

Anne-Madeleine Goulet

LES AMANTS MAGNIFIQUES
DE MOLIÈRE

Théâtre, Musique et Danse au XVII^e siècle

Mémoire de maîtrise
préparé sous la direction de

M. Christian Biet

Université de Paris X

1996

INTRODUCTION

La production parisienne de Molière s'étale sur une quinzaine d'années, de 1658 à 1673 très précisément. Durant cette période, Molière écrivit 29 pièces dont 14 comédies-ballets, depuis *Les Fâcheux* (1661) jusqu'au *Malade Imaginaire* (1673). Parmi ces dernières figure une pièce aujourd'hui encore largement méconnue par la critique, *Les Amants Magnifiques*, que nous avons prise pour objet d'étude.

Représentations des "Amants Magnifiques"

La première représentation eut lieu lors du Carnaval le 4 février 1670 à Saint-Germain en Laye; *Les Amants Magnifiques* figuraient dans le somptueux Divertissement royal dont le détail des festivités n'est malheureusement pas parvenu jusqu'à nous. Le spectacle fut repris le 13 février, en présence de toute la cour, des ambassadeurs, des ministres et du roi Casimir de Pologne. Si Molière fit encore représenter sa pièce le 17 février, puis les 4 et 8 mars de la même année, celle-ci, à la différence de la plupart de ses comédies-ballets¹, ne fut pas jouée au Palais-Royal. C'est seulement en 1682, après la mort de l'auteur, qu'elle fut imprimée. Elle figurait dans le tome II des *Œuvres Posthumes*, qui formait le tome VIII de l'édition de 1682; les intermèdes, eux, étaient reproduits dans le livret de 1670, intitulé *Le Divertissement royal*.

Les controverses de la critique sur la comédie-ballet

Longtemps décrié, le genre de la comédie-ballet suscite depuis quelques années un intérêt renouvelé auprès des critiques qui admettent désormais que c'est un genre à part entière, avec son esthétique et ses règles propres. Ce type de spectacle, loin de n'être qu'une "corvée" à laquelle Molière aurait dû souscrire pour complaire au roi, offrit au dramaturge de multiples possibilités qui lui permirent de réaliser le grand rêve du spectacle total. *Les Amants Magnifiques* illustrent parfaitement les potentialités et les limites d'un genre où comédie, musique et danse coexistent, se soutiennent, fusionnent en une subtile alchimie

1. La pièce fut représentée pour la première fois à la ville le 15 octobre 1688 sur le théâtre de l'Hôtel Guénégaud; il y eut six représentations. Reprise 6 fois en 1689 sur la même scène ou sur celle de la rue des Fossés-Saint-Germain, elle le fut également une fois en 1690, quatre fois en 1692, trois fois en 1693 et quatre fois en 1694. On ignore si la pièce était alors jouée avec les intermèdes. En revanche lors des 12 représentations qui eurent lieu en 1704, les intermèdes avaient été entièrement remaniés par Dancourt. Bien que le résultat fût très décevant, c'est ainsi modifiée que la pièce fut reprise en 1711 (le texte remanié des intermèdes figure dans les *Œuvres de M. d'Ancourt*, seconde édition, Paris, 1711, tome VI, p. 149-170). Il faut ensuite attendre le XX^e siècle pour voir réapparaître la pièce sur les tréteaux, une première fois en 1954 à la Comédie-Française, dans la mise en scène de Jean Meyer, avec Robert Hirsch dans le rôle de Clitidas, et une seconde fois en 1989, au théâtre de la Limousine à Limoges, où elle fut montée par la compagnie Fiévet-Palliès.

pour produire un feu d'artifice théâtral aussi brillant qu'éphémère. C'est de ce phénomène dont l'ambition tout autant que l'originalité artistique nous ont frappée que nous aimerions rendre compte.

Le genre de la comédie-ballet souleva déjà par le passé maintes discussions qui donnèrent lieu à plusieurs courants critiques². C'est le dix-neuvième siècle qui attira l'attention sur les comédies-ballets. Sainte-Beuve affirmait que, si l'on veut comprendre Molière, il est nécessaire de prendre en compte cette partie si souvent occultée de son œuvre, et Théophile Gautier insistait pour qu'on les jouât avec leurs intermèdes. Dans la première moitié du vingtième siècle, deux travaux majeurs jetèrent les bases d'une définition du genre: il s'agit de l'ouvrage de M. Pellisson³ et de la thèse de F. Böttger⁴. La position de la critique est dès lors très claire; comme l'écrit A. Adam, « soyons assurés que nous n'avons de notre grand écrivain (Molière) qu'une idée incomplète si nous ne mettons pas dans une forte lumière tout ce côté de son œuvre, si nous ne voyons pas qu'il portait en lui un rêve de beauté où le chant, l'orchestre et la danse venaient heureusement s'associer à la parole»⁵. Par la suite, avec les travaux de D. Fricke⁶ en Allemagne et de Ph. Beaussant⁷ en France, la musique fut perçue comme une composante structurelle et esthétique essentielle de la comédie-ballet. Quant à la danse ce sont les analyses de R. McBride⁸ qui récemment ont montré toute son importance dans l'économie générale des comédies-ballets.

Actuellement deux tendances se dessinent au sein de la critique: d'un côté, plusieurs chercheurs, L. E. Auld, H. Purkis, J. S. Powell et C. Abraham, concentrent leurs efforts sur le seul genre de la comédie-ballet; de l'autre, les recherches générales sur les rapports entre texte et musique au XVII^e siècle s'approfondissent, avec Ph. Beaussant ou V. Kapp. Par ailleurs il faut, parmi les travaux qui s'intéressent aux implications idéologiques du théâtre moliéresque, faire une place particulière aux ouvrages de R. Bray et de G. Defaux qui ont su renouveler la problématique. Le premier⁹, déjà un peu ancien mais toujours pertinent, a défini en effet une nouvelle orientation en mettant davantage l'accent sur les qualités

2. Nous ne nous intéressons ici qu'aux travaux de la critique littéraire qui ont considéré le genre de la comédie-ballet en tant que tel, et non aux ouvrages de musicologie qui n'en envisageaient qu'un aspect et laissaient de côté les relations entre texte et musique.

3. Maurice Pellisson, *Les Comédies-ballets de Molière*, 1914.

4. Friedrich Böttger, *Die «Comédie-ballet» von Molière-Lully*, 1931. Böttger fut l'élève d'Henri Prunières à qui nous devons l'établissement des partitions des comédies-ballets de Lully.

5. Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, tome III: «L'apogée du siècle. Boileau, Molière», 1952.

6. Dietmar Fricke, «Molière et Lully: une symbiose artistique sans suite?», 1987.

7. Philippe Beaussant, *Lully ou le Musicien du Soleil*, 1992.

8. Robert McBride, *The triumph of ballet in Molière's theatre*, 1992.

9. René Bray, *Molière, homme de théâtre*, 1953.

dramaturgiques que sur les intentions critiques et morales de Molière. Le second¹⁰ a su montrer comment les dernières œuvres de Molière étaient la consécration artistique et esthétique d'un dramaturge qui se libérait peu à peu des contraintes imposées à sa production: selon lui, la comédie-ballet est «le moyen d'expression théâtral le mieux approprié à sa vision du monde, le plus apte à traduire, en termes de théâtre, l'idée désormais maîtresse de la joyeuse, universelle et folle comédie des hommes»¹¹. Face à ces deux prises de position, H. Stenzel¹², pour qui il n'existe pas de divertissement innocent, a tenté une synthèse qui cherche à cerner les intentions critiques tout en les incluant dans une compréhension esthétique globale de l'œuvre. C'est également le cas, plus récemment encore, de Ch. Mazouer¹³ qui, invitant les chercheurs à approfondir les recherches actuelles sur la comédie-ballet, fait une bonne mise au point sur le genre en tant que tel et propose de nombreuses pistes d'analyse.

Une pièce méconnue de la critique

Souvent mentionnée dans des études générales concernant la comédie-ballet, la pièce *Les Amants magnifique* n'a jusqu'ici guère suscité l'attention de la critique; elle semble en effet, de par sa mixité structurelle mais aussi de par la qualité de son écriture – il faut bien le reconnaître, inférieure à celle des grandes comédies moliéresques –, avoir assez dérouté les esprits. Elle mérite cependant une étude méthodique et approfondie qui l'envisage à deux niveaux d'analyse, en tant que comédie-ballet formant un tout esthétique, mais aussi en tant qu'élément d'un ensemble plus vaste: le divertissement de cour.

Projet d'analyse

Nous avons voulu essayer de comprendre comment s'articulaient respect des codes et création dans la pièce que nous avons choisi d'étudier. Tout en tirant profit des règles qui, précisément à cette époque, se mettaient en place dans le domaine de la musique et de la danse, Molière est parvenu à créer un genre nouveau, très original, où, alors même que musique et danse prenaient possession de la scène, le texte non seulement réussissait à exister, mais parvenait à dépasser le rôle de simple encadrement des intermèdes pour exprimer des idées chères à son auteur. *Les Amants Magnifiques* cependant appartient à un théâtre qui exige impérativement un spectateur et qui se retrouve complètement mutilé, si on le restreint à sa version imprimée. Le lecteur en effet est contraint de faire appel à toutes les ressources de son imagination pour se représenter la scène avec ses comédiens, ses musiciens et ses danseurs, et le résultat est nécessairement en-deçà de la réalité jouée. Par conséquent l'analyse ne pouvait se fonder sur des critères uniquement littéraires ou textuels.

10. Gérard Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique*, 1980.

11. *Ibid.*, ch. III: «Molière et sa nouvelle Olympe: l'univers en folie des comédies-ballets», p. 252.

12. Thèse de Hartmut Stenzel, *Molière und der Funktionswandel der Komödie im XVII. Jahrhundert*, 1987.

13. Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, 1993.

Il s'agissait pour nous de trouver un discours critique qui permît de rendre compte de la cohérence dramaturgique de la pièce, sans tronquer sa polyphonie. On a certes beaucoup glosé sur l'importance respective à accorder au dramaturge, au compositeur et au maître de ballet. Il semble pourtant évident que c'est à Molière que revint le privilège de penser le spectacle dans son unité, car *Les Amants Magnifiques*, par-delà leur côté spectaculaire, n'en restent pas moins une comédie pleine de finesse. Cette pièce pose donc des problèmes inhérents au genre de la comédie-ballet, tels que l'équilibre des parties, la place accordée aux intermèdes dans l'économie générale et la cohabitation des trois arts que sont la comédie, la danse et la musique. Par ailleurs il ne faut jamais perdre de vue que cette comédie-ballet prenait place à l'intérieur d'un divertissement plus vaste et qu'elle devait chanter la louange du roi en servant idéologiquement ses visées.

C'est pourquoi il nous paraît légitime, avant d'aborder la pièce comme telle et pour en bien comprendre le contexte, de faire une mise au point générale sur les divertissements royaux, qui donne une analyse du genre de la comédie-ballet, composante essentielle du divertissement, qui précise comment la danse et la musique étaient toutes deux régies par un certain nombre de codes, qui enfin rappelle le rôle dévolu aux machines dans les représentations théâtrales du XVII^e siècle.

Ensuite nous aborderons *Les Amants Magnifiques* en montrant comment cette pièce applique les codes précédemment définis et comment, grâce à ses intermèdes, grâce aussi à l'usage exemplaire et original qu'elle fait du procédé du théâtre dans le théâtre, elle constitue une excellente illustration du genre de la comédie-ballet, spectacle total. Se poseront alors tout naturellement deux questions auxquelles nous tenterons de répondre : *Les Amants Magnifiques* sont-ils le dernier ballet de cour ? *Les Amants Magnifiques* sont-ils une préfiguration de l'opéra ?

La troisième étape de notre réflexion sera consacrée à la portée de la pièce et à son interprétation : elle se veut un divertissement, mais elle n'exclut pas la satire ; elle se veut une comédie, mais en même temps elle secrète une réelle critique de la fête au théâtre ; enfin elle exploite avec brio toutes les ressources de l'artifice et de la convention, mais par delà l'artifice elle rejoint la nature.

I. LES DIVERTISSEMENTS ROYAUX

A. LES FÊTES ROYALES

1. L'HISTORIQUE

Le règne personnel de Louis XIV fut ponctué par des fêtes somptueuses offertes à la cour par le roi, pour célébrer la favorite du moment, la venue d'ambassadeurs étrangers ou encore telle ou telle victoire militaire¹⁴. L'Entrée royale de 1660 fut la dernière fête où tous les corps sociaux se trouvèrent rassemblés, la dernière manifestation à autoriser la présence du peuple. Dès 1661 en effet, les fêtes furent exclusivement destinées à l'aristocratie. Durant plusieurs jours, elles réunissaient des divertissements fort variés, allant de la course de bague à la comédie-ballet, en passant par les carrousels¹⁵ et les feux d'artifices¹⁶; la cohésion de l'ensemble était assurée par de splendides festins, enchantements des yeux autant que du palais. Spectacles complets, ces fêtes satisfaisaient donc les sens, visuel, auditif, gustatif, tout autant que l'esprit.

Amalgames de plusieurs divertissements, elles avaient pour point commun de se dérouler hors de Paris : à Chambord, Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, où eurent lieu le *Ballet des Muses* et la *Pastorale comique* en 1666-67, le *Divertissement royal* de 1670 et, la même année, *Le Bourgeois gentilhomme*, puis *Le Ballet des Ballets* en 1671, ou encore à Versailles, qui servit de cadre aux *Plaisirs de l'Isle enchantée* en 1664, aux *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* en 1668 et au *Grand Divertissement royal* de 1674.

14. La mort de Molière, le 17 février 1673, entraîna la disparition d'un certain style de fêtes de cour. Les « six journées » de 1674, au retour de la Franche-Comté, virent le triomphe d'un genre nouveau : l'opéra, promu par Lully, Quinault et Vigarini.

15. Spectacle équestre organisé à la cour, le carrousel, très populaire sous les règnes de Louis XIII et Louis XIV, s'articulait autour d'un thème choisi et se déroulait sur plusieurs jours. Il permettait aux jeunes gens de la cour de montrer leur habileté à monter aussi bien qu'à dresser, ainsi que leur sens du spectacle. « Le tournoi est précédé d'une grande cavalcade, le plus souvent accompagnée de chars allégoriques. Les participants, regroupés en quadrilles, costumés en fonction du sujet mythologique, chevaleresque ou exotique, défilent au rythme des fanfares. Des récits exposent le thème retenu » (N. Lecomte, art. « carrousel », dans *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 113). On sait également que le carrousel comprenait généralement l'exécution d'un ballet équestre et qu'un feu d'artifice terminait la représentation.

16. Dès le début du XVII^e siècle, le feu d'artifice s'intègre aux ballets de cour. Notre conception actuelle du feu d'artifice est, par comparaison, extrêmement réduite. À l'époque, il s'agissait d'une « réjouissance collective de plein air accompagnant un tir d'explosifs (*boestes*) avec effets lumineux et sonores. (...) Ces fêtes nocturnes éphémères (sans livrets ni partitions), souvent aquatiques pour des raisons de sécurité et de visibilité, et qui ont été relatées par le père Ménestrier, illustrent avec gloire les grands événements de la nation » (C. Himelfarb, art. « feu d'artifice », dans *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 290).

On s'accorde généralement à voir dans la fête d'Essonne, qui eut lieu en 1656, et dans celle de Vaux-le-Vicomte, en 1661, la préfiguration des fêtes de Louis XIV. Réalisée à l'intention de la reine Christine de Suède, la fête d'Essonne, organisée par Louis Hesselin, marqua un changement très net dans la nature des divertissements de la cour: des fêtes et des manifestations sportives, si courantes sous Louis XIII et au début du règne de Louis XIV, on passa à des spectacles imaginatifs, tournés vers le merveilleux visuel. Mais ce fut surtout la fête de Vaux, donnée par Fouquet en présence de Louis XIV, de la reine-mère, de Monsieur, de Madame et de la cour, qui inspira les grandes fêtes louis-quatorziennes¹⁷. Le souper, la comédie, le ballet et le feu d'artifice réalisés grâce aux efforts de Molière, Le Brun et Torelli, constituèrent un spectacle dont la recette fut réutilisée à maintes reprises. On avait compris que l'ensemble demeure-jardin permettait de créer un type de divertissement où la cour pouvait se mettre elle-même en scène. C'est à cette occasion que naquit le genre de la comédie-ballet, grâce à Molière qui écrivit *Les Fâcheux* et à Lully qui en composa la musique; cette comédie en trois actes, sorte de galerie de portraits où apparaissent successivement les fâcheux Alcidor, Lisandre, Alcandre, Alcippe et Orante, enthousiasma Louis XIV, et l'on peut penser que c'est elle qui incita par la suite le roi à faire appel si souvent à Molière pour la réalisation de ses propres fêtes, dont nous aimerions maintenant évoquer, à titre d'exemple, les plus brillantes.

En 1664, *Les Plaisirs de l'Isle Enchantée*, donnés officiellement en l'honneur de Mlle de La Vallière et placés sous la direction du duc de Saint-Aignan, constituèrent la première des grandes fêtes versaillaises offertes par Louis XIV. Le thème, qui s'étalait sur plusieurs « journées », était emprunté au *Roland furieux* de l'Arioste et évoquait les enchantements que la magicienne Alcine destinait au chevalier Roger. Le premier jour, le chevalier Roger, dont le rôle était tenu par le roi, et ses compagnons jouissaient des divertissements que leur offrait la magicienne; avaient lieu un carrousel, une course de bague¹⁸ (*planche 23*) et un festin. Sans aucun rapport avec le thème général de la fête, *La Princesse d'Élide*, comédie-ballet de Molière dont la musique était de Lully, était jouée, après de nombreuses réjouissances, le deuxième jour (*planche 24*). Le troisième jour enfin voyait la représentation, sur un théâtre construit au milieu de l'eau, du ballet du *Palais d'Alcine*, qui se terminait par un feu d'artifice, l'embrassement du palais symbolisant la destruction des enchantements de la magicienne, au milieu du tonnerre et des éclairs. La libération de Roger, dont le rôle était tenu par Beauchamp, se déroulait alors sous la forme d'un ballet de cour en six entrées; c'est Mademoiselle Du Parc, de la troupe de Molière, qui tenait le rôle d'Alcine. En plus de tous ces divertissements, on sait que Molière occupa les soirées de la cour en faisant représenter *Les Fâcheux*, *Le Mariage*

17. Philippe Beaussant, dans *Versailles, Opéra*, 1981, explique que, pour comprendre Versailles et ce que Louis XIV en a fait, « il faut partir d'ailleurs: Vaux-le-Vicomte; et d'un autre homme que Louis XIV: Fouquet. », p. 17.

18. Ce jeu d'adresse pratiqué à cheval consistait à enlever avec une lance des anneaux suspendus à un poteau.

forcé et qu'il donna même trois actes de son *Tartuffe* inachevé que le roi dut interdire dès la première représentation, suite aux protestations véhémentes de la reine-mère et des dévots. On imagine l'ampleur des travaux entrepris par Vigarini, sur les ordres de Saint-Aignan, pour transformer le château et les jardins de Versailles, qui n'était alors qu'une résidence de campagne, en décors de théâtre¹⁹ – ce fut d'ailleurs ainsi de fête en fête que Versailles devint peu à peu Versailles.

Quatre ans plus tard, dans la nuit du 18 juillet 1668, *Le Grand Divertissement royal de Versailles* célébrait les victoires du roi en Flandres à moins que ce ne fût le triomphe de Madame de Montespan sur sa rivale Mlle de la Vallière. Le programme de cette fête était plus mesuré dans ses manifestations et plus structuré dans le temps. Collation, comédie, ballet, souper et feu d'artifice s'enchaînaient au cours d'une même soirée.

Vint ensuite *Le Divertissement royal* de 1670, dont nous aurons l'occasion de reparler plus en détail, puisqu'il s'agit de la fête où furent représentés *Les Amants Magnifiques*. Il convient d'évoquer encore *Les Divertissements de Versailles*, qui furent donnés en 1674 par le roi à sa cour au retour de la conquête de la Franche-Comté et qui durèrent six jours entiers. Collations, feux d'artifice, illuminations, théâtre, concerts se succédèrent sans relâche; le 19 juillet fut représenté *Le Malade imaginaire*. Mais l'importance accordée à la musique marquait bien la faveur toujours croissante de Lully, qui fit jouer dans la cour de marbre, le 4 juillet, l'opéra *Alceste* (planche 25), le 11 juillet *L'Églogue de Versailles*, et le 28 juillet le spectacle imposant des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, constitué d'extraits, liés par Quinault, de *La Pastorale comique* (1667), de *Georges Dandin* (1668), des *Amants Magnifiques* et du *Bourgeois gentilhomme* (1670). Vigarini était responsable des décors et De Brosses des ballets.

Deux de ces fêtes, celles de 1668 et de 1674, firent l'objet de relations très complètes, magnifiquement illustrées²⁰. Les nombreuses autres manifestations qui eurent lieu en septembre 1665, en février 1667, en 1668 et en 1670, ne leur cédaient certes pas en magnificence, mais furent plus courtes.

2. CARACTÉRISTIQUES

Ces fêtes se caractérisent par l'usage important qu'elles font de la mythologie. La cour, qui aimait à se voir transposée dans un univers idéalisé, se réjouissait de ce que les siens fussent représentés sous les traits de héros antiques. La vie de la cour y apparaissait, réglée par l'autorité suprême de Louis XIV, le Roi-Soleil qui prenait les traits d'Apollon. Les

19. On soulignera à cette occasion un aspect souvent oublié dans l'analyse des fêtes louis-quatorziennes. L'art des ouvrages militaires, l'hydraulique et la géométrie pratique firent à cette époque des progrès décisifs qui permirent la transformation des parcs et des jardins, ainsi que la création de somptueux bassins, où l'on pouvait réaliser d'impressionnants effets aquatiques.

20. Voir par exemple l'ouvrage d'André Félibien, illustré par François Chauveau, qui restitue le programme de ces fêtes fastueuses. Martin Meade en a donné en 1994 une belle réédition sous le titre *Les Fêtes de Versailles*.

références mythologiques engendraient en effet nombre de métamorphoses, qu'il s'agît de Louis XIV en Apollon, Jupiter, Hercule ou Neptune, ou des courtisans qui devenaient des divinités marines, infernales ou des personnages exotiques, ou bien encore des résidences royales qui se transformaient en palais légendaires. Le goût extraordinaire de la cour pour la mythologie « démontre l'ambiguïté de la société dite du Grand Siècle, païenne dans sa culture littéraire et dans ses divertissements, mais en même temps profondément chrétienne. Les fêtes de Louis XIV nous révèlent cette étonnante distorsion. »²¹

Elles apparaissent également comme des manifestations aussi brillantes qu'éphémères. On a parlé justement à leur propos d'une « esthétique de l'éphémère démontable » : non seulement la majeure partie des décors étaient démontés, certains même étant détruits, mais la plupart des divertissements, exception faite des comédies-ballets qui perduraient grâce à leurs livrets et à leurs partitions, ne laissaient guère de traces. L'enchantement prenait fin en même temps que la représentation.

La magnificence de ces fêtes frappa tous les contemporains. À l'aspect fastueux des manifestations, démonstrations éclatantes mais fugaces de la richesse de la cour de France, s'ajoutait une dimension féérique et merveilleuse propre à provoquer le dépaysement. Thèmes généraux, décors, costumes, tout concourait à transporter le public dans des contrées de rêve. Les relations de Félibien²² nous permettent de nous représenter l'atmosphère de ces « Fêtes galantes »²³. Ses descriptions de festins, éléments constants de toutes les fêtes, sont particulièrement évocatrices. Cachées dans la fraîcheur de bosquets délicieux, des tables « couvertes d'une infinité de choses délicates »²⁴ attendaient les promeneurs. Si Félibien décrit à merveille l'aspect spectaculaire des mets, il insiste sur la rapidité de leur disparition.

Après que Leurs Majestés eurent été quelque temps dans cet endroit si charmant et que les dames eurent fait collation, le roi abandonna les tables au pillage des gens qui suivaient. Et la destruction d'un arrangement si beau servit encore d'un divertissement agréable à toute la cour par

21. Marie-Christine Moine, *Les Fêtes à la Cour du Roi-Soleil*, 1984, ch. II : « Symbolisme et allégorie dans les fêtes de cour », p. 82.

22. André Félibien des Avaux (1619-1695), architecte et historien de l'art, est surtout connu pour être l'auteur d'un important ouvrage, les *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, qui, par l'intermédiaire de dialogues imaginaires avec les artistes, expose les théories classiques de l'Académie. La publication des cinq volumes de cet ouvrage connut un grand succès qui décida Colbert à le nommer historiographe des Bastiments du roi. D'une lecture très agréable, les relations des fêtes de 1668 et de 1674 sont une source extraordinaire de renseignements pour l'historien et pour celui qui cherche des descriptions et des détails concrets sur ce qu'était un divertissement royal sous Louis XIV.

23. Marie-Christine Moine, *Les Fêtes à la Cour du Roi-Soleil*, 1984, p. 43. L'auteur utilise ce terme dans un sens très précis : tirant son origine du vieux terme français « gale », qui désignait une fête, une réjouissance, et qui aurait donné en français le mot « galois » signifiant bon vivant, gaillard, ainsi que le terme « régale », le terme « galant » au XVII^e siècle était employé pour évoquer le bon goût et la distinction de celui qui apparaissait à la cour.

24. André Félibien, *Les Fêtes de Versailles*, « La collation » de la fête de Versailles du 18 juillet 1668, p. 35.

l'empressement et la confusion de ceux qui démolissaient ces châteaux de massepain et ces montagnes de confiture.²⁵

Véritable « dévoration » du spectacle, les festins renvoient eux aussi à l'esthétique de l'éphémère dont nous venons de parler.

Mais les relations de Félibien, ce sont aussi des descriptions poétiques de moments qui paraissaient alors magiques. Lors du sixième jour des *Divertissements de Versailles* de 1674 eut lieu une promenade en gondole sur le Grand Canal. Félibien sut avec bonheur en saisir et en rendre l'atmosphère :

Le roi, suivi de toute la cour, se promena dans cette grande pièce d'eau où, dans le profond silence de la nuit, l'on entendait les violons qui suivaient le vaisseau de sa Majesté. Le son de ces instruments semblait donner de la vie à toutes les figures dont la lumière modérée donnait aussi à la symphonie un certain agrément qu'elle n'aurait point eu dans une entière obscurité.

Pendant que les vaisseaux voguaient avec lenteur, l'on entrevoyait l'eau qui blanchissait tout autour ; et les rames qui la battaient mollement, et par des coups mesurés, marquaient comme des sillons d'argent sur la surface obscure de ces canaux.²⁶

Poésie, magnificence, feu d'artifice éphémère, la fête royale est un élément essentiel de la vie de cour. Souvent elle a lieu au retour des batailles et, même si le roi réussit à en faire un véritable instrument de pouvoir, sa première fonction est de divertir.

3. ORGANISATION

Parmi la multitude d'artistes, connus ou inconnus, qui participèrent à la réalisation des fêtes royales, quelques grandes figures firent de ces manifestations des œuvres d'art. Mécène exigeant, Louis XIV laissa une grande liberté de création aux artistes qui œuvrèrent pour sa gloire. Ils purent par conséquent faire preuve d'originalité et de créativité dans leur participation aux spectacles de cour.

Henri Gissey, nommé en 1663 Ingénieur et Dessinateur des Plaisirs du Roi à l'Académie de Peinture, fut au service du roi dès 1656 ; il est donc le plus ancien de ces artistes ; c'est lui qui dessina les costumes et le char des *Plaisirs de l'Isle Enchantée* en 1664 et il participa également aux divertissements de 1668 et 1674. Les frères Vigarini, surtout Carlo dont nous aurons l'occasion de reparler puisque c'est lui qui réalisa les décors des *Amants Magnifiques*, se consacrèrent aux décors en 1662, 1670 et 1674. À partir de 1674, Jean Bérain apporta une aide précieuse. Mais un des plus grands artistes du règne fut sans aucun doute Le Brun qui, Peintre du Roi depuis 1661 et Directeur de l'Académie de peinture et de sculpture, fut le « troisième gouverneur des arts en France », après Louis XIV et Colbert, et « assura l'unité et la cohésion des mouvements artistiques pour en faire l'expression d'un art national »²⁷ ; sa

25. André Félibien, *Les Fêtes de Versailles*, « La collation » de la fête de Versailles du 18 juillet 1668, p. 39.

26. André Félibien, *Les Fêtes de Versailles*, « Sixième journée » des *Divertissements de Versailles* de 1674, p. 167.

27. Marie-Christine Moine, *Les Fêtes à la Cour du Roi-Soleil*, 1984, p. 121.

collaboration avec Girardon et Coysevox se révéla très fructueuse. Il faut bien sûr évoquer encore, outre Molière pour ses comédies, et Lully pour la musique qu'il leur adjoignit, Isaac de Benserade qui écrivit les livrets de la plupart des ballets de cour du début du règne, ainsi que les devises destinées au Carrousel de 1662.

La disponibilité de ces artistes, qui se consacraient entièrement à satisfaire les vœux du roi, mérite d'être soulignée. Les fêtes royales furent toutes conçues et réalisées dans la précipitation. Félibien, à plusieurs reprises, s'étonne, dans ses relations, de l'extraordinaire rapidité avec laquelle les fêtes furent ordonnées :

Une des choses que l'on doit beaucoup considérer dans les fêtes et les divertissements dont le roi régale sa cour est la promptitude qui accompagne leur magnificence ; car ses ordres sont exécutés avec tant de diligence par le soin et l'application particulière de ceux qui en ont la principale intendance qu'il n'y a personne qui ne croie que tout s'y est fait par miracle tant on est surpris de voir en un moment, et sans qu'on s'en aperçoive, des théâtres élevés, des bocages ornés et enrichis de fontaines et de figures, des collations dressées et mille autres choses qui semblent ne pouvoir se faire qu'avec un long temps et dans l'embarras d'un nombre infini d'ouvriers.²⁸

L'envers de la fête ne doit pas cependant être passé sous silence. Si Félibien, lui, s'émerveillait de la vitesse de réalisation des divertissements, il n'en allait pas de même pour Molière, qui s'en plaignait et qui en fit le sujet d'une de ses pièces : *L'Impromptu de Versailles*, écrite en huit jours et représentée pour la première fois en octobre 1663 dans la cour de marbre du château de Versailles. Molière, qui devait faire face aux reproches de M^{elles} Béjart et De Brie pour avoir accepté une telle entreprise, leur rétorque dans la première scène :

Les rois n'aiment rien tant qu'une prompte obéissance, et ne se plaisent point du tout à trouver des obstacles. (...) Il vaut mieux s'acquitter mal de ce qu'ils nous demandent, que de s'en acquitter pas assez tôt ; et si l'on a la honte de n'avoir pas bien réussi, on a toujours la gloire d'avoir obéi vite à leurs commandements.²⁹

Malgré les difficultés que lui faisaient ses comédiens et en dépit de ses ennuis de santé, Molière répondit toujours aux attentes du roi, ce qui eut des conséquences multiples sur son œuvre ; la rédaction collégiale de *Psyché* en est un exemple. Faute de temps en effet, il fut dans la « nécessité de souffrir un peu de secours »³⁰. Corneille écrivit bon nombre de vers, Quinault rédigea ceux qui devaient être chantés et même Lully en composa une vingtaine. Le fait que *La Princesse d'Élide*, commencée en alexandrins, se poursuive en prose au milieu de la scène 2 de l'acte II, parce que le roi, pressé, avait donné l'ordre d'achever rapidement la pièce, est un autre témoignage de la précipitation à laquelle était contraint Molière.

D'autres artistes, cependant, n'eurent pas la même efficacité pratique ou, du moins, n'admirent pas de « s'acquitter mal » de leur tâche. Il n'est que de citer l'exemple de Vatel, le

28. André Félibien, *Les Fêtes de Versailles*, « Première journée » des *Divertissements de Versailles* de 1674, p. 109-110.

29. *L'Impromptu de Versailles*, scène 1, p. 519-20 dans le tome I de l'édition de R. Jouanny des *Œuvres complètes* de Molière, 1993.

30. « Le libraire au lecteur », tome II de l'édition de R. Jouanny des *Œuvres complètes* de Molière, p. 525.

grand Vatel, qui avait été le fameux maître d'hôtel de Fouquet, avant de devenir celui du Prince de Condé. Alors qu'il était chargé d'assurer la restauration de Louis XIV et de sa cour en 1671 à Chantilly, il ne reçut pas la marée à temps ; se croyant déshonoré, il se passa l'épée à travers le corps. Madame de Sévigné, dans une lettre à Madame de Grignan du 24 avril 1671, raconte sa mort et conclut en remarquant que la confusion entraînée par l'accident « est une chose fâcheuse à une fête de cinquante mille écus ».

4. IMPLICATIONS POLITIQUES ET IDÉOLOGIQUES

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, en France, « on assiste », comme le fait remarquer M. Bakhtine, « à un processus de rétrécissement, d'abâtardissement et d'appauvrissement progressifs des formes des rites et spectacles carnavalesques dans la culture populaire. » La vie de la fête, qui devient une « vie d'*apparat* », est désormais étatisée³¹. Loin de permettre un quelconque défolement, les fêtes de Louis XIV, qui ne sont nullement destinées au peuple, relèvent de protocoles fermement établis, où les règles du *decorum* sont respectées à la lettre et où le spectacle est bien souvent détourné au profit de l'idéologie.

De l'œuvre d'art commanditée par les grands à l'argument politique, il n'y avait en effet qu'un pas. Sous l'impulsion de Louis XIV, il fut franchi. Si l'intendant des Menus-Plaisirs³² était en théorie l'organisateur principal de ces fêtes, il était clair que c'était souvent au roi lui-même que devait être attribuée la paternité des festivités. Ce sont les fêtes de la cour qui permirent de développer le mythe du Roi-Soleil. Constamment assimilé à Apollon, Louis XIV apparut rapidement comme le dieu des sciences et des arts, comme le mécène par excellence dont les représentations se chargeaient de faire l'éloge. Au cours du grand Carrousel de 1662, Louis XIV adopta le soleil pour emblème et sa devise devint : « nec pluribus impar ». Ainsi que l'explique Ch. Biet, Louis XIV « décrète que seul le roi est dépositaire du pouvoir absolu et, partant, le seul à connaître la raison d'État, ce "mystère divin" auquel il obéit. Il est le seul à savoir le Tout et à être responsable de tout. D'une autre essence que les hommes, il ne peut donc en aucun cas être jugé par eux. Sa devise devient naturellement "Nec pluribus impar" : Il n'a pas son pareil. »³³ Les fêtes permettaient au roi de satisfaire son désir de gloire, au sens que le XVII^e siècle donnait à ce terme : il s'agissait pour lui non seulement d'assurer sa renommée au sein de la cour, de la France et de l'Europe, mais aussi d'ériger autour de sa personne un mythe qui lui survivrait. Par le truchement de ces fêtes qui s'apparentaient à une démonstration de gloire, Louis renforçait son image personnelle vis-à-vis de ses sujets et se construisait une image qui devait lui survivre par-delà les siècles.

31. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, 1970, p. 43.

32. Placés sous l'autorité des premiers gentilshommes de la Chambre, les Menus-Plaisirs était un service de l'administration royale qui régissait les dépenses extraordinaires relatives aux fêtes, bals et cérémonies de la cour. Ils s'occupaient également de quelques dépenses ordinaires concernant les spectacles de la cour ainsi que de la construction et l'entretien des théâtres.

33. Christian Biet, *Les Miroirs du Soleil*, 1989, p. 43.

En-deçà de ces projets complexes, les fêtes eurent des répercussions immédiates. Grâce aux livrets imprimés qui étaient distribués aux assistants, elles permirent de diffuser le mythe du Roi-Soleil et une certaine conception de la monarchie, tout en contribuant à la gloire de Louis XIV. Elles tentèrent également d'unifier une société désunie dans la mesure où elles cherchaient à rallier les esprits autour de quelques grands mythes³⁴. Elles autorisèrent en effet la reprise en main d'une noblesse indisciplinée, à qui tout pouvoir politique avait été retiré; les nobles, occupés, domestiqués, se retrouvaient courtisans et cherchaient à briller dans des spectacles conçus pour les divertir. On notera en outre que nombre de divertissements avaient une portée didactique. Il était rappelé comment la Fronde avait été matée, on promouvait l'image d'un roi messianique dont le règne aurait dissipé les ténèbres et fait surgir la lumière... Contenant souvent des allusions à l'actualité, les fêtes offraient au roi l'occasion de réaffirmer ses principes et énonçaient des mises en garde parfois menaçantes. Par ailleurs elles eurent sans conteste une influence non négligeable sur la cour elle-même. Il est en effet permis de penser que Louis XIV se servit de ces divertissements qui n'avaient jamais lieu à la ville pour habituer la cour à la campagne. Ainsi le transfert du gouvernement de Paris à Versailles devait se faire ensuite plus facilement. Signalons enfin qu'à une plus vaste échelle, les fêtes présentaient à l'étranger l'image d'une France riche et puissante; les relations imprimées répandues dans les cours européennes, ainsi que les gazettes, jouèrent à cet égard un grand rôle. On pouvait y trouver de splendides illustrations, fruits du travail de dessinateurs et de graveurs pensionnés tels Israël Silvestre (*planches 17, 23, 24*), Antoine et Jean Lepautre (*planches 7, 8, 25 et 28*), François Chauveau (*planches 11 à 16, 26*) ou Jacques Bailly³⁵.

Cependant ces fêtes ne soulevèrent pas toujours l'approbation générale. Le paradoxe veut qu'un des principaux critiques des fêtes de Louis XIV ait été un de leur grands ordonnateurs. Colbert en effet, surintendant des Bastiments du roi, ne vit pas la portée politique de ces réjouissances. Quand survint, lors de la fête de Vaux la disgrâce de Fouquet, « Colbert pensait inculquer au cœur du roi l'horreur de cette dissipation baroque, de ce goût de l'illusion, de ce plaisir du faux-semblant, de cette délectation de la parure, de cette volonté de l'ambigu, de cet enivrement de la magie, du rêve, de l'irréel, de la fantaisie.»³⁶ L'effet fut

34. Nous reprenons ici une hypothèse de M.-C. Moine, *Les Fêtes à la Cour du Roi-Soleil*, 1984, p. 131-132.

35. Israël Silvestre (1621-1691), dessinateur et graveur, fit revivre le monde la cour et de la ville de 1660 à 1690. On retient surtout ses vues des résidences royales, de Paris, des places conquises et ses gravures des fêtes. C'est lui notamment qui illustra *Les Plaisirs de l'Isle Enchantée*. Antoine Lepautre (v. 1621-1691) exécuta de nombreuses gravures des fêtes royales, mais reste surtout connu pour son œuvre d'architecte. Son frère Jean Lepautre (1618-1682) était un graveur célèbre. Il publia des dessins d'architecture, d'ornements, de meubles et d'objets. François Chauveau (1613-1676) dessina et grava à l'eau-forte de nombreux frontispices et vignettes à sujets religieux ou historiques. C'est lui qui illustra *l'Andromède* de Corneille. Jacques I^{er} Bailly (1629-1679), peintre, miniaturiste et graveur français, illustra quant à lui le Carrousel de 1662. Ses peintures se trouvent à la bibliothèque de Versailles.

36. Philippe Beaussant, *Versailles, Opéra*, 1981, p. 50.

contraire, puisque trois ans plus tard c'était Colbert lui-même qui devait s'occuper des préparatifs des *Plaisirs de l'Isle Enchantée*. Dans un mémoire qu'il adressa au roi le 22 juillet 1666, il énumérait les dépenses à effectuer : « la première et la plus importante de toutes à présent est la guerre de mer ; la seconde, les affaires étrangères ; la troisième, la guerre de terre ; la quatrième, les dépenses du dedans du royaume, les plaisirs et les divertissemens de Vostre Majesté. » Non seulement les deux dernières, ajoutait-il, devaient se contenter des restes des deux premières, mais « La quatrième dépense doit souffrir *toute la rigueur des retranchements et de toute l'économie possible*, par cette belle maxime, qu'il faut espargner cinq sols aux choses non nécessaires, et jeter les millions quand il est question de vostre gloire »³⁷. Pour Colbert, de toute évidence, les fêtes, complètement inutiles, ne rehaussaient en rien la gloire du souverain³⁸. Le surintendant dut cependant se résigner à participer à leur élaboration et à prendre en charge leur financement.

Colbert ne fut pas le seul à s'insurger contre les dépenses qu'occasionnaient ces fêtes. Qu'il s'agît de La Fontaine, ancien protégé de Fouquet tombé en disgrâce lors de la chute de ce dernier, de Saint-Simon, qui ne voyait dans ces divertissemens qu'une manifestation d'orgueil et de despotisme, ou de La Bruyère, sensible à la vanité ostentatoire des Grands, les reproches fusaient, parfois cinglants³⁹.

Quoi qu'il en fût de ces réserves, les fêtes royales s'inscrivirent dans une politique de magnificence savamment orchestrée par Louis XIV, roi-metteur en scène, qui sut faire de ces réjouissances un instrument de propagande incomparable. Dans ses *Mémoires*, il affirme, s'adressant à son fils, qu'un roi de France doit voir dans les divertissemens publics, notamment ceux de la cour, bien plus que des plaisirs qui délassent, calment les troubles de l'âme, polissent l'esprit ou adoucissent les mœurs. En réalité, ces fêtes permettent aux sujets d'avoir un accès libre et facile au prince. Celui-ci, sans rien perdre de son autorité et du respect qui lui est dû, peut ainsi montrer son affection à ses peuples et surtout aux gens de qualité⁴⁰. Il ajoute :

Cette société de plaisirs, qui donne aux personnes de la Cour une honnête familiarité avec nous, les touche et les charme plus qu'on ne peut dire. Les peuples, d'un autre côté, se plaisent au spectacle, où au fond on a toujours pour but de leur plaire ; et tous nos sujets, en général, sont ravis de voir que nous aimons ce qu'ils aiment, ou à quoi ils réussissent le mieux. Par là *nous tenons leur esprit et leur cœur*, quelquefois plus fortement peut-être que par les récompenses et les bienfaits.⁴¹

37. Colbert, *Correspondance*, Mémoire au roi du 22 juillet 1666.

38. Précisons que le coût du divertissement de 1668 fut estimé à 105 395 livres, tandis que celui du divertissement de 1674 s'élevait à 63 778 livres. Le coût global des quatre théâtres élevés à l'occasion des fêtes de 1674 (pour *Alceste*, *Le Malade imaginaire*, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* et *Iphigénie*) fut de 11 995 livres.

39. Cf. par exemple le chapitre XXX des *Mémoires* du Duc de Saint-Simon.

40. Cf. *Mémoires de Louis XIV*, p. 121-122.

41. *Ibid.*, p. 123.

Ces réflexions sont la confirmation indiscutable de la valeur « politique » que le souverain accordait à ces divertissements et une réponse nette à toutes les objections de Colbert.

B. UNE COMPOSANTE DE LA FÊTE ROYALE : LA COMÉDIE-BALLET

A l'intérieur des divertissements royaux la comédie-ballet occupe une place de choix. C'est elle qui constitue l'élément à la fois le plus fin et le plus éclatant de la fête, puisqu'elle associe comédie, musique et danse en un spectacle prodigieux de magnificence. Mais comment définir cette forme théâtrale particulière, qui accorde un grand rôle à la musique et à la danse ? La comédie-ballet répond-elle à un sous-genre de circonstance ou à une esthétique entièrement nouvelle ? Cette question a divisé les moliéristes. D'un côté G. Defaux⁴² établit une distinction dans la carrière de Molière entre deux phases. Dans la première prédomine la comédie morale résolument optimiste. Survient ensuite un tournant que le critique place au moment de la violente querelle du *Tartuffe*. Commence alors la seconde phase où Molière abandonne sa conception optimiste de la nature humaine. Le genre de la comédie-ballet, élaboré au cours de cette seconde période, se serait révélé apte à rendre compte de la folie universelle et, offrant une esthétique nouvelle, aurait présenté un spectacle plus métaphorique que mimétique.

Pour P. Dandrey⁴³ en revanche, il n'y aurait pas de rupture dans la carrière du dramaturge. L'unité de sa production serait contenue dans son esthétique du naturel et du ridicule. La comédie-ballet ne serait qu'une variante de la comédie traditionnelle et ne saurait constituer un genre puisqu'elle ne possède ni esthétique propre ni vision du monde particulière.

Il revient à Ch. Mazouer⁴⁴ d'avoir posé l'existence de liens certains et complexes entre les intermèdes et la comédie proprement dite et d'avoir ainsi démontré l'existence d'un genre de la comédie-ballet. Nous nous rangeons à son avis sans aller jusqu'à adopter totalement la thèse de G. Defaux dont les démonstrations, à bien des égards, nous semblent un peu forcées.

Une conclusion s'impose. Si la comédie-ballet est bien un genre, toutes les mises en scène qui suppriment les intermèdes sous divers prétextes en faussent fondamentalement le sens, puisqu'elles en détruisent la cohérence structurelle. Comédie mêlée de musique et de danse, la comédie-ballet appartient à un genre nouveau qui naquit et mourut dans le dernier tiers du XVII^e siècle. Ce genre présente un certain nombre de caractéristiques, valables pour les quatorze pièces⁴⁵ qui le composent et qui, toutes, ont pour auteur Molière.

42. Gérard Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique*, 1980.

43. Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, 1992.

44. Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, 1993.

45. *Les Fâcheux* (1661), *Le Mariage forcé* (1664), *La Princesse d'Élide* (1664), *L'Amour médecin* (1665), *Mélicerte* (1666), *La Pastorale comique* (1667), *Le Sicilien* (1667), *Georges Dandin* (1668), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669),

1. NAISSANCE DU GENRE

C'est pour la fameuse fête qui entraîna la chute de Foucquet, le 17 août 1661, que Molière écrivit et monta *Les Fâcheux*, la première des comédies-ballets. Dans l'*Avertissement* qui précède la pièce, Molière affirme que la constitution de ce genre nouveau fut le fruit du hasard et le résultat de contraintes matérielles :

Le dessein était de donner un *ballet* aussi ; et, comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi de danseurs excellents, on fut *contraint* de séparer les entrées de ce ballet, et l'avis fut de les *jeter dans les entr'actes de la comédie*, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes baladins de revenir sous d'autre habits.

Ce sont donc les contraintes de la distribution et de la mise en scène qui conduisirent le dramaturge à créer ce « mélange qui est nouveau pour nos théâtres »⁴⁶. Le principal souci de Molière était d'assurer la cohésion et l'unité d'une pièce qu'il tenait à intituler « comédie » : « De sorte que, pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisait de les *coudre* au sujet du mieux que l'on put, et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie. » Le reproche qui fut fait à Molière pendant deux siècles est contenu en germe dans cette déclaration. Ses pièces sentent parfois trop la marquetterie, donnent l'impression d'un *patchwork* de genres et ne respectent en rien la belle unité chère à l'esthétique classique.

La complexité de la composition de ces pièces entraînait d'ailleurs des problèmes de mise en scène. Les comédies-ballets en effet étaient d'abord représentées devant la cour avant d'être rejouées sur la scène du Palais-Royal, à la ville cette fois. C'est dire que Molière devait penser ses pièces en fonction de ce double public. Lors de ses représentations à la cour, il se trouvait dans la position enviable de poète courtisan. Comme il connaissait les goûts et les modes, comme il était capable de prévoir les réactions et les comportements, son travail devait effectivement être plutôt confortable. En revanche, présenter à la ville des pièces qui avaient été appréciées par la cour et conçues pour elle n'était pas évident. Outre les folles dépenses que nécessitait la réalisation des ornements, les mœurs de la cour étaient parfois trop présentes pour que le public de la ville acceptât la pièce sans regimber. C'est ainsi que la ville n'eut pas l'occasion de voir *Les Amants Magnifiques*. Sans doute est-ce d'abord parce que

Les Amants Magnifiques (1670), *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), *Psyché* (1671), *La Comtesse d'Escarbagnas* (1671), *Le Malade imaginaire* (1673).

46. Selon James Anthony, Molière se trompait en affirmant la nouveauté du genre (*La Musique en France à l'époque baroque*, 1981, ch. V : « La comédie-ballet et les spectacles apparentés », p. 76). Qu'il s'agisse de l'*Orfeo*, dans lequel l'abbé Buti avait incorporé des entrées de ballet ou de la pièce *Le Nozze di Peleo e di Teti* dont la page de titre présente l'œuvre comme une « comédie italienne en musique entremêlée d'un ballet sur le même sujet », la recette du mélange dont parle Molière aurait déjà été découverte. C'est peut-être interpréter de façon incorrecte les propos de Molière. Dans l'esprit du dramaturge, *Les Fâcheux* étaient la première pièce française à réaliser un tel mélange et surtout la première pièce qui, tout en offrant ce mélange, restait résolument une comédie. C'est précisément dans le fait de conserver à la comédie sa primauté que réside toute l'originalité du mélange moliéresque.

les finances de la troupe n'auraient pas pu supporter les coûts nécessités par la représentation des intermèdes. Mais la pièce reflétait peut-être trop directement l'univers de la cour et le goût des courtisans pour qu'un théâtre public pût se décider à la représenter.

2. L'UNION DES ARTS

Un des principes constitutifs de la comédie-ballet est sans conteste l'alliance de ces trois arts que sont la comédie, la danse et la musique. En 1665, lorsque la nouvelle « Troupe du Roi » monte *L'Amour Médecin* à Versailles tout d'abord, puis sur la scène du Palais-Royal, Molière fait précéder la pièce d'un avis *Au lecteur* où il émet quelques réflexions :

On sait bien que les comédies ne sont faites *que pour être jouées*, et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre ; ce que je vous dirai, c'est qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages pussent toujours se montrer à vous *avec les ornements* qui les accompagnent chez le Roi. Vous les verriez dans un état beaucoup plus supportable, et les airs et les symphonies de l'incomparable M. Lulli mêlés à la beauté des voix et à l'adresse des danseurs, leur donnent sans doute des *grâces* dont ils ont toutes les peines du monde à se passer.⁴⁷

On a souvent vu dans cette insistance que met Molière sur l'importance de l'acteur et sur la nécessité des ornements une façon de subordonner le texte au non-texte. Il nous semble au contraire qu'il faut interpréter cette fusion harmonieuse de la comédie, de la danse et de la musique comme une initiative géniale. La comédie-ballet – et c'est son originalité profonde – proclame en effet l'union de ces arts. Comme le demande la Comédie à la Musique et au Ballet dans le *Prologue* de *L'Amour Médecin* :

Quittons, quittons notre vaine querelle,
Ne nous disputons point nos talents tour à tour,
Et d'une gloire plus belle
Piquons-nous en ce jour :
Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde,
Pour donner du plaisir au plus grand roi du monde.⁴⁸

3. LA PRÉSENCE D'INTERMÈDES

Toutes les comédies-ballets ont pour point commun de contenir des entrées de ballets, également appelées intermèdes, qui sont plus ou moins bien rattachées à l'intrigue principale. À l'origine, le terme d'« entremets » ou d'« intermède » désigne un divertissement qui disparaît dans l'instant même de sa représentation, tout comme les plats servis aux grands banquets princiers⁴⁹. Ce genre de divertissement acquit progressivement son autonomie et servit à désigner des œuvres plus longues ; dans le même temps apparaissaient les machines

47. *L'Amour Médecin*, *Œuvres complètes*, t. I, p. 780. Toutes les références aux comédies de Molière, sauf indication contraire, sont faites à l'édition de R. Jouanny.

48. *L'Amour Médecin*, *Œuvres complètes*, t. I, p. 782.

49. Nous nous inspirons ici des analyses de Benoît Bolduc dans l'introduction de son édition d'*Andromède délivrée* et de celles de Bénédicte Louvat dans « Le théâtre musical au XVII^e siècle », 1994, p. 251-252.

théâtrales qui, d'abord dans l'*intermezzo* italien, puis dans l'intermède français, permirent l'accomplissement d'étonnantes métamorphoses et créèrent des effets de surprise spectaculaires. C'est d'Italie en effet que nous vient cette tradition des machineries théâtrales⁵⁰ qui apparut dans le ballet de cour dès le début du XVII^e siècle et qui s'imposa définitivement à partir des années 1640.

La définition qu'on peut lire chez Furetière permet de circonscrire la nature de l'intermède :

Ce qu'on donne en spectacle *entre les Actes d'une Comédie* pour *amuser* le peuple tandis que les Acteurs reprennent haleine, ou changent d'habits, ou pour donner loisir de changer les décorations. Les intermèdes se font de *balets, facéties, Chœurs de Musique*, etc. *qui n'ont rien de commun avec la pièce.*⁵¹

De cette définition, il ressort que dans l'intermède peuvent être mis en œuvre trois langages : chorégraphique, théâtral et musical.

Quant à la finalité de l'intermède, il est manifeste que c'est d'abord de divertir. Divertissements pour le spectateur certes, mais aussi divertissements pour les personnages de la comédie eux-mêmes⁵², les intermèdes introduisent des moments de détente dans la pièce. Nous aurons l'occasion de revenir de façon plus approfondie sur les fonctions de l'intermède dans notre seconde partie.

La comédie-ballet exprime sans doute une vision esthétique nouvelle chez Molière, vision qui entraîne à son tour chez le spectateur des sensations et des émotions neuves produites par un spectacle total unissant texte et ornement. Si comédie et comédie-ballet conduisent toutes deux à une réflexion sur le réel, la comédie-ballet, parce qu'elle ne se contente pas seulement de la mise en scène d'un texte écrit, mais qu'elle fait intervenir, grâce à la danse et à la musique, fantaisie, rêve et poésie, dépayse, emporte le spectateur dans un ailleurs. Les ornements, loin de n'avoir qu'une valeur décorative, donnent un surcroît de signification au texte, parce qu'ils sont eux aussi, grâce à leur pouvoir expressif et métaphorique, porteurs de sens. Nous allons essayer d'analyser comment ces ornements à l'époque des comédies-ballets étaient parvenus à un certain stade de codification dont Molière et Lully durent tenir compte.

50. C'est surtout Giacomo Torelli, surnommé à Paris le « Grand Sorcier », qui, dès 1645, construisit en France des décors époustouflants. Il favorisa le développement du merveilleux dans les spectacles ; son influence fut grande, notamment dans les opéras français. Les frères Vigarini lui succédèrent après sa disgrâce en 1661. C'est l'un d'eux qui construisit les décors des *Amants Magnifiques*.

51. Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690. Les italiques sont de nous.

52. Dans son analyse très complète de l'intermède, Benoît Bolduc précise que « d'un point de vue pratique, l'intermède permet aux acteurs de reprendre haleine, aux spectateurs de se détendre (...) et permet une certaine harmonie entre la tension dramatique et la détente que vient chercher le spectateur au théâtre » (édition d'*Andromède Délivrée*, p. 12-13).

C. DANSE ET CODIFICATION

1. LE RÔLE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE DANSE

Le règne de Louis XIV correspond à une période d'analyse et de codification des différents arts. Les principes qui régissent le gouvernement de la nation animent également la politique artistique du roi : autorité et centralisation prédominante. La création des Académies de danse et de musique, le renforcement des institutions, la nomination des grands commis sont la preuve d'une volonté évidente de dirigisme.

L'Académie royale de danse fondée par Louis XIV en 1661 a pour fonction de « recenser les formes et les pas, normaliser en délibérant sur la bonne et la mauvaise façon de les interpréter, codifier la technique et enseigner les règles ainsi établies »⁵³. N. Lecomte ajoute qu'« elle est à la danse ce que l'Académie française est à la langue ». La tâche essentielle des treize maîtres à danser qui la constituent est d'analyser la danse afin de définir des règles qui permettront un apprentissage rationnel de cet art. Ainsi certaines positions sont dites bonnes ou mauvaises, chaque danse est clairement définie, avec un nom et un ensemble de pas et de ports de bras déterminés, la position frontale du danseur face à la scène est établie. Le vocabulaire se codifie lui aussi : lorsqu'on parle de mouvement de poignets dessus, de poignets dessous, de demi-rond du coude en haut, en bas, d'opposition, chacun sait désormais à quoi cela correspond⁵⁴. Guidée par un souci de rigueur et d'harmonie, l'Académie posa les bases de la danse classique, d'ailleurs également nommée danse « académique ». Ce n'est qu'une fois ce travail d'analyse et de normalisation réalisé qu'on put « écrire » la danse : le système Feuillet⁵⁵, qui permet la réalisation de partitions chorégraphiques, serait issu en partie du travail de cette Académie.

Le but visé par le roi fut largement atteint, puisque la danse française, admirée de toutes les nations étrangères, s'imposa, en même temps que son vocabulaire, dans toutes les cours d'Europe. La danse faisait tellement partie de la vie quotidienne que Ph. Beaussant peut affirmer avec justesse que « l'homme baroque ne marche pas ; il se *pavane* »⁵⁶.

Ce souci de rationalisation de la discipline entraîna des changements dans la pratique même : la danse savante devint dès lors une affaire de professionnels. La technique progressivement s'affermir. Alors qu'auparavant la danse était planimétrique, les danseurs se contentant de tracer sur le sol des figures géométriques, elle devint stéréométrique, c'est-à-

53. Nathalie Lecomte, art. « Académie royale de danse », dans *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 1.

54. L'ensemble de ces codes gestuels sera répertorié en 1725 dans un très bel ouvrage illustré de Pierre Rameau *Le Maître à danser, qui enseigne la manière de faire tous les différents pas de la danse dans toute la régularité de l'art & de conduire les bras à chaque pas* (Paris, Jean Villette, 1725).

55. Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie ou L'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs. Avec lesquels on apprend facilement de soi-même toutes sortes de danses...*, Paris, 1700.

56. Philippe Beaussant, *Versailles, Opéra*, 1981, p. 33.

dire fondée sur la conjugaison de pas déterminés et de ports de bras. De ce fait la semi-improvisation qui régnait dans le ballet de cour de la première moitié du siècle se trouva exclue. Par ailleurs l'établissement d'une troupe permanente de danseurs au sein de l'Académie royale de musique contribua à accentuer la virtuosité des chorégraphes. À la fin du siècle, le temps où les amateurs de la cour et les professionnels pouvaient harmonieusement se mélanger et apparaître simultanément sur scène, est révolu et au XVIII^e siècle la rupture entre bal et ballet sera intégralement consommée. Il ne suffit plus d'appartenir à la haute aristocratie pour pouvoir participer à un ballet. « Le nom importe moins désormais que les compétences. »⁵⁷ La disparition de l'amateurisme chorégraphique des scènes de ballet permit certainement à la danse un développement extraordinaire, car la présence de gentilshommes sur scène avait freiné les prouesses techniques des professionnels et leur recherche de figures complexes, car il n'était pas question de mettre en situation d'infériorité les grands du royaume.

2. LE RÔLE DES THÉORICIENS

Tandis que les praticiens règlent pour le roi des divertissements somptueux, des hommes d'étude cherchent à établir des règles, à codifier la danse et à dégager une esthétique.

Faisant suite à l'ouvrage de Saint-Hubert⁵⁸, premier traité sur le ballet, les travaux de l'Abbé d'Aubignac⁵⁹, de l'Abbé de Pure⁶⁰ ou du Père Ménéstrier⁶¹ témoignent du souci constant de codification qui anime la première moitié du règne de Louis XIV. C'est à un véritable travail de théorisation de la danse, telle qu'elle pouvait apparaître à l'époque, soit dans les bals, soit dans les ballets, que se sont livrés ces hommes de lettres. Ils ont contribué à la mise en place de spectacles mieux ordonnés et plus raffinés. Selon M.-C. Moine, cette transformation des spectacles n'est pas seulement la conséquence de l'emprise de Louis XIV sur les arts aussi bien que sur les affaires. Elle est également liée au très vaste mouvement scientifique du XVII^e siècle : « la prise de conscience d'un univers allant de l'infiniment petit à l'infiniment grand (avec les travaux de Pascal), la découverte d'un monde ordonné autour de la Raison (avec les écrits de Descartes), s'inscrivent en droite ligne dans un courant d'ordre et de classification dont le règne de Louis XIV est le pur produit »⁶² et dans lequel s'inscrivent en toute logique les théoriciens du spectacle.

57. M.-F. Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV*, 1967, p. 161.

58. Saint-Hubert, *La Manière de composer et faire réussir les ballets*, 1641 : ce traité examinait les différentes composantes du ballet et soulignait les problèmes techniques et esthétiques posés par l'élaboration du genre.

59. François Hédelin d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, 1657.

60. Michel de Pure, *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, 1668.

61. Claude-François Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, 1682.

62. Marie-Christine Moine, *Les Fêtes à la Cour du Roi Soleil*, 1984, p. 38.

La Pratique du théâtre (1657) de l'abbé d'Aubignac, bien qu'elle concerne surtout le théâtre littéraire, est d'une importance telle pour l'histoire des théories dramatiques qu'on ne peut la passer sous silence. S'attachant à l'étude de la « vray-semblance », qui repose sur la continuité de l'illusion théâtrale, d'Aubignac reconnaît l'existence d'une « vray-semblance » du merveilleux. Ses réflexions sur la convenance et son importance dans le décor ainsi que sur les effets des machines concernent aussi le ballet : la bienséance reste la règle fondamentale.

Michel de Pure, dans son *Idée des spectacles anciens et nouveaux* (1668), s'intéresse aux diverses sortes de spectacles, mais consacre un tiers de son ouvrage au ballet. Son étude passe en revue les composantes du genre : le sujet, les airs, les pas, les entrées, les figures, les habits, les masques, les machines, les récits, les vers et les instruments. À travers les nombreuses remarques techniques, nées d'une observation très attentive, on perçoit un changement qui rend le ballet de moins en moins accessible aux amateurs. La recherche de l'expressivité est désormais nécessaire : « La principale et la plus importante règle est, de rendre le pas expressif, que la teste, les espauls, les bras, les mains facent entendre ce que le danseur ne dit point »⁶³. La danse révèle « les troubles et les diverses agitations de l'ame, et qui signifient contre nos propres désirs les mouvements intérieurs que nous tâchons de cacher et de tenir secrets »⁶⁴. Le travail de l'abbé de Pure fournit un témoignage précieux sur les techniques de l'époque, tout en posant certains problèmes fondamentaux de l'esthétique du ballet.

Dans son ouvrage *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682), le Père Claude-François Ménéstrier cherche, pour sa part, à normaliser le genre en lui donnant des règles qui s'apparentent à celles du genre dramatique. S'appuyant sur l'autorité des Anciens, il établit des principes qui relèvent des notions de symétrie, proportion et équilibre. On remarquera d'ailleurs que les théoriciens ne séparent pas, dans leurs écrits, les divers éléments constitutifs du spectacle : musique, poésie, décors et costumes contribuent avec la danse à l'élaboration de ce spectacle. Le traité de Ménéstrier est d'une importance capitale pour l'étude du ballet de cour.

3. LE POUVOIR EXPRESSIF DE LA DANSE

La recherche d'une expressivité de plus en plus grande dans le domaine chorégraphique se dessine dans le dernier quart du XVII^e siècle. Le meilleur exemple du pouvoir expressif de la danse est fourni par la pantomime, dont la fonction est précisément de traduire une action ou un sentiment. La pantomime préfigure la danse en action qui connaîtra un grand succès au siècle suivant et qui sera définie par Noverre comme « l'art de faire passer l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes et de la physionomie, nos sentiments et nos passions dans l'âme des spectateurs. L'action n'est donc autre chose que la Panto-

63. Michel de Pure, *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, p. 249.

64. *Ibid*, p. 250.

mime»⁶⁵. M.-F. Christout explique que « la pantomime va vite pour mieux dérouter et séduire le spectateur. (...) Ballets et pantomimes ne cessent à cette époque d'interférer tant sur le plan technique qu'expressif. Une différence fondamentale les sépare néanmoins. La pantomime exige un respect plus strict de la vraisemblance et du réalisme banni généralement par le ballet.»⁶⁶ À côté de la « belle danse », norme de référence par excellence à la cour et en France au XVII^e siècle⁶⁷, se développe donc un type de danse plus expressif, la pantomime, danse figurative à l'état pur, sans parole. Ch. Mazouer émet l'hypothèse que la comédie-ballet a pu constituer précisément une sorte de transition entre le ballet de cour et le ballet d'action, au sens où elle permit d'essayer de nouvelles techniques et de tester leur efficacité dramatique.

4. LA DANSE COMME IMITATION

L. E. Auld écrit que « la danse, comme tous les autres arts, quelque forme qu'elle prît, procurait une espèce de plaisir que l'on attribuait communément à sa capacité à imiter la nature »⁶⁸. Selon les théoriciens du XVII^e siècle, la danse avait une mission très haute ; par ses divers moyens d'expression, elle dépassait les possibilités d'imitation des autres arts. Michel de Pure, par exemple, voyait le ballet comme un reflet du monde, capable de dévoiler les plus profonds mystères de la nature, de la morale et de l'homme⁶⁹. Comme le fait judicieusement remarquer C. Kintzler, le précepte d'imitation de la nature, principe fondamental de l'esthétique classique, inspiré de l'*Art poétique* d'Horace, « ne renvoie nullement à l'idée d'une reproduction ou d'une copie. La nature que l'art classique se propose de rechercher est une "nature choisie" ». Le travail de l'artiste est alors un travail d'analyse visant à dégager une vérité qui se trouve toujours au-delà de la réalité apparente. Il s'agit de rechercher la nature fondamentale des choses. C'est pourquoi l'artiste tend à essentialiser et à épurer les caractères de l'objet de son imitation. Ainsi, « l'imitation classique de la nature doit avoir pour effet de rendre les choses à leur vérité profonde : le bruit

65. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Stuttgart, Lyon, Delaroché, 1760 (cité par N. Lecomte et E. Roucher, art. « danse », dans *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* p. 204).

66. Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV*, 1967, p. 122.

67. « Belle danse » : « émergeant dans la première moitié du XVII^e s., dénommée en 1641 (Saint-Hubert), elle désigne un style de danse qui, dès le départ, se présente comme l'apanage du "bon danseur", qu'il soit noble ou roturier, amateur ou professionnel. Se rencontrant dans le contexte tantôt du bal, tantôt du ballet, la belle danse est révélatrice d'une conception à la fois sociale et esthétique de la danse. » (N. Lecomte et E. Roucher, art. « danse », *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 204).

68. Louis Eugene Auld, *The Unity of Molière's comedy - ballets*, 1968, p. 43 : « like all other arts, dance, whatever form it took, gave a kind of pleasure which was most commonly ascribed to its ability to imitate nature. »

69. Michel de Pure, *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, [1668], p. 211-212.

redevient *son musical*, le son redevient *danse*, la vie redevient *théâtre*»⁷⁰. L'utilisation de la danse par Molière est donc logique et nécessaire dans un spectacle qui se veut total, c'est-à-dire à l'image de la vie et de la nature : la danse permet la représentation du mouvement, permet de dire – ou de montrer – l'indicible.

5. LA FONCTION SOCIALE DE LA DANSE

Louis XIV roi danseur? Sans aucun doute: il pratiquait la danse quotidiennement à la cour. On sait même que sa passion pour la danse était sans bornes. D'après M.-C. Moine⁷¹, l'origine d'une telle vogue auprès du roi et de la noblesse est peut-être à chercher dans les civilisations antiques où les bons soldats étaient aussi de bons danseurs et où la souveraineté du roi s'affirmait par la pratique de danses sacrées, chaque victoire donnant lieu à des danses guerrières en l'honneur des dieux. L'origine sacrée de la danse joue certainement encore un rôle au XVII^e et explique peut-être pour une part l'espèce de frénésie avec laquelle s'y adonna la société de cour. Dans les *Lettres patentes de l'Académie royale de danse*, Louis XIV reconnaît cet art « comme l'un des plus honnestes et des plus nécessaires à former le corps, & lui donner les premières et les plus *naturelles* dispositions⁷² ». La fonction de la danse telle que l'énonce le roi dans ces *Lettres* de 1661 est double: la danse fait partie avant tout de la préparation militaire, au même titre que l'escrime et l'équitation. Ce sont des disciplines qui se complètent et nécessitent également le travail des poignets, l'apprentissage des positions en dehors et en dedans... D'ailleurs les maîtres à danser sont souvent les maîtres d'escrime. La seconde fonction de la danse est de former les gentilshommes à l'art du paraître⁷³. Dans le *Discours Académique* qui accompagna l'établissement de l'Académie royale de danse, il est écrit que l'emploi de la danse

dans la plus obscure antiquité fut de faire voir par des signes & par des mouvemens du corps les secrets sentimens de l'ame, afin de perfectionner cette expression generale que la *nature* avoit enseignée à tous les hommes pour se faire entendre par signes aux lieux où leur langage n'estoit pas connu.⁷⁴

70. Catherine Kintzler, art. «Imitation de la nature», dans le *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 354.

71. Marie-Christine Moine, *Les Fêtes à la cour du roi-soleil*, 1984, p. 34.

72. *Lettres patentes du roy, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris. Vérifiées en Parlement le 30 mars 1662*, reproduites par Mark Franko dans *Dance as text: Ideologies of the Baroque Body*, 1993, p. 166-171.

73. Monsieur Jourdain par exemple suit les leçons d'un maître à danser et d'un maître d'armes.

74. L'ensemble du *Discours* est reproduit par Mark Franko dans *Dance as text: Ideologies of the Baroque Body*, 1993, p. 172-175. Ce discours cherchait à prouver que la danse haute n'avait pas besoin de la musique et surtout qu'elle était absolument indépendante du violon. Il s'inscrit dans la querelle qui opposa Guillaume Dumanoir et la corporation des Violons du roi à l'Académie royale de danse.

Dans un univers où l'on est constamment en représentation, où il faut sans cesse avoir « bon air » – ce n'est pas pour rien que M. Jourdain apprend à faire la révérence⁷⁵ – on doit savoir utiliser son corps. Ceci est tellement vrai que la danse semblait un moyen d'expression *naturel* à tout gentilhomme courtisan. La danse façonne l'homme de cour. Ph. Beaussant affirme que « le XVII^e siècle est l'âge d'or de la danse : sinon comme art chorégraphique – Noverre, la Camargo au siècle suivant, inventeront bien d'autres merveilles – mais comme (*sic*) fait de civilisation et de société »⁷⁶. Il ajoute que tous les collèges et en particulier ceux des jésuites, possédaient leur maître à danser. On remarquera que l'importance sociale de la danse ne date pas du XVII^e siècle : dès le début du XVI^e siècle, Baldassare Castiglione avait fait de la danse un élément essentiel de la formation de son gentilhomme, dans le *Libro del cortegiano* (1525). Ch. Mazouer nous rappelle d'ailleurs à quel point cet ouvrage influença les théoriciens français qui, à partir de 1630, commencèrent à réfléchir sur l'honnête homme. La vie de cour apparaît alors comme un vaste ballet où tout concourt à satisfaire le souverain, dans les moindres gestes quotidiens comme dans les somptueux divertissements qui célèbrent sa gloire.

D. MUSIQUE ET CODIFICATION

1. MUSIQUE DRAMATIQUE ET THÉÂTRE MUSICAL EN FRANCE AU XVII^e SIÈCLE

La genèse de la musique dramatique se situe en France aux alentours des années 1650. G. Durosoir⁷⁷ démontre que c'est dans la pastorale que s'est opéré le passage d'une conception bien française de la musique, où les éléments musicaux sont perçus comme de simples décorations sans rapport avec le texte qui les accompagne, à une conception plus élevée, proche de celle qui anime les compositeurs italiens, où la musique se présente comme un langage à part entière, véritable constituant du discours dramatique.

Cependant la réflexion sur la musique dramatique ne naît pas *ex nihilo* au XVII^e siècle. Le théâtre musical⁷⁸ du XVII^e siècle en effet, tout en conservant la formule traditionnelle des fêtes de cour, ballet ou intermède, subit l'influence des recherches qu'avait menées antérieurement l'Académie de poésie et de musique, fondée en 1570 par J.-A. de Baïf. Celle-ci déjà s'interrogeait sur les rapports entre musique et texte⁷⁹ afin d'établir un spectacle total, et ses travaux aboutissaient tous à affirmer la prééminence du texte sur la musique. Le chant répondit peu à peu à l'idéal de clarté et d'intelligibilité des paroles ; dans le ballet de cour la

75. *Le Bourgeois Gentilhomme*, Acte II scène 1.

76. Philippe Beaussant, *Versailles, Opéra*, 1981, p. 34.

77. Georgie Durosoir, « Pastorales avec musique et pastorales en musique en France au milieu du XVII^e siècle », 1994.

78. On entendra par « théâtre musical » « toutes les pièces qui contiennent des passages musicaux, passages purement instrumentaux, passages lyriques ou musique à danser » (Bénédicte Louvat, « Le théâtre musical : un genre nouveau ? », 1994, p. 250).

79. Voir à ce sujet les analyses de Bénédicte Louvat, *ibid.*, p. 252.

musique se vit subordonnée au texte, notamment dans le récit de ballet qui servait de fil conducteur entre les diverses entrées et commentait l'action. Cette Académie⁸⁰ introduisit également des changements dans l'exécution des œuvres : personne n'avait le droit d'approcher des musiciens lorsqu'ils exécutaient une pièce et il était formellement interdit de pénétrer dans la salle pendant la représentation. La qualité des représentations et des auditions y gagna beaucoup. Le travail de l'Académie de J.-A. de Baïf et l'influence de la Pléiade, qui cherchait à faire renaître la tragédie antique, favorisèrent l'éclosion du ballet de cour dont le succès fut immédiat. Or c'est grâce à ce ballet de cour⁸¹, né de l'application des principes humanistes à une fête de cour, que l'élément dramatique s'introduisit dans la musique vocale française. Ce genre conjugait poésie, musique vocale et instrumentale, chorégraphie et scénographie.

Mais quelle était la spécificité de la musique au XVII^e siècle en France ? En quoi différait-elle radicalement de celle du XVI^e siècle ? La musique instrumentale pour ensemble au XVI^e siècle était essentiellement la musique de danse : la musique ne s'écoutait pas pour elle-même. Elle servait dans de nombreuses occasions de la vie sociale, qu'il s'agisse d'accueillir le roi à son Entrée solennelle ou de célébrer tel ou tel événement. Mais au début du XVII^e siècle cet art de la fête se mit à décliner ; le corps des « joueurs d'instruments » à qui on faisait appel en toutes occasions au siècle précédent déclina également, après que le roi eut appelé les meilleurs éléments à la cour. Les entendre allait être réservé à des privilégiés. À partir de 1620 apparaissent en effet les concerts⁸², qui transforment la vie musicale. Le public n'est plus la foule anonyme du XVI^e siècle, il est désormais constitué par des amateurs qui choisissent d'écouter de la musique. La cour devient le royaume par excellence de la musique ; c'est là qu'il faut désormais suivre l'évolution de la musique française.

2. LES INSTITUTIONS SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XIV

L'action conjuguée de Colbert et de Louis XIV, animée par un souci aigu d'organisation et d'ordre, chercha à rationaliser et à ordonner tout ce qui touchait à la musique. Le parti-pris de centralisation du régime est visible également dans ce domaine. Bien qu'il ne fût pas un exécutant accompli, le monarque s'occupa en fait énormément de la musique destinée à la cour, et la décennie 1660-1670 représente un moment charnière de l'organisation du domaine musical sous l'impulsion du roi. Celui-ci commença par nommer Jean-Baptiste

80. La réflexion des théoriciens aboutit également à la mise au point du « vers mesuré à l'antique », selon l'expression de J.-A. de Baïf, qui permettait de renouer avec le lyrisme de la tragédie antique et de rétablir le chœur.

81. Le ballet de cour est un genre qui se développa sous le règne d'Henri IV et qui atteignit son apogée dans les premières années du règne de Louis XIII. Il se poursuivit sous le règne de Louis XIV, mais ce dernier, en renonçant à danser, en 1670, porta un coup fatal au genre qu'il avait contribué à rendre incomparable. Les principes du genre ont été établis par plusieurs théoriciens dont Saint-Hubert, de Pure et Ménestrier.

82. La mode des concerts correspond d'ailleurs à la naissance de l'orchestre en France.

Lully surintendant de la musique de la Chambre en 1661. Puis il établit une série de concours afin de choisir les musiciens de la Chapelle royale. Mais c'est surtout par la création de l'Académie royale de Musique⁸³ en 1669 que la volonté d'une mainmise royale sur cet art se fit sentir. Connue d'abord sous le nom d'« Académie d'opéra », cette institution fut fondée à l'instigation de Colbert, avec pour mission de faciliter la diffusion du théâtre lyrique en France. Le privilège fut tout d'abord attribué à Pierre Perrin⁸⁴. Mais celui-ci connut rapidement de graves difficultés qui le conduisirent en prison ; il fut alors contraint de vendre son privilège⁸⁵. Et ce fut Lully qui le racheta. C'est ainsi qu'au mois de mars 1672, le musicien favori de Louis XIV se retrouva à la tête de l'Académie de musique, devenue Académie royale. Le privilège signé et accordé à Lully le 14 mars 1672 officialisait la création d'une Académie royale de musique, stipulait que ce privilège était valable « pour lui et celui de ses enfants qui sera(it) reçu en survivance de la charge de Surintendant », lui conférait le monopole de l'exploitation du théâtre d'opéra ainsi que l'exclusivité de la composition et affirmait que les nobles pourraient chanter à l'opéra sans déroger à leur rang. L'opéra se voyait ainsi élevé au-dessus de tous les spectacles. Lully profita de son privilège avec une fermeté féroce ; il obtint que pour les autres théâtres le nombre des voix fût limité à six et celui des instruments à douze, si bien qu'il devint le seul habilité à représenter des opéras ou toute autre forme de théâtre qui nécessitât de nombreux instruments. L'obtention de ce privilège par Lully provoqua la brouille définitive du compositeur avec Molière qui vit désormais singulièrement restreintes ses prétentions à un théâtre musical. Le succès de l'opéra marqua en effet la fin de la comédie-ballet et des pièces à machines du Marais⁸⁶ ainsi que le déclin progressif de la tragédie⁸⁷.

83. Tous les documents liés à l'établissement de l'Académie royale de musique sont réunis dans *Les Origines de l'opéra français*, de C. Truinet et A. E. Roquet (Paris, 1886).

84. Pierre Perrin est le créateur de l'opéra français. Mise en musique par Cambert, *La Pastorale d'Isy* (1659) de Perrin constitue le premier opéra car, outre le fait que le texte est intégralement mis en musique, il est de plus pensé en fonction de la continuité musicale. Ce spectacle obtint un grand succès qui permit à Perrin d'obtenir un privilège pour fonder une Académie d'opéra. Perrin et Cambert sont surtout connus pour une seconde pastorale, *Pomone*, créée le 3 mars 1671.

85. La carrière de Perrin fut malheureuse puisqu'il fut emprisonné pour dettes à la suite de tractations avec deux escrocs, le marquis de Sourdéac et Champeron.

86. Le privilège obtenu par Lully sera fatal au théâtre du Marais qui, après la mort de Molière, fusionnera en juin 1673 avec le théâtre du Palais Royal pour donner naissance à la troupe du roi à l'hôtel Guénégaud.

87. Après *Phèdre* et les dernières pièces de Corneille, la tragédie ne fournit plus de grands chefs-d'œuvre, du moins si l'on se fonde sur le jugement de la postérité.

3. MUSICIENS ET CHANTEURS⁸⁸

Il importe ici de définir la place que musiciens et chanteurs occupaient sur la scène. Les musiciens étaient placés devant la scène, dans la fosse d'orchestre (*planches 23, 24 et 25*) Généralement on ne voyait pas les chanteurs. De chaque côté de la scène de théâtre, ils se tenaient en retrait ou se dérobaient complètement à la vue des spectateurs dans des loges grillagées. Ainsi les chanteurs dissimulés devaient être doublés sur la scène par des acteurs muets. Mais le privilège obtenu par Perrin en 1669 pour l'exploitation du premier opéra avait constitué une menace sérieuse pour les comédies-ballets de Molière. Ce dernier avait réagi en établissant que désormais les chanteurs seraient costumés et qu'ils chanteraient à visage découvert sur le théâtre, et non plus dans des loges grillagées. La musique prit ainsi possession de la scène. À partir du moment où le chanteur mit un costume, il devint acteur à part entière, au même titre que le danseur ou l'acteur de comédie, et ses mouvements, ses gestes, ses mimiques eurent dès lors une fonction dramatique. Dans son *Traité du récitatif*⁸⁹ consacré au chant, Grimarest, en expliquant à propos de l'acteur qui chante qu'il « a la voix, le geste et le sentiment pour exprimer la passion »⁹⁰, reconnaît implicitement cette fonction.

4. POUVOIR EXPRESSIF DE LA MUSIQUE

Il conviendrait maintenant de déterminer le champ d'action de la musique, afin de préciser son rôle comme élément dramatique susceptible de contribuer au même titre que la danse à la mise en place d'un spectacle total. Une des fonctions de la musique est de fournir une sorte de commentaire à une action muette. De fait la musique française abonde en œuvres descriptives. Le compositeur tente de son mieux de « peindre » et de « caractériser » (symphonie pastorale, courts fragments souvent soulignés par la danse pour appuyer une modification ou décrire un jeu de scène, pour marquer une progression de l'action, pour insister sur un geste décisif...). Il est évident que toutes ces intentions préservent l'unité dramatique.

C'est cette perspective qui incita Lully à penser sa musique en fonction de la danse. Il ne faut pas oublier que le compositeur fut d'abord baladin⁹¹ et que pour lui la musique devait

88. Sur l'origine sociale des musiciens et des chanteurs, voir l'ouvrage de Marcelle Benoît : *Versailles et les musiciens du roi*, 1971. Signalons simplement que la participation constante des princes au chant et au jeu des instruments entraîna inévitablement une simplification du langage musical et une économie des moyens : l'artiste était au service de la cour.

89. Jean Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant. Avec un traité des accens, de la quantité et de la ponctuation*, Paris, J. Le Fèvre et P. Ribou, 1707.

90. *Ibid.*, première partie, section 47 (« Quels sont les vers les plus propres à être mis en musique »).

91. Mademoiselle de Montpensier évoque ainsi le départ en 1652 de Lully qui était à son service depuis 1646 : « Il ne voulut pas demeurer à la campagne. Il me demanda son congé, je le lui donnai et depuis il a fait fortune, car c'est un grand balladin. » (*Mémoires*, éd. 1776, t. II, p. 326).

constamment soutenir la danse. C'est pourquoi la pantomime, par exemple, était à ses yeux un art majeur, que la musique devait seconder avec tous les moyens dont elle disposait. Ce fut pour rendre la danse plus expressive que Lully varia les constructions, précipita ou ralentit les mouvements, usa et abusa des « vitesses ».

Mais si elle est au service de la danse, la musique est aussi et peut-être avant tout au service du texte. Au XVII^e siècle, on ne s'intéresse guère à la musique pure ; ce sont les rapports entre musique et langage qui restent au cœur des préoccupations esthétiques, et il en sera ainsi jusqu'à Rousseau. Lully entrevit tout le parti qu'il pouvait tirer de cet art musical qui, plus que la danse, était capable d'assurer la cohésion et l'unité d'une œuvre. De fait le rythme musical dynamise et accentue les effets de rythme du texte, tandis que les timbres instrumentaux viennent rehausser les voix réunies. Mais ce rôle joué par la musique n'est pas uniquement un rôle auxiliaire, car la musique non seulement met en valeur les effets du texte, mais elle parvient, grâce à sa capacité d'imitation, à faire sens par elle-même, à développer sa propre sémantique. Imitation de la nature au XVI^e siècle avec le système de la polyphonie vocale, elle devient imitation des passions au XVII^e siècle, c'est-à-dire capable d'exprimer par elle-même des affects et en conséquence d'en susciter chez celui qui l'écoute. Dans son *Compendium musicae* de 1618, Descartes résume ainsi cette fonction de la musique : « Finis ut delectet variosque in nobis moveat affectus. »⁹² Tout en ne perdant jamais de vue le texte chanté, Lully exploita profondément toutes ces ressources expressives de la musique, qu'il s'agît des instruments, des voix ou des rythmes.

Rappelons tout d'abord qu'au XVII^e siècle, c'est la musique vocale qui retient surtout l'attention des théoriciens⁹³ et des amateurs, la production instrumentale gardant un statut inférieur. Il existe alors un art du chant spécifiquement français⁹⁴ qui se partage entre musique sacrée et musique profane. La production profane se cristallise autour de l'air de cour que Lully⁹⁵ adapte successivement à la comédie-ballet et à la tragédie lyrique. Les chanteurs français⁹⁶ recherchent moins la force et l'agilité que l'égalité de la voix, la justesse, la grâce et le goût dans l'improvisation des ornements. L'air français est donc généralement

92. « La fin (de la musique) est de plaire et d'émouvoir en nous des passions variées » (début de *L'Abrégé de Musique*).

93. Quelques éléments bibliographiques sur l'art du chant au XVII^e siècle : Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, 1636 ; Guillaume-Gabriel Nivers, *Méthode facile pour apprendre à chanter la musique*, Paris, 1666 ; Bénigne de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, 1668.

94. La querelle sur les mérites comparés des chants français et italiens qui parcourt tout le siècle montre bien qu'il existe une spécificité française, malgré les nombreux contacts avec l'art vocal italien.

95. Il ne faut pas oublier que Lully était le gendre de Lambert (1610-1696) qui composa près de trois cents airs. La technique de Lambert, particulière au chant français, et son expressivité ont largement influencé l'écriture vocale de ses contemporains, et tout d'abord celle de Lully. À l'instar de ceux du ballet de cour, les airs de la comédie-ballet sont dans la grande lignée des airs de cour de Lambert, Boësset...

96. Trois tessitures étaient appréciées pour les solistes : celle de dessus pour les femmes, celles de haute-contre et de basse-taille pour les hommes.

plus proche du style parlé que du style chanté. Lully, si français dans sa technique et ses goûts, porta toujours une attention extrême aux paroles, observant scrupuleusement les règles de la prosodie; au chanteur de veiller à une articulation parfaite⁹⁷. Lorsqu'il effectua, au cours de sa carrière, le passage de l'art intime de l'air de cour à l'art théâtral, il fut obligé de modifier quelque peu la technique: comme l'articulation du texte restait au centre de ses préoccupations, il limita fortement l'ornementation improvisée qui existait dans les airs, mû qu'il était par le souci de la vérité dramatique. L'ensemble y gagna en expressivité, la force des sentiments n'étant plus émoussée par les fioritures, mais il perdit de cette douceur qui était une des spécificités du chant français.

Lully par ailleurs, en étudiant la capacité expressive des voix, fut amené à réfléchir sur le problème de la déclamation. La critique musicale ne parle généralement du récitatif de Lully qu'à partir de la première tragédie lyrique de Lully, *Cadmus et Hermione* (1673). Aussi notre emploi de ce terme peut-il sembler à première vue paradoxal ou du moins anachronique. Il n'en est rien si l'on admet que l'opéra de Lully n'est pas né *ex nihilo*. Le compositeur avait déjà trouvé et expérimenté nombre de ces rouages et astuces dans ses comédies-ballets. *Les Amants Magnifiques* par exemple comportent effectivement quelques passages qui ont déjà l'allure du récitatif. Lully n'est d'ailleurs pas le premier à avoir tenté de mettre en place une récitation musicale. Pierre Guédron, au début du siècle, avait déjà réfléchi au problème dans ses airs de cour, donc en dehors de tout contexte théâtral. Cambert, lui, avait découvert le lien mélodico-rythmique qui existe entre la parole emphatique et le chant. Mais c'est sans conteste à Lully que revient le mérite et la gloire d'avoir inventé un « parler musical⁹⁸ ». C'est indubitablement lui qui est parvenu à obtenir l'adéquation entre la musicalité latente des vers et la musique instrumentale. Création de Lully qui le développe autour de 1670 pour les récits vocaux de ses comédies-ballets, le récitatif est un chant déclamé dont la mélodie et le rythme libre observent autant que possible l'accentuation naturelle des mots et les inflexions de la langue parlée. C'est un « genre de musique vocal qui imite les inflexions de la déclamation parlée⁹⁹ ». Tout le problème réside dans l'adaptation de la musique à la langue, entreprise particulièrement délicate quand il s'agit du français qui n'est pas une langue sonore. À la suite de Lecerf de La Viéville, on a souvent prétendu que Lully se serait inspiré de la déclamation de la tragédienne Champmeslé. Mais l'interprète de Racine atteignit la

97. Selon P. Corneille, les paroles chantées étaient souvent inintelligibles. C'est pour cette raison qu'il refusa toujours l'opéra, préférant rejeter le chant dans les intermèdes dont la compréhension n'était pas forcément nécessaire à l'action. Il écrit dans l'*Examen d'Andromède*: « Mais je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la Pièce, parce que communément les paroles qui se chantent étant mal entendues des Auditeurs, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, si elles avaient eu à les instruire de quelque chose qui fût important. » (Pierre Corneille, *Andromède*, éd. de Christian Delmas, p. 148).

98. Georgie Durosoir, « Pastorales avec musique et pastorales en musique en France au milieu du XVII^e siècle », 1994, p. 246.

99. Lois Rosow, art. « Récitatif », *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 602-603.

célébrité en 1670, c'est-à-dire après que furent mises en place les particularités essentielles du récitatif lullyste. Lully réussit à créer une déclamation notée et rythmée adaptée à la prosodie française. Alternant les mesures binaires et ternaires¹⁰⁰, ponctuant la phrase musicale de silences expressifs, il savait changer de mesure pour suivre la prosodie et employer des valeurs pointées¹⁰¹ pour les expressions solennelles.

E. LES MACHINES, LES DÉCORS ET LES COSTUMES

1. LES MACHINES AU XVII^e SIÈCLE

Le théâtre à machines apparut en 1586 à la cour des Médicis, lors du mariage de Virginie de Médicis et de Césaire d'Este, à l'occasion duquel fut inauguré le théâtre médicéen des Offices construit par Vasari, où l'on représenta l'*Amico Fido*. La machinerie, ou « volerie » pour reprendre le terme de Rabelais, permettait les changements de décor à vue, les envols et les descentes, les effets aquatiques, bref, tout ce que l'on nomme aujourd'hui « effets spéciaux ». La réorganisation constante de l'espace faisait du spectaculaire l'intérêt premier de la pièce. Un public avide d'émotions, de surprises, de décors luxueux et de magnificence des costumes se précipitait dans les salles de théâtre aménagées pour recevoir des machines¹⁰².

Cependant les spectateurs se laissaient tellement séduire par les intermèdes qu'il se produisit un renversement esthétique : la pièce-cadre cessa de susciter l'intérêt tandis que l'intermède non seulement acquit les caractéristiques d'un genre autonome, mais tendit de plus à devenir l'élément principal de la représentation. Changements à vue, bruit des machines, effets de perspective, jeu des lumières artificielles et bouleversements constants de décor subjuguèrent les spectateurs. Le genre de l'intermède devint si intrinsèquement lié à l'utilisation des machines que N. Sabbattini, pensant que l'on ne pourrait plus désormais représenter rien de valable sans machines, consacra en 1638 son deuxième livre de la *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* aux problèmes de mise en scène¹⁰³.

Tout comme les Italiens, les spectateurs français cédèrent aux charmes des machines, mais leur engouement fut plus tardif. Il fallut en effet attendre le succès remporté par Torelli

100. Ce type d'alternance est très fréquente dans les intermèdes des *Amants Magnifiques*, parfois même à l'intérieur d'une même scène. La scène seconde de la pastorale commence ainsi par une mesure à quatre temps, se poursuit sur un rythme ternaire et se conclut sur un rythme de nouveau binaire. Ce procédé dynamise sensiblement la scène en relançant à chaque fois le dialogue des personnages, à savoir Lycaste, Ménandre et Tircis.

101. Les valeurs pointées et surpointées, constituent un problème très complexe qui relève de la compétence du musicologue : phénomène typiquement français, ces indices n'étaient pas notés sur la partition. D'où des problèmes d'interprétation sans fin.

102. Les descriptions de ces représentations traduisent un enthousiasme extraordinaire, qu'elles expriment en faisant un usage surprenant de l'*amplificatio* rhétorique : la stupéfaction et le bouleversement semblent avoir saisi tous les spectateurs.

103. Nicola Sabbattini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, 1638.

en 1645 pour que la machinerie fût véritablement introduite en France¹⁰⁴. Jusque là les décors des ballets de cour s'inscrivaient dans la tradition des spectacles médiévaux des mystères. À partir de 1645 le goût du spectacle à l'italienne, avec sa machinerie complexe et son utilisation de la perspective dans les décors, gagna les théâtres publics. Le Théâtre du Marais et l'Hôtel de Bourgogne modernisèrent leurs salles respectivement en 1644 et 1647, parce que l'exiguïté des scènes traditionnelles n'autorisait pas l'installation de la machinerie. C'est de cette période d'ailleurs que date l'éviction de la scène des spectateurs de marque qui, jusque là, en occupaient les côtés. La scène dès lors s'agrandit et ne fut plus encombrée de spectateurs.

Afin de monter des spectacles à la cour de France, Mazarin appela G. Torelli¹⁰⁵, décorateur et machiniste italien qui avait jusque là exercé ses talents à Venise, au Teatro Novissimo. Dès son arrivée à Paris en 1645, Torelli conquiert le public grâce à l'utilisation ingénieuse qu'il fit des machines dans *La Finta Pazzia*, comédie italienne de G. Strozzi. Surnommé le « Grand Sorcier », il fit une carrière brillante jusqu'en 1661, date à laquelle il se compromet en offrant ses services à Foucquet pour sa grande fête de Vaux et fut contraint de retourner en Italie¹⁰⁶. Il avait néanmoins considérablement marqué les esprits en participant notamment à l'opéra de L. Rossi *Orfeo* (1647), à la tragédie à machines de Corneille *Andromède* (1650) et à la comédie en musique de C. Caproli *Le Nozze di Peleo e di Theti* (1654).

Mazarin avait également fait venir à Paris G. Vigarini, architecte et décorateur au service du duc de Modène, ainsi que ses deux fils, Carlo et Lodovico : c'est à eux que fut confiée la décoration des spectacles prévus pour le mariage de Louis XIV. Protégé du roi et de Colbert, Carlo Vigarini, le seul membre de la famille à rester en France, succéda à Torelli. Quand, en 1673, le gentilhomme modénois reçut ses lettres de naturalité, il francisa son prénom et devint Charles Vigarini. Il se distingua notamment comme décorateur de théâtre et machiniste lors des représentations des *Ballets des Saisons* (1661), de *La Naissance de Vénus* (1665), de la comédie-ballet *Les Amants Magnifiques* (1670) et de la tragédie-ballet *Psyché* (1671). À partir de 1672, il exploita avec Lully le privilège de l'opéra et fournit les dessins des décors pour les Fêtes de l'Amour et de Bacchus et plusieurs tragédies en musique, *Cadmus et Hermione*, *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Psyché*, *Bellerophon* et *Proserpine*. Moins novateur que Torelli, Vigarini se référait à des modèles florentins du début du siècle, aux décors des Parigi¹⁰⁷ qu'il

104. On sait néanmoins que pour la pastorale de Nicolas de Montreux, *Arimène*, représentée à Nantes en 1596, furent utilisés des "périactes" qui permettaient des changements à vue de décor. Dès l'Antiquité, Vitruve (*De l'architecture* V, ch. 6, 8) avait décrit le procédé : on peignait les décors sur des périactes triangulaires qui, en tournant, faisaient apparaître au moins trois décors différents.

105. Giacomo Torelli (1608-1678).

106. Il semble que Torelli ait été surtout en butte aux attaques et à la jalousie d'un librettiste influent, l'abbé Buti. Molière avait également participé à la réalisation de la fête de Vaux sans pour autant tomber en disgrâce.

107. Giulio Parigi, qui construisit le palais Manetti et le couvent des Augustins, et son fils Alfonso, qui construisit le palais Scarlati, étaient des architectes florentins de la première moitié du XVII^e siècle.

connaissait par l'estampe et dont il s'inspira pour créer des paysages solennels à l'architecture majestueuse. Aimant à multiplier les grandes machines, le décorateur modénois faisait appel à une foule d'acteurs afin de renforcer les effets spectaculaires de ses décors.

Toutefois il semble que l'utilisation des machines en France suscita des controverses qui poussèrent les dramaturges à prendre parti. Si, dans l'ensemble, l'accueil que réserva le public à cette composante dramatique nouvelle fut enthousiaste – les tragédies à machines connurent un très grand succès populaire –, certains esprits flairèrent un piège, comprenant que ces machines plaçaient le poète dramatique dans une position bien précaire, car le texte risquait de devenir un simple prétexte à l'exhibition d'effets spectaculaires. L'utilisation des machines reposait sur un pacte simple établi entre le dramaturge et les spectateurs: en assistant à ce genre de spectacle, chacun savait pertinemment qu'on le trompait, mais dans le même temps acceptait d'entrer dans l'illusion et de croire aux merveilles qui se déployaient sous ses yeux. Dans sa *Pratique du théâtre*, au chapitre intitulé « Des spectacles, machines et décoration de théâtre », l'abbé d'Aubignac écrit: « Il est certain que les ornements de la scène sont les plus sensibles charmes de cette ingénieuse Magie qui rappelle au monde les héros des siècles passés et qui vous met en vue un nouveau ciel, une nouvelle terre et une infinité de merveilles que nous croyons avoir présentes, dans le temps même que nous sommes bien assurés qu'on nous trompe. Ces ornements rendent les poèmes plus illustres, ceux qui les inventent en sont admirés, le peuple les prend pour des enchantements, les habiles se plaisent d'y voir tout ensemble l'adresse et l'occupation de plusieurs arts, enfin chacun y court avec beaucoup d'empressement et de joie.»¹⁰⁸ Tout le monde cependant n'acceptait pas d'entrer dans le jeu. C'est ainsi que dans le *Prologue facétieux de l'impatience*, l'acteur Bruscombille apostrophe le public en ces termes:

Quant aux feintes, je vous entends venir, vous avez des sabots chaussés; c'est qu'il faudrait faire voler quatre diables en l'air, vous infecter d'une puante fumée de poudre, et faire plus de bruit que tous les armuriers de la rue de la Heaumerie. Voilà vraiment bien débuté! Notre Théâtre, sacré aux Muses qui habitent les montagnes pour se reculer du bruit, deviendrait un banc de charlatans.¹⁰⁹

De fait grand était le risque. La pratique de Corneille le montre bien, lui qui chercha constamment à affirmer la supériorité du poétique sur le mécanique, tout en sacrifiant parfois à la mode des machines.

Rendre la présence des machines nécessaire et vraisemblable, opposer une esthétique française du spectaculaire à l'esthétique italienne, tels furent les objectifs que Corneille se fixa lorsqu'il écrivit sa tragédie héroïque *Andromède*¹¹⁰ dont il disait: « cette pièce n'est que

108. François Hédelin, abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, livre IV, ch. 8.

109. Cité par Françoise Siguret dans son article «Les machineries scéniques ou l'art de la ruse», 1990, p. 7.

110. La musique de cette tragédie est aujourd'hui perdue. On sait néanmoins qu'elle était composée d'une ouverture et d'intermèdes et qu'elle était surtout destinée aux changements de décors, lors des apparitions

pour les yeux¹¹¹». *Andromède*, qui connut une extrême popularité au XVII^e siècle fut représentée en janvier 1650 au Petit-Bourbon par la Troupe Royale. Les airs, qui permettaient essentiellement de dissimuler le bruit des machines, étaient l'œuvre de Ch. C. Dassoucy et les machines, celles de l'enchanteur vénitien Torelli¹¹² (*planches 17 à 22*). Dans l'Argument de la pièce, présentant son œuvre comme le spectacle à machines « le plus achevé qui ait encore paru sur nos Théâtres »¹¹³, Corneille avait conscience d'apporter ses lettres de noblesse à un genre qui, jusque là, paraissait impur. Il évoquait en effet la présence des machines, « qui ne sont pas dans cette Tragédie comme des agréments détachés, elles en font le nœud, et le dénouement, et y sont si nécessaires, que vous ne sauriez en retrancher aucune, que vous ne fassiez tomber tout l'édifice. »¹¹⁴ Il savait d'ailleurs reconnaître tout le mérite du décorateur, en l'occurrence Torelli :

S'il m'est dû quelque gloire pour avoir introduit cette Vénus dans le premier Acte, qui fait le nœud de cette tragédie par l'oracle ingénieux qu'elle prononce, il lui (à Torelli) en est dû bien davantage pour l'avoir fait venir de si loin et descendre au milieu de l'air dans cette magnifique étoile, avec tant d'art et de pompe qu'elle remplit tout le monde d'étonnement et d'admiration.¹¹⁵

En faisant de la machinerie une composante dramatique indispensable, Corneille respectait la règle de la tragédie qui exclut l'arbitraire d'un *deus ex machina* dont l'arrivée viendrait résoudre une intrigue apparemment sans issue. De surcroît, en cherchant à rendre l'apparition des machines vraisemblable, le dramaturge pensait éviter bien des critiques. L'Abbé d'Aubignac, quand il écrira quelques années plus tard sa *Pratique du théâtre*, reconnaîtra que « toutes les décorations merveilleuses et les actions extraordinaires qui sont dans le troisième et dans le cinquième Acte sont fort adroitement expliquées et avec une délicatesse digne du théâtre des Grecs¹¹⁶ »; il lui reprochera tout de même d'avoir mis dans le premier et le quatrième acte de son *Andromède* « deux grands et superbes édifices de différente architecture, sans qu'il en soit dit une seule parole dans les vers¹¹⁷ »; le théoricien trouvait en effet qu'à la place de ces décors on pourrait mettre tout aussi bien « des arbres, des rochers, ou tout ce que l'on voudra. En quoi paraît la nécessité qu'il y a d'expliquer les décorations par les vers, pour joindre le sujet avec le lieu et les actions avec les choses, et pour faire ingénieusement un tout bien ordonné par une juste liaison de toutes les parties qui le composent¹¹⁸ ». Mais de

de chars et des « vols », au cours desquels les divinités ou les héros de la pièce étaient transportés dans les airs au moyen de machines.

111. Ce sont les derniers mots de l'Argument de Corneille (p. 13 de l'édition de Christian Delmas).

112. Ce sont les décors de l'*Orfeo* qui furent repris pour *Andromède*.

113. Pierre Corneille, *Andromède*, édition de Christian Delmas, p. 12.

114. *Ibid.* p. 13.

115. *Ibid.*

116. L'abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, [1657], livre I, ch. 8.

117. *Ibid.*, livre IV, ch. 8.

118. *Ibid.*, livre I, ch. 8.

façon générale d'Aubignac estimait que la tragédie, grande par son sujet et par la beauté de ses vers, aspirait naturellement à la pompe de la représentation; aussi était-il sensible aux fastes de la mise en scène et favorable aux changements à vue. Il voulait seulement que fût respectée une condition impérative: qu'ils n'offensent pas la vraisemblance. Ainsi, quand il subordonnait le spectaculaire aux normes de l'esthétique classique selon laquelle toute pièce doit être soumise aux catégories du nécessaire et du vraisemblable, d'Aubignac confirmait sur le plan théorique la voie ouverte par Corneille dans l'*Andromède* d'un type de pièces à machines original, où ces grands ornements que sont les machines contribuent au nœud des intrigues ou au dénouement.

Face aux concessions que fit Corneille aux artifices mécaniques et aux effets spectaculaires, il est un dramaturge qui toujours refusa d'utiliser des machines. Il s'agit de Racine. Tenant le machiniste pour un charlatan, Racine n'accepta jamais de lui céder une partie de ses prérogatives de poète dramatique. Nul besoin de l'artifice pour provoquer l'émotion dans le cœur du spectateur et faire surgir dans son esprit l'image visuelle. Lorsque Racine confie à Thémène le soin de narrer à Thésée la tragique fin d'Hippolyte, il n'a pas besoin de recourir à des machines pour que l'image du monstre surgisse aux yeux des spectateurs et les remplisse d'épouvante:

Cependant sur le dos de la plaine liquide
s'élève à gros bouillons une montagne humide;
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi les flots d'écume, un monstre furieux.
Son front large est armé de cornes menaçantes;
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes;
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux.
Ses longs mugissements font trembler le rivage.
Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage;
La terre s'en émeut, l'air en est infecté;
Le flot, qui l'apporta, recule épouvanté.¹¹⁹

Il n'est pas certain que ces vers soient moins efficaces pour susciter l'horreur que des machines. On imagine à quels prodiges de mécanique des auteurs moins scrupuleux eussent succombé pour déployer devant les yeux de spectateurs éberlués le surgissement du monstre marin. Corneille avait-il réellement besoin, à l'acte III d'*Andromède* de son décor spectaculaire, immortalisé par une gravure de Chauveau, qui représentait l'apparition du monstre au milieu d'une mer déchaînée (*planche 11*)? Telle était en tout cas la question posée par Racine. Si l'on en croit Françoise Siguret¹²⁰, Racine avait déjà adopté la position qui fut celle du XVIII^e siècle. Le siècle des Lumières, on le sait, renonça à la magie; la lucidité eut raison

119. *Phèdre*, Acte V, sc. 6.

120. Françoise Siguret, «Les machineries scéniques ou l'art de la ruse», 1990, p. 13-14.

des enchantements qui ravissaient l'homme baroque¹²¹. Dès lors on refusa de voir dans les machines l'expression de « l'enchantement d'un désir qu'un regard assouvit jusqu'à l'extase. »¹²²

Par-delà ces divergences théoriques, il est un milieu qui réserva un succès extraordinaire aux pièces à machines : la cour de Louis XIV. Lorsque l'on connaît le goût de la cour pour les fastes de la mise en scène, on comprend aisément l'intérêt particulier qu'elle porta à ce nouveau type de spectacles.

2. LES DÉCORS

Il convient ici de déterminer si les décors possédaient au XVII^e siècle une valeur expressive réelle ou s'ils ne jouaient qu'un rôle purement décoratif. Depuis Serlio¹²³, les décors théâtraux se limitaient à quelques grands types, c'est-à-dire qu'ils représentaient de manière générale des univers sylvestres, urbains, maritimes ou infernaux. Ils étaient susceptibles, au sein de ces catégories, de variations multiples. Cette uniformisation des décors était sans doute due en partie à la nécessité pour chaque théâtre de se constituer un arsenal de décors dans lequel il était à même de puiser lors des différentes mises en scène : non seulement les accessoires techniques étaient très coûteux, mais un nombre d'heures impressionnant était de surcroît nécessaire pour les réaliser. D'autre part, certains décors furent très vite appelés à être réutilisés du fait de leur extraordinaire succès, ce qui entraîna la constitution de magasins qui permettaient leur conservation. Les artistes s'inspiraient d'estampes ou de peintures afin de dessiner leurs plans qui, après avoir été soumis au jugement du dramaturge, étaient exécutés.

Les décorateurs cherchèrent à conférer une valeur expressive à leurs œuvres. L'image qu'ils donnèrent par exemple de l'Antiquité, d'un « réalisme naïf »¹²⁴, était une image de convention : certains signes, tels que colonnades, arches, temples, parfois circulaires (*tholos*), statues, bas-reliefs (*planches 13 à 16*), indiquaient immédiatement au spectateur qu'il avait affaire à un univers antique. Durant la première moitié du XVII^e siècle, les décors étaient en effet régis par un code de conventions et de valeurs : on ne recherchait nullement la production d'un réel illusoire. Permettant qu'un même décor représentât plusieurs lieux, le système des compartiments régissait l'espace scénique ; des tapisseries permettaient l'identi-

121. Cf. par exemple la lettre XXIII de la seconde partie de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Rousseau.

122. Françoise Siguret, « Les machineries scéniques ou l'art de la ruse », 1990, p. 17.

123. Sebastiano Serlio (1475-1554), architecte et sculpteur italien, est l'auteur d'un traité d'architecture en sept livres, qui fut diffusé en France, grâce à une impression à Lyon en 1551. Il établit les principes d'une architecture fondée sur les ordres antiques, tout en faisant une large part au pittoresque. D'une forme très neuve, ce traité était constitué par une série de gravures commentées, et non par un discours suivi, accessoirement illustré de quelques planches. Il fit beaucoup pour l'établissement en Europe d'un style maniériste international. C'est surtout le sixième livre de cet ouvrage qui nous intéresse, car il traite, dans une typologie de l'habitat, des types et de la répartition du décor.

124. Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, deuxième partie, ch. 1, p. 150.

fication immédiate du lieu représenté par le compartiment¹²⁵. Cependant la diversité des lieux, tant qu'elle n'était régie par aucune règle de perspective, paraissait invraisemblable¹²⁶. C'est pourquoi Corneille dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* (1660) tiendra à préciser que « la décoration du théâtre a besoin de trois arts pour la rendre belle, de la peinture, de l'architecture et de la perspective. »¹²⁷ Dès 1645 d'ailleurs, les décorateurs avaient adopté le travail de l'illusion perspective propre à la peinture (*cf. planches 18 et 21*). Qu'il s'agît des décors de Torelli, Vigarini ou Bérain¹²⁸, le choix de perspective fut toujours le même: afin de donner l'impression d'un éloignement considérable, on orientait la perspective vers un point médian situé à l'infini. De par leur convergence, les compositions symétriques du décor – alignement d'arbres, de rochers, de colonnes ou de portiques – guidaient le regard. L'utilisation de motifs très élevés empêchait celui-ci de s'échapper vers le ciel et le forçait à se concentrer sur la ligne d'horizon. Symétrie, parallélisme, équilibre des masses dans l'espace, telles étaient les règles d'un décor régi par un ordre illusionniste de perspectives. « L'optique fixe désormais les conditions d'un vraisemblable raisonnable. »¹²⁹

Durant tout le XVII^e siècle, les représentations furent de type frontal¹³⁰. En conséquence, la meilleure place de la salle de spectacle, que l'on réservait toujours au prince, était celle qui correspondait au point de fuite des lignes perspectives du décor. C'est de cette place privilégiée que l'illusion créée par les machines et les décors était à son point maximal. Quant à la répartition des autres places, voici comment Sabbattini l'envisageait: « donnant à chacun sa place, il faudra tâcher d'obtenir que les personnes obtuses et du commun soient installées sur les gradins et de côté en raison de l'imperfection des machines qui parfois peuvent être vues d'endroits pareils pour ce que les personnes susdites n'y regardent point de si près; les personnes instruites et de marque doivent, au contraire, être placées dans le parterre et autant que possible au centre, dans les deuxième et troisième rangs car, outre qu'elles jouiront mieux du spectacle, en ces places là toutes les parties de la scène et les machines se montrent dans leur perfection; ces spectateurs de qualité, n'en pourront donc discerner les défauts qui, parfois, ne sont que trop visibles pour les gens placés de côté ou

125. *Ibid.*, deuxième partie, ch. 1, p. 175.

126. La technique avait des retentissements sur la création poétique. La Mesnardière, qui consacre un chapitre de sa *Poétique* (1639) à « L'Appareil de la scène ou Disposition du théâtre », montra que la connaissance technique de la scène est nécessaire à la pratique de l'écriture dramatique. Les travaux des décorateurs furent dès lors soumis aux exigences des poètes.

127. Pierre Corneille, *Théâtre complet*, édition d'Alain Niderst, tome I, p. 61.

128. Jean Bérain (1640-1711) remplaça Carlo Vigarini en 1680, pour la réalisation des décors et des machines des opéras.

129. Françoise Siguret, *L'Œil surpris*, 1993, deuxième partie, ch. « Enjeux scénographiques », p. 129.

130. Il faut attendre le deuxième quart du XVIII^e siècle et les décors de Servandoni (1695-1766) pour voir apparaître des perspectives biaisées ou « per angelo ». Le décorateur italien bouleversa en effet le principe de la représentation frontale en plaçant d'une manière irrégulière les chassiss latéraux.

sur les gradins.»¹³¹ L'effet perspectif était donc calculé depuis la salle, et plus précisément depuis l'œil du prince. Selon Françoise Siguret, Richelieu aurait engagé l'illusion perspective dans la propagande royale. « Le tracé perspectif ordonnant à la fois le spectacle sur la scène et les spectateurs dans la salle, allait fonder dans toute l'Europe la *dispositio* d'une image politique.»¹³² Par conséquent le spectacle n'avait lieu que pour le prince et en fonction du prince, installé en quelque sorte au sommet d'une pyramide visuelle: non seulement il occupait une place privilégiée pour observer la scène, mais il était le point de convergence de tous les regards tournés vers lui.

Un problème important du décor, celui du rideau de scène, mérite une attention particulière. Ce rideau est un élément de la machinerie théâtrale particulièrement important au XVII^e siècle, comme en témoignent les relations descriptives des représentations qui ne manquaient pas de s'extasier longuement sur son luxe. Manœuvrer un rideau était une opération qui comportait de nombreux risques; il pouvait en effet tomber sur les spectateurs et entraîner la confusion. Le problème devait être considérable puisque Sabbattini lui consacra en 1637 tout un chapitre de sa *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, intitulé « Comment et de quelles façons enlever le rideau qui cache la scène »¹³³. Il s'agissait pourtant simplement de faire disparaître le rideau au début de la pièce, et non de l'abaisser, comme ce fut le cas par la suite, entre les actes ou à la toute fin. Selon J. Scherer les conséquences de la présence ou de l'absence du rideau en début de représentation étaient grandes, car cet élément dramatique apportait de grandes possibilités à la dramaturgie¹³⁴. Le rideau eut une influence certaine sur la conception des divers lieux de l'action. Lorsque le spectateur pénétrait dans une salle de théâtre où nul rideau ne dissimulait la scène, il se retrouvait d'emblée face au décor. Si le rideau n'était pas là pour signer le passage du réel au fictif, l'illusion théâtrale risquait d'être gravement affectée. De plus, le fait que le rideau n'ait jamais été utilisé pour séparer les différents actes¹³⁵ eut deux conséquences dramaturgiques: d'une part, comme la scène restait ouverte aux yeux des spectateurs, le dramaturge ne pouvait « supposer dans l'intervalle d'un acte une chose qui ne peut vraisemblablement avoir été faite sans être vue »¹³⁶; d'autre part, afin de conserver l'illusion théâtrale, on ne pouvait changer de décor qu'en utilisant des machines. Ainsi, l'utilisation du rideau, seuil de la représentation, était capitale, puisqu'elle participait directement du mécanisme de l'illusion théâtrale.

131. Niccola Sabbattini, *Pratique pour fabriquer des machines de théâtre*, livre I, ch. 40, p. 68.

132. Françoise Siguret, *L'Œil surpris*, 1993, deuxième partie, ch. « Enjeux scénographiques », p. 134.

133. Livre I, ch. 37.

134. Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, deuxième partie, ch. IV, p. 171.

135. Ce n'est qu'en 1828 que le rideau se baissera à l'Opéra pour les entr'actes.

136. L'abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, [1657], livre III, ch. 6.

3. LES COSTUMES

Au développement du ballet de cour en France fut étroitement lié l'essor de l'art du costume de scène. Cet art fut porté à un niveau inégalé en Europe par de grands costumiers tels Henri Gissey ou Jean Bérain¹³⁷. On comprend les dépenses considérables engendrées par les costumes lorsque l'on sait que les parures revêtues par Louis XIV et les grands du royaume étaient essentiellement destinées à éblouir les spectateurs étrangers. Or, argent, pierreries, riches étoffes, rien n'était trop beau pour rendre encore plus somptueux les divertissements royaux.

Peu à peu se mit en place un langage descriptif codé qui amena les costumiers, dès la moitié du XVII^e siècle, à respecter la règle de la convenance des habits. Chaque type de personnage avait ses attributs qui permettaient au spectateur de reconnaître infailliblement à qui il avait affaire : l'Indien, le Turc, la Furie, la Nuit, le gueux, l'aventurier, chacun possédait ses caractéristiques de scène. Les codes vestimentaires s'appuyaient également sur une symbolique des couleurs. Guidés par un réalisme naïf, les costumiers faisaient bien plus appel aux conventions, aux idées reçues et à leur imagination qu'aux données précises qu'ils auraient pu trouver par exemple dans les sources antiques ou les récits de voyage. Essentiellement symbolique, le costume devait être immédiatement lisible par tous, la vérité dût-elle en souffrir. Il semble en effet que le souci de vérité historique fut à peu près absent jusqu'à la fin du siècle : les costumes reproduisaient la réalité quotidienne du XVII^e siècle, les costumes des acteurs n'étant pas très différents de ceux du public (*planches 7 et 8*). J. Scherer va jusqu'à affirmer que « l'idée que l'optique du théâtre exige un costume spécial, différent du costume de ville qu'on veut évoquer, ne vient à personne au XVII^e siècle. Les acteurs sont habillés d'abord comme des bourgeois ou des hommes du peuple, puis, à l'occasion, comme des seigneurs, – mais jamais comme des acteurs. »¹³⁸ Reconnaissant toutefois qu'il y a une peinture de l'Antiquité dans le théâtre classique, le critique nuance sa pensée et précise que le héros romain est le seul des héros tragiques à posséder un costume qui ne soit pas celui du XVII^e siècle. Même si ce costume reste fantaisiste, il exprime le souci d'accorder une spécificité à l'époque antique.

Les remarques qui précèdent sur les fêtes royales, dans le cadre desquelles s'inscrit, comme une composante essentielle, la comédie-ballet, les précisions que nous avons apportées sur danse et musique, ces deux langages codifiés qui ajoutent au texte un surcroît de sens sans lui enlever sa primauté, visaient à expliquer le contexte théorique et pratique où furent créés les *Amants Magnifiques*. Cette pièce qui dans ses intermèdes sert la gloire du roi,

137. Henri Gissey réalisa les costumes pour les spectacles de la cour de 1654 à 1673. Jean Bérain assura la relève à partir de 1674, date à laquelle il fut appelé à collaborer avec Charles Le Brun au Grand Divertissement Royal de Versailles de 1674. C'est lui qui réalisa tous les costumes des opéras de Lully.

138. Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, deuxième partie, ch. 1, p. 150.

est cohérente en effet avec l'idéologie des grandes fêtes royales ; sur le plan esthétique, nous allons essayer de déterminer comment elle intègre les codes du genre dont elle relève, c'est-à-dire d'un genre qui associe trois langages artistiques entretenant entre eux des liens nécessaires, mais complexes.

II. LES AMANTS MAGNIFIQUES, UN SPECTACLE TOTAL

A. ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION SUR LA PARTIE DANSÉE

1. LA DISTRIBUTION CHORÉGRAPHIQUE

La distribution chorégraphique des *Amants Magnifiques* est un bon exemple du mélange, encore fréquent à l'époque, entre professionnels et amateurs. À côté de Louis XIV, des marquis de Villeroy et de Rasset, figurent Beauchamp, Favier, Saint-André, Dolivet, La Pierre, Magny, Lestang, qui sont certainement les plus grands danseurs professionnels du dernier quart du XVII^e siècle. Il est intéressant de constater que l'univers de la danse haute¹³⁹ est essentiellement un univers d'hommes¹⁴⁰. De cette distribution se détache le nom de Beauchamp: nommé en 1666 au poste de Surintendant des Ballets, c'est lui qui a assuré la réputation de la danse française en Europe; il a également été le chorégraphe de toutes les comédies-ballets de Molière, en association avec ce dernier qui fut, selon la formule de Serge Lifar, non seulement dramaturge mais aussi « choréauteur »¹⁴¹. C'est également lui qui, prenant parti contre l'improvisation chère à Louis XIII, fut responsable de la complexité croissante des figures et des ensembles. On sait qu'il dansait régulièrement aux côtés de Louis XIV, ce qui nous donne une idée de la capacité à danser du roi. Nous ajouterons enfin que c'est Beauchamp qui a fixé les cinq positions de pas de ballet; on s'accorde à dire qu'il fut devancé de façon indélicate quant à leur publication par un de ses élèves, Raoul-Auger Feuillet. À ses côtés, dans *Les Amants Magnifiques*, figurait aussi Dolivet dont la virtuosité et la connaissance technique de la danse étaient telles qu'il l'aidait à composer les figures. On relèvera enfin une participation intéressante, celle de Saint-André qui tenait le rôle d'un pantomime; c'est à lui généralement qu'on s'adressait pour les rôles les plus difficiles. Il fut par exemple un vent dans *Le Ballet de la Naissance de Vénus* (1665). Molière disposait là des plus grands danseurs de son temps, amateurs ou professionnels.

139. Nathalie Lecomte et Eugénia Roucher, article «Danse», dans le *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 202: «“danse par haut” ou “danse haute”: style de danse caractérisé par des sauts et des mouvements vigoureux, utilisé de préférence dans le ballet (...). Réservée jusqu'au XVII^e s. presqu'exclusivement aux hommes, la danse haute devient au XVIII^e s. l'apanage des danseuses, sans pour autant perdre ses liens avec la virilité. (...) Son caractère vif et hors du commun est traduit par les diverses dénominations “danse forte”, “danse extraordinaire”, “danse active” (de Pure) qui ont servi à la définir.»

140. On se souviendra du mot célèbre de Voltaire qui, au siècle suivant, affirmait à propos de la Camargo que c'était «la première qui dansât comme un homme». Dans *Les Amants Magnifiques*, les rôles de femmes dans les intermèdes sont tenus par des hommes travestis. C'étaient ainsi les Sieurs la Montagne, Lestang, Favier le cadet et Arnald qui représentaient les quatre femmes armées à la grecque au cours des Jeux Pythiens. Seuls deux personnages de la pastorale du troisième intermède font exception: Mlle des Fronteaux et Mlle Hilaire tenaient respectivement les rôles de la Nymphé de la Vallée de Tempé et de Caliste.

141. Serge Lifar, «Molière choréauteur», 1951.

Mais la présence de ces danseurs de haut niveau n'empêchait pas les courtisans de rendre hommage à leur roi en participant eux-mêmes à la danse. Nous sommes encore à une époque où la ligne de démarcation entre la scène et la salle n'est pas hermétique: non seulement certains courtisans participent encore au spectacle, mais les scènes d'apparition du roi sous des traits divins sont manifestement l'occasion d'un hommage direct de la part du public. Il est significatif que le livret rapporte certains vers du premier et du dernier intermède non au personnage censé les prononcer, mais au roi et aux courtisans qui jouent leur rôle¹⁴².

2. LA RECHERCHE DE L'EXPRESSIVITÉ

La recherche d'une expressivité de plus en plus grande dans le domaine chorégraphique se dessine dans le dernier quart du XVII^e siècle. C'est ainsi que la pantomime occupe une place importante parmi les types de danse. Molière lui fait la part belle puisqu'il lui consacre deux intermèdes entiers. Les danseurs pantomimes sont d'ailleurs les seuls personnages d'intermèdes à réapparaître. Ils occupent la scène pour la première fois au cours du second intermède et plaisent tant à la princesse Ériphile qu'ils interviennent une seconde fois dans le cinquième intermède. Dolivet y faisait valoir ses dons expressifs. Il semble que seuls ces divertissements intimistes aient trouvé grâce aux yeux de la princesse¹⁴³. Et bien entendu ils ne lui sont pas offerts par Iphicrate ou Timoclès... C'est Cléonice, sa confidente, qui lui présente les danseurs. Celle-ci tient d'ailleurs à lui expliquer le terme de « pantomime », preuve que le mot, s'appliquant à une personne, était encore assez inusité à l'époque¹⁴⁴. « Ce

142. Par exemple: «Pour le Roi, représentant Neptune... Pour Monsieur Le Grand...» (Premier intermède, p. 382-383). On trouvera en appendice un résumé de la pièce et une analyse des différents intermèdes.

143. *Les Amants Magnifiques* ont été montés en 1988 au théâtre de la Limousine à Limoges par la compagnie Fiévet-Paliès. Du fait des contraintes financières, la mise en scène avait privilégié la simplicité, qu'il s'agisse des décors ou des costumes. C'est également la raison pour laquelle Christine Bayle, qui était chargée de la chorégraphie, ne disposait que de deux danseurs, qui par conséquent portaient une grande charge symbolique. Lorsque l'on sait que le seul prologue des *Amants Magnifiques* nécessitait vingt-neuf danseurs, on se dit que c'est bien peu. Cependant Christine Bayle et ses deux danseurs, Nadine Praddaude et Fabrice Domenet réussirent la gageure de transcrire l'esprit et l'atmosphère des scènes de danse. Pour la première apparition des pantomimes, elle avait choisi de mettre l'accent sur leur fonction de divertissement: il s'agissait de détourner la princesse Ériphile de ses noires pensées. Les deux danseurs, masqués, ressemblaient à deux culbutos et cherchaient à provoquer une impression de délassement. Semblables aux personnages de la Foire Saint-Germain, leurs roulades entraînaient une note de comique irrésistible qui détendait l'atmosphère austère et triste suscitée par les paroles d'Ériphile. Dans le cinquième intermède, deux pantomimes se poursuivaient, se livrant à une bagarre d'amoureux et exprimant la tension qui déchirait Ériphile, prise entre son amour pour Sostrate et le sens de son devoir.

144. L'édition d'E. Despois et P. Mesnard, 1882, p. 405, note 3, donne les définitions suivantes du terme «pantomime»: «bouffon qui imitait avec les pieds et avec les mains toutes sortes d'actions de personnes» (*Dictionnaire* de Richelet, 1679); «sorte d'acteur, de personnage muet qui représente, qui exprime par des gestes.» (*Dictionnaire* de l'Académie, 1694). C'est cette dernière définition qui se rapproche le plus de celle de

sont des personnes qui, par leur pas, leurs gestes et leurs mouvements, expriment aux yeux toutes choses, et on appelle cela Pantomimes. J'ai tremblé à vous dire ce mot, et il y a des gens dans votre cour qui ne me le pardonneraient pas.» (A. I, sc. 5). L'hésitation de Cléonice à employer ce mot qui pourrait choquer l'entourage d'Aristione est expliquée différemment par A. E. Zanger¹⁴⁵. Le terme rappellerait la pantomime antique qui présentait, selon la définition qu'en donne Furetière un aspect licencieux :

Pantomimes étaient des gens efféminés qui donnoient souvent de l'amour aux Dames Romaines par leurs mouvements lasifs. Les femmes *Pantomimes* produisoient le même effet sur les hommes. On s'entêtoit si fort d'eux, que chacun prenoit part pour l'un des Acteurs selon son goût, on se battoit quelquefois dans le théâtre, jusqu'à s'entretuer.

Dans le cinquième intermède, les pantomimes « ajustent leurs gestes et leurs pas aux inquiétudes de la jeune Princesse »¹⁴⁶. Donnant une forme visuelle aux sentiments d'une autre personne, ils tiennent un rôle à mi-chemin entre celui du personnage et celui de la figure allégorique. Ils deviennent l'image physique de l'embarras de la princesse. La danse, grâce à sa puissance expressive, se fait l'écho du texte, voire le prolonge, en mettant à sa disposition toute la gamme de ses moyens. Selon L. E. Auld, « le caractère héroïque de la pièce permettait à l'auteur, qui se savait incapable de soutenir en vers des sentiments héroïques, de se rabattre sur l'expédient qui consistait à laisser les danseurs exprimer ce que ses vers ne pouvaient exprimer. »¹⁴⁷ N'y-a-t-il pas quelque naïveté à expliquer le recours à la pantomime par une incapacité de Molière à composer des vers héroïques ? Les vers de *Dom Garcie de Navarre* peuvent nous en persuader. Ce recours par le dramaturge à des tiers pour exprimer les sentiments du personnage principal est en réalité théâtralement très puissant : d'un côté le personnage en proie à l'inquiétude et à l'angoisse se tait, prisonnier des pensées qui l'agitent, mais de l'autre l'auteur réussit tout de même à communiquer les sentiments du personnage au spectateur par le truchement des pantomimes dont le corps est en adéquation totale avec l'âme du personnage et dont la gestuelle traduit directement les affects de ce même personnage.

À côté des pantomimes apparaît également une danse pure, au quatrième intermède, dont il importe de comprendre la présence : « huit Statues, portant chacune un flambeau à la main, font une danse variée de plusieurs belles attitudes où elles demeurent par intervalles. » Cette danse mérite qu'on s'y attarde, car il est très rare que Molière utilise la danse

Cléonice. Les éditeurs remarquent que « des deux sens, de nom de personne et de nom de chose, que *pantomimus* avait en latin, Richelet, ainsi que l'Académie d'abord, n'admettent que le premier. »

145. Abby E. Zanger, « The spectacular gift: Rewriting the royal scenario in Molière's *Les Amants Magnifiques* », p. 177.

146. De même à la fin du *Dépit amoureux*, « trois petites Dryades et trois petits Faunes font paroître, dans l'enfoncement du théâtre, tout ce qui se passe sur le devant. » (troisième intermède, p. 407).

147. Louis Eugene Auld, *The Unity of Molière's comedy - ballets*, 1968, p. 102 : « The heroic character of the play permitted the author, who knew himself incapable of sustaining heroic sentiments in verse, to fall back upon the expedient of letting dancers convey what his verses could not. »

uniquement pour ses effets visuels. Il s'en sert généralement pour communiquer certaines émotions comme la joie, la gaîté, l'amour, la louange et parfois, mais c'est plus rare, la tristesse. Il s'agit ici d'une chaconne¹⁴⁸. Comme la passacaille, la chaconne est une danse très longue qui exige une technique et des facultés d'expression très développées: son exécution ne pouvait être confiée qu'à des interprètes de très haut niveau. C'est le cas ici puisqu'aux côtés de l'inévitable Dolivet figuraient Le Chantre, Saint-André, Magny, Lestang, Foignard l'aîné, Dolivet fils et Foignard le cadet. La danse ne semble ici présente que pour le plaisir des yeux: elle n'a pas à proprement parler de signification, vu son contexte. Après l'entretien animé de Sostrate, Iphicrate et Timoclès sur l'importance à accorder à l'astrologie, cette scène de danse, qui s'effectue sur une musique lente, permet de faire retomber la tension. Son plus grand mérite est de placer les spectateurs (sur scène et dans le public) dans un univers merveilleux où une grotte s'anime au rythme des évolutions des danseurs.

A côté de ces deux fonctions de la danse que nous venons de souligner: traduction des sentiments et occasion de plaisir pour les yeux, il en est une troisième à l'œuvre dans notre pièce, à savoir la traduction en mouvement d'un texte. Lorsqu'à la fin, au moment où la pièce se termine dans un climat de fête générale, Apollon proclame sa toute-puissance en des vers qui expriment le jaillissement de la lumière et des richesses de la nature, sa danse devait illustrer et renforcer ses paroles¹⁴⁹. Cette fonction de traduction du texte par la danse est aimablement et justement soulignée par le chœur au troisième intermède:

«Mélez vos pas à nos sons,
Et tracez sur les herbettes
L'image de nos chansons.»¹⁵⁰

Étroitement imbriqués dans un jeu de miroirs, texte, musique, et danse se font écho dans l'unité d'un spectacle total qui fait l'originalité de la comédie-ballet.

B. ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION SUR LA PARTIE CHANTÉE

Dans les spectacles de cour à l'époque des *Amants Magnifiques*, le public, comme nous l'avons dit plus haut, pouvait voir musiciens et chanteurs¹⁵¹. L'iconographie de l'époque nous montre que les chanteurs étaient sur la scène, tandis que les instrumentistes étaient

148. Cette indication m'a été fournie par Christine Bayle, qui a assuré la chorégraphie de la pièce montée en 1988 par la compagnie Fiévet-Paliès au théâtre de la Limousine à Limoges. M.-F. Bouchon, dans son article «chaconne» du *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, donne de cette danse la définition suivante: «Air de danse ou pièce instrumentale caractérisés par un mouvement modéré, une mesure à 3 temps et une succession de couplets bâtis sur une basse obstinée, regroupée ou non en forme de rondeau» (p. 122).

149. Dans la mise en scène de Jean-Luc Paliès et de Christine Bayle, Apollon terminait sa danse par un grand saut vers le haut, avant la fin duquel le machiniste chargé de l'éclairage éteignait toutes les lumières.

150. Ces vers furent parodiés par Benserade qui remplaça «chansons» par «chaussons».

151. Voir notre section I. D. 3.

placés dans une fosse, en contrebas, devant la scène¹⁵². La vraisemblance et la qualité de l'audition y gagnaient sans aucun doute.

Nous connaissons les noms des chanteurs des *Amants Magnifiques*, mais il est difficile de donner des précisions à la fois sur leur personne et sur leur technique¹⁵³. En revanche, du texte et de la partition nous pouvons tirer quelques conclusions.

1. LA MUSIQUE COMME DÉCOR SONORE

La musique joue le rôle d'un véritable décor sonore essentiel à la pièce. De façon tout à fait saisissante, l'ouverture à la française¹⁵⁴ par laquelle débute *Les Amants Magnifiques* fonctionne comme une introduction solennelle et brillante destinée à fixer l'attention du public et à le préparer à la magnificence du spectacle qui va se dérouler sous ses yeux. « Le théâtre s'ouvre à l'agréable bruit de quantité d'instruments »¹⁵⁵. Portique de la comédie-ballet, l'ouverture crée un climat qui entraîne le spectateur hors du réel et le fait pénétrer dans l'univers de la fantaisie. Composée de deux mouvements, l'un de rythme pointé, lent et majestueux, l'autre rapide et fugué, elle s'inscrit parfaitement dans la lignée des ouvertures lullystes¹⁵⁶. Si sa fonction est d'abord et avant tout de poser le décor de la pièce, elle joue en même temps un rôle dramatique capital puisqu'elle signe le passage du réel au fictif.

La musique comme « décor sonore » contribue, tout autant que les décors de théâtre, au plaisir du spectateur. Mais sa fonction va bien au-delà, puisque c'est par son truchement que dès l'ouverture le spectateur se soumet à l'illusion théâtrale et pénètre dans un autre monde.

2. LA MUSIQUE COMME IMITATION

Lully sut tirer profit au maximum des possibilités expressives que lui offrait la musique, qu'il s'agît des instruments, des voix ou des rythmes.

L'appareil instrumental requis pour les représentations de cour se limitait généralement à un groupe de violons, relayés ou doublés par des flûtes et des hautbois, un clavecin

152. Voir par exemple le dessin de Le Pautre (gravé par Chauveau), « *Le Malade Imaginaire* à Versailles en 1674 », Troisième journée des Divertissements de Versailles (B. N. F.), reproduit dans l'ouvrage de Gabriel Conesa, *La Comédie de l'Âge Classique*, 1995, p. 164-165.

153. La liste des chanteurs des *Amants Magnifiques* est donnée par John S. Powell dans *Music in the theater of Molière*, 1982, p. 219-223.

154. C'est Lully qui a fixé et généralisé ce type d'ouverture, inspirée du ballet de cour et de l'opéra italien. Ces ouvertures dominèrent la musique européenne des XVII^e et XVIII^e siècles.

155. Premier intermède, p. 381.

156. Les ouvertures de Lully sont parfois également composées d'un troisième mouvement, à nouveau lent, qui conclut l'ensemble. La formule mise au point par Lully dans cette deuxième moitié du XVII^e siècle ne sera jamais modifiée jusqu'à Rameau.

soutenant le tout. *Les Amants Magnifiques* comportent plusieurs ritournelles¹⁵⁷ pour flûtes ce qui, pour l'époque et le genre de la comédie-ballet, était assez original. C'est Monteverdi qui avait systématisé l'usage de la ritournelle, en lui conférant une valeur expressive dans son *Orfeo* (1607) : il confiait à l'orchestre des passages autonomes qui n'entretenaient pas de liens mélodiques avec le chant, mais qui étaient, selon ses propres termes, « nourris de l'idée dramatique ». La ritournelle possède donc un rôle pratique et un rôle expressif. C'est elle qui permet à l'orchestre de s'affirmer ; elle figurait fréquemment dans les grandes tragédies lyriques de Lully. La structure la plus courante est la suivante : ritournelle, chant, ritournelle ; c'est celle qui est adoptée dans *Les Amants Magnifiques*. Les deux fonctions traditionnelles de la ritournelle sont illustrées dans la pastorale du troisième intermède : une première ritournelle faisant appel à divers instruments ouvre la pièce ; puis cinq autres ritournelles s'égrènent au fil de la pastorale, séparant les différentes scènes et les airs. Quatre d'entre elles sont jouées par des flûtes. On peut supposer qu'on avait recours à des flûtes baroques, car la sonorité de cette flûte à une clé, à la fois suave et plaintive, est en accord avec l'esthétique de la pastorale telle qu'elle se développe dans le dernier tiers du XVII^e siècle. On sait de plus que la flûte baroque, évincée par la flûte à bec dans la première moitié du siècle, connut un vif regain à partir des années 1660. Au début de la scène 3 de la pastorale, une ritournelle pour les flûtes en ré mineur ouvre la lamentation de Caliste. Le timbre des instruments est particulièrement propice à la création d'un climat de douceur et de souffrance. Reprise à la fin de la scène, la ritournelle fait résonner la plainte et la prolonge tandis que Caliste sombre lentement dans le sommeil. Lully utilise ici non seulement la valeur expressive de la ritournelle, mais aussi la grande capacité imitative de la flûte.

Au cours de la cérémonie des *Jeux Pythiens* qui célèbrent la venue d'Apollon, trompettes, timbales, tambours et timbres rivalisent, sans cesse soutenus par les inévitables violons, le tout dans la tonalité éclatante de ré majeur. La trompette était utilisée depuis le XV^e siècle dans les grandes villes pour les sonneries municipales ; elle ne fut intégrée à l'orchestre que par Monteverdi, dans *l'Orfeo*. De sonorité guerrière, elle annonçait traditionnellement les dieux dans les pièces qui faisaient intervenir la mythologie. C'est un « menuet des trompettes » soutenu par le jeu énergique des timbales qui clôt les *Jeux Pythiens*, et par là-même l'ensemble des *Amants Magnifiques*. L'usage des timbales doit être souligné car, jusqu'à Lully, cet instrument avait été cantonné dans un usage militaire, associé aux trompettes, notamment dans le cadre de l'Écurie. Ce fut à l'époque de Lully que les timbales entrèrent dans les orchestres dramatiques, puis dans l'orchestre de l'Opéra et dans la musique religieuse. Quant aux timbres, voici comment Furetière les décrivait en 1690 : « Il y a aussi des carillons qui sont faits de plusieurs *timbres* d'inégale grandeur embrochés ensemble par une verge de fer, sur lesquels on frappe avec un bouton de fer, avec certaine cadence et mesure, pour former

157. La ritournelle est un « passage instrumental qui précède un air (dont il annonce le thème) et en sépare les strophes » (C. Michaud-Pradeilles, art. « Ritournelle », dans *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 615).

quelque agréable harmonie. Ce mot (ajoute-t-il d'après Ménage) vient de *tympanum*..., d'où est venu aussi *timbale* et *tambour*.» La présence de tambours sur une scène de théâtre est également significative: réservés jusque là à l'usage de la guerre, ces instruments commencent à être utilisés par les compositeurs dramatiques pour leur vertu expressive évidente¹⁵⁸. Afin de soutenir «l'éclat suprême», la «grâce extrême» et le «port glorieux»¹⁵⁹ de Louis XIV-Apollon, il fallait bien l'alliance de ces quatre types d'instruments guerriers aux sons claironnants, retentissants et majestueux.

On a souvent affirmé que la collaboration de Lully avec Molière pour la création des comédies-ballets avait permis au compositeur de s'essayer à différents types de composition: ces essais auraient servi de laboratoire de recherche aux grandes œuvres que furent ensuite les tragédies lyriques. Mais ce ne fut pas seulement une période où Lully confirma son style et trouva ses propres formules pour chacun des genres musicaux: il profita également de ces onze années pour mettre à l'épreuve les différents instruments dont il disposait, pour évaluer leur puissance expressive respective et les résultats produits par leurs possibles combinaisons. N'oublions pas que Lully abordait la comédie-ballet en possédant déjà un solide bagage de compositeur dramatique grâce à son expérience des ballets de cour.

Lully était d'autre part tout à fait conscient de la capacité expressive des voix et de leur enchaînement. On remarque, dans *Les Amants Magnifiques*, que le système du port de voix, dont l'utilisation devait être si répandue par la suite dans les tragédies lyriques de Lully, se met d'ores et déjà en place. La scène 4 du troisième intermède offre un bon exemple d'harmonie imitative obtenue grâce au port de voix. Descendant du do au sol, en passant par les notes intermédiaires, la voix reste sur la même syllabe et, grâce au rythme pointé et à la liquide du verbe «coulez», parvient à imiter la fluidité des ruisseaux.

Lully réussit également à faire jouer les voix les unes par rapport aux autres. Prenons l'exemple des *Jeux Pythiens*. Cet intermède final est une montée dramatique, longue et construite, vers l'*acmé* que constitue l'entrée d'Apollon: le prélude des sacrificateurs, le chant de la prêtresse, le chœur des Grecs, les danses successives des porteurs de haches, des voltigeurs, des esclaves, des hommes et des femmes en armes, le prélude des trompettes et autres instruments pour Mars, le second chœur des Grecs, tout cela concourt à mettre en place l'arrivée du dieu, récompense ultime pour le spectateur soumis à une tension grandissante, à la limite du supportable. Dans l'élaboration de cette attente, Lully sut faire un usage très efficace des voix. Ainsi, dans le premier chœur des Grecs, une voix masculine et deux voix féminines commencent par s'enchaîner; partant de la voix la plus grave pour aller vers la plus aiguë, Lully offre à l'auditeur-spectateur une ligne musicale qui s'accompagne de

158. L'une des premières utilisations remarquées à l'Opéra sera celle de Marais dans *Alcyone* (1706), pour évoquer une tempête.

159. Sixième intermède, quatrième entrée de ballet, p. 425.

la gradation des voix. À l'entrée progressive des trois chanteurs correspondent des vers différents¹⁶⁰ qui expriment à peu près tous la même idée :

– première voix (un Grec) :

«À ce dieu plein de force, à ce dieu plein d'appas
Il n'est rien qui résiste.»

– deuxième voix (une Grecque) :

«Il n'est rien ici bas
Qui par ses bienfaits ne subsiste.»

– troisième voix (une autre Grecque) :

«Toute la terre est triste
Quand on ne le voit pas.»

Louis XIV-Apollon est tout puissant, possédant force, bonté et attraits. Le jeu des voix permet à Lully de faire monter la tension dramatique en cherchant à agir sur les émotions et les sens des auditeurs-spectateurs. L'entrée de ce chœur méritait de retenir notre attention, car c'est le seul endroit où les chanteurs entrent en scène et en voix de façon progressive.

Les rythmes eux aussi participent de la fonction imitative de la musique. Les interruptions soudaines à l'intérieur de lignes mélodiques généralement très continues attirent l'attention. Et c'est dans ces moments qu'apparaît pleinement l'habileté de Lully, maître du rythme et des silences. Le cinquième intermède est à cet égard l'exemple le plus saisissant : « Quatre Pantomimes, pour épreuve de leur adresse, ajustent leurs gestes et leurs pas aux inquiétudes de la jeune Princesse. » Dans les deux scènes précédentes, Ériphile avait déclaré son amour impossible à Sostrate en une longue tirade de ton tragique. Afin qu'elle recouvre son calme, sa suivante Cléonice lui propose d'admirer de nouveau les danseurs pantomimes dont la vertu principale est la capacité imitative. Le premier air¹⁶¹ de Lully simule parfaitement l'état d'esprit de la princesse : à quatre reprises dans la première partie de l'air, la mélodie s'interrompt brusquement, exprimant le désarroi d'Ériphile. De même que cette dernière n'arrive pas à organiser ses pensées en un discours logique et rationnel, de même la ligne musicale ne saurait être ininterrompue et se voit contrainte de subir des silences intempestifs. La seconde partie de l'air s'accélère, hachée et de plus en plus souvent brisée, à l'image du chaos intérieur de la princesse. L'usage du rythme permet donc au compositeur de mettre en relief les capacités expressives de la musique.

160. Sixième intermède, p. 424.

161. La dénomination «air» qui figure sur la partition est assez étonnante : en effet, au XVII^e siècle, qui dit air de ballet, dit chant. L'air de ballet relevait d'un genre *vocal* et chorégraphique. Or, dans ce cinquième intermède, ne figure aucune parole. Lully insiste donc ici sur la force d'expression et de la danse et de la musique, aptes à remplacer les paroles mêmes.

C. MACHINES, DÉCORS ET COSTUMES

En créant le genre de la comédie-ballet, Molière s'opposait résolument à une conception du théâtre qui observerait une stricte économie de moyens. La pompe, le spectaculaire et le faste furent en effet les maîtres-mots de ces spectacles magnifiques pour lesquels on ne reculait devant aucune dépense, la largesse royale assurant tous les frais. Aussi convient-il de s'attarder sur les décors, les machines et les costumes, autant d'éléments paraverbaux propres à enchanter l'œil et à faire basculer le spectateur dans l'illusion.

On cite ordinairement quelques phrases, toujours les mêmes, de la *Gazette* de l'époque à propos des *Amants Magnifiques*, mais en nous reportant aux microfilms des originaux de la *Gazette* du 7 février 1670 et de l'*Extraordinaire* de la *Gazette* du 21 février, nous avons découvert en fait toute une description des décors qu'il nous semble indispensable de mettre à profit.

1. DÉCORS ET MACHINES

En décembre 1669, Vigarini construisit en six semaines à Saint-Germain-en-Laye le théâtre où furent représentés *Les Amants Magnifiques*, théâtre dont la scène, aménagée pour recevoir des machines, permettait des changements à vue et la réalisation de vols et d'envols de personnages. Par l'intermédiaire de *La Gazette de France* et des relations de l'époque, nous savons que le spectacle fut un des grands triomphes de Vigarini. Nous ne possédons malheureusement aucune gravure des décors qu'il créa. C'est donc au travers du compte-rendu élogieux jusqu'à l'hyperbole que *L'Extraordinaire de la Gazette de France*¹⁶² nous donne de la pièce que nous pouvons tenter de reconstituer grossièrement les décors.

L'emploi du rideau de scène en 1670 était loin d'être systématique. Or l'on sait qu'un rideau, chargé d'un message symbolique, ouvrait et fermait la représentation des *Amants Magnifiques*. De par sa rareté le phénomène mérite que l'on s'y attarde. *La Gazette de France* nous apprend qu'« elle (la Pompe) paraissoit jusques dans le Rideau qui fermait le Théâtre, lequel représentoit, dans un Tableau, bordé d'une grande Frise de Trofées, un Soleil au milieu, avec le mot d'Horace, *Aliusque & idem.*»¹⁶³ Dès son arrivée dans la salle de la représentation, le spectateur était donc averti de la portée symbolique du divertissement qui allait suivre; la présence de l'emblème royal lui signalait immédiatement que c'est bien son propre rôle que jouait Louis XIV, sous les traits symboliques de Neptune ou d'Apollon. *La Gazette* en outre nous apporte des indications supplémentaires concernant l'allégorie développée sur le rideau :

Du costé droit de ce Soleil, on decouvroit Apollon dans les Airs, sur un Nüage, en la manière qu'il est dépeint, apres avoir terrassé, à coups de Fléches, les Cyclopes, & le Serpent Python, que l'on voyoit, aussi, renversez sur les croupes de plusieurs Montagnes, qui le tournoyent vers

162. *La Gazette de France*, l'extraordinaire n° 22 du 21 février 1670.

163. *La Gazette de France*, p. 171.

l'éloignement. A gauche, le mesme Dieu paroissoit au sommet du Parnasse, environné des Muses, & répendant des Fleurs sur tous les Arts, qui estoient au pied de cette célèbre Montagne¹⁶⁴.

L'iconographie faisait donc appel aux deux facettes d'Apollon : valeureux guerrier, le dieu était en même temps Apollon Musagète, protecteur des sciences et des arts. D'ailleurs il faut peut-être voir dans l'intrigue de la pièce le développement de ces deux aspects. Dans le royaume d'Aristione, on célèbre les arts et c'est avec un guerrier valeureux, en l'occurrence Sostrate, que la princesse Ériphile partagera son pouvoir. De manière plus immédiate, le prologue sur lequel se lève « cette magnifique, & mystérieuse Toile » en développe la signification. Suite à la demande faite aux vents par Éole de se retirer, Neptune-Louis XIV proclamait la paix et ordonnait que l'on se divertît. La pièce débutait donc à un moment bien précis : le passage de la guerre à la paix, deux états symbolisés sur le rideau. Le *Divertissement royal* s'inscrit donc dans la tradition des ballets de cour qui n'avaient lieu qu'en temps de paix et louaient le retour au calme.

Le prologue mettait en scène une « Mer, si naturellement représentée qu'on se persuadoit presque, qu'on avoit esté transporté, par quelque *enchantement*, sur le Rivage d'une Mer véritable et celle-cy s'ouvrant dans l'Horizon, à perte de vüe, avec des rochers, des deux côtés ». Le piège de l'illusion fonctionnait donc parfaitement. Vigarini, tout comme Torelli avant lui, passait pour un enchanteur, un magicien capable de transporter les spectateurs d'un lieu à un autre en un instant. Les spectateurs de l'époque furent extrêmement surpris par cette mer qui « occupoit tout le théâtre ». *La Gazette* insiste sur ce fait, précisant « qu'on n'en avoit point vû, jusques à lors, de si bien représentée. » Sur les rochers se tenaient les dieux de plusieurs fleuves, « appuyez sur leurs Urnes, ainsi qu'on les dépeint ordinairement » et entourés de Tritons et d'Amours montés sur des dauphins. On constate que le décor mythologique reposait sur des éléments de pure convention. De fait, au XVII^e siècle, l'originalité dans les décors reposait moins sur l'invention dans la caractérisation des personnages que sur l'agencement nouveau de divers éléments conventionnels. Survenait alors le premier « vol » de la pièce, puisqu'Éole apparaissait sur des nuages.

La description du décor fournie par le livret pour le premier intermède est d'interprétation difficile, mais invite à supposer la présence d'au moins cinquante-deux personnages. Cette « vaste mer bordée de chaque côté de quatre grands rochers » doit donc être représentée avec quatre rochers à gauche et quatre rochers à droite de la scène, le fond devant rester ouvert pour assurer une impression d'immensité. Chaque rocher portant un Fleuve, il faut compter huit fleuves (8). De chaque côté, douze Tritons, dont certains pourraient être des Néréides puisqu'elles seront évoquées dans les vers chantés, sont au pied de ces rochers – sans doute pas douze Tritons par rocher, mais trois par rocher (24). Il faut ensuite ajouter quatre Amours (4) montés sur des dauphins au milieu de la mer et « derrière eux le dieu Éole (1), élevé au-dessus des ondes sur un petit nuage ». Sortent ensuite du fond

164. Cette citation et celles qui suivent ont extraites des pages 172 à 180 de l'extraordinaire n° 22 du 21 février 1670 de *La Gazette de France*.

de la mer huit Pêcheurs (8) qui « vont se placer chacun sur un rocher au-dessous d'un Fleuve »¹⁶⁵. Il ne manque plus que Neptune, suivi de six dieux marins (7).

Au second moment de ce premier intermède, les flots disparaissaient « en un instant » : il semble que la rapidité des changements ait été pour beaucoup dans l'admiration sans bornes que les spectateurs de l'époque vouaient à la machinerie. Puis une île surgissait du fond des ondes, ainsi que des pêcheurs, « chargez de Nacres, & de branches de Corail », attributs théâtraux conventionnels pour ce type de personnage. Il faut ensuite imaginer Neptune apparaissant sur une coquille portée par quatre chevaux – s'ils avaient été vivants, comme ce fut parfois le cas au XVII^e siècle, *La Gazette* n'aurait pas manqué de le préciser – et entouré de divinités marines.

Soudainement « le Théâtre se changeoit en un verdoyant Païsage, de la délicieuse Vallée de Tempé, en vüe du Fleuve Pénée ». Tout était prêt dès lors pour que commence notre comédie.

Le décor du troisième intermède enchantait les regards : on pouvait apercevoir au fond du « verdoyant Païsage » mentionné ci-dessus un berceau de vigne soutenu par des statues « représentans toute les Nations, rehaussées d'or, & debout, sur des Pié d'estaux, enrichis de plusieurs ornemens, avec de grands Festons de Früits, & de Fleurs par dessus, le tout à perte de vüe. » Vigarini avait dessiné un théâtre sur le théâtre autour du thème des nations qui venaient admirer la magnificence de la cour de France. La présence de la vigne rappelant Dionysos, le dieu dont les processions furent à l'origine des représentations théâtrales de la comédie, de la tragédie et du drame satyrique, inscrivait l'intermède dans le cadre traditionnel de la pastorale. Afin d'exécuter leur menuet, faunes et dryades sortaient de « Vallées d'Orangers, & de Grenadiers, qui bordoyent le théâtre, des deux costez : ensuite dequoy, les Dryades rentroyent dans leurs Arbres, qui se refermoyent, & disparoissoyent en mesme temps. »

Au quatrième intermède, le décor se changeait en une grotte « d'Architecture, tres magnifique, aboutissant à une grande *Perspective* de Cascades, dans un Jardin qui avoit tous les embellissemens des plus délicieux ». On retrouve là la mise en œuvre des lois de la perspective énoncées plus haut. Ériphile y rencontrait huit statues « assises, chacune avec un Flambeau, & qui faisoient, à leur tour, une Entrée. »

Survenait ensuite, à la scène 2 de l'acte IV, Vénus, dont l'apparition, parce qu'elle était annoncée au spectateur par Anaxarque, détruisait l'illusion théâtrale. « Le fonds de la Voûte s'ouvrant, avec la promptitude que se faisoient tous ces admirables changemens, une Divinité se montroit au milieu des Nüages, extraordinairement, éclatans, accompagnée, à ses costez, de quatre autres, avec autant de petits Amours : & cette merveilleuse Machine, en descendant, s'avançoit jusques au milieu de la Scène, où cette principale Divinité faisoit un tres beau Récit. » La scène qui suivait cette apparition présentait Anaxarque et son fils Cléon

165. Premier intermède, p. 381.

se réjouissant du succès de leur stratagème. Afin qu'Ériphile acceptât d'épouser Iphicrate, Anaxarque en effet avait imaginé l'intrigue suivante: il ferait apparaître devant les yeux d'Aristione une fausse Vénus qui lui ordonnerait de donner sa fille à qui lui sauverait la vie. Il pensait ensuite simuler un enlèvement et c'est Iphicrate, dont les largesses avaient été supérieures à celle de Timoclès, qui aurait sauvé Aristione. Voici en quels termes il décrit sa machine:

Notre Vénus a fait des merveilles; et *l'admirable ingénieur* qui s'est employé à cet *artifice* a si bien disposé tout, a coupé avec tant d'*adresse* le plancher de cette grotte, si bien *caché* ses fils de fer et tous ses ressorts, si bien ajusté ses lumières et habillé tous ses personnages, qu'il y a peu de gens qui n'y eussent été *trompés*. Et comme la princesse Aristione est fort superstitieuse, il ne faut point douter qu'elle ne donne à pleine tête dans cette *tromperie*. Il y a longtemps mon fils, que je prépare cette *machine*, et me voilà tantôt au but de mes prétentions¹⁶⁶.

Tout le travail du machiniste, que l'on cherchait habituellement à dissimuler le mieux possible, se trouve ici exhibé, explicité, et l'illusion réduite à néant; on montre au spectateur qu'il vient d'être berné, qu'on a abusé de sa crédulité. On remarquera que Vénus apparaît au cours de la comédie, et non dans les intermèdes: Molière se devait impérativement de préserver l'illusion au cours de ces somptueux divertissements et il ne pouvait se permettre d'ironiser sur la crédulité de son public. Mais, en utilisant le stratagème de la Vénus, il semble qu'il ait tenu à affirmer la primauté du texte sur les effets spectaculaires. Dans les pièces à machines, il était rare que l'artifice fût aussi clairement souligné et démonté. Est-ce à dire que Molière trouvait cette machinerie bien lourde? Pour un auteur qui savait faire rire sans recourir à d'autres artifices qu'à ceux du verbe et du geste, un tel déploiement de fils de fer, de ressorts, de lumières et de costumes devait paraître superflu.

Une fois son récit achevé, la divinité était emportée dans « une petite Nüe, par dessus l'ouverture du Théâtre: (...) deux des Amours s'envoloyent aux deux coins de la mesme Ouverture (...) les deux autres, apres quelques tours en l'Air, se cachoyent, aussi, dans la Nüe: la Machine se retirant, cependant, *avec une vitesse surprenante*, au fonds de ladite voute, dont le Plat fonds se refermoit en son premier estat». La comédie s'achevait dans une vaste forêt.

Pour le sixième intermède¹⁶⁷ qui venait couronner tant de magnificences, Vigarini avait choisi un décor spectaculaire; il avait construit un véritable amphithéâtre sur le théâtre, d'une fort belle architecture paraît-il, avec un plafond et une grande arcade dans le fonds, « au-dessus de laquelle estoit une tribune, &, dans l'éloignement un Autel. » L'amphithéâtre était rempli de « Spectateurs *peints*, vêtus à la Grecque », présents pour assister aux Jeux Pythiens. Lors de la dernière danse, la tribune s'ouvrait et laissait place à un héraut, accompagné de six trompettes, d'un tymbalier et d'un chœur, qui annonçaient la venue d'Apollon,

166. A. IV, sc. 3, p. 416.

167. Il conviendrait d'étudier de façon détaillée le problème des sources récentes et antiques de l'intermède des *Jeux Pythiens*.

lequel entrait par un « Portique de dessous », précédé par une « belle Jeunesse, portant des Trophées de Lauriers, avec un Soleil d'or, & la Devise Royale¹⁶⁸. » En organisant l'espace autour d'un centre, constitué par Apollon, Vigarini renvoyait aux courtisans du XVII^e siècle, sur un miroir déformant, leur propre image d'adorateurs du roi-soleil, une image à l'antique.

En participant avec sa comédie-ballet au Divertissement royal de 1670, Molière contribua au développement d'un genre dont l'aspect spectaculaire n'était pas une des moindres qualités. Les contemporains manifestement pensaient que le genre de la comédie-ballet nécessitait avant tout une cohérence de spectacle, bien plus qu'une cohérence de contenu. Cependant la révélation d'Anaxarque concernant la fausse Vénus prouve que le dramaturge savait garder une certaine distance à l'égard de l'artifice des machines. Celle imaginée par Anaxarque n'intervient qu'après le quatrième intermède. C'est un peu comme si Molière, en dramaturge soucieux de ménager ses effets de surprise, laissait le spectateur jouir de l'enchantement trois intermèdes durant, mais ne pouvait ensuite résister à l'envie de démystifier la machine. Il semble toutefois que le public de l'époque soit resté sur son impression première d'extase ; sensibles surtout au faste et à la magnificence du spectacle, les contemporains ne nomment pas *Les Amants Magnifiques* « comédie », mais « divertissement ».

2. LES COSTUMES

Selon H. C. Lancaster, *Les Amants Magnifiques* furent « conçus expressément comme un spectacle de cour permettant aux nobles de faire montre de leurs costumes et de leur adresse¹⁶⁹. Les costumes, à l'instar des machines, seraient un élément supplémentaire enrichissant la dimension spectaculaire de la pièce. Pourrait-on alors reprendre les termes avec lesquels Corneille conclut l'*Argument* d'*Andromède* et dire à propos des *Amants Magnifiques* que « cette pièce n'est que pour les yeux »¹⁷⁰ ?

Malheureusement nous ne possédons aucune indication sur les costumes des intermèdes. La représentation des intermèdes des *Amants Magnifiques* dut, si l'on fait une estimation globale, nécessiter la fabrication de cent cinquante costumes environ qui se rapportaient à trois thèmes correspondant respectivement aux premier, troisième et sixième intermèdes : l'univers marin, l'univers pastoral et l'univers des grands jeux antiques. Si le *Registre* de La Grange ne mentionne pas la première représentation des *Amants Magnifiques* du point de vue du coût des costumes, il indique en revanche le 15 avril 1670 des dépenses considérables relatives à deux représentations plus tardives de la pièce qui eurent lieu les 4 et 8 mars 1670. Plus de 10 000 livres auraient été nécessaires pour réaliser les costumes et se procurer les

168. «Nec pluribus impar».

169. *Les Amants Magnifiques* «were designed especially as a court performance, that would allow noble persons to display their costumes and agility» (Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature*, Baltimore, 1929-1942, III. 2, p. 723, cité par Stephen Varick Dock dans *Costume and fashion in the plays of Jean-Baptiste Poquelin Molière*, 1992, p. 225).

170. Pierre Corneille, *Andromède*, édition de Christian Delmas, p. 13.

accessoires. Afin de donner une idée plus précise, rappelons seulement que la troupe utilisa 1 486 aunes de ruban, dépensa 326 livres en plumes et 650 en pierres précieuses!¹⁷¹

La gravure qu'a laissée Brissart (1682)¹⁷² des personnages de l'intrigue principale est riche de renseignements (*planche frontispice*). Les deux princes magnifiques, Iphicrate et Timoclès portent tous deux un costume « à l'antique ». Celui d'Iphicrate est constitué d'un chapeau à plumes, d'une longue perruque bouclée, d'un jabot, d'un pourpoint aux manches trois-quart, d'un tonnelet aux lambrequins pointus décoré de pierres précieuses, de bas, de rubans de genoux et de chaussures à talons retenues par de larges rubans. À peu de choses près, celui de Timoclès est identique. En voyant leurs costumes, le spectateur savait d'emblée que les deux princes étaient de rang égal et donc que leurs aspirations pouvaient être communes et rivales. Quant à Sostrate, étonnamment absent de la gravure alors qu'il assistait à la scène représentée, nous n'avons pas d'information sur son costume, si ce n'est que La Grange reçut une subvention royale de deux cents livres pour le réaliser¹⁷³. Par son message codé, le costume de l'astrologue Anaxarque, dans la partie gauche de la gravure, attire l'œil. Armé d'une baguette, affublé d'un turban surmonté d'une corne ornée d'une pierre précieuse, Anaxarque porte une robe à pompons qui laisse apparaître un long jupon au bas duquel figurent des motifs astrologiques brodés. Nul besoin d'attendre que ce personnage barbu ouvre la bouche pour savoir que l'on a affaire à un charlatan. Reste le costume de Clitidas : coiffé d'un béret, le cou ceint d'une fraise, portant un jupon et une culotte foncés, Clitidas n'apparaît pas ici avec tous les attributs que lui accorde pourtant le *Registre* de La Grange. Dans son *Inventaire* on trouve en effet « un habit de Clitidas, consistant en un *tonnelet*, chemisette, un jupon, un caleçon et cuissards : ledit tonnelet de moire verte, garni de deux dentelles or et argent, la chemisette de velours à fond d'or ; les souliers, jarretières, bas, festons, fraise et manchettes, le tout garni d'argent fin, prisé soixante livres. »¹⁷⁴ Tandis que le tonnelet rapproche Clitidas des deux princes, le jupon, la fraise et la couleur verte, qui est celle des « fous », rappellent sa condition.

Quant aux deux personnages féminins, leurs costumes se ressemblent. Au premier plan apparaît Aristione, somptueusement parée. La coiffe de plumes, les boucles d'oreilles, le collier de perles, le corselet échancré aux manches descendant jusqu'au coude et orné de pierres précieuses, les deux bracelets de perles, le retroussis brodé, la longue jupe bordée d'hermine, la traîne, tous ces éléments sont les attributs typiques d'une princesse, beaucoup plus proche du XVII^e siècle que de l'Antiquité. Dissimulée derrière Aristione et Timoclès, Ériphile semble porter un costume similaire.

171. Chiffres établis d'après le *Registre* de La Grange, cité par Stephen Varick Dock dans *Costume and fashion in the plays of Jean-Baptiste Poquelin Molière*, 1992, p. 229.

172. Nous nous sommes inspirée ici de l'analyse qu'en fait S. V. Dock, *op. cit.*, p. 225-223.

173. Bert Edward Young et Grace Philputt Young ont identifié dans l'inventaire de 1672 de La Grange un costume qui pourrait être celui de Sostrate.

174. *Cent ans de recherches sur Molière*, p. 598.

Dans *Les Amants Magnifiques*, Molière ne se montre guère prodigue en précisions vestimentaires. Seuls les costumes de la fausse Vénus et des quatre Amours qui l'entourent sont évoqués: Anaxarque loue l'« admirable ingénieur qui s'est employé à cet artifice » et qui a « si bien ajusté ses lumières et *habillé* ses personnages »¹⁷⁵. C'est que les costumes par leur magnificence défient la description. Est-ce à dire, comme l'affirme S. V. Dock que « le but de la comédie-ballet est de créer une série de médaillons afin de déployer la magnificence vestimentaire de l'aristocratie »¹⁷⁶? Cette affirmation à notre avis par trop réductrice a cependant le double mérite d'une part de souligner la dimension spectaculaire de la pièce qui touche autant le décor que le mode de déplacement des personnages dans l'espace par l'intermédiaire des machines ou que les costumes, d'autre part de rappeler que les scènes faisaient tableau. La pièce peut effectivement être envisagée comme une succession de tableaux, véritables scènes de genre: la princesse face aux princes rivaux, la princesse et le valeureux guerrier dépourvu de naissance, l'astrologue et l'esprit fort incarné par Clitidas.

D. LA COMÉDIE-BALLET, SPECTACLE TOTAL

Les Amants Magnifiques, avec leurs intermèdes, leur utilisation du procédé du théâtre dans le théâtre, leurs ballets mêlés de musique, peuvent être considérés comme une illustration parfaite du genre de la comédie-ballet.

1. POÉTIQUE DE L'INTERMÈDE

Les intermèdes, comme nous l'avons dit dans notre essai de définition du genre de la comédie-ballet, mettent en œuvre trois langages: chorégraphique, dramatique et musical. Les intermèdes 1, 3, 6 des *Amants Magnifiques* font intervenir ces trois langages à la fois, tandis que les intermèdes 2, 4, 5 font intervenir uniquement danse et musique. Quand on s'y exprime verbalement, ce n'est qu'en chantant. Quand on y danse, c'est pour traduire un état, une action ou des sentiments. La musique, elle, non seulement soutient le tout, mais introduit et conclut l'ensemble avec une force expressive particulière.

Les intermèdes de notre pièce répondent parfaitement à la fonction de divertissement qui est la fonction première de l'intermède. Ils parviennent en effet à créer une atmosphère de joie qui provoque le plaisir. Utilisant toutes les ressources de l'art du spectacle afin d'agir sur la sensibilité de celui qui les regarde, qu'il s'agisse d'un acteur de la pièce ou d'un spectateur, ils apparaissent comme des spectacles véritables, mais que justifie l'intrigue principale. Ainsi les intermèdes 2 et 5 sont des spectacles de pantomime que Cléonice propose à Ériphile et les intermèdes 1, 3 et 4 des galanteries dont les deux princes magnifiques régaler les princesses¹⁷⁷. Par conséquent, les personnages de la comédie, par le biais des intermèdes,

175. A. IV, sc. 3.

176. «The purpose of the comedy-ballet is to create a series of cameo settings to display the vestimentary magnificence of aristocracy» (S. V. Dock, *op. cit.*, p. 233).

177. Le quatrième intermède n'a pas de commanditaire déclaré. Aristione, à la sortie du spectacle, déclare: «De qui que cela soit, on ne peut rien de plus galant et de mieux entendu» (A. IV, sc. 1, p. 414).

deviennent spectateurs et revendiquent ce statut de spectateur. Aristione, s'adressant au prince Iphicrate à qui l'on doit le premier intermède, s'exprime en ces termes: « Prince, je ne puis me lasser de le dire, il n'est point de *spectacle* au monde qui puisse le disputer en magnificence à celui que vous venez de nous donner.»¹⁷⁸ Puis, avant la pastorale qui constitue le troisième intermède, elle déclare à sa fille: « Ce lieu est le plus beau du monde, prenons vite nos *places*.»¹⁷⁹

Deux intermèdes des *Amants Magnifiques* méritent cependant une considération particulière, le premier et le dernier, l'ouverture et le finale, au cours desquels le roi devait danser sous la figure d'un dieu. La pièce débute par un imposant prologue mythologique qui met en scène Neptune dont le rôle devait être tenu par Louis XIV. Traditionnellement, ce prologue n'était pas destiné à introduire l'action principale, mais constituait un hommage au plus grand des rois et des mécènes sans qui le spectacle qui suivait n'aurait jamais pu avoir lieu. À priori, ce préambule¹⁸⁰ n'offre aucun lien avec le spectacle qui suit, mais encense la personne du roi et célèbre particulièrement ses exploits militaires. Ce lever de rideau se conçoit comme un grand divertissement chanté et dansé, qui fait appel à des machines et dans lequel interviennent allégories et déités. Dieux marins, fleuves, tritons, amours et pêcheurs participent en effet à ce divertissement qui, empruntant ses dieux au panthéon antique, fait apparaître Louis XIV sous les traits de Neptune. Cinq strophes dithyrambiques en alexandrins célèbrent la grandeur du divin souverain. Ces vers étaient faits pour être insérés dans le livret distribué avant le spectacle et être lus par les spectateurs, mais ils n'étaient pas prononcés sur scène. Il s'agit donc moins pour Molière d'annoncer l'action de la comédie qui va suivre que de présenter ses hommages au roi. Néanmoins la longue didascalie initiale nous apprend qu'il s'agit d'« une magnifique galanterie, dont l'un des princes régale sur la mer la promenade des princesses.»¹⁸¹ Au cours du divertissement d'ailleurs, le dialogue des Amours introduit la princesse Ériphile et sa mère. Il est par conséquent tout à fait clair que la présence de ce divertissement est justifiée par l'économie même de la pièce, même si son

Cette galanterie pourrait être attribuée à l'un des princes. Si Molière ne le nomme pas, ce pourrait être pour ne pas rompre l'équilibre agonistique entre les deux prétendants. Une autre interprétation a été proposée par Abby E. Zanger, dans son étude intitulée «The Spectacular gift: rewriting the royal scenario in Molière's *Les Amants magnifiques*», p. 181, n. 15: l'intermède des statues se situant dans la grotte où Vénus va peu après apparaître aux deux princesses, on pourrait imaginer que c'est Anaxarque qui a voulu attirer ces dernières dans cet endroit, où Aristione avait «promis d'aller» (A. III, sc. 1, p. 414).

178. A. I, sc. 2.

179. A. II, sc. 5.

180. On remarquera que la formule des prologues d'opéra qui précéda toutes les œuvres créées à l'Académie royale de musique était déjà en place. Ce type de prologue était considéré comme nécessaire dans tous les opéras jusqu'à ce que Rameau le supprime et le remplace par une ouverture en relation avec le spectacle en 1749, dans *Zoroastre*.

181. Premier intermède, p. 381.

contenu n'a rien à voir avec l'action principale¹⁸². Tout l'art de Molière a consisté à donner un sens dramatique à cette figure imposée qu'était la louange royale en amenant le spectateur à découvrir que le prologue était déjà une partie de l'action dramatique, puisque l'apparition de Neptune constituait l'élément d'un "régale" offert par l'un des personnages de la pièce à la princesse Ériphile.

Quant à l'intermède final, sa présence est annoncée dès le début de la pièce par Aristione qui évoque, à propos de la vallée de Tempé, « la solennité des jeux Pythiens que l'on y¹⁸³ célèbre tantôt ». Cet intermède aboutit de façon encore plus éclatante que le prologue à la glorification du roi. Cette fois-ci, ce ne sont pas seulement les vers du livret qui célèbrent la louange du roi, mais l'intermède en son entier. Chantés par la prêtresse, les Grecques et le chœur, les vers qui précèdent l'entrée d'Apollon sont un hymne à la gloire du dieu. Là encore l'hyperbole est omniprésente¹⁸⁴. De par le nombre des participants¹⁸⁵, la longueur de la partition musicale et le ton laudatif à l'extrême, l'intermède en son entier peut être qualifié d'hyperbolique.

La présence des intermèdes dans la pièce pose le problème de leur équilibre: deux grands portiques d'entrée et de sortie, le prologue et le finale, encadrent la pièce; au centre de celle-ci se déploie une longue pastorale en musique, véritable pièce dans la pièce. De chaque côté de ce pivot central s'articulent deux intermèdes beaucoup plus courts, composés de ballets-pantomimes, auxquels s'ajoute un autre divertissement de danse pure (intermède 4). Si l'on considère la place de ces entractes dans l'économie générale de la pièce, on est très surpris de l'importance qu'ils prennent. Comme les actes de la comédie sont plutôt courts – le troisième ne comporte qu'une seule scène –, la part des divertissements semble écraser celle de la comédie proprement dite. En réalité, ces intermèdes donnent à la comédie un éclairage particulier sans lequel elle serait différente et même ne pourrait pas exister.

Surgissent alors un certain nombre de questions majeures qu'on ne peut éluder. Existe-t-il une unité de la comédie-ballet? Quel est le lien entre ces divertissements et la comédie? La comédie de Molière n'est-elle qu'un cadre enchâssant, chargé de lier plusieurs divertissements? L'intrigue ne serait-elle là que pour créer une pseudo-vraisemblance susceptible de justifier la présence des six spectacles ou au contraire vaut-il mieux penser que ce sont les divertissements qui encadrent la pièce? Si nous nous reportons de nouveau à la définition de

182. Une parenté entre la cour de Neptune-Louis XIV et celle de la cour d'Aristione peut dès ce moment être établie.

183. Les *Jeux Pythiens* sont une imitation de la fête que la Grèce célébrait à Delphes, originellement tous les huit ans, puis, à partir de 582 avant J.-C., tous les quatre ans. Le vainqueur recevait une couronne de lauriers qu'une théorie avait préalablement cueilli dans la vallée de Tempé.

184. On remarquera la structure récurrente: «il n'est rien qui» ainsi que la présence de superlatifs («plus précieux», «plus doux») ou d'expressions à valeur superlative («en mille et mille lieux», «brillantes merveilles», «plein de force», «plein d'appas», «toute la terre»).

185. Cinquante-deux personnes évoluent sur scène.

Furetière que nous avons citée au moment de définir le genre de la comédie-ballet¹⁸⁶, nous constatons que pour lui ces divertissements « n'ont rien de commun avec la pièce ». Bien que récemment J. R. Anthony ait repris à son compte cette perspective à propos des *Amants Magnifiques*¹⁸⁷, elle nous semble par trop restrictive. S'il est évident que l'intrigue principale peut aisément se comprendre sans les intermèdes, la présence de ceux-ci est cependant indispensable: outre le fait que trois d'entre eux constituent les régales que les princes magnifiques offrent à Ériphile et, par conséquent, sont nécessaires au déroulement de l'action, dramaturgiquement les intermèdes ont aussi leur justification. S'il est possible – encore que cela nous paraisse difficile – de soutenir que les divertissements servent à meubler les temps faibles de l'action, il est en revanche tout à fait exclu de ne pas admettre leur importance au point de vue du spectacle. Même s'ils n'étaient là que pour le plaisir des yeux et des oreilles, ce serait déjà une raison suffisante pour expliquer leur présence. Mais leur rôle ne s'arrête pas là.

Afin de déterminer la spécificité de ces intermèdes nous sommes amenée à chercher ce qui fait leur originalité: existe-t-il une formule propre à Molière pour l'élaboration de ces divertissements? Dans *Les Amants Magnifiques*, le caractère structuré de l'intermède ne fait aucun doute: il développe sa propre histoire et comporte une tension et une fin. L'exemple de la pastorale du troisième intermède est à cet égard le plus significatif. Cette courte pièce de cinq scènes précédées d'un prologue et suivies d'un *Dépit amoureux*¹⁸⁸ narre les amours malheureuses d'un berger sans cesse repoussé par la bergère qu'il aime. À l'issue du développement de l'intrigue, le calme et la sérénité reviennent, puisque Caliste la bergère accepte enfin l'amour de Tircis le berger. Une danse finale vient clore l'ensemble; bergers et bergères chantent la leçon de l'histoire qu'exprime le refrain:

Jouissons, jouissons des plaisirs innocents
Dont les feux de l'amour savent charmer nos sens.

Véritable histoire dans l'histoire, cette pastorale est fortement structurée, avec une action qui progresse, une intrigue qui s'enrichit au fil des scènes et une tension qui ne se résout qu'à l'extrême fin.

Plus encore que par leur structure, les intermèdes frappent par les liens qui les unissent et qui tissent un réseau de significations par-delà le texte de la comédie. Le second et le cinquième intermèdes sont intrinsèquement liés. Tous deux sont constitués par les performances de danseurs pantomimes qui adaptent leurs gestes et leurs attitudes à l'état d'esprit de la princesse Ériphile. Il s'agit là d'une danse de caractère qui correspond à ce que

186. Voir notre section I. B. 3.

187. James R. Anthony, art. « intermède », dans le *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 357 et 360.

188. Ce *Dépit Amoureux* est imité de l'ode IX du livre III des *Odes* d'Horace: *Donec gratus eram tibi*.

Noverre, au siècle suivant, nommera « danse en action »¹⁸⁹. Le retour de cette danse de caractère entre le quatrième et le cinquième acte satisfait l'attente du spectateur que la première apparition de ces danseurs n'avait pas suffi à combler. Le second intermède est en effet fort court, constitué d'un seul air, tandis que le cinquième se déploie avec aisance sur deux airs. Le retour d'éléments connus au sein des intermèdes crée une impression incontestable d'unité dans l'esprit du spectateur, allée au plaisir qu'il éprouve à savourer une seconde fois un divertissement de ce genre.

De par sa nature le quatrième intermède est également lié aux deux que nous venons d'évoquer. « Huit statues, portant chacune un flambeau à la main, font une danse variée de plusieurs belles attitudes où elles demeurent par intervalles. » Il s'agit là encore d'une danse de caractère. À défaut d'unité thématique transparait une unité générique importante qui relie trois des intermèdes entre eux.

De la même façon, prologue et finale sont structurellement liés : sortes de ballets à entrées, séparés par les traditionnels récits, tous deux sont en marge de l'œuvre, à la frontière entre le réel et le fictif, et signent l'un, l'ouverture, l'autre, la clôture du spectacle. Mais leur parenté est plus profonde : lieux privilégiés d'apparition des divinités, ils se ressemblent par la primauté qu'ils accordent à la mythologie dans le choix de leurs personnages. Au Neptune initial correspond l'Apollon final. On notera cependant que le cortège de divinités en tous genres, qui défilait dans le prologue, a disparu dans le finale, remplacé par des hommes et des femmes qui font montre de leur force et de leur agilité physique. Nous reviendrons sur la signification de ce changement.

Seule la pastorale n'entretient aucun lien thématique ni structurel avec les autres intermèdes. Elle conserve sa spécificité et fait office de pivot de la pièce, située en son centre exact. L'originalité de ce divertissement réside peut-être, nous semble-t-il, dans sa parenté de thème et de construction avec la comédie elle-même. C'est là qu'intervient un phénomène essentiel qui, pour une bonne part, contribue à l'originalité de la pièce : la pastorale constitue un exemple parfait de théâtre *dans* le théâtre. De fait, non seulement un second théâtre est construit sur la scène afin que les acteurs deviennent à leur tour spectateurs, mais de plus l'intrigue de cette pièce de théâtre *sur* le théâtre reflète très précisément celle de la comédie-mère.

189. La danse en action est définie par Noverre comme « l'art de faire passer par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes et de la physionomie, nos sentiments et nos passions dans l'âme des spectateurs. L'*action* n'est donc autre chose que la *Pantomime* ». Cette citation figure dans l'article « danse » de Nathalie Lecomte et Eugénia Roucher du *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 204.

2. LE PROCÉDÉ DU THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE

Nous nous appuyerons sur les catégories établies par G. Forestier¹⁹⁰ afin de définir, à propos des *Amants Magnifiques*, ce qui relève du théâtre dans le théâtre. Qu'entend-on par théâtre dans le théâtre? Il ne suffit pas d'affirmer qu'il s'agit de l'introduction d'un spectacle dans un autre. Il faut prendre en compte une contrainte supplémentaire, celle de la présence de spectateurs intérieurs, les acteurs de la pièce-cadre devenant à leur tour spectateurs. C'est précisément le regard de ces acteurs-spectateurs qui permet d'assurer la continuité et l'unité dramatiques. Cependant, le théâtre dans le théâtre, élément véritablement structurant de la comédie, correspond à un « *changement de niveau* »¹⁹¹ et relève du métathéâtre : deux niveaux de représentation sont donc mis en relation. Aussi importe-t-il d'analyser successivement la structure, la fonction et la signification de ce procédé.

Structure

Inclure dans le spectacle un spectacle, qui apparaisse comme un divertissement pour les acteurs de la comédie principale, dépend d'un choix délibéré du dramaturge qui doit réfléchir sur les modalités d'inclusion d'une telle structure. La pièce *Les Amants Magnifiques*, qui contient cinq intermèdes conçus comme des spectacles, dont trois sont des régales offerts par les deux princes à Ériphile et Aristione, présente, de par sa nature même, une structure à enchâssement multiple. Les intermèdes sont des scènes théâtralisées, intervenant régulièrement dans la pièce et parfaitement intégrées à la structure générale. De ce point de vue, seul le premier intermède pose problème. Il est en effet difficile de parler d'enchâssement véritable à propos du prologue, puisqu'il apparaît juxtaposé à l'ensemble. La présence des acteurs-spectateurs n'est soulignée que par une courte remarque d'un Amour qui s'écrie : « Ah! que ces princesses sont belles! », ce qui entraîne les répliques de deux autres Amours. Seul ce lien ténu assure la continuité entre le prologue et le reste de la pièce¹⁹². Il est cependant vrai que l'on apprend ensuite par Clitidas, puis par Aristione, qu'il s'agissait d'un cadeau d'Iphicrate¹⁹³.

Comment ces spectacles sont-ils réalisés sur scène? Molière met en place un espace fictif, clairement défini. Les spectateurs intérieurs, pour reprendre une expression de G. Forestier, se dirigent vers un côté de la scène et, assis ou debout, assistent sans intervenir aux specta-

190. Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, 1981.

191. *Ibid.*, p. 12.

192. Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, 1981, lorsqu'il cherche à déterminer ce qui relève du théâtre dans le théâtre dans *Les Amants Magnifiques*, ne considère comme spectacles enchâssés que le « second intermède (fin de l'acte I) : une pantomime ; troisième intermède (fin de l'acte II) : une pastorale en chansons (et en vers) ; cinquième intermède (fin de l'acte IV) : une pantomime ; sixième intermède (fin de la pièce) : les Jeux Pythiens », p. 353. Il exclut donc le prologue des intermèdes enchâssés, à tort nous semble-t-il, car un tel exemple d'entrée *ex abrupto* dans une scène de théâtre dans le théâtre est un cas très intéressant.

193. A. I, sc. 1, p. 384 et A. I, sc. 2, p. 387.

cles qui leur sont présentés. Tout le plateau est donc occupé par les acteurs de la représentation tandis que les spectateurs intérieurs n'ont de rôle qu'en tant qu'ils assurent par leur regard le lien entre l'action principale et l'action enchâssée¹⁹⁴. Dans *Les Amants Magnifiques*, les acteurs sont assis lors du troisième intermède¹⁹⁵ et du ballet final, c'est-à-dire au cours de deux divertissements fort longs. En revanche ils restent debout lors de représentations plus courtes ; deux d'entre elles d'ailleurs sont improvisées (intermèdes 2 et 5) ; il serait dès lors invraisemblable que des sièges aient été préparés, alors que tout le charme de ces petits spectacles tient à leur caractère impromptu.

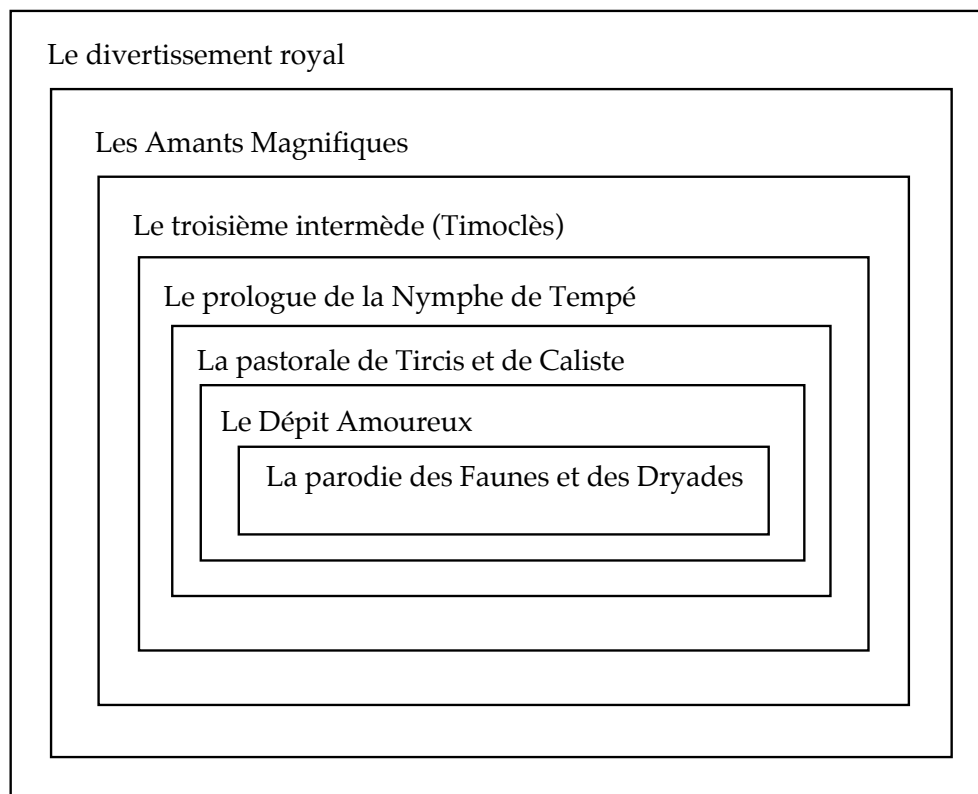
Une des originalités de la pièce de Molière réside dans la présence d'enchâssements doubles. Cette structure multipliée qui, comme le dit G. Forestier, « comprend deux spectacles enchâssés l'un dans l'autre »¹⁹⁶ fait intervenir non plus deux, mais trois niveaux de représentation. Pour réaliser ce double enchâssement, le dramaturge fait dépendre le troisième niveau de représentation d'un regard appartenant au second niveau : le *Dépit amoureux* sur lequel se conclut le troisième intermède se déroule ainsi sous les yeux des personnages de la pastorale qui viennent eux-mêmes de réaliser un spectacle pour Ériphile et Aristione.

Ce principe d'emboîtement pourrait donner le vertige. *Les Amants Magnifiques* en effet sont tout d'abord une pièce dans le divertissement que le roi donne à sa cour (*niveau A* : « *Les Amants Magnifiques* » dans le divertissement royal). Les différents intermèdes constituent un second niveau d'imbrication (*niveau B* : les six intermèdes des « *Amants Magnifiques* »). Parmi ceux-ci, le troisième intermède, régale offert par le prince Timoclès aux deux princesses, est le plus complexe du point de vue dramaturgique. Il comporte son propre encadrement dans la mesure où la pastorale de Caliste et de Tircis est introduite par la Nymphé de la Vallée de Tempé (*niveau C* : prologue de la *Nymphé de Tempé*). Cette pastorale (*niveau D*) s'achève dans une danse où interviennent Dryades et Faunes. Cette danse « s'ouvre tout d'un coup » sur « une petite scène d'un dépit amoureux » (*niveau E* : le *Dépit Amoureux*). Mais nous n'avons pas encore atteint le niveau ultime car, dans la danse finale où bergers et bergères viennent rejoindre Faunes et Dryades, « trois petites Dryades et trois petits Faunes font paroître, dans l'enfoncement du théâtre, tout ce qui se passe sur le devant » (*niveau F* ou, si l'on préfère, *E'* : *parodie des Faunes et des Dryades*). Un tableau peut illustrer cette impressionnante complexité structurelle.

194. En ce qui concerne le premier intermède, une remarque d'un Amour atteste de la présence des princesses : « Ah ! que ces princesses sont belles ! » (premier intermède, p. 382). Mais aucune indication scénique n'invite à les rendre présentes sur scène dès le début du spectacle.

195. Cf. Aristione : « prenons vite nos places », A. II, sc. 5.

196. G. Forestier, *op. cit.*, p. 120.



Cependant toute sensation de vertige disparaît, dès l'instant où, à la suite de G. Forestier, on considère que Molière s'est livré ici « à une *multiplication parodique* des niveaux de représentation »¹⁹⁷. L'hypothèse de G. Couton¹⁹⁸ selon laquelle la danse des Faunes et des Dryades au fond du théâtre est certainement une parodie burlesque de la danse du devant de la scène vient confirmer le caractère parodique du procédé du théâtre dans le théâtre tel que le conçoit ici Molière.

Fonction

La fonction la plus évidente de ces intermèdes des *Amants Magnifiques* est une fonction décorative. Ils confèrent à la pièce un caractère spectaculaire essentiel à son dynamisme. J. Scherer¹⁹⁹ souligne la passion que le public du XVII^e siècle avait pour le spectacle et le spectaculaire. Distinguant entre quatre types de spectacles – pompeux, merveilleux, pathétique ou dramatique – l'auteur est amené à réfléchir sur la notion de « pompe », si importante pour l'esthétique des *Amants Magnifiques*. La « pompe du théâtre », si l'on se reporte à ce qu'en disait l'abbé d'Aubignac, peut être obtenue « par le nombre ou par la majesté des acteurs, ou par un spectacle magnifique »²⁰⁰. Scherer, reprenant les termes de l'abbé d'Aubignac, précise que « le « spectacle magnifique » que demande la « pompe » peut aussi être offert au public en même temps qu'aux personnages de la pièce, quand ceux-ci assistent à un divertissement donné en leur honneur. »²⁰¹ Les intermèdes des *Amants Magnifiques* correspondent exactement à cette définition, si l'on excepte les ballets pantomimes, spectacles plus intimes dont Ériphile et Cléonice sont les seules spectatrices. Les intermèdes 1, 3, 4 et 6 se donnent comme spectacles. Le fait qu'ils se déroulent devant des spectateurs

197. *Ibid.*, p. 121.

198. Dans *Molière, Œuvres complètes*, édition de Georges Couton, 1971, note p. 1417.

intérieurs renforce encore leur aspect spectaculaire. Les *Jeux Pythiens* déploient ainsi une magnificence, un faste et une pompe extraordinaires qui nous font passer, non plus du réel à la fiction, mais de la fiction au merveilleux.

Cependant tous les intermèdes ne se limitent pas à cette fonction décorative. La pastorale centrale apparaît en effet comme une mise en abyme²⁰² de l'action principale. Aussi hésitons-nous à suivre G. Forestier quand il soutient qu'il n'existe aucun rapport entre cet intermède et la comédie proprement dite. En réalité l'action secondaire et l'action principale ne sont pas seulement unies par une simple analogie ; on assiste dans cette pastorale à une véritable transposition de l'intrigue, et même de la pièce tout entière. De même qu'Éole avait ouvert la pièce, de même ici la Nymphe de la Vallée de Tempé invite Ériphile à jouer du spectacle qui va se dérouler devant elle, en l'occurrence une pastorale en cinq scènes. Tircis représente l'amoureux affligé, Sostrate, que sa belle dédaigne et l'on peut reconnaître dans la situation des deux satyres éconduits celle d'Iphicrate et de Timoclès. De même la situation de Caliste, la bergère, frappe, dès la seconde scène, par sa ressemblance avec celle d'Ériphile :

« Ah ! que sur notre cœur
La sévère loi de l'honneur
Prend un cruel empire ! ».

Ces paroles de Caliste reflètent la même idée que celles d'Ériphile lorsque, s'adressant à Sostrate, elle avoue : « Si ce n'était le rang où le Ciel m'a fait naître, je puis vous dire que cette passion n'aurait pas été malheureuse »²⁰³. Dans l'univers de la pastorale, la naissance a peu de signification : aussi le rang dont parle Ériphile correspond-il parfaitement à l'honneur qui retient Caliste. Si la volonté de transposition²⁰⁴ apparaît clairement ici, elle est encore plus évidente dans l'atmosphère générale de la pastorale. Il ne s'agit plus de rivaliser de splendeur, on ne cherche plus à être magnifique, bien au contraire. La comédie sociale et sentimentale que sont *Les Amants Magnifiques* se trouve en quelque sorte épurée, stylisée puisque l'histoire de l'intermède n'appartient plus désormais qu'au domaine des sentiments. Par cette transposition habile, l'intrigue principale s'éclaire : parmi les trois rivaux, un seul est

199. Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, 1950, p. 161-162.

200. Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, [1657], livre III, ch. V.

201. J. Scherer, *op. cit.*, p. 162.

202. G. Forestier, *op. cit.*, p. 151 : « est mise en abyme théâtrale tout spectacle enchâssé réfléchissant tout ou partie de l'action principale ».

203. A. IV, sc. 4, p. 417. Le conflit entre une certaine conception de l'honneur et l'amour spontané qui caractérise l'attitude d'Ériphile peut être illustré par les oppositions terminologiques qui traversent la plainte de Caliste (troisième intermède, sc. 3, p. 403-404) : « la sévère loi de l'honneur », « un cruel empire », « rigueur impitoyable », « contrainte », « crainte » d'une part, et « douceur », « doux emportements », « innocent » d'autre part.

204. On sait que la cour aimait à contempler son image projetée dans l'univers pastoral, qui lui renvoyait une version sublimée d'elle-même.

amoureux, un seul est sincère. La mise en abyme théâtrale joue ainsi sur deux niveaux. Elle permet tout d'abord à Ériphile de clarifier la situation dans laquelle elle se trouve. Elle est également une aide précieuse pour le spectateur qui saisit la vérité cachée, entrevoit le dénouement de la pièce et jouit du plaisir de reconnaître l'image de l'intrigue première et de savourer quelques instants musicaux.

Mais Molière ne s'en tient pas là; il approfondit le jeu des miroirs, puisque la pastorale contient elle-même une pastorale intitulée *Dépit amoureux* entre une bergère et un berger, Climène et Philinte. Si l'on considère désormais l'effet produit par la pastorale dans l'atmosphère générale de la pièce, on découvre une construction gigogne étonnante: la cour de Louis XIV assiste à un spectacle qui met en scène la cour de la princesse Aristione qui assiste à une pastorale qui met en scène des bergers assistant à une pastorale! Le procédé de mise en abyme est impressionnant.

Signification

Le procédé du théâtre dans le théâtre permet de souligner la théâtralité et de mettre en question le théâtre lui-même. Molière a su exploiter toutes les possibilités qu'offre le jeu entre la réalité et la fiction. Placés sous le regard des spectateurs intérieurs, les intermèdes enchâssés des *Amants Magnifiques* exhibent le spectacle en le mettant à nu. D'un côté ils sont nécessaires au genre de la comédie-ballet, car ils possèdent des potentialités spectaculaires extraordinaires; de l'autre, ils expriment un certain recul critique face à ce même genre. C'est dans cette double signification apparemment paradoxale que réside, nous semble-t-il, l'originalité des intermèdes moliéresques. Le dramaturge porte en effet un regard critique sur le théâtre et sur son théâtre en particulier: en soulignant la fonction décorative de ses divertissements, il dénonce l'aspect purement décoratif et théâtral du spectacle intérieur. Jean Rousset, réfléchissant sur la notion d'enchantement au théâtre, estime que l'« on compose un décor de splendeur pour le dénoncer comme décor. »²⁰⁵ Le procédé du théâtre dans le théâtre permettrait donc à la fête moliéresque d'être à la fois critique de la fête et du théâtre en dévoilant l'envers de l'enchantement et en démontant les mécanismes de l'illusion. Il est certain en tout cas que la multiplicité des imbrications dramatiques ne vise pas seulement à satisfaire le sens esthétique d'un public friand de telles recherches formelles; c'est plutôt un appel à l'intelligence du spectateur, invité à s'amuser de structures scéniques complexes et excessives jusqu'à la parodie.

3. TEXTE, MUSIQUE ET DANSE : RIVALITÉ ET COMPLÉMENTARITÉ

a. La musique : ornement et composante nécessaire

La musique est-elle un élément extérieur au théâtre de Molière ou un élément dynamisant de sa dramaturgie?²⁰⁶ Il est patent que la musique joue un rôle considérable dans la création

205. Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur*, 1976, p. 179.

206. Cf. Robert McBride, «La musique chez Molière», 1994.

de l'atmosphère générale du spectacle. Que seraient *Les Amants Magnifiques* sans leurs intermèdes? Un embryon de comédie, dépourvu de toute dimension spectaculaire. Ch. Mazouer a entièrement raison lorsqu'il proclame qu'« il faut jouer les intermèdes des comédies-ballets de Molière »²⁰⁷. *Les Amants Magnifiques* n'ont été montés que deux fois au XX^e siècle, ce qui n'a rien d'étonnant puisque cette pièce est tout bonnement injouable sans ses intermèdes; or la réalisation de ceux-ci sur scène exige des sommes exorbitantes. Tandis que dans le ballet de cour la musique ne pouvait déployer que sa fonction décorative, puisque les entrées étaient juxtaposées sans autre lien qu'un thème général, dans la comédie-ballet en revanche la musique prend toute sa dimension expressive qui en fait un véritable élément dramaturgique. C'est également durant la décennie 1660-1670 que la musique commença à usurper la place de la danse, qui se trouva alors reléguée au rang d'accessoire²⁰⁸. Sous la férule de Lully, la musique devait prendre une place toujours croissante. Le rôle du musicien ne se borne plus à planter un décor, à créer une atmosphère ou à accompagner un geste. Il n'embellit pas seulement la pièce, il permet à celle-ci de prendre son ampleur, de déployer toutes ses richesses, bref, il est l'allié indispensable du dramaturge. À y regarder de plus près, l'expression de Satie qui qualifiait la musique de cette époque de *musique d'ameublement* est difficilement recevable.

b. « Comédie-ballet ou ballet en comédie ? »²⁰⁹

Les liens de la comédie et du ballet

Les Amants Magnifiques, « comédie mêlée de musique et d'entrées de ballet », relèvent d'un genre hybride. La place accordée au ballet et à la musique est telle qu'on est tenté d'établir une parenté avec le ballet de cour. Ce genre, né à la fin du XVI^e siècle avec le *Ballet Comique de la Reine* (1581)²¹⁰, fut un des plaisirs favoris des rois de France. Poésie, musique vocale et instrumentale, chorégraphie et scénographie s'accordent en un vaste ensemble, plus ou moins unifié. Les récits servent de fil conducteur et commentent l'action qui se développe en une suite d'entrées. Danse expressive en accord avec l'action, et danse dénuée de toute signification narrative, alternent. Dans un article au titre significatif, « La comédie-ballet, fille et héritière du ballet de cour », R. Fajon démontre de façon convaincante que ballet de cour et comédie sont fortement liés. Dans l'argument du *Mariage forcé*, qui figure en tête de l'édition de 1664, Molière écrit : « il n'est pas merveilleux que [le mariage] soit toujours la

207. Charles Mazouer, « Il faut jouer les intermèdes des comédies-ballets de Molière », 1989, p. 375-381.

208. C'est dans des œuvres comme le *Ballet des Muses* (1666) et le *Ballet de Flore* (1669) que ce changement est le plus perceptible.

209. Robinet, *Lettre en vers à Madame* du 15 février 1670.

210. Ce spectacle fut donné le 15 octobre 1581 dans la grande salle du Petit-Bourbon à Paris à l'occasion du mariage du duc de Joyeuse avec Mlle de Vaudémont, sœur de la reine. Cet ouvrage, dansé et joué, avait été commandé à Beaujoyeux par l'épouse d'Henri III, Louise de Lorraine.

matière de la plupart des comédies aussi bien que *des ballets qui sont des comédies muettes.*»²¹¹ Il semble donc que le ballet et la comédie traitent des mêmes thèmes avec des moyens différents. R. Fajon émet l'hypothèse suivante: « Tout se passe comme si le ballet de cour finissant n'était finalement que le canevas d'une pièce à écrire, dont seuls quelques épisodes auraient été rédigés pour être chantés.»²¹² La comédie-ballet aurait en quelque sorte pris la relève en portant le ballet de cour à une forme dramatiquement plus achevée et plus littéraire. Dans le ballet de cour, parole, musique et danse ont chacune leur domaine propre et ne se mélangent pas. Réutilisant ces trois modes d'expression, la comédie-ballet cherche à ce que ces divers éléments s'interpénètrent de façon harmonieuse, en particulier le parlé et le chanté. Il est impossible, à notre avis, de dissocier complètement la comédie-ballet du ballet de cour qui a constitué un immense réservoir dans lequel poètes et musiciens ont puisé qui des structures, qui des sujets, qui des formes musicales. Il reste cependant évident que le ballet de cour n'a constitué qu'un tremplin – certes de taille – à ce genre nouveau qui sut prendre son bien là où il le trouvait et le faire sien.

“Les Amants Magnifiques” : le dernier ballet de cour ?

On sait que Molière s'est emparé du ballet de cour afin d'enrichir sa comédie. Mais le sous-titre de « comédie-ballet » est rarissime dans les livrets imprimés de son vivant. Quand il édite ses pièces, il les nomme tout simplement « comédies », à l'exception du *Bourgeois Gentilhomme*, dans le livret duquel le terme apparaît pour la première fois. *Les Amants Magnifiques* sont-ils une pièce où la comédie serait chargée de lier différents divertissements et réduite à devenir un cadre enchâssant ? Il s'agit ici d'évaluer l'équilibre esthétique de ce genre nouveau. On peut d'abord s'interroger sur les liens qu'entretiennent *Les Amants Magnifiques* avec le ballet de cour sur le plan chorégraphique.

Les ballets de cour étaient avant tout une expérience visuelle, quelle qu'ait été l'importance de la part verbale dans ce genre de spectacle. C'est à la danse que revenait par conséquent le rôle principal d'expression. Or, dans les intermèdes des *Amants Magnifiques*, la place accordée à la danse est fort grande : non seulement elle figure dans chacun d'entre eux, mais elle constitue l'essence du deuxième et du cinquième.

Par ailleurs on peut considérer que le sixième intermède célébrant les « Jeux Pythiens » constitue à lui seul un ballet de cour, rapide mais complet. Avec son récit, son chœur, ses vers pour les personnages et ses cinq entrées, il forme un tout qui s'inscrit parfaitement dans la tradition du ballet : il constitue le *grand ballet* final qui terminait tous les ballets de cour. L. E. Auld émet une hypothèse intéressante : il remarque qu'Apollon est accompagné par « six jeunes gens de sa suite ». « Le fait qu'ils soient appelés “jeunes gens” plutôt que de recevoir les noms de divinités mineures suggère que ce divertissement se terminait

211. *Le Mariage Forcé*, ballet du Roy dansé par sa Majesté, le 29^e jour de janvier 1664.

212. Robert Fajon, « La comédie-ballet, fille et héritière du ballet de cour », 1994, p. 210.

probablement par un *grand ballet*, voire par un *grand bal*.»²¹³ La dénomination de « divertissement royal » prendrait ainsi sa pleine mesure : acteurs et spectateurs se mêleraient pour prolonger l'euphorie finale, créant ainsi spontanément un spectacle après le spectacle. *Les Amants Magnifiques* rejoindraient le ballet de cour qui se terminait toujours par un grand bal, les danseurs descendant de la scène et se mêlant au public. Nous admettons donc l'hypothèse selon laquelle les *Jeux Pythiens* constitueraient un ballet ; ajoutons enfin que c'est avec cette célébration que meurt l'antique ballet de cour, puisque les *Jeux Pythiens* mirent un point final à cette longue tradition presque séculaire.

Ce lien qu'entretiennent les *Amants Magnifiques* avec le ballet de cour pose le problème de la présence de la danse dans treize des comédies de Molière. R. McBride, qui affirme qu'« il n'est plus possible d'affirmer que le ballet est un appendice et un ajout aux comédies ; elles sont plutôt un élément quasi permanent dans la vision comique de Molière »²¹⁴, s'insurge contre la distinction courante entre le grand et le petit théâtre chez Molière. « La distinction hermétique établie entre la comédie de caractère et les comédies faisant appel au ballet nous semble extrêmement artificielle et discutable ; on doit la rejeter sans appel, d'autant plus que l'école qui enseigna à Molière nombre des principes de son art comique – la *commedia dell'arte* – ne permettait pas une telle distinction, car elle offrait un spectacle qui mêlait parfaitement la comédie, la farce, le mouvement stylisé et la danse. »²¹⁵ Il est vrai que dans la *commedia dell'arte*, musique, danse et comédie formaient un tout ; les acteurs étaient d'ailleurs mimes, acrobates, danseurs, musiciens et chanteurs.

Selon nous, *Les Amants Magnifiques* marquent la fin du ballet de cour en tant que forme, genre et modèle esthétique. Ils symbolisent la « fin d'un âge »²¹⁶ pour reprendre l'expression de Ph. Beaussant. D'acteur qu'il était, le courtisan est devenu figurant ; il ne sera bientôt plus que spectateur. Seuls quelques nobles représentent encore la cour : Villeroy, Saint-Aignan, Rasset, le duc d'Enghien. Quatre ans plus tard, lors du grand divertissement de 1674, la cour est devenue uniquement spectatrice ; elle ne se regarde plus danser : ce sont des professionnels qui lui présentent sa propre image. *Les Amants Magnifiques* sont donc une ultime étape : la cour contemple la cour d'Aristione et y reconnaît une métaphore d'elle-même. De même, dès la seconde représentation, le roi cesse de danser ; l'image royale est défini-

213. L. E. Auld, *The Unity of Molière's comedy-ballets*, 1968, p. 76 : « Their being called "jeunes gens" rather than minor deities indicates that this entertainment probably ended with *grand ballet*, and perhaps even a *grand bal*. »

214. R. McBride, *The Triumph of ballet in Molière's theater*, 1992, p. 7 : « one may no longer state that ballet is an appendage and addendum to the plays but rather a quasi-permanent element in Molière's comic vision. »

215. *Ibid.*, p. 8 : « The water-tight division between character comedy and comedies involving ballet seems to me a highly artificial and dubious one, which must be firmly rejected, especially since the school at which Molière learnt many of the principles of his comic art – the *commedia dell'arte* – allowed for no such division, presenting a spectacle in which comedy, farce, stylised movement and dance were fully integrated. »

216. Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, 1992, p. 365.

tivement transposée sur le théâtre à partir du moment où Louis XIV regarde un danseur lui présenter son propre reflet. Le ballet de cour alors disparaît.

M.-C. Canova-Green²¹⁷ a proposé une hypothèse intéressante qui permet de rendre compte du passage du ballet à la comédie-ballet, puis de la comédie-ballet à l'opéra. Elle a essayé en effet d'expliquer, autrement que par la seule mort de Molière, le fait que le genre de la comédie-ballet ait pu successivement apparaître et disparaître. Comparant le sort du ballet de cour et de la comédie-ballet, elle affirme que ces deux divertissements disparurent, l'un après l'autre, quand leur niveau de compétence idéologique devint insuffisant et qu'ils ne furent plus capables de répondre aux attentes du commanditaire royal. Le ballet était, dit-elle, condamné par le pouvoir à une intellectualisation toujours plus grande si bien que, le jour où, régi par le discours, il devint semblable à une œuvre littéraire, il porta en lui le germe de la comédie-ballet. Face à ce genre rival, il opéra un retour en arrière et ne redevint qu'une suite d'entrées ; mais dès lors il ne correspondait plus au goût de la cour qui, entre temps, avait évolué vers une conception plus syncrétique du divertissement. C'est ainsi que la comédie-ballet, dont le ballet n'était plus qu'une des composantes, allait répondre à ce nouveau goût de la cour. Mais progressivement la fête, cessant d'être un art participatoire, devint illusion. À partir du moment où les courtisans ne participaient plus au spectacle, c'en était fini de la fête, puisque ses principes étaient alors totalement dénaturés. Ainsi, après que le ballet de cour eut cédé la place à la comédie-ballet, ce fut au tour de cette dernière de s'effacer, permettant à un art plus froid, l'opéra lullyste, « retourné à l'unité et à la cohérence d'une forme fermée sur elle-même et ses règles, ostensoir de l'image glorieuse du prince »²¹⁸, de s'épanouir majestueusement. Cette hypothèse de M.-C. Canova-Green, qui lie l'apparition et la disparition des genres de divertissements à l'idéologie du règne, a le mérite de proposer une interprétation "politique", qui, même si elle n'est pas la seule possible, contient certainement une part de vérité.

c. Une préfiguration de l'opéra ?

Ces réflexions sur *Les Amants Magnifiques*, comédie-ballet, mais aussi dernier ballet de cour, invitent à se demander comment la pièce se situe par rapport au genre nouveau qui allait s'imposer : l'opéra. Celui-ci est-il dans la continuité de la comédie-ballet ou est-il essentiellement différent ?

Selon Henry Prunières²¹⁹, il existerait deux sortes de comédies-ballets : les galantes (*La Princesse d'Élide*, *Les Amants Magnifiques*, *Psyché*), qui mèneraient vers l'opéra, et les comiques (*Le Mariage forcé*, *L'Amour médecin*, *Le Sicilien*, *M. de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme*), qui

217. Marie-Claude Canova-Green, « Ballet et comédie-ballet sous Louis XIV ou l'illusion de la fête », 1990.

218. *Ibid.*, p. 260.

219. L'introduction de son édition de Lully est reprise sous le titre « Les Comédies-ballets de Molière et de Lully », 1931.

conduiraient plutôt vers l'opéra-comique. Il n'y aurait donc pas de logique inhérente au genre de la comédie-ballet, genre hybride de transition, qui se serait résolu tant dans le domaine comique que dans le domaine lyrique. Cette position mérite un examen minutieux.

Que le dialogue entre les différents arts ait abouti à plusieurs formules de comédies-ballets, nous ne le contesterons pas. Mais affirmer que les comédies-ballets galantes ont été l'antichambre de l'opéra, voilà qui est plus problématique. Certes Lully a engrangé, pendant ses années de collaboration avec Molière, toutes les techniques qui ont fait la renommée de ses partitions lyriques. On sent qu'il est prêt à subordonner complètement la poésie à la musique, dès que l'occasion lui en sera donnée. Et c'est à créer cette occasion qu'il s'affaire dans les années 1670. Car il sait bien qu'il n'y a rien à attendre de Molière dans ce domaine-là : si Molière fait crédit aux idées de son siècle sur le pouvoir expressif de la musique, il n'en partage pas moins les positions de Saint-Évremond qui, vers la même époque, refuse l'opéra et son récitatif et réclame un théâtre musical dans la lignée exacte de la comédie-ballet. Molière tient au clivage entre la comédie parlée d'une part, le chant, la musique et la danse d'autre part. Il considère certes que les ornements sont indispensables, mais ceux-ci à ses yeux ne doivent pas enlever au texte sa primauté. Pour le dramaturge musique et danse restent accessoires à l'intrigue de la comédie, même si les intermèdes où elles interviennent permettent d'affiner et de refléter cette action principale, même si les ornements font sens et viennent appuyer la signification du texte. Au contraire, avec le récitatif, l'opéra de Lully mêlera les divers registres que le poète tenait tant à distinguer. La brouille célèbre de Molière et Lully s'est donc appuyée sur cette querelle fondamentale de la prédominance de la parole ou de la musique. Il semble difficile de soutenir la thèse purement hypothétique selon laquelle Molière, s'il avait vécu, se serait tourné vers un théâtre toujours plus musical. Pour notre part, nous ne nions pas l'influence évidente de la comédie-ballet sur l'opéra, mais nous la considérons comme restreinte au domaine musical²²⁰. Il est facile par exemple de constater que le fameux trio du sommeil²²¹ des *Amants Magnifiques*, « Dormez, dormez, beaux yeux », du troisième intermède, est fort proche du sommeil d'Atys à la fin du troisième acte de la tragédie lyrique de même nom. Mais l'horizon de pensée de Molière restait solidement attaché à la comédie, comme le prouvent les dernières productions de sa vie. Nous sommes donc portés à nuancer la position de James Anthony qui affirme que « *Les*

220. Lully réutilisa des passages des *Amants Magnifiques* à plusieurs reprises : le *Menuet des Faunes et des Dryades* fut repris la même année 1670 et constitua le fameux menuet du *Bourgeois Gentilhomme*. Des passages des *Amants Magnifiques* furent également repris dans le *Ballet des Ballets* de 1671. Puis en 1672 les scènes 1 à 5 du troisième intermède formèrent, avec une scène nouvelle intercalée et une ou deux autres courtes additions, le premier acte de la pastorale des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, que Quinault et Lully arrangèrent pour l'opéra. De la même façon, ils intercalèrent le dialogue en musique et le chœur qui lui succède dans le *Dépit amoureux* (qui concluait le troisième intermède des *Amants Magnifiques*) dans l'acte II de cette même pastorale. *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* sont une sorte de pastiche que Lully fit de ses propres œuvres, reprenant et mêlant compositions anciennes et nouvelles.

221. Ce sommeil était lui-même dérivé du trio de l'*Orfeo* de Rossi, « Dormite, begli occhi » (II, 9).

Amants Magnifiques nous amènent aux confins de la tragédie lyrique. La comédie de Molière pourrait facilement passer pour un livret d'opéra²²². Selon Anthony, la partie musicale prédominerait dans la pièce, compromettant ainsi son lien avec l'action dramatique. La brouille de Molière et de Lully indique assez que le dramaturge ne pouvait s'accommoder des prétentions du compositeur; avec *Les Amants Magnifiques*, il sut exploiter toutes les possibilités d'une intrigue au départ mince, conserver à sa pièce un contenu idéologique marqué et utiliser les intermèdes comme des ornements dramaturgiquement efficaces, en ce sens qu'ils servent à éclairer l'intrigue principale et lui permettent de révéler ses multiples facettes. Il ne faut donc pas confondre la musique ornamentale jouée au théâtre dramatique, qui engendre un théâtre musical, avec la musique de théâtre, qui donne l'authentique théâtre lyrique ou opéra.

222. James R. Anthony, *La Musique en France à l'époque baroque*, 1981, ch. 5, p. 80.

III. UN DIVERTISSEMENT SANS CONSÉQUENCE ?

Le rôle dramaturgique capital joué par les intermèdes dans les *Amants Magnifiques* invite à se demander si la comédie elle aussi ressortit au pur divertissement ou si Molière a voulu, grâce à l'intrigue de la pièce, aborder des thèmes sérieux comme dans ses comédies traditionnelles.

A. OÙ L'ON VOIT QUE DIVERTISSEMENT ET SATIRE NE S'EXCLUENT PAS

1. LE POUVOIR DU COMIQUE

Dans la production de Molière, *Les Amants Magnifiques* tiennent une place à part du fait de l'absence de tout élément farcesque et même de tout élément franchement comique. Mais au XVII^e siècle, qu'une pièce soit nommée « comédie » ne signifie pas forcément qu'elle contienne des éléments comiques. C'est uniquement par rapport à la tragédie qu'elle se définit. Dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, Corneille écrit :

La comédie diffère donc en cela de la tragédie, que celle-ci veut pour son sujet une action illustre, extraordinaire, sérieuse ; celle-là s'arrête à une action commune et enjouée ; celle-ci demande de grands périls pour ses héros, celle-là se contente de l'inquiétude et des déplaisirs de ceux à qui elle donne le premier rang parmi ses acteurs.²²³

S'en tenant à l'enjouement, la comédie se distingue radicalement de la farce, pièce bouffonne et de style souvent grossier qui se limite au comique de situations, de mots et de gestes. *Les Amants Magnifiques* s'inscrivent parfaitement dans cette conception du comique définie par Corneille.

a. Les diverses formes de comique

Les Amants Magnifiques se distinguent de la plupart des autres comédies-ballets de Molière par l'absence de danse comique ou de comique musical. Si la pièce contient des éléments comiques, ce n'est assurément ni dans la danse, ni dans la musique qu'il faut les chercher. En fait, c'est un des personnages qui détient la *vis comica* et qui l'utilise à son gré. Le plaisant de cour, Clitidas, dont Molière tenait le rôle, apparaît en effet comme le personnage comique essentiel de la pièce. Habillé de vert, couleur emblématique de la folie, il rappelle le valet bouffon de *La Princesse d'Élide*, Moron, mais n'en est pas la réplique exacte. Il s'en rapproche de par son rôle de plaisant de cour bien sûr, sa poltronnerie, son insolence, mais il s'en distingue aussi bien par la finesse de son humour que par sa raillerie. Dans le *Sommaire des Amants Magnifiques*, Voltaire écrit, après avoir évoqué la présence d'astrologues à la cour :

Les fous y étaient aussi à la mode ; chaque prince et chaque grand seigneur même avait son fou ; et les hommes n'ont quitté ce reste de barbarie qu'à mesure qu'ils ont plus connu les plaisirs de la société et ceux que donnent les beaux-arts. Le fou qui est représenté dans Molière [entendons

223. Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, 1660, éd. A. Niderst, 1984, t. I., p. 55.

dans *Les Amants Magnifiques*] n'est point un fou ridicule, tel que Moron de *la Princesse d'Élide*, mais un homme adroit, et qui, ayant la liberté de tout dire, s'en sert avec habileté et finesse.²²⁴

Ainsi le personnage de Clitidas apparaît comme un élément structurant de la pièce, car c'est lui qui la maintient dans une tonalité comique. La scène d'exposition est un bon exemple du rôle que joue ce plaisant de cour. « Comment faire rire, en effet, de personnages dont le spectateur ne sait encore à peu près rien ? »²²⁵ Traditionnellement ce moment stratégique de la pièce obéit à un double impératif. Il s'agit de définir en la racontant une situation initiale et d'éveiller l'intérêt du spectateur en le faisant participer à l'action. La scène, ici, expose une crise puisqu'un monologue de Sostrate apprend au spectateur que ce général souffre d'un amour impossible. Clitidas, dissimulé à la vue de Sostrate, pense connaître l'objet de cet amour ; sa conjecture se révélera tout à fait fondée à la fin de la scène. S'approchant alors de Sostrate, il le soumet à une série d'interrogations dont les réponses indiquent au spectateur divers éléments de l'intrigue : le lieu où elle se déroule ; la fonction du spectacle du prologue auquel les princesses viennent d'assister ; qui est Sostrate et ce que ce dernier pense des régales offerts par les deux princes magnifiques à la princesse... Une fois vérification faite de la véracité de sa conjecture – c'est bien de la princesse Ériphile que Sostrate est épris –, Clitidas avoue avoir un plan. La scène est donc construite sur un renversement du rapport hiérarchique : tandis que Clitidas manie avec aisance l'impératif (« laissez-moi faire », « taisons-nous »...) et oppose aux répliques expressives et lyriques de Sostrate un discours de l'action, ce dernier en est réduit à l'implorer : « Ah ! de grâce »²²⁶. De ce renversement et de ce contraste naît le comique. L'action peut désormais s'engager : Sostrate, qui ne s'exprime que sur le mode de la plainte, est incapable de sortir de l'impasse où il se trouve ; la présence du personnage de Clitidas, promu au rang de moteur de l'action, est donc nécessaire.

Afin de susciter le comique, Molière a recours aux procédés traditionnels, qu'il s'agisse du comique de gestes, de caractère ou de situation. Nous ne mentionnons pas le comique verbal, car il faut bien reconnaître qu'il est quasiment absent dans les *Amants Magnifiques*.

Dès la scène 1 de l'acte I, Clitidas se livre à moult jeux de scène afin de connaître l'objet de l'amour de Sostrate. Le nez à tous vents, il s'écrie : « Ouais, je ne sais d'où cela vient, mais il sent ici l'amour : ce n'est pas moi. Ah, par ma foi ! c'est vous. » Puis à Sostrate qui le traite de fou, il rétorque : « Je ne suis point fou, vous êtes amoureux : j'ai le nez délicat, et j'ai senti cela d'abord. »²²⁷

Clitidas sait également très bien jouer les offensés et il ne faut pas une imagination bien grande au lecteur d'aujourd'hui pour se représenter ses jeux de scène lorsqu'il annonce à

224. Voltaire, *Sommaire des Amants Magnifiques*, reproduit dans l'édition des *Œuvres de Molière* de MM. Eugène Despois et Paul Mesnard, 1882, t. VII, p. 376.

225. Robert Garapon, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français*, 1957, p. 275.

226. A. I, sc. 1, p. 387.

227. A. I, sc. 1, p. 385.

Ériphile que le Ciel vient de décider du choix de son époux et qu'il fait mine de vouloir s'en aller. La princesse, qui s'imagine qu'il fait allusion aux prédictions de l'astrologue Anaxarque, qu'elle tient en piètre estime, le prie de la laisser dans sa « sombre mélancolie », mais quand Clitidas l'informe qu'il s'agit de Sostrate et quand il fait mine d'être blessé par l'attitude la princesse et de se retirer, celle-ci tient un tout autre langage. Il nous faut reproduire ici le dialogue vif au cours duquel Ériphile cherche à amadouer Clitidas.

ÉRIPHILE

Clitidas, holà, Clitidas !

CLITIDAS

Je vous laisse, Madame, dans votre sombre mélancolie.

ÉRIPHILE

Arrête, te dis-je, approche. Que viens-tu me dire ?

CLITIDAS

Rien, Madame : on a parfois des empressements de venir dire aux grands de certaines choses dont ils ne se soucient pas, et je vous prie de m'excuser.

ÉRIPHILE

Que tu es cruel !

CLITIDAS

Une autre fois j'aurai la discrétion de ne pas venir vous interrompre.

ÉRIPHILE

Ne me tiens point dans l'inquiétude : qu'est-ce que tu viens m'annoncer ?

CLITIDAS

C'est une bagatelle de Sostrate, Madame, que je vous dirai une autre fois, quand vous ne serez point embarrassée.

ÉRIPHILE

Ne me fais point languir davantage, te dis-je, et m'apprends cette nouvelle.

Finalement Clitidas cède et se lance dans une longue tirade, véritable morceau de bravoure, qui met en scène un épisode de chasse où Aristione, confrontée à un sanglier, est sauvée par Sostrate. Le comique naît donc non seulement des jeux de scène mais aussi du contraste entre un Clitidas initialement peu coopérant et fort laconique et un Clitidas en verve, tout heureux de se sentir indispensable.

A côté du comique de gestes présent au cours du dialogue qui précède, on rencontre, toujours d'ailleurs avec Clitidas, le comique de caractère. La couardise et la poltronnerie sont en effet deux caractéristiques, et non des moindres, de notre plaisant. Déjà dans la première scène avec Sostrate, qui a vaincu le Gaulois Brennus mais craint de déclarer son amour à Ériphile, il déclare craindre davantage « un seul Gaulois (...) que cinquante beaux yeux ensemble les plus charmants du monde »²²⁸ Il avoue également à Aristione qu'il a assisté au premier divertissement, « mais du rivage » et il ajoute : « Ma foi ! Madame, j'ai craint

228. A. I, sc. 1, p. 386.

quelqu'un des accidents qui arrivent d'ordinaire dans ces confusions.»²²⁹ De même lorsqu'il narre à la princesse Ériphile l'épisode du sanglier, il reconnaît qu'« un peu de poltronnerie [l]'a empêché de voir tout le détail de ce combat»²³⁰. Mais cette couardise ne l'empêche pas d'avoir un esprit d'à-propos étonnant qui relève à la fois de la ruse et du savoir-faire du courtisan. Il peut en effet soutenir une chose, puis une autre selon les réactions de son interlocuteur. Ainsi, sommé par Ériphile de lui expliquer pourquoi Sostrate n'avait pas assisté à la promenade que venaient de lui offrir les princes magnifiques, il lui affirme que le général l'« a voulu entretenir; mais vous m'avez défendu si expressément de me charger d'aucune affaire auprès de vous, que je n'ai point voulu lui prêter l'oreille, et je lui ai dit nettement que je n'avois pas le loisir de l'entendre». Mais, comme Ériphile lui reproche son attitude, il se reprend: « Je lui ai dit d'abord que je n'avois pas le loisir de l'entendre; mais après je lui ai donné audience.»²³¹ C'est à la scène 2 de l'acte II que la finesse et la ruse de Clitidas prennent toute leur mesure. Afin de connaître le cœur d'Ériphile, il lui avoue que Sostrate est amoureux. Remplie de l'idée de ce général, Ériphile se récrie :

Comment amoureux ? quelle témérité est la sienne ! c'est un extravagant²³² que je ne verrai de ma vie.

CLITIDAS

De quoi vous plaignez-vous, Madame ?

ÉRIPHILE

Avoir l'audace de m'aimer, et de plus avoir l'audace de le dire ?

CLITIDAS

Ce n'est pas vous, Madame, dont il est amoureux.

ÉRIPHILE

Ce n'est pas moi ?

CLITIDAS

Non, Madame : il vous respecte trop pour cela, et est trop sage pour y penser.

ÉRIPHILE

Et de qui donc, Clitidas ?

CLITIDAS

D'une de vos filles, la jeune Arsinoé.

ÉRIPHILE

A-t-elle tant d'appas qu'il n'ait trouvé qu'elle digne de son amour ?

CLITIDAS

Il l'aime éperdument, et vous conjure d'honorer sa flamme de votre protection.

ÉRIPHILE

229. A. 1, sc. 2, p. 388.

230. A. V, sc. 1, p. 421.

231. A. II, sc. 2, p. 396.

232. «Extravagant» est à prendre ici dans son sens étymologique. Sostrate erre (*vagari*) en dehors (*extra*) de son domaine, c'est-à-dire qu'il aspire à plus qu'il ne peut prétendre au vu des distinctions sociales.

Moi ?

CLITIDAS

Non, non, Madame: je vois que la chose ne vous plaît pas. Votre colère m'a obligé à prendre ce détour, et pour vous dire la vérité, c'est vous qu'il aime éperdument.

On a vu dans les dialogues des *Amants Magnifiques* la préfiguration des échanges de propos marivaudiens. Ce passage, de par sa vivacité et sa finesse, justifie, nous semble-t-il, ce jugement. Pour clore l'interprétation du caractère de Clitidas, il faut faire état de sa propension naturelle à l'autosatisfaction. Avouant à Ériphile qu'il a percé le secret de Sostrate, il précise que le général « a été au désespoir du *vol subtil* qu'[il lui en a] fait »²³³. Fort conscient des difficultés de son métier, il affirme à Anaxarque, avec quelque justesse, il faut le reconnaître :

le métier de plaisant n'est pas comme celui d'astrologue. Bien mentir et bien plaisanter sont deux choses fort différentes, et il est bien plus facile de tromper les gens que de les faire rire.²³⁴

Cet aphorisme devenu célèbre n'est pas au centre de la revendication contenue dans notre comédie. Mais il est d'une importance essentielle pour le corpus moliéresque. On a souvent vu dans cette sentence une revendication de Molière lui-même, ce qui est tout à fait plausible, d'autant plus qu'elle fait écho à une réplique du personnage Molière dans *L'Impromptu de Versailles* :

Et pensez-vous que ce soit une petite affaire que d'exposer quelque chose de comique devant une assemblée comme celle-ci, que d'entreprendre de faire rire des personnes qui nous impriment le respect et ne rient que quand ils veulent ?²³⁵

Il est enfin une autre sorte de comique, indépendant cette fois du personnage de Clitidas : le comique de situation. À la scène 2 de l'acte I, la princesse Aristione, cherchant à découvrir vers lequel des deux princes penche le cœur d'Ériphile, déclare à Iphicrate et Timoclès : « servons-nous de quelqu'autre pour découvrir le secret de son cœur »²³⁶, et elle charge Sostrate de cette mission délicate²³⁷. Tandis que le général se retrouve dans une situation pénible, proche de la torture, le spectateur, lui, est curieux de voir comment il va se tirer de ce mauvais pas. Son attente n'est pas déçue, puisqu'à la scène 3 de l'acte II, Sostrate exécute sa promesse et sonde le cœur d'Ériphile. Le spectateur qui sait qu'Ériphile sait, grâce aux bons soins de Clitidas, que Sostrate l'aime, éprouve un grand amusement à voir Sostrate

233. A. II, sc. 2, p. 398.

234. A. I, sc. 2, p. 389.

235. Molière, *L'Impromptu de Versailles*, *Œuvres complètes*, t. I, p. 519.

236. A. I, sc. 2, p. 392.

237. Non seulement Aristione (A. I, sc. 2, p. 392), mais les princes magnifiques eux-mêmes chargent Sostrate d'intervenir en leur faveur (A. I, sc. 3, p. 392-393). Il n'est pas jusqu'à Ériphile elle-même qui ne confie une responsabilité au malheureux Sostrate en lui demandant conseil dans le choix d'un prétendant (A. II, sc. 3, p. 400, puis A. III, sc. 1, p. 409).

s'engager sur ce terrain mouvant et Ériphile, totalement maîtresse du jeu, agir avec coquetterie.

ÉRIPHILE

Vous voyez les soins qu'on me rend, l'empressement qu'on me témoigne : quel est celui des deux princes que vous croyez que je regarde d'un œil plus doux ?

SOSTRATE

Les doutes que l'on forme sur ces sortes de choses ne sont réglés d'ordinaire que par les intérêts qu'on prend.

ÉRIPHILE

Pour qui, Sostrate, pencheriez-vous des deux ? Quel est celui, dites-moi, que vous souhaiteriez que j'épousasse ?

SOSTRATE

Ah ! Madame, ce ne seront pas mes souhaits, mais votre inclination qui décidera de la chose.

ÉRIPHILE

Mais si je me conseillais à vous pour ce choix ?

Heureusement Sostrate est tiré de ce mauvais pas grâce à l'arrivée intempestive de Chorèbe, petit garçon dépêché par Aristione auprès d'Ériphile pour lui rappeler qu'un nouveau divertissement les attend dans le bois de Diane. Le passage par un tiers, en l'occurrence ici Clitidas, afin de mettre au jour des sentiments est donc une grande source de comique. Il est d'ailleurs intéressant de souligner la façon dont le choix des sentiments, dans *Les Amants Magnifiques*, est constamment délégué, remis entre les mains d'autrui. Aristione s'en remet à Sostrate, Ériphile fait mine de remettre son choix entre les mains de Sostrate, les deux princes font leur cour à Sostrate, puis à Clitidas, qui œuvre avec adresse au sein de ce vaste ballet des sentiments. Toutes ces intercessions n'ayant pu contraindre la princesse à un choix, c'est finalement au Ciel, interprété par l'astrologue Anaxarque²³⁸ ou manifesté dans l'apparition de Vénus²³⁹, que l'on confiera la décision finale. Les sentiments ne se montrent au grand jour ou ne s'avouent que par personne interposée.

b. La dissonance burlesque

La présence de Clitidas et de son franc-parler dans cette comédie-ballet toute d'élégance et de finesse que sont *Les Amants Magnifiques* a une double fonction : elle permet d'une part de souligner la convention du ton adopté par certains personnages, d'autre part d'introduire un recul critique vis-à-vis de tout ce qui relève de l'artifice.

Il n'est pas facile d'évoquer la question des tons au théâtre, car le texte dramatique ne s'actualise que dans la bouche des acteurs²⁴⁰. Toute mise en scène est susceptible en effet

238. A. III, sc. 1, p. 411.

239. A. IV, sc. 2, p. 415-416.

240. Voir à ce sujet Gabriel Conesa, « La Question des tons dans *Le Malade imaginaire* », 1993.

d'infléchir un passage dans telle ou telle tonalité. On peut cependant s'interroger sur la façon dont le dramaturge fait cohabiter diverses rhétoriques. Si certaines scènes des *Amants Magnifiques* ressemblent à de véritables « ballets de paroles »²⁴¹, elles n'en sont pas moins des ballets de tons, où tonalité comique, tragique, railleuse, sérieuse et précieuse s'entremêlent, sans pour autant tomber dans le disparate. Comment Molière procède-t-il pour que le parti-pris de dérision du plaisant de cour ne nuise pas au sérieux de la situation apparemment sans issue de Sostrate et d'Ériphile ? Et inversement pour que le tragique de leur situation n'entache pas l'atmosphère de fantaisie et de légèreté qui domine toute la pièce ?

Qu'il s'agisse du sort de Sostrate et d'Ériphile, l'un envisageant pour seule issue la mort et l'autre son devoir, ou des menaces très violentes que les deux princes éconduits adressent à Aristione, nombre d'éléments emportent la pièce sur les rives du tragique. Par exemple, lorsque Clitidas demande à Sostrate ce qu'il a l'intention de faire, celui-ci répond : « Mourir sans déclarer ma passion » et il ajoute : « Trop de choses, hélas ! condamnent mes feux à un éternel silence. »²⁴² Suit l'évocation de plusieurs de ces « choses » :

la bassesse de ma fortune, dont il plaît au Ciel de rabattre l'ambition de mon amour ; le rang de la Princesse, qui met entre elle et mes désirs une distance si fâcheuse ; la concurrence de deux princes appuyés de tous les grands titres qui peuvent soutenir les prétentions de leurs flammes (...); mais plus que tout, Clitidas, le respect inviolable où ses beaux yeux assujettissent toute la violence de mon ardeur.

Le langage de Clitidas vient contrer ce discours où le devoir fait taire la voix du cœur. « Je dirois ma passion à une déesse, moi, si j'en devenois amoureux. » Alors que Sostrate se lance dans une tirade pathétique qui promet d'être longue, le valet l'interrompt cavalièrement au beau milieu d'un vers blanc : « et ce profond respect où ses charmes divins... » et lui enjoint de se taire : « Taisons-nous : voici tout le monde. »²⁴³

Indubitablement le langage de Clitidas tranche avec la rhétorique galante qui est de mise à la cour d'Aristione. Ce qui toutefois ne veut pas dire que le valet ne maîtrise pas cette rhétorique : il n'est que de voir la façon dont il narre l'épisode du sanglier à la princesse Ériphile. La tirade de Clitidas est une parodie de la langue galante, telle qu'elle était parlée à la cour d'Aristione, à la cour de Louis XIV ou dans les salons.

J'ai donc à vous dire, Madame, que la Princesse votre mère passoit presque seule dans la forêt, par ces petites routes qui sont si agréables, lorsqu'un sanglier hideux (ces vilains sangliers-là font toujours du désordre, et l'on devoit les bannir des forêts bien policées), lors, dis-je, qu'un sanglier hideux, poussé, je crois, par des chasseurs, est venu traverser la route où nous étions. Je devrois vous faire peut-être, pour orner mon récit, une description étendue du sanglier dont je parle, mais vous vous en passerez, s'il vous plaît, et je me contenterai de vous dire que c'était un fort vilain animal. Il passoit son chemin, et il étoit bon de ne lui rien dire, de ne point chercher de noise avec lui ; mais la Princesse a voulu égayer sa dextérité, et de son dard, qu'elle lui a lancé un peu mal à

241. Robert Garapon, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français*, 1957, p. 231.

242. A. I, sc. 1, p. 386.

243. A. I, sc. 1, p. 387.

propos, ne lui en déplaît, lui a fait au-dessus de l'oreille une assez petite blessure. Le sanglier, mal moriginé (*sic*), s'est impertinemment détourné contre nous ; nous étions là deux ou trois misérables qui avons pâli de frayeur ; chacun gaignoit son arbre, et la Princesse sans défense demeurait exposée à la furie de la bête, lorsque Sostrate a paru, comme si les Dieux l'eussent envoyé.²⁴⁴

Si l'on en croit les propos de Clitidas, l'incident est dû bien plus à ce sanglier mal élevé qu'à l'imprudence d'Aristione. L'abondance des adjectifs qualificatifs (« petites », « agréables », « hideux », « vilains », « policées », « étendue », « vilain », « petite », « moriginé »), des adverbes (« presque », « si », « toujours », « bien », « peut-être », « fort », « ne point », « un peu mal à propos », « assez », « impertinemment »), la longueur des phrases, les procédés hyperboliques (le sanglier n'est pas seulement « vilain », il est « hideux »), le choix du vocabulaire (la princesse est munie d'un « dard », elle se retrouve exposée à la « furie de la bête »), le choix des temps (notamment l'emploi du subjonctif plus-que-parfait « eussent envoyé »), relèvent d'une rhétorique de l'exagération. En fait, l'emploi de la rhétorique galante permet le traitement parodique de cet épisode de chasse où Aristione, nouvelle Artémis, est ridiculisée tandis que Sostrate, tel Persée s'élançant au secours d'Andromède, apparaît comme le héros sauveur. D'une certaine manière, la parodie permet à Clitidas de casser l'illusion théâtrale et de faire ainsi éclater la convention des discours qui l'entourent. Par-delà la parodie, son refus de toute rhétorique narrative ou descriptive souligne que Clitidas saisit l'urgence de la situation ; Ériphile n'a que faire d'un embellissement rhétorique quand son bonheur est en jeu.

Comme l'explique B. Norman – nous nous inspirons dans ce qui suit de ses analyses – « il était “naturel”, vers 1670, d'entendre les amants déclarer la passion la plus authentique dans un style galant qui préfère la métaphore usée à l'expression directe »²⁴⁵. Toutefois, dans *Les Amants Magnifiques*, le spectateur, nous le démontrerons ultérieurement, est amené à prendre du recul vis-à-vis de tout ce qui relève de l'artifice et de la convention, par conséquent vis-à-vis du langage conventionnel de Sostrate et d'Ériphile. Les deux amants ont en effet souvent recours, pour exprimer leurs déboires, à un langage galant, qui frise parfois la préciosité²⁴⁶. Ainsi Sostrate, lors de son monologue plaintif de la première scène de l'acte I, s'interroge : « Sur quelles chimères, dis-moi, pourrois-tu bâtir quelque espoir ? et que peux-tu envisager, que l'affreuse longueur d'une vie malheureuse, et des ennuis à ne finir

244. A. I, sc. 5, p. 421.

245. Buford Norman, « Les folles conventions », 1994, p. 93.

246. Nous ne pensons pas là à la préciosité ridicule que Molière a fustigée dans *Les Précieuses ridicules*. Les rapports de Molière avec la préciosité ont longtemps été réduits par la critique à la satire qu'il en avait faite dans cette pièce. Tout dépend de la définition que l'on donne du terme. Selon P. Bénichou, « c'est le goût du monde cultivé, amateur de galanterie et de bel esprit. » (*Morales du grand siècle*, 1948, p. 303). Molière, dans les endroits poétiques, adopte le style de son temps. C'est que bien des aspects de cette préciosité, par exemple la recherche de l'esprit, la grâce, la finesse et le goût des analyses psychologiques, méritaient d'être conservés.

que par la mort ? »²⁴⁷ Quant à Ériphile, elle confie en ces termes son désespoir à sa suivante, Cléonice : « Hélas ! quelle est ma destinée, et qu'ai-je fait aux Dieux pour mériter les soins qu'ils veulent prendre de moi ? »²⁴⁸ et elle adopte le même ton conventionnel lorsqu'elle avoue son amour à Sostrate : « Si ce n'était le rang où le Ciel m'a fait naître, je puis vous dire que cette passion n'aurait pas été malheureuse, et que cent fois je lui ai souhaité l'appui d'une fortune qui pût mettre pour elle en pleine liberté les secrets sentiments de mon âme. »²⁴⁹

En outre la fréquence des vers blancs souligne la convention rhétorique et prosodique dont les deux amants sont prisonniers. Octosyllabes, alexandrins ou simples hémistiches rapprochent leur langage des vers et de la prose de *La Princesse d'Élide* et de *Mélicerte*. Lorsqu'à la scène 1 de l'acte I, Sostrate déplore son infortune, c'est en octosyllabes et en alexandrins qu'il s'exprime : « Sur quelles chimères, dis-moi, / pourrais-tu bâtir quelque espoir ? / et que peux-tu envisager, / que l'affreuse longueur d'une vie malheureuse, / et des ennuis à ne finir que par la mort ? »²⁵⁰ Peu après il s'écrie : « Ah ! mon cœur, ah ! mon cœur, où m'avez-vous jeté ? »²⁵¹, alexandrin qui rappelle singulièrement un vers de *Mélicerte*, pastorale héroïque où l'héroïne s'écriait : « Ah ! mon cœur ! ah, mon cœur ! je vous l'avois bien dit. »²⁵² Ériphile aussi mêle les octosyllabes aux alexandrins : « Laissons cela, Sostrate : je le sais, je l'approuve, / et vous permets de me le dire » et elle poursuit peu après : « Si ce n'étoit le rang où le Ciel m'a fait naître... »²⁵³ Avec son franc-parler, Clitidas agit comme un révélateur face à ce style poétique, dont il souligne, non sans quelque raillerie, l'aspect conventionnel.

Sans l'aide de Clitidas, nulle issue heureuse eût été envisageable. Seule l'habileté de celui-ci conduit Sostrate à reconnaître qu'il aime Ériphile, seule sa ruse oblige Ériphile à avouer qu'elle aime Sostrate. Les intrusions de son franc-parler non seulement amènent les jeunes amants à une expression plus naturelle, mais elles permettent également au spectateur de saisir l'aspect artificiel du langage habituel. Ainsi au début de son entretien avec Clitidas, Ériphile, d'un ton outré, se réfugie dans les tournures éloquentes : « Comment amoureux ? quelle témérité que la sienne ! c'est un extravagant que je ne verrai de ma vie. ». Mais dès lors que Clitidas l'a entraîné sur un terrain moins conventionnel, Ériphile s'exprime avec spontanéité et le questionne naturellement : « Sostrate t'a donc dit qu'il m'aimait ? »²⁵⁴

247. A. I, sc. 1, p. 383.

248. A. IV, sc. 4, p. 417.

249. A. IV, sc. 4, p. 417-418.

250. A. I, sc. 1, p. 383.

251. A. I, sc. 1, p. 384.

252. Molière, *Œuvres complètes*, éd. de R. Jouanny, t. II, *Mélicerte*, A. II, sc. 2, p. 69.

253. A. IV, sc. 4, p. 417.

254. A. II, sc. 3, p. 398.

La présence d'un langage plus naturel, plus spontané, à côté d'un langage conventionnel, rejoint une des revendications principales de la pièce. Clitidas œuvre pour que triomphe une vision hédoniste de la vie, où les amants, quel que soit leur rang, pourraient s'épouser et où l'amour transcenderait les conventions sociales. En outre, Molière utilise ce personnage afin d'assurer l'homogénéité comique de la pièce. Dès que pointe le danger du languissant ou du pathétique, le dramaturge fait appel à la verve du personnage, élément dynamique incomparable du dialogue.

c. Types comiques et conventions théâtrales

La convention théâtrale maintient le public dans un état d'extériorité par rapport aux personnages comiques. Nulle participation affective, nulle identification, nul investissement possible : par la présence du comique démystificateur, par l'exhibition des conventions langagières des personnages, le spectateur s'épanche en rire et peut se laisser aller à l'euphorie de la représentation. D'après H. Gouhier, « un personnage devient comique à mesure qu'il est vidé de la biographie qui fait de lui *cette personne* unique ; de l'être réalisé dans une histoire qui se réalisera une seule fois se détache un type ; la sympathie qui nous attache à la personne historique disparaissant avec elle, le comique peut naître. »²⁵⁵ Si les personnages de Clitidas, Timoclès, Iphicrate, Anaxarque peuvent être comiques ou ridicules, il n'en est pas de même pour Sostrate et Ériphile. C'est que les uns sont pratiquement dépourvus de caractérisation précise – ils ne sont que ruse, ambition, orgueil, charlatanisme – alors que Molière a affiné la psychologie des autres. Si les uns sont des types – type du plaisant de cour, de l'aristocrate vaniteux, de l'astrologue de cour –, les autres échappent à cette dénomination. Le spectateur ne peut s'empêcher de ressentir de la sympathie pour les deux jeunes amants, car la personne pointe parfois sous le personnage. C'est peut-être pour cette raison qu'on ne peut qualifier sans restriction *Les Amants Magnifiques* de comédie comique. « La comédie oscille du type dont l'irréalité permet le comique à la personne dont l'existence introduit un pôle dramatique. »²⁵⁶ Tantôt l'oscillation s'arrête sur la personne, la tonalité tragique tend alors à s'imposer. Tantôt elle s'arrête sur le type, et c'est le rire qui triomphe.

d. Le problème du dénouement

Si le ballet des *Jeux Pythiens* conclut *Les Amants Magnifiques*, c'est à la dernière scène de l'acte V que revient le privilège de mettre en scène le dénouement de la comédie proprement dite. Ce dénouement, qui n'est aucunement comique, s'apparente à une scène de dépit et il est donc nécessaire qu'un ballet vienne assurer la pérennité de l'atmosphère comique qui prévaut dans l'ensemble de la pièce et apaiser le courroux des deux amants magnifiques. C'est en effet dans un contexte lourd des menaces proférées par les deux princes éconduits que la cour se dirige vers le lieu où doit se dérouler la cérémonie. Iphicrate lance à Aristione la pique suivante : « mais peut-être aussi vous souviendrez-vous que deux Princes outragés

255. Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, 1952, ch. V : « Le comique », p. 139.

256. *Ibid.*, ch. VII : « Les genres », p. 204.

ne sont pas deux ennemis peu redoutables.» Et Timoclès d'insinuer: « Peut-être, Madame, qu'on ne goûtera pas longtemps la joie du mépris que l'on fait de nous. »²⁵⁷ Quant à savoir si ces menaces auront ou non une suite, tel n'est pas le sujet de la comédie.

Est-ce à dire cependant que le dénouement des *Amants Magnifiques* est, à la manière des dénouements de comédie traditionnels, « du “factice” volontairement et consciemment accepté ? »²⁵⁸ Molière ne cherche pas à ruser avec les lois du genre et il nous propose un dénouement somme toute assez conventionnel. Dans le théâtre classique, le dénouement doit obéir à quatre règles principales: il doit exclure le hasard, être complet, être rapide et enfin, présenter sur la scène le plus grand nombre de personnages possible – le public conçoit ainsi un sentiment de plénitude. Molière n'a que faire de la première de ces contraintes génériques. Quant à la seconde, elle implique que le sort de tous les personnages soit réglé. Molière ne sacrifie pas ici à la loi qui veut que le dénouement rétablisse la joie générale. Outre la présence sur scène des deux amants déconfits, il est un personnage dont le sort, à l'issue de la comédie, reste bien incertain. Cléonice nous dit en effet au sujet d'Anaxarque que les deux princes « ont fait éclater tous deux leur ressentiment contre lui, jusque-là que, de paroles en paroles, les choses se sont échauffées, et il en a reçu quelques blessures dont on ne sait pas bien ce qui arrivera. »²⁵⁹ Cependant, hormis le sort de l'astrologue, celui de tous les autres personnages est bien clair. Quant aux deux dernières règles dramatiques, on voit que Molière y souscrit. Rapide, le dénouement l'est. Bien qu'il s'étale sur tout le dernier acte, il n'en est pas moins fort court. Les personnages envahissent progressivement la scène afin que la troupe, comme il se doit, fasse son salut. Deux, quatre, cinq, puis sept personnages se retrouvent ainsi finalement devant le spectateur. Nous reprendrons, pour conclure, l'hypothèse de J. Sareil: « Pourquoi ne pas admettre que Molière exagère à dessein l'artifice de ses dénouements parce que l'artifice lui permet de rappeler le caractère ludique de la représentation ? »²⁶⁰ La pièce s'achève dans la joie et le renversement final du sort de Sostrate ne peut être amusant que si sa dimension excessive indique clairement au spectateur qu'il s'agit là d'un divertissement qui ne doit pas être pris au sérieux.

2. LA SATIRE

a. Molière, la noblesse et les nobles.

Les comédies-ballets étaient d'abord et avant tout destinées au public de la cour; plusieurs d'entre elles furent reprises à la ville, mais ce ne fut pas le cas des *Amants Magnifiques*. Quelle vision de la noblesse Molière propose-t-il dans cette pièce? Le dramaturge

257. A. V, sc. 4, p. 423.

258. Henri Gouhier, *op. cit.*, ch. VII, p. 215.

259. A. V, sc. 3, p. 422.

260. Jean Sareil, *L'Écriture comique*, 1984, p. 56.

pouvait-il se montrer contestataire et subversif dans ce théâtre de cour ? Autrement dit, notre pièce comporte-t-elle un sous-entendu politique et, si oui, lequel ?

La noblesse dans "Les Amants Magnifiques"

Iphicrate et Timoclès

Les deux personnages qui donnent son titre à la pièce sont gens de haute naissance et princes « magnifiques ». De ce terme Furetière donne la définition suivante : « *Magnifique* : celui qui est splendide, somptueux, qui se plaît à faire dépense en choses honnêtes. C'est la principale qualité des princes d'être magnifiques. Le magnifique ne fait état des richesses que pour faire paraître la grandeur de son âme, sa libéralité. » Si nos deux princes sont effectivement riches, il ne semble pas cependant que ce soit la grandeur d'âme qui les caractérise. Tout chez eux n'est que pure tactique. S'ils font une cour en règle à la princesse Ériphile, c'est afin d'obtenir sa main et surtout, son royaume. Pour ce faire ils rivalisent de magnificence en lui présentant tout ce que la galanterie du temps peut alors proposer. Selon Ch. Mazouer, ces deux rivaux « font penser aux petits marquis du *Misanthrope*, dansant mécaniquement leur pas de deux dans le registre de la flatterie ou dans celui de la rage d'être évincés »²⁶¹. Les distinguer l'un de l'autre est, de fait, une entreprise ardue. Sommé par Aristione de dire quel progrès il pense avoir fait dans le cœur d'Ériphile, Timoclès évoque, dans une accumulation amusante, les différentes étapes de cette cour menée en bonne et due forme :

je lui ai fait des hommages soumis de tous mes vœux, j'ai montré des assiduités, j'ai rendu des soins chaque jour, j'ai fait chanter ma passion aux voix les plus touchantes, et l'ai fait exprimer en vers aux plumes les plus délicates, je me suis plaint de mon martyre en des termes passionnés, j'ai fait dire à mes yeux, aussi bien qu'à ma bouche, le désespoir de mon amour, j'ai poussé, à ses pieds, des soupirs languissants, j'ai même répandu des larmes²⁶².

Iphicrate, quant à lui, n'a voulu « perdre auprès d'elle ni plaintes, ni soupirs, ni larmes »²⁶³ et a préféré faire sa cour à Aristione aux volontés de qui Ériphile est toute soumise : « je ne recherche la princesse Ériphile que parce qu'elle est votre sang ; je la trouve charmante par tout ce qu'elle tient de vous, et c'est vous que j'adore en elle. » Mais Aristione a tôt fait de rétablir les rôles et s'écrie : « Mon Dieu ! Prince, je ne donne point dans tous ces galimatias où donnent la plupart des femmes ; je veux être mère parce que je la (*sic*) suis, et ce seroit en vain que je ne la voudrois pas être. »²⁶⁴

Les magnificences qu'ils déploient dans les spectacles offerts à Ériphile justifient, à leurs yeux, que la main de la princesse soit accordée à l'un d'entre eux. Ils estiment que les cadeaux qu'ils font engagent leur destinataire. Ce n'est pas la première fois dans le théâtre de

261. Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, 1993, p. 57.

262. A. I, sc. 2, p. 390.

263. A. I, sc. 2, p. 390.

264. A. I, sc. 2, p. 391.

Molière que des donateurs considèrent que le destinataire de leurs dons leur est redevable. Il n'est que de voir l'attitude d'Arnolphe vis-à-vis d'Agnès à la scène 4 de l'acte V, dans *L'École des femmes*, pièce où les personnages n'oublient jamais les réalités économiques. La particularité des *Amants Magnifiques* réside dans la nature des dons effectués. Tandis qu'Agnès parle assez crûment d'argent, les princes offrent des spectacles, placements subtils qui doivent rapporter la main de la princesse. Ce n'est pas la moindre originalité de notre pièce que de se construire sur ce marché inconsistant.

Pour arriver à leurs fins, les princes n'ont aucun scrupule à user de la flatterie la plus vile et la plus hypocrite :

IPHICRATE

Clitidas se ressouvient bien qu'il est de mes amis : je lui recommande toujours de prendre mes intérêts auprès de sa maîtresse, contre ceux de mon rival.

CLITIDAS

Laissez-moi faire : il y bien de la comparaison de lui à vous, et c'est un prince bien bâti pour vous le disputer²⁶⁵.

IPHICRATE

Je reconnoîtrai ce service.

TIMOCLÈS

Mon rival fait sa cour à Clitidas ; mais Clitidas sait bien qu'il m'a promis d'appuyer contre lui les prétentions de mon amour.

CLITIDAS

Assurément ; et il se moque de croire l'emporter sur vous : voilà, auprès de vous, un beau petit morveux de prince.

TIMOCLÈS

Il n'y a rien que je ne fasse pour Clitidas.

CLITIDAS

Belles paroles de tous côtés.²⁶⁶

Ils n'hésitent pas non plus à payer Anaxarque pour que celui-ci dispose les astres en leur faveur. Voici les explications qu'à ce sujet Anaxarque donne à son fils Cléon :

Tous deux ont recherché mon assistance, et je leur promets à tous deux la faveur de mon art ; mais les présents du prince Iphicrate et les promesses qu'il m'a faites l'emportent de beaucoup sur tout ce qu'a pu faire l'autre. Ainsi ce sera lui qui recevra les effets favorables de tous les ressorts que je fais jouer.²⁶⁷

L'attitude finale orgueilleuse des deux princes vient confirmer ce portrait fort peu flatteur. Non seulement ils ont infligé de graves blessures à Anaxarque, mais ils laissent de plus

265. Il faut comprendre : votre adversaire ne se compare pas à vous. Il ne manque pas d'air d'oser se mesurer à vous.

266. A. I, sc. 4, p. 393-394. On a d'ailleurs ici un exemple de jeu de scène que l'on aurait pu citer dans notre section III. A. 1. a.

267. A. IV, sc. 3, p. 417.

éclater leur courroux devant Aristione et la couvrent de menaces. À la crédule Aristione qui les interroge : « Ne vous êtes-vous pas soumis l'un et l'autre à ce que pourroient décider ou les ordres du Ciel, ou l'inclination de ma fille ? », Timoclès répond : « Oui, Madame, nous nous sommes soumis à ce qu'ils pourroient décider entre le prince Iphicrate et moi, mais non pas à nous voir rebuter tous deux. »²⁶⁸

Aristione et Ériphile

La critique moliéresque passe généralement sous silence le personnage d'Aristione qui mérite cependant de retenir l'attention. La liberté qu'Aristione laisse à sa fille quant au choix de son mari, liberté semblable à celle qu'Iphitas laissait à sa fille, la Princesse d'Élide, est remarquable pour l'époque. Ouvertement dressée contre l'esprit de contrainte, elle déclare à Iphicrate :

Prince, le compliment est d'un amant adroit, et vous avez entendu dire qu'il falloit cajoler les mères pour obtenir les filles ; mais ici, par malheur, tout cela devient inutile, et je me suis engagée à laisser le choix tout entier à l'inclination de ma fille.²⁶⁹

On est bien loin ici des pères possessifs, jaloux et avarés que l'on peut rencontrer dans d'autres comédies de Molière²⁷⁰. Lorsque l'on sait que la société du XVII^e accordait tout à l'autorité des pères, on comprend que Molière a voulu ici tenir l'obstacle comme surmonté. Il ne faisait par là que refléter un idéal partagé par d'autres figures de son temps : « la monarchie, » écrit P. Bénichou, « surtout dans ses périodes de bonheur, était solidaire d'un certain épanouissement de la vie, au moins dans les hautes classes. »²⁷¹ Peut-être est-ce ainsi que l'on peut expliquer la largesse d'esprit de cette mère qui déclare à sa fille :

Je n'ai point renfermé votre inclination dans le choix de deux princes : vous pouvez l'étendre où vous voudrez, et le mérite auprès de moi tient un rang si considérable, que je l'égle à tout ; et, si vous m'avouez franchement les choses, vous me verrez soucrire sans répugnance au choix qu'aura fait votre cœur.²⁷²

Si ce n'était sa trop grande crédulité, le personnage d'Aristione apparaîtrait en tous points digne d'admiration. Jusqu'à la fin de la pièce, elle se montre « fort superstitieuse »²⁷³ en reconnaissant dans son salut miraculeux la réalisation de la prophétie de Vénus.

Quant au personnage d'Ériphile, il faut reconnaître que Molière invente là une figure très touchante d'amoureuse, tiraillée entre un sens aigu de son rang et de son devoir, et l'évidence de son amour pour Sostrate. Les deux amants ont bien des points communs. D'abord

268. A. V, sc. 4, p. 423.

269. A. I, sc. 2, p. 391.

270. Cf. par exemple le personnage d'Harpagon dans *L'Avare*, l'Oronte de *Monsieur de Pourceaugnac* ou encore les deux vieillards des *Fourberies de Scapin*, Géronte et Argante.

271. Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, 1948, p. 344.

272. A. IV, sc. 1, p. 415.

273. A. IV, sc. 3, p. 416.

une certaine propension à la mélancolie. Tandis que Clitidas demande à Sostrate « quelle secrète mélancolie, quelle humeur sombre, s'il vous plaît, vous peut retenir dans ces bois »²⁷⁴, Ériphile prie le plaisant de la laisser dans sa « sombre mélancolie »²⁷⁵. Tous deux par ailleurs aspirent également à la solitude. Mais, et sur ce point les deux personnages diffèrent, le cœur d'Ériphile est en proie aux jeux de la vanité, de l'orgueil et de l'amour-propre ; aussi a-t-on vu en elle la préfiguration des héroïnes du *Jeu de l'amour et du hasard* ou de *La Seconde surprise de l'amour* de Marivaux. On trouve dans la scène 3 de l'acte II une très bonne illustration de ce marivaudage avant l'heure : alors même que Sostrate est sommé par Aristione de sonder le cœur d'Ériphile, celle-ci, qui sait par l'intermédiaire de Clitidas que Sostrate l'aime, éprouve du plaisir à le questionner. Mais cette légère rouerie ne fait qu'ajouter au charme du personnage.

La critique de la noblesse : victoire du mérite sur le sang

Les Amants Magnifiques, cas unique dans le théâtre de Molière, mettent en scène un obstacle d'ordre social. Sostrate, « qui n'a pas craint ni Brennus, ni tous les Gaulois », qui a défait le pays « de ce déluge de barbares qui ravageoit la Grèce », doit à la « bassesse »²⁷⁶ de sa fortune de ne pouvoir prétendre à la main de la princesse Ériphile. Molière reprend là, comme nous l'avons précédemment montré, un thème dont Corneille s'était déjà inspiré dans *Don Sanche d'Aragon*. Tandis que dans la pièce de Corneille, le général Sanche, qui se croyait de basse naissance, se révélait finalement être fils de roi et pouvait donc légitimement aspirer à la main de la reine, aucun retournement de ce genre n'a lieu dans *Les Amants Magnifiques* : Ériphile épouse le général Sostrate, sans qu'aucun titre supplémentaire ne vienne combler le fossé social qui le sépare des deux princes. Notre pièce apparaît donc comme une splendide démonstration du principe énoncé par Dom Louis dans *Dom Juan* : « La naissance n'est rien là où la vertu n'est pas »²⁷⁷.

Les indications données sur la place qu'occupe Sostrate dans la société sont assez floues et ont donné lieu à des interprétations différentes. G. Couton pense qu'il s'agit d'un « soldat de fortune »²⁷⁸ et R. Jouanny, entraîné par le précédent de Sanche, fils de pêcheur, affirme que « Sostrate ne devra qu'à son épée sa noblesse ». Rien pourtant dans le texte ne nous

274. A. I, sc. 1, p. 384.

275. A. V, sc. 1, p. 420. Cette mélancolie est d'ailleurs fortement raillée par Clitidas qui répète par deux fois l'expression, assurant par là parfaitement son rôle de plaisant qui doit maintenir la pièce dans une tonalité comique. Cette prédilection pour les lieux solitaires est un trait constant de la figure du mélancolique depuis l'Antiquité. Aristote déjà illustre la disposition mélancolique par la figure homérique de Bénérophon, « errant tout seul par la plaine Aléienne, / En se rongant le cœur, évitant le sentier de hommes » (*Iliade*, VI, 201-202). Cf. R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Paris, 1989, notamment p. 52.

276. A. I, sc. 1, p. 386.

277. Molière, *Œuvres complètes*, édition de Georges Couton, 1971, t. I, A. IV, sc. 4, p. 763.

278. Molière, *Œuvres complètes*, édition de Georges Couton, 1971, t. II, p. 642.

indique qu'il faille voir dans le personnage de Sostrate un bourgeois. Pour être devenu un grand général de l'armée, il devait s'agir plutôt d'un noble sans fortune. Cet « homme d'un grand mérite »²⁷⁹, « né dans un rang beaucoup moins élevé que [ses] désirs »²⁸⁰ est le modèle de l'honnête homme.

Sostrate s'imagine être condamné à un éternel silence « du fait de la concurrence de deux princes appuyés de tous les grands titres qui peuvent soutenir les prétentions de leurs flammes, de deux princes qui, par mille et mille magnificences, se disputent, à tous moments, la gloire de [la] conquête » d'Ériphile²⁸¹. Et pourtant à la fin de la pièce, c'est à lui que la main d'Ériphile est accordée. Que de chemin parcouru ! Est-ce à dire que la société de cour du XVII^e siècle, que l'on devine derrière le cour d'Aristione, permet de telles alliances ? Quand on connaît l'importance de la naissance, la peur terrible des mésalliances et le souci que l'on apportait à la continuité des généalogies, quand on a présent à l'esprit le scandale que provoqua le souhait de la Grande Mademoiselle d'épouser Lauzun, force nous est de constater que le mérite l'emportait rarement sur la naissance et la fortune. Dans la mesure où les valeurs qui triomphent dans *Les Amants Magnifiques* ne doivent ce triomphe qu'à une astuce dramatique et non parce que le fonctionnement normal de la société le permet, notre pièce ne pourrait-elle pas être interprétée comme un lieu où se dévoile un conflit social latent entre des aspirations individuelles et une structure sociale oppressive et oppressante ? Le théâtre de Molière affirme ici que l'amour peut être plus fort que la hiérarchie sociale ; mais ceci n'est vrai qu'au théâtre, et encore faut-il l'intervention d'un *deus ex machina*, incarné par le sanglier.

En donnant une telle issue à sa comédie, Molière pousse au relâchement du lien familial, à l'affaiblissement de l'autorité, à l'ouverture de la vie sur les exigences supérieures du désir et des sentiments. *Les Amants Magnifiques* respirent effectivement le triomphe de la jeunesse et du plaisir sur les convenances sociales. Mais en permettant à Sostrate d'épouser Ériphile, Molière œuvre-t-il vraiment pour une libération sociale ? Selon nous, l'entreprise moliéresque ne se situe pas à ce niveau. Ce que le dramaturge vise à promouvoir, c'est une conception noble de la vie. Il s'agit de substituer à la noblesse de naissance la noblesse de cœur, l'une n'excluant pas forcément l'autre. Molière plaisait à la cour et aux grands, qui ne lui ont jamais ménagé leur appui. Comment aurait-il pu, dans un des châteaux royaux, face au roi et à toute la cour, tourner en dérision ceux-là mêmes qui le soutenaient ? Certes *Les Amants Magnifiques* furent représentés à l'époque du carnaval. Il pourrait donc être tentant d'y chercher un renversement carnavalesque des valeurs. Mais Molière met l'accent moins sur Ériphile qui, en épousant Sostrate, dérogerait à son rang, que sur Sostrate qui, par cette alliance, s'élève dans la hiérarchie sociale et devient prince. Comme le déclare Aristione aux

279. A. II, sc. 2, p. 396.

280. A. IV, sc. 4, p. 418.

281. A. I, sc. 1, p. 386.

deux princes courroucés, « le rang où le ciel l'élève aujourd'hui va remplir toute la distance qui étoit entre lui et vous. »²⁸²

Si l'hypothèse d'un Molière œuvrant ici pour une libération sociale nous semble douteuse, il est en revanche évident que sa comédie prône une libération morale. Pour s'en rendre compte, il suffit de prêter attention aux plaintes de la bergère Caliste qui, dans le troisième intermède, s'écrie :

Et pourquoi, sans être blâmable,
Ne peut-on pas aimer
Ce que l'on trouve aimable ?²⁸³

Mais Caliste finit par céder et par accorder son cœur à Tircis. La leçon hédoniste de la pastorale rejoint celle de la comédie : l'amour est la loi de la nature et la seule loi qu'il convient de suivre. Ce n'est pas un hasard si Molière choisit une pièce destinée à la cour, une comédie-ballet, pour éclairer toutes les finesses de l'amour. Allant à l'encontre de bien des idées reçues sur Molière, P. Bénichou souligne combien le dramaturge avait un goût pour la « galanterie à grand spectacle », le goût « brillant et romanesque »²⁸⁴. Il montre, en passant en revue l'œuvre de Molière, la permanence de ce goût et remarque : « les situations romanesques à la mode du temps, les conflits de la dignité et de l'amour chez une fille bien née, les intermèdes pastoraux ou merveilleux font encore la matière des *Amants Magnifiques* »²⁸⁵. Et le critique poursuit : Molière « a partagé le goût de ses contemporains en matière de tendresse et de galanterie, et il s'est fait la même idée qu'eux des agréments spectaculaires du théâtre. »²⁸⁶ La musique et la danse étaient en effet des éléments indispensables pour créer l'atmosphère de joie qui devait prolonger la leçon "épicurienne" de la pièce.

b. La critique de l'astrologie et des sciences occultes

L'astrologie, représentée par le personnage d'Anaxarque, était également tournée en ridicule dans *Les Amants Magnifiques*. Molière s'en prit en effet à l'astrologie judiciaire²⁸⁷, pseudo-science fort à la mode à la cour de France. Déjà bien implantée sous le règne de Charles V, elle avait connu une nouvelle vogue à la cour, en raison de l'entourage de Catherine de Médicis et des prédictions de Nostradamus. Si son succès persista sous le règne de Louis XIV, les critiques se multiplièrent cependant à partir de 1665 et visèrent les magiciens de tous ordres. L'astronomie se mit alors à concurrencer sévèrement l'astrologie.

282. A. IV, sc. 4, p. 423.

283. Intermède III, sc. 3, p. 404.

284. Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, 1948, p. 264.

285. *Ibid.*, p. 265-266.

286. *Ibid.*, p. 266.

287. L'astrologie judiciaire est un art divinatoire qui se rapporte à la destinée humaine. Elle est judiciaire en tant qu'elle se rapporte au jugement nécessaire dans la conduite de la vie.

En 1682 Louis XIV dut même promulguer un édit bannissant du royaume les charlatans qui se disaient astrologues.

Parmi les grandes figures de l'astrologie judiciaire de la cour de France on rencontre Jean-Baptiste Morin (1583-1656), professeur de mathématiques au Collège de France, pour lequel un des médecins de Louis XIV, Vautier, tenta même de faire créer une charge d'astrologue de cour²⁸⁸. Morin était consulté pour ses horoscopes par les plus grands d'Europe, de la reine Christine de Suède au comte de Chauvigny en passant par la reine de Pologne Marie-Louise de Gonzague. C'est d'ailleurs cette dernière qui fit imprimer à ses frais son *Astrologia gallica*, qui parut de façon posthume en 1661. On sait également que c'est Morin qui avait été placé dans un cabinet voisin de celui où la reine Anne d'Autriche accouchait, afin qu'il pût composer le généthliaque du petit Louis XIV²⁸⁹. Preuve qu'à la cour de France on accordait quelque crédit à l'astrologie...

En tournant en ridicule cette discipline, Molière ne se montrait pas particulièrement novateur. La Fontaine avait en 1668 publié une fable, « L'astrologue qui se laisse tomber dans un puits », qui fustigeait le personnage de l'astrologue.

Un astrologue un jour se laissa choir
Au fond d'un puits. On lui dit : « Pauvre bête,
Tandis qu'à peine à tes pieds tu peux voir,
Penses-tu lire au-dessus de ta tête ?

Tirant la leçon de l'anecdote, le fabuliste ajoutait :

Charlatans, faiseurs d'horoscope,
Quittez les cours des princes de l'Europe²⁹⁰.

Dans *L'Horoscope*, fable XVI du huitième livre, qui ne fut publié qu'en 1678-1679, La Fontaine poursuivait d'ailleurs sa critique :

Et ces gens veulent au compas
Tracer le cours de notre vie!²⁹¹

Au XVII^e siècle et dans l'œuvre de Molière, l'astrologie apparaît rarement totalement distincte des autres sciences occultes. Si *Les Amants Magnifiques* sont la première pièce où Molière campe le personnage d'un astrologue, ce n'est pas la première fois qu'il prend les astrologues, leurs instruments de travail et leur jargon comme matière pour sa comédie. La Célie de *L'Étourdi* (1654) possède une « blanche magie » que Mascarille nomme « vertu

288. La longueur de l'article que lui consacra Bayle dans son *Dictionnaire* est la preuve de la grande influence qu'exerça ce personnage sur les esprits crédules au XVII^e siècle.

289. Certains commentateurs ont vu derrière Anaxarque la figure de Morin (cf. Molière, *Œuvres complètes*, édition de Georges Couton, t. II, notice préliminaire aux *Amants Magnifiques*, p. 641-644).

290. Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes*, tome I, *Fables*, livre II, fable XIII, p. 62-63. Dans la tradition antique, il s'agissait de Thalès en tant qu'astronome (Diogène Laërce, *Vies des philosophes*, I, 34 et Platon, *Théétète*, 174 A).

291. Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes*, tome I, *Fables*, livre VIII, fable XVI, p. 199-201.

magique»²⁹² et qui lui permettra de révéler à Mascarille, en fonction de l'ascendant astral de son maître, si celui-ci doit espérer quelque succès dans ses entreprises amoureuses. Le Pancrace du *Mariage forcé* (1664), avec moult jeux de scène, exaspère Sganarelle en énumérant ainsi ses qualités personnelles :

homme qui possède *superlatives* fables, mythologies et histoires, (*revenant*) grammaire, poésie, rhétorique, dialectique et sophistique, (*s'en allant*) mathématique, arithmétique, optique, onirocritique, physique et métaphysique, (*revenant*) cosmimométrie, géométrie, architecture, spéculoire et spéculatoire, (*en s'en allant*) médecine, astronomie, astrologie, physionomie, métoposcopie, chiromancie, géomancie, etc...²⁹³.

Et à la scène 4 de l'acte II du *Tartuffe* (1664), Dorine, prodiguant ses conseils à Mariane sur la démarche à suivre pour repousser le mariage que lui impose son père, lui disait :

En attrapant du temps, à tout on remédie.
Tantôt vous payerez de quelque maladie,
Qui viendra tout à coup et voudra des délais ;
Tantôt vous payerez de *présages mauvais* :
Vous aurez fait d'un mort la rencontre fâcheuse,
Cassé quelque miroir ou songé d'eau bourbeuse.²⁹⁴

Enfin Clitandre dans *L'Amour médecin* (1665) faisait appel à l'astrologie et à d'autres sciences occultes pour montrer en quoi ses remèdes étaient différents de ceux des autres médecins : « ils ont l'émétique, les saignées, les médecines et les lavements ; mais moi, je guéris par des paroles, par des sons, par des lettres, par des talismans et par des anneaux constellés²⁹⁵. »

Ces quelques exemples n'autorisent pas à parler d'une véritable critique de l'astrologie chez Molière, puisqu'il ne s'agit que de pointes propres à susciter le rire. Dans *Les Amants Magnifiques* en revanche, le dramaturge fait le procès explicite de la discipline, lui refusant son statut de science et englobant dans sa critique amusée ces sciences "curieuses" que sont l'alchimie, la magie et la divination. Au canevas imposé par le roi, Molière, nous l'avons vu, rajouta un général, un plaisant de cour et un astrologue. Dans son *Sommaire des Amants Magnifiques*, Voltaire écrit que Molière

mit dans cet ouvrage deux personnages qu'il n'avait point encore fait paraître sur son théâtre, un astrologue et un fou de cour. Le monde n'était point alors désabusé de l'astrologie judiciaire ; on n'y croyait d'autant plus qu'on connaissait moins la véritable astronomie. Il est rapporté dans Vittorio Siri qu'on n'avait pas manqué à la naissance de Louis XIV, de faire tenir un astrologue

292. Molière, *Œuvres complètes*, tome I, *L'Étourdi*, A. I, sc. 4, p. 46-47.

293. Molière, *Œuvres complètes*, tome I, *Le Mariage forcé*, sc. 5, p. 592.

294. Molière, *Œuvres complètes*, tome I, p. 667.

295. Molière, *Œuvres complètes*, tome I, *L'Amour médecin*, A. III, sc. 5, p. 803. La note 978 de l'édition de R. Jouanny, p. 934, nous apprend qu'il s'agit d'un « anneau qui porte le signe de la constellation sous laquelle il a été fabriqué et dont il tient un pouvoir magique. »

dans le cabinet voisin de celui où la Reine accouchait. C'est dans les cours que cette superstition règne davantage, parce que c'est là qu'on a le plus d'inquiétude sur l'avenir.²⁹⁶

On distingue dans *Les Amants Magnifiques* deux niveaux de critique de l'astrologie. Le premier, que l'on peut qualifier de populaire, est représenté par Clitidas. Anaxarque ayant coutume de se faire l'herméneute des songes, Clitidas parodie ses interprétations. À la question d'Aristione qui lui demande pourquoi il ne s'est pas joint à la promenade organisée par Iphicrate, il répond : « Cette nuit, j'ai songé de poisson mort, et d'œufs cassés, et j'ai appris du seigneur Anaxarque que les œufs cassés et le poisson mort signifient malencontre. »²⁹⁷ Clitidas justifie par l'astrologie sa raillerie contre l'astrologie d'Anaxarque : « Ne dites-vous pas que l'ascendant est plus fort que tout ? S'il est écrit dans les astres que je sois enclin à parler de vous, comment voulez-vous que je résiste à ma destinée ? »²⁹⁸ Le plaisant de cour utilise ici une notion qui joue un rôle déterminant dans l'astrologie, celle d'« ascendant », que Furetière, dans son *Dictionnaire*, définit ainsi : « *Ascendant*, en termes d'astrologie, est l'horoscope ou le degré de l'équateur qui monte sur l'horizon au point de naissance de quelqu'un et qu'on croit avoir grand pouvoir sur sa vie et sur sa fortune. »

On ne dépasse guère ce niveau de critique lorsque le même Clitidas s'étonne que des astrologues qui « savent tous les secrets des Dieux et qui possèdent des connaissances à se mettre au-dessus de tous les hommes, aient besoin de faire leur cour, et de demander quelque chose. » C'est ici l'image populaire de la diseuse de bonne aventure qui s'écrie « Qui est là ? » lorsqu'on frappe à sa porte.

En reprenant ces critiques superficielles, Clitidas, c'est-à-dire Molière qui jouait d'ailleurs le rôle, sait qu'elles peuvent heurter certaines personnes et feint de s'en vouloir d'avoir proféré de telles objections contre l'astrologie, car elle est « une affaire d'État ». Cette fausse rétractation est amusante et sert à dédramatiser le débat, ce qui, bien sûr, n'enlève aucun poids aux arguments servis.

Une nouvelle passe entre tenants et adversaires de l'astrologie est mise en scène au début du troisième acte (A. III, sc. 1) et met en œuvre contre l'astrologie une argumentation critique plus savante. Comme Ériphile ne réussit pas à arrêter son choix entre les deux

296. Voltaire, *Sommaire des Amants Magnifiques*, reproduit dans les *Œuvres de Molière*, édition de MM. Eugène Despois et Paul Mesnard, 1882, tome 7, p. 376.

297. A. I, sc. 2, p. 388. Dans *Le Dépit amoureux*, à la scène 6 de l'acte V, Mascarille exprimait la même idée :

Les disgrâces souvent du Ciel sont révélées :
J'ai songé cette nuit de perles défilées,
Et d'œufs cassés : Monsieur, un tel songe m'abat.

(*Œuvres complètes*, tome I, p. 181).

298. A. I, sc. 2, p. 389. C'est la défense adoptée par l'esclave voleur du stoïcien déterministe Zénon de Citium : « C'est mon destin de voler ». A quoi Zénon répondit : « Et d'être fouetté. » (Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes*, VII, 23)

prétendants et que Sostrate vient de refuser de conseiller la princesse sur ce point, Anaxarque propose d'en appeler aux « lumières que le Ciel peut donner sur ce mariage » et de révéler par « les figures mystérieuses²⁹⁹ que notre art nous enseigne » « la gloire et les prospérités que le Ciel promettra à l'un ou à l'autre choix ». Ce procédé qu'acceptent volontiers les deux princes, chacun croyant tenir l'astrologue à sa solde, est remis en question par Ériphile qui interroge Anaxarque sur la légitimité de cet art et exige d'en connaître le fondement. Pour toute caution de ses promesses, Anaxarque ne peut offrir que la vérification de ses prédictions passées. Il est significatif qu'il ne tente pas ici de justifier son art par quelque théorie philosophique, la sympathie des corps célestes et des choses terrestres ou quelque causalité déterministe universelle. Il apparaît essentiellement comme un tireur d'horoscope, dépositaire d'une technique purement empirique dont tout le crédit repose sur la vérification pratique des prédictions. C'est là une justification imparable de l'astrologie, mais qui la coupe de ses justifications philosophiques pour la réleguer dans le domaine de la croyance. Sostrate plus loin ne manquera pas d'en tirer les conséquences.

Cette « petite incrédulité » que reproche Aristione à Ériphile entraînera une conséquence importante dans le cours de la pièce : Anaxarque devra appuyer « ses prédictions des figures célestes » (A. IV, Sc. 3, p. 417) par une apparition de Vénus et un oracle, ce qui montre qu'il est conscient que l'astrologie n'aurait pas assez d'autorité en elle-même sur Ériphile et même sur Aristione pour entraîner la décision de la princesse.

Ériphile apporte alors, mine de rien, un argument fort embarrassant qui ruine les prétentions d'Anaxarque :

Ériphile

Le Ciel, Anaxarque, me marquera les deux fortunes qui m'attendent ?

Sostrate

Oui, Madame, les félicités qui vous suivront, si vous épousez l'un, et les disgrâces qui vous accompagneront, si vous épousez l'autre.

Ériphile

Mais comme il est impossible que je les épouse tous deux, il faut donc qu'on trouve écrit dans le Ciel, non seulement ce qui doit arriver, mais aussi ce qui ne doit pas arriver.

Si l'on prétend établir une corrélation vérifiable entre les signes célestes tels qu'on peut les observer à un moment donné et les événements singuliers de l'histoire des individus humains, il faut supposer un système d'une rare complexité. Mais si le Ciel doit enregistrer en plus les signes de tout ce qui n'arrivera pas dans l'histoire, alors il y a fort à parier

299. Furetière donne deux définitions des figures en astrologie : « *Figure*, en terme d'astrologie ou figure *céleste*, se dit de la description, de l'état et de la disposition du ciel à certaine heure, où l'on marque les lieux des planètes et des étoiles en une figure de 12 triangles qui s'appellent maisons » et « *Figure*, en termes de géomance, se dit des extrémités des points lignes ou nombres qui ont été jetés ou faits au hasard, sur la combinaison ou variation desquels les Géomanciens fondent leurs fantastiques révélations ». Selon G. Couton, il s'agirait ici plutôt du second sens – ce qui reviendrait à admettre que Molière faisait la différence entre astrologie et géomancie.

qu'aucun astrologue, aussi savant fût-il, jamais n'arrivera à interpréter cette symbolique négative infinie.

Anaxarque n'a pas de réponse à cette objection qui nécessiterait, selon lui, « une longue discussion des principes de l'astrologie ». Tandis que Clitidas, résolu à ne plus dévoiler son sentiment sur un sujet aussi délicat, feint d'admettre « le succès des horoscopes », tout en n'en pensant pas moins, et que les princes présentent « la vérité de l'astrologie » comme « chose incontestable », même pour celui qui est « incrédule pour quantité de choses », c'est à Sostrate qu'Aristione demande son sentiment.

Sostrate, bien dans la manière de Molière, n'aborde le sujet que de manière détournée. Il explique son incapacité à comprendre « ces belles sciences qu'on nomme curieuses »³⁰⁰ par la grossièreté de son propre esprit, ce qui est une manière élégante de dire que les arguments qu'il développera sont sans valeur, sauf si l'on ne tient pas son esprit pour aussi grossier qu'il ne le dit. Il associe d'ailleurs à l'astrologie des techniques qui relèvent de l'alchimie ou de la magie :

Il n'est rien de plus agréable, Madame, que toutes les grandes promesses de ces connoissances sublimes. Transformer tout en or, faire vivre éternellement, guérir par des paroles, se faire aimer de qui l'on veut, savoir tous les secrets de l'avenir, faire descendre, comme on veut, du ciel sur des métaux, des impressions de bonheur³⁰¹, commander aux démons, se faire des armées invisibles et des soldats invulnérables...

Tout cela est « trop beau pour être véritable ». Et s'il faut beaucoup d'intelligence pour « comprendre la possibilité » de telles promesses, il en faut encore plus pour accepter les justifications théoriques qu'on en donne :

Toutes ces belles raisons de *sympathie*, de *force magnétique* et de *vertu occulte*³⁰², sont si subtiles et délicates qu'elles échappent à mon sens matériel.

300. Selon Furetière, « on appelle *sciences curieuses* celles qui sont connues de peu de personnes ; qui ont des secrets particuliers comme la chimie, l'optique, qui fait voir des choses extraordinaires avec des miroirs et des lunettes et plusieurs vaines sciences où l'on pense voir l'avenir, comme l'Astrologie judiciaire, la chiromance, la géomance, et même on y joint la cabale, la magie, etc. »

301. L'édition de MM. Eugène Despois et Paul Mesnard, 1882, p. 441, note 3, fournit la note suivante : « Il s'agit ici de certains talismans, dont M. Ferdinand Denis parle en ces termes (p. 31), dans son intéressant *Précis de l'histoire et tableau analytique et critique des Sciences occultes* (inséré au tome V, I^{re} partie, 1830, de l'*Encyclopédie portative*) : « Le talisman du moyen-âge offrait ordinairement l'image d'un signe céleste, gravé ou ciselé, après plusieurs formules préparatoires, sur une pierre sympathique, ou sur un métal correspondant, par sa nature, à l'astre sous la protection duquel on voulait être. C'est ainsi que le talisman du soleil doit être d'or, tandis que celui de la lune est d'argent. »

302. Furetière définit ainsi la sympathie : « convenance ou conformité de qualités naturelles, d'humeurs, de tempérament, qui font que deux choses s'aiment, se cherchent et demeurent en repos ensemble ». Le magnétisme serait la manifestation d'une sympathie : « Quand un physicien ne peut rendre raison d'un phénomène, il dit qu'il est produit par une vertu *magnétique* ou *sympathique*. Les charlatans vendent des remèdes, des emplâtres magnétiques et les ignorants croient qu'il y entre effectivement de l'aimant pilé. »

Viennent ensuite une série d'objections de bon sens contre les justifications théoriques de ces belles sciences :

Sans parler du reste, jamais il n'a été en ma puissance de concevoir comme on trouve écrit dans le ciel jusqu'aux plus petites particularités de la fortune du moindre homme. Quel rapport, quel commerce, quelle correspondance peut-il y avoir entre nous et des globes éloignés de notre terre d'une distance si effroyable ? et d'où cette belle science enfin peut-elle être venue aux hommes ? Quel dieu l'a révélée, ou quelle expérience l'a pu former de l'observation de ce grand nombre d'astres qu'on n'a pu voir encore deux fois dans la même disposition ?³⁰³

Ces objections qui remontent à l'Antiquité et que l'on pourrait retrouver dans le *De divinatione* de Cicéron mériteraient d'être recherchées dans la littérature rationaliste contemporaine de Molière. Le mouvement des corps célestes répond aux règles d'une mécanique immuable. Si l'on suppose que le ciel porte le signe des événements de la vie humaine, il faut supposer que le même déterminisme qui affecte cette causalité astrale affecte également la vie humaine et qu'une correspondance univoque peut être établie, malgré une distance infinie, entre ce qui se passe là-haut et ce qui se passe ici-bas. Et les événements de la vie humaine ayant pour cause parfois des détails infimes, c'est la totalité des processus du monde physique qu'il faudrait inclure dans ce rapport de signification. Supposons maintenant que ce rapport soit établi, comment l'homme pourrait-il en avoir connaissance ? Par une révélation divine ? L'astrologie n'est donc pas une science positive, mais un savoir révélé appelant la croyance. Vient-elle au contraire de l'observation séculaire des astres et de la comparaison prolongée de leurs configurations avec les événements qui surviennent sur terre ? Mais quel savant, ou quelle tradition, a pu, sur tant et tant de siècles, établir une corrélation entre tant de figures changeantes et tant d'événements en apparence fortuits ?

Anaxarque encore une fois n'a pas de réponse à ces objections. A nouveau une longue discussion serait nécessaire... Il faut donc renoncer à comprendre de telles choses et se contenter d'y croire, « sur ce que l'on voit tous les jours ». Sostrate reconnaît le bien-fondé de cette démarche : « Comme vous avez vu, vous faites bien de croire », mais il considère pour sa part n'avoir jamais rien vu de ses « yeux malheureux » qui l'oblige à croire pareilles choses.

En désespoir de cause, un des princes adresse à Sostrate un argument d'autorité : « Mais enfin la Princesse croit à l'astrologie, et il me semble qu'on y peut bien croire après elle. Est-ce que Madame, Sostrate, n'a pas de l'esprit et du sens ? » Sostrate a sur ce point une double réponse : suivant sa ligne d'argumentation initiale, il reconnaît son incapacité à s'élever à de telles lumières. Mais il revendique également le droit sur de telles questions de ne pas prendre l'esprit de la Princesse comme une règle pour diriger le sien.

Quant à la « vertu occulte », Furetière affirme que « les mauvais philosophes qui ne savent point découvrir la cause d'un effet, d'une maladie, disent que cela vient d'une vertu occulte. »

303. A. III, sc. 2, p. 413.

Ce qui est directement visé dans la critique des deux derniers arguments (il est des signes visibles légitimant la croyance et si l'on ne peut trouver de fondement à sa croyance, il faut s'en remettre à l'autorité de personnes supérieures à nous), c'est matériellement la croyance en l'astrologie, mais formellement toute forme de croyance. Il est évident que les arguments opposés par Sostrate à ces conceptions que l'on pourrait appeler l'argument des miracles et l'argument d'autorité pourraient être servis aux théologiens lorsqu'ils les utilisent pour fonder la foi religieuse. Molière est trop intelligent pour tirer explicitement de telles conclusions, trop intelligent aussi pour ne pas les percevoir. En attaquant l'astrologie ou les sciences occultes dans une comédie qui se situe dans la lointaine vallée de Tempé à une époque encore plus lointaine, il ne risquait pas une nouvelle querelle avec les dévots, mais la célébration du bon sens et de la raison à laquelle il se livrait contre ces croyances restait intemporelle et universelle. Nul doute que les libertins de la salle savaient apprécier dans la bouche de Sostrate ou de Clitidas une argumentation dont ils percevaient la portée.

Les « prédictions des figures célestes »³⁰⁴ jetées par Anaxarque pour définir le destin d'Ériphile doivent être complétées et préparées, dans l'esprit de l'astrologue, par un oracle de Vénus apparue aux princesses dans une grotte. Cet oracle soulève un problème religieux intéressant qu'a bien mis en lumière H. Busson, dans son ouvrage *La Religion des classiques (1660-1685)* où il étudie assez longuement les *Amants Magnifiques* à l'intérieur de son chapitre intitulé « Molière et la philosophie »³⁰⁵. Après avoir laissé croire au spectateur que la Vénus apparue aux deux princesses³⁰⁶ se présentait dans la pièce comme l'irruption du miraculeux, Molière nous apprend à la scène suivante qu'il s'agissait là d'un stratagème mis en place par Anaxarque pour circonvenir Aristione. En rigueur de termes, il ne fait donc que dénoncer l'imposture de cet oracle. On peut se demander cependant s'il pouvait se tenir totalement à l'écart des débats brûlants à l'époque tournant autour de la réalité des oracles païens et de leur cessation. Traditionnellement, depuis Eusèbe de Césarée, les chrétiens considéraient que les oracles de la religion païenne avaient été proférés par des démons et que ceux-ci s'étaient tus depuis la venue de Jésus. Pour les libertins au contraire les oracles, qui n'étaient qu'un subterfuge des prêtres, avaient perduré plusieurs siècles après le Christ et avaient décliné au rythme de la disparition des sacerdoces païens.

Au moment même où Molière composait *Les Amants Magnifiques*, l'abbé de Villars faisait paraître un livre où il traitait de la question des oracles, *Le Comte de Gabalis*, ouvrage qui fit

304. A. IV, sc. 4, p. 417.

305. Henri Busson, *La Religion des classiques*, 1948, ch. IX : « Molière et la philosophie », Paris, 1948, p. 259-270. On peut d'ailleurs s'étonner de l'absence, dans la critique moliéresque qui s'est attachée à l'étude de notre pièce, de toute mention de l'analyse très intéressante que propose cet auteur de la critique qui y est faite de l'astrologie et des pratiques oraculaires.

306. On ne saurait dire, comme le fait Busson (*op. cit.*, p. 262), d'un oracle rendu par la statue de Vénus. Il semble bien qu'Anaxarque avait recours à une personne réelle pour tenir le rôle de Vénus dans son stratagème.

grand bruit. Dans *Œdipe* déjà Corneille accusait un grand-prêtre de ruse³⁰⁷. Molière ne pouvait donc ignorer le débat entre les explications chrétienne et rationaliste de la cessation des oracles. Il l'avait d'ailleurs déjà évoqué à la troisième entrée du deuxième acte du *Mariage forcé*:

Des puissances invincibles
Rendent depuis longtemps tous les démons muets.

Voltaire au siècle suivant ne fit qu'amplifier des arguments déjà présents chez Corneille comme chez Molière.

Or présenter l'oracle comme une imposture, c'est exactement ce que faisaient les libertins à l'égard des oracles anciens. Mais dans leur esprit – et Busson est tenté de prêter cette intention à Molière – cette explication rationaliste de l'origine des oracles ne demandait qu'à être étendue à toutes les religions révélées. De fait, si l'on traitait d'imposteurs les thaumaturges païens, on pouvait être tenté de remettre en cause les thaumaturges et les prophètes chrétiens. Busson démontre ainsi que Molière soutient une thèse que l'on peut qualifier de libertine. Comment savoir cependant si Molière l'a fait véritablement dans une intention libertine? Le dramaturge s'est peut-être contenté de humer l'air du temps, glanant où il le pouvait de la matière pour sa création comique.

3. «UNE COMÉDIE CRITIQUE DE LA FÊTE ET DU THÉÂTRE³⁰⁸»

Il semble que le dramaturge, tout en conservant à la fête de cour son éclat et son prestige, et tout en acceptant les règles du jeu, se soit livré à un exercice critique. *Les Amants Magnifiques* apparaissent en effet comme un exercice dramaturgique où Molière, partant d'un sujet quasiment inconsistant, aurait progressivement quitté la frivolité afin de mettre en valeur la nature, la force physique ou les passions authentiques, toutes réalités propres à transcender le divertissement et son monde artificiel. Pas de vrai théâtre, pas de vrai drame qui ne s'ancre dans les valeurs humaines. Le sujet du Divertissement royal de 1670 serait donc sa propre mise en question. Nous présentons ici l'analyse de J. Guicharnaud qui, distinguant trois niveaux critiques dans la pièce, propose une interprétation générale de l'œuvre tout à fait convaincante nous permettant de faire la synthèse des différents aspects du comique et de la satire que nous venons d'exposer³⁰⁹.

a. La hiérarchie des divertissements

Que Molière intègre de nombreux divertissements à sa comédie ne signifie pas forcément qu'il les approuve entièrement, qu'il s'interdise tout jugement à leur égard, ni qu'il n'accorde sa préférence à certains d'entre eux. L'attitude des protagonistes face à ces divertissements de cour invite à penser que les héros préfèrent la solitude et les divertissements plus intimes,

307. Corneille, *Œdipe*, A. III, sc. 5, v. 1173-1778.

308. L'expression est de Jean Rousset dans *L'Intérieur et l'extérieur*, 1976, p. 180.

309. Jacques Guicharnaud, «Les Trois niveaux critiques des *Amants Magnifiques*», 1973.

bien que ceux-ci soient quantitativement moins importants, au faste pompeux et ostentatoire de ces grands divertissements. Par un subtil effet d'écho, Molière nous découvre les pensées de Sostrate et d'Ériphile qui, sans le savoir, éprouvent la même aversion à l'égard de ces spectacles³¹⁰. À la première scène de l'acte I, Sostrate, qui a préféré rester seul tandis que « tout le monde a couru en foule à la magnificence de la fête dont l'amour du prince Iphicrate vient de régaler sur la mer la promenade des deux princesses » déclare à Clitidas : « Je me figure assez sans la voir cette magnificence » et ajoute peu après : « J'avoue que je n'ai pas naturellement grande curiosité pour ces sortes de choses.³¹¹ » Faisant écho aux propos de Sostrate, Ériphile, à la cinquième scène du premier acte, réussit à fausser compagnie à Iphicrate, Timoclès et Aristione, et avoue à Cléonice : « Ah ! qu'aux personnes comme nous, qui sommes toujours accablées de tant de gens, un peu de solitude est parfois agréable, et qu'après mille impertinents entretiens il est doux de s'entretenir avec ses pensées ! »³¹² Après avoir assisté, malgré ses craintes de devoir subir « un mauvais divertissement », à un spectacle de pantomime présenté par Cléonice, elle s'extasie sur les performances des danseurs et établit ainsi implicitement une hiérarchie entre les divers types de divertissements qui s'égrènent au fil de la pièce : ces petits spectacles sans prétention aucune valent bien plus à ses yeux que les grands régales offerts par Iphicrate ou Timoclès. Taxant les grandes machines d'artificialité, Molière donne la préférence à un théâtre de la simplicité des gestes dont la seule finalité est d'imiter la gestuelle et les sentiments humains.

Les somptueux divertissements offerts par les deux princes magnifiques à Ériphile et à sa mère, si semblables aux réjouissances dont étaient composés les divertissements louis-quatorziens, n'emportent donc pas l'adhésion de tous. Alors qu'Aristione déclarait tantôt à Iphicrate dans un langage hyperbolique qu'

il n'est point de spectacle au monde qui puisse le disputer en magnificence à celui que vous venez de nous donner. Cette fête a eu des ornements qui l'emportent sans doute sur tout ce que l'on saurait voir, et elle vient de produire à nos yeux quelque chose de si noble, de si grand et de si majestueux, que le Ciel même ne saurait aller au-delà, et je puis dire assurément qu'il n'y a rien dans l'univers qui s'y puisse égaler³¹³,

elle change peu à peu de ton et finit par faire montre d'une certaine lassitude. Au début de l'acte III, elle assure à Timoclès avec un enthousiasme quelque peu flétri : « Les mêmes paroles toujours se présentent à dire, il faut toujours s'écrier : "Voilà qui est admirable, il ne se peut rien de plus beau, cela passe tout ce qu'on a jamais vu." »³¹⁴ et se contente pour finir d'enjoindre à sa fille de l'accompagner sur les lieux de représentation : « Dressons notre

310. L'aversion d'Ériphile et de Sostrate est cependant indissociable du fait que ces spectacles sont offerts par Iphicrate et Timoclès. Sostrate avoue à Iphicrate « qu'il y avait des choses à voir dans cette fête qui pouvoient [] attirer, si quelqu'autre motif ne [] avoit retenu. » (A. I, sc. 2, p. 388).

311. A. I, sc. 1, p. 384.

312. A. I, sc. 5, p. 394.

313. A. I, sc. 2, p. 387.

314. A. III, sc. 1, p. 408.

promenade, ma fille, vers cette belle grotte où j'ai promis d'aller. Des galanteries à chaque pas!»³¹⁵ Son engouement pour les fêtes majestueuses va manifestement s'effilochant. Le spectacle des statues dans la grotte est d'ailleurs le dernier divertissement donné par les princes: qu'il s'agisse de l'apparition de Vénus, du second spectacle de pantomime ou des Jeux Pythiens, l'orchestration de ces spectacles ne dépend plus des princes; c'est comme si la lassitude d'Aristione mettait un point final aux grands régales.

b. La comédie psychologique

J. Guicharnaud distingue ensuite un deuxième niveau critique. Par-delà les enchantements spectaculaires des intermèdes, Molière attire l'attention du spectateur sur l'intrigue amoureuse qui se noue entre Sostrate et Ériphile. On s'aperçoit, comme le fait remarquer J. Guicharnaud, que « l'œil n'est pas seulement fait pour absorber les merveilles, il est moyen de communication.»³¹⁶ Le drame psychologique sur lequel sont construits *Les Amants Magnifiques* naît du jeu des regards échangés entre Sostrate et Ériphile. Si les yeux d'Ériphile imposent le respect, ceux de Sostrate expriment son amour. Le drame atteint un degré de complexité extrême quand Sostrate expose à Clitidas sa stratégie vis-à-vis de la princesse :

Laissons-la, Clitidas, laissons-la voir, si elle peut, dans mes soupirs et mes regards l'amour que ses charmes m'inspirent; mais gardons bien que, par nulle autre voie, elle en apprenne jamais rien.³¹⁷

La matière théâtrale que constituent les méandres du cœur humain et des subtilités de l'amour l'emporte sans conteste sur la magnificence formelle des grands spectacles dépourvus d'âme que sont les « *shows* »³¹⁸ offerts par les deux princes. Cependant la comédie psychologique, si elle taxe d'artificialité les divertissements offerts par les amants magnifiques, n'en contient pas moins sa propre critique. C'est à ce second niveau critique que le personnage de Clitidas, comme nous l'avons déjà montré, prend toute sa mesure. Par son langage franc, libéré des bienséances, ce plaisant de cour souligne le caractère conventionnel de la comédie et dénonce les conventions linguistiques dont nos jeunes amants sont prisonniers³¹⁹.

c. La primauté du naturel

C'est au cinquième acte que le sujet du Divertissement dans son ensemble est soudainement remis en question « par l'irruption de la nature elle-même, qui fait se désintégrer comiquement ce monde d'artifices et de conventions.»³²⁰ La nature est symbolisée par

315. A. III, sc. 1, p. 414.

316. Jacques Guicharnaud, *loc. cit.*, p. 30.

317. A. I, sc. 1, p. 386.

318. Jacques Guicharnaud, *loc. cit.*, p. 34.

319. Cf. démonstration p. 82-83 de notre section III. A. 1. b.

320. Jacques Guicharnaud, *loc. cit.*, p. 35.

l'intrusion brutale d'un sanglier, véritable trouble-fête dont la présence vient donner une orientation nouvelle à la pièce. Ce n'est pas la première fois qu'un tel animal figurait dans une pièce de Molière. Dans *La Princesse d'Élide* déjà, deux des trois prétendants de la princesse, Aristomène et Théocle, tuaient, au cours d'une partie de chasse, un sanglier qui avait fort effrayé le bouffon Moron³²¹. Dans le contexte de cette pièce, qui laissait place au danger et à l'action physique, la présence d'un sanglier ne surprenait pas. En revanche le sanglier des *Amants Magnifiques*, introduit par erreur dans un univers de fête et de plaisirs raffinés, agit comme un détonateur. Cet épisode ne s'inscrit pas dans la liste des spectacles qui ponctuent la pièce; d'ailleurs Clitidas se refuse à toute description, comme s'il s'agissait de souligner l'« essence brutale de l'événement »³²².

La conséquence de cet événement est double. Il souligne tout d'abord la force physique et le courage de Sostrate qui tue la bête, rétablissant ainsi la primauté des valeurs héroïques dans ce monde de l'artifice, puisque Sostrate sauve la vie d'Aristione – cadeau autrement plus consistant que les régales qu'offrent les princes magnifiques. Par cet acte courageux, Sostrate recentre la pièce dans l'univers de la comédie. « Alors que le Divertissement opère par substitution de l'artifice et de l'illusion factice à la nature, la Comédie digne de ce nom offre une métaphore du conflit de l'homme et de l'inhumain à l'intérieur de la nature elle-même. (...) Le sanglier représente cette nature qu'il faut constamment combattre ou exorciser pour que l'homme soit à la fois de la nature et maître de la nature. »³²³ Sostrate a toutes les qualités requises pour sortir vainqueur de ce combat. Nous l'avons déjà remarqué, Molière ne recourt ni au romanesque, ni à l'extraordinaire comme l'avait fait Corneille dans *Don Sanche d'Aragon*. Il est remarquable que Sostrate reste Sostrate, incarnant ainsi la force humaine naturelle et l'exercice de la vraie vertu noble. De même qu'il a conquis son titre de général en plaçant ses armes au service de son souverain, de même il affronte le sanglier sans détours.

L'événement s'inscrit en outre dans l'intrigue de la comédie et en prépare le dénouement. Aux yeux d'Aristione, l'incident du sanglier apparaît comme la réalisation de la prophétie de Vénus et par conséquent c'est à Sostrate que revient la main d'Ériphile. Les deux princes, à l'annonce de cette nouvelle, perdent toute retenue et quittent le registre de la flatterie pour passer à celui de la violence. Le dernier acte voit tomber leur masque. « Sans quitter une certaine unité de ton, c'est bien vers la violence et l'abandon à des émotions, actions et passions élémentaires que s'est dirigé le cinquième acte des *Amants Magnifiques*. »³²⁴ Le ballet des *Jeux Pythiens* qui vient clore l'ensemble confirme cette interprétation. Les grâces et les finesses qui faisaient l'élégance du premier et du troisième intermèdes ont disparu, cédant la place à des démonstrations de force. La première, la deuxième et la quatrième entrée de

321. *La Princesse d'Élide*, A. I, sc. 2 et 3.

322. Jacques Guicharnaud, *loc. cit.*, p. 36.

323. *Ibid.*, p. 37.

324. *Ibid.*, p. 37.

ballet mettent en scène l'une, des hommes portant des haches, l'autre, des voltigeurs, et la dernière, des femmes et des hommes armés à la grecque qui « font ensemble une manière de jeu pour les armes »³²⁵. Le Divertissement a progressivement abandonné les fastes et les ornements mythologiques pour célébrer, de façon métaphorique, les vertus physiques et guerrières, rejetant « tout le Divertissement dans une sorte de néant »³²⁶.

Dans cet art de commande où les contraintes étaient nombreuses, Molière, de la façon la plus subtile possible, a donc su introduire une réflexion critique qui lui permettait d'affirmer un certain nombre d'exigences esthétiques qui, au vu de la forme théâtrale imposée, ne pouvaient être mises en œuvre explicitement.

B. DES RAISONS D'ÊTRE DU DIVERTISSEMENT : ESSAI D'INTERPRÉTATION

Pour terminer cet essai de lecture des *Amants Magnifiques*, il faut replacer la pièce dans le cadre sociologique de sa production. Elle est d'abord et avant tout élément d'un divertissement royal et, de ce fait même, essentiellement subordonnée à la fonction de divertissement de cour que lui avait assignée son royal commanditaire.

1. SE DIVERTIR : UNE NÉCESSITÉ POUR L'HUMAINE NATURE

Pourquoi l'homme a-t-il besoin de se divertir ? D'où vient cette nécessité profonde du divertissement qui pousse l'homme impérativement à se détourner de ses problèmes, du plus insignifiant au plus grave ? Il est légitime de faire appel à celui qui a écrit sur le sujet les pages les plus éclairantes, Pascal, afin de mieux cerner cette notion somme toute assez complexe de divertissement, qui va bien au-delà de son sens premier de simple distraction³²⁷. Ce n'est certainement pas un hasard si la notion a suscité un tel intérêt précisément sous le règne de Louis XIV. Pascal part du constat suivant :

Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application.

Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir.³²⁸

325. Intermède VI, p. 425.

326. Jacques Guicharnaud, *loc. cit.*, p. 40.

327. La première édition des *Pensées de M. Pascal sur la Religion*, œuvre de Port-Royal, parut en 1669-1670. C'est au cours de l'été 1660 que Pascal répartit sous 27 rubriques environ 400 de ses fragments et les enfila en autant de liasses.

328. Blaise Pascal, *Pensées*, édition de Zacharie Tourneur et Didier Anzieu, Paris, Armand Colin, 1960, T. II, fragment 672, p. 127. Le fragment est également mis en perspective de façon intéressante dans *Discours sur la religion*, édition d'Emmanuel Martineau, Paris, Fayard et Armand Colin, 1992, ch. XVI, p. 135.

La crainte de l'ennui et de la prise de conscience de son propre néant est à l'origine de ce que Pascal nomme « divertissement ». Dans son acception moderne, le terme signifie « agrément, amusement ». Le XVII^e siècle, plus proche de l'étymologie latine (*di-vertere*), le comprend comme une « action de se détourner de ». Toute action qui détourne l'homme de lui-même et l'empêche de penser à sa misère est divertissement. Par conséquent tout type de distraction propre à nous faire oublier nos soucis, comme le jeu, la conversation des femmes, la danse, la chasse, se range sous la bannière du divertissement. Mais Pascal élargit la conception du terme au-delà de ce qui n'est que distraction et inclut dans le divertissement tout ce qui détourne l'homme de la découverte angoissante de son néant. C'est ainsi qu'il ne voit dans les métiers ou les hautes fonctions que divertissements :

Prenez-y garde : qu'est-ce autre chose d'être surintendant, chancelier, premier président, sinon d'être en une condition où l'on a dès le matin un grand nombre de gens qui viennent de tous côtés pour ne leur laisser pas une heure en la journée où ils puissent penser à eux-mêmes ?³²⁹

Le divertissement ainsi compris répond à un besoin de fuite et d'oubli d'une condition dont l'issue est inexorablement la mort.

Ces propos trouvèrent un écho, quelques années plus tard, dans *Les Caractères* de La Bruyère, preuve que la notion de divertissement mobilisait bien les esprits dans ce dernier quart du XVII^e siècle. « Tout notre mal vient de ne pouvoir être seuls : de là le jeu, le luxe, la dissipation, le vin, les femmes, l'ignorance, la médisance, l'envie, l'oubli de soi-même et de Dieu. »³³⁰

Le problème soulevé par Pascal concerne tout homme, quelle que soit sa position. Par conséquent, même la personne royale n'est pas exempte de l'impérieuse nécessité de se divertir. On se souviendra des lignes célèbres sur le roi sans divertissement :

Qu'on en fasse l'épreuve : qu'on laisse un roi tout seul, sans aucune satisfaction des sens, sans aucun soin dans l'esprit, sans compagnie, penser à lui tout à loisir ; et l'on verra qu'un roi sans divertissement est un roi plein de misères. Aussi on évite cela soigneusement, et il ne manque jamais d'y avoir auprès des personnes des rois un grand nombre de gens qui veillent à faire succéder le divertissement à leurs affaires, et qui observent tout le temps de leur loisir pour leur fournir des plaisirs et des jeux, en sorte qu'il n'y ait point de vide ; c'est-à-dire qu'ils sont environnés de personnes qui ont un soin merveilleux de prendre garde que le roi ne soit seul et en état de penser à soi, sachant bien qu'il sera misérable, tout roi qu'il est, s'il y pense.³³¹

Royal metteur en scène, Louis XIV se posa résolument comme l'instigateur de la fête. Mais dans quelle mesure se laissa-t-il prendre à son propre jeu ? Tirant les ficelles du divertissement, il n'était certainement pas dupe de l'illusion qu'il créait. Et pourtant... L'image flatteuse de lui-même que lui renvoyaient ses fêtes devait le satisfaire et le conforter dans sa

329. Blaise Pascal, *Pensées*, édition de Zacharie Tourneur et Didier Anzieu, t. I, fragment 134, p. 101 (*Discours sur la religion*, édition d'Emmanuel Martineau, ch. XVI, p. 136).

330. La Bruyère, *Les Caractères*, édition de Robert Garapon, Paris, Bordas, ch. « De l'homme », p. 329.

331. Blaise Pascal, *Pensées*, édition de Zacharie Tourneur et Didier Anzieu, t. I, fragment 137, p. 135 (*Discours sur la religion*, édition d'Emmanuel Martineau, ch. XVI, p. 134).

position de pouvoir. On pourrait d'ailleurs épiloguer sur le théâtre narcissique et personnel que se forgea le roi, à partir du moment où, cessant d'apparaître sur scène, il se plut à voir évoluer un acteur qui tenait le rôle que lui-même devait tenir, qui, par conséquent, jouait à être le roi jouant un rôle. Narcisse regarde Narcisse se regardant... Ce spectacle de soi-même, reflété de miroir en miroir, devait certes donner au roi l'illusion qu'il échappait à la commune misère et qu'il était souverain maître du jeu. On peut toutefois supposer que les peines et les chagrins qu'il connut durant son long règne, songeons par exemple à la mort du dauphin, vinrent périodiquement lui rappeler que, tout roi qu'il était, il devrait un jour quitter la scène de la vie, après avoir joué le rôle de roi, comme d'autres jouent celui de courtisan ou celui de manant.

Si le divertissement permet au roi d'asseoir son pouvoir, il est, en contrepartie, un type d'homme que le divertissement permet d'asservir et qui, par conséquent, est contraint de chercher dans ces fêtes l'oubli de sa double servitude, humaine et sociale. Il s'agit bien sûr du courtisan. Pour lui, chaque jour doit être jour de fête. Combattant sans relâche son ennemi principal, l'ennui, il éprouve une telle *horror vacui* qu'il lui faut de somptueux décors pour cacher le vide et de nombreux divertissements pour passer le temps. Ainsi que le souligne Jean-François Maillard, « le néant, phénomène de conscience nouveau, paraît bien dans un premier stade caractériser l'époque baroque. »³³² Afin de conjurer ce phénomène, le courtisan revêt les costumes les plus exubérants. Le costume baroque « ne couvre pas simplement la nudité mais rehausse la misère de la créature, aveu d'un manque et d'une faiblesse proportionnelle à la somptuosité de la parure. »³³³ Individu en constante représentation, le courtisan se trouve, lors des fêtes royales, sur son terrain de prédilection, celui du théâtre, lieu de l'illusion par excellence. Par conséquent, là encore, le divertissement va au-delà de la pure distraction : il exprime une attitude existentielle. Seul le roi est en mesure de dispenser des réjouissances extraordinaires qui, pour un temps, font oublier au courtisan à la fois son humaine condition et la servitude de chaque instant attachée au métier de courtisan.

Ces réflexions conduisent naturellement à se demander dans quelle mesure le Divertissement royal de 1670 peut être dit baroque. Selon M.-C. Moine, « il n'y eut pas sous le règne de Louis XIV, d'un côté une période de fêtes baroques, et de l'autre une période de spectacles inspirés du classicisme. La réalité doit être nuancée. Disons plutôt qu'il y eut affrontement, juxtaposition et parfois mélange des deux courants. »³³⁴ *Les Amants Magnifiques* illustrent précisément ce tiraillement entre deux pôles d'attraction, l'un baroque, l'autre classique, sans que jamais le premier l'emporte de façon définitive sur le second. Pompe et

332. Jean-François Maillard, *Essai sur l'esprit du héros baroque*, 1973, première partie : « Le héros baroque et la crise de la conscience », p. 21.

333. *Ibid.*, p. 22.

334. Marie-Christine Moine, *Les Fêtes à la Cour du Roi Soleil*, 1984, p. 112.

magnificence, faste et exubérance relèvent du premier, tandis que les notions de devoir, de raison et d'ordre, qui régissent la comédie proprement dite, relèvent du second³³⁵.

2. LE MOTEUR DU DIVERTISSEMENT

Pour approfondir cette notion d'un divertissement capable de faire oublier aux plus hautes personnalités du royaume leur misérable condition, il convient de se demander quel en est le moteur.

Nous traiterons ici d'un aspect précis du divertissement, à savoir la représentation théâtrale, à la fois parce que *Les Amants Magnifiques* sont une comédie-ballet, et parce que le théâtre était peut-être l'illustration la plus parfaite du divertissement. Pascal déjà voyait en lui le divertissement par excellence, au service de l'illusion malfaisante qui détourne l'homme de la préoccupation de sa vérité et de son salut. L'opposition de l'Église au théâtre est d'ailleurs significative; elle lui reproche son aptitude à divertir l'homme de son salut, mais aussi à l'éloigner des préceptes moraux. Bossuet, par exemple, dans sa *Lettre au Père Caffaro*, qui rassemble la plus grande partie des arguments qu'il allait utiliser dans ses *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694), se livre à une critique en règle de la comédie de son temps, dénonçant tous les vices et tous les dangers des représentations de théâtre. La comédie est contraire aux bonnes mœurs³³⁶, elle excite les passions et porte au péché³³⁷. Aussi Bossuet justifie-t-il le fait que les comédiens soient privés des sacrements et de la sépulture ecclésiastique; et il insiste sur la tâche qui incombe aux hommes d'Église: à eux de remettre le public chrétien dans le droit chemin. Si les hommes ne s'aperçoivent pas du péril, « c'est aux prêtres à les instruire, et non pas à les flatter. »³³⁸ Même si elle en vient, poussée par l'engouement du public, à tolérer avec beaucoup de précautions la pratique du théâtre dans les collèges³³⁹, l'Église reproche foncièrement à celui-ci de divertir le chrétien du souci de son âme et de l'éloigner des exigences de la morale.

335. Nous ne souhaitons pas entrer ici dans la discussion sur le baroque et le classicisme, distinction qui ne nous semble pas permettre de proposer une interprétation de la pièce.

336. Bossuet tire simplement les conclusions de la position libérale de son adversaire, faisant mine d'accorder crédit aux propos du Père Caffaro; il écrit: « Il faudra donc que nous passions pour honnêtes les impiétés et les infamies dont sont pleines les comédies de Molière, ou que vous ne rangiez pas parmi les pièces d'aujourd'hui celles d'un auteur qui vient à peine d'expirer, et qui remplit encore à présent tous les théâtres des équivoques les plus grossières dont on ait jamais infecté les oreilles des Chrétiens. » (Bossuet, *Œuvres Complètes*, publiées par des prêtres de l'Immaculée Conception de Saint-Dizier, t. VIII, Moulins, Virlogeux, 1863, p. 73).

337. « Je crois avoir assez démontré que la représentation des passions agréables porte naturellement au péché, puisqu'elle flatte et nourrit, de dessein prémédité, la concupiscence qui en est le principe. » (*Ibid.*, p. 75).

338. *Ibid.*, p. 77.

339. Georges Snyders, *La Pédagogie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, 1964. Les pages 140 à 145 sont consacrées à la conception que les jésuites se faisaient de la danse et du théâtre, et à son application dans les collèges.

Pour tenter de cerner le moteur du divertissement de théâtre, nous nous appuyerons sur l'analyse de J. Rousset qui, de façon convaincante, associe cette problématique à la conception qu'avait le XVII^e siècle du lieu théâtral. Partant d'une réflexion du dramaturge irlandais O'Casey, qui refuse d'admettre que le théâtre soit un « coffret d'illusionniste »³⁴⁰, il affirme que ce coffret d'illusionniste, ce « cube magique, placé délibérément à distance et séparé du public par un outillage cloisonnant »³⁴¹, c'est précisément ce que veut le XVII^e siècle, quand il cherche à rendre possible une participation des spectateurs qui ne soit pas effective mais mentale. L'adoption de la salle à l'italienne, la présence du rideau de scène, le souci de la vraisemblance³⁴², la virtuosité des décorateurs et des machinistes, le respect de la perspective et la généralisation des trompe-l'œil, autant d'éléments qui favorisaient cette illusion. J. Rousset parle de « magie »³⁴³, d'« esthétique de l'hallucination », estimant que « le spectacle du XVII^e siècle se présente sous les espèces d'une entreprise de folie systématique et collective à double foyer : celle du groupe actif sur la scène engendrant, à distance, celle du groupe passif dans la salle. »³⁴⁴ Au cours de l'opération théâtrale, le spectateur, en quelque sorte ensorcelé, perd sa conscience et sa raison, se demandant parfois, lors des changements de décors, s'il ne change pas lui-même de place... Le théâtre s'apparente alors à la fête, art participatoire par excellence.

Au XVII^e siècle, divertissement et fête relèvent en effet de tendances communes, l'un empruntant à l'autre certains de ses moyens et de ses objectifs, et réciproquement. Il semble que le divertissement, avant que d'être spectacle, soit fête, une fête agencée de telle sorte que l'enchantement jamais ne cesse durant les quelques jours pendant lesquels il se déroule. Entraînant la participation de toute l'assistance, chacun étant à la fois spectateur et acteur, il transforme l'espace et le temps, et renvoie à une certaine conception de la vie : la vie doit être fête et c'est seulement dans la fête que la société peut paraître ce qu'elle voudrait être. Les comédies-ballets de Molière sont la forme la plus théâtralisée des divertissements de cour. C'est d'Italie, pays qui connaissait une longue tradition de fêtes princières, que nous vint l'exemple de comédies associées aux fêtes. Ce changement entraîna la construction de salles adéquates et mit l'accent sur l'importance des décors qui devinrent un élément indispensable à toute fête. La préparation des manifestations festives impliqua dès lors une mise en scène. Il est évident que les divertissements de Louis XIV, triomphe du théâtre et de l'illusion absolue, nécessitaient une orchestration soignée. Dans ce vaste ensemble de la fête, les représentations théâtrales des comédies-ballets exerçaient une fonction déterminante :

340. Cité dans *L'art du théâtre*, textes rassemblés par O. Aslan, Paris, Seghers, 1963, p. 315.

341. Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur*, 1976, p. 168.

342. En 1630, Chapelain, étudiant la notion de vraisemblance, pense qu'il faut tout mettre en œuvre pour la respecter, « dans la seule intention d'ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'ils voient et douter de sa réalité. » (*Opuscules critiques*, éd. Hunter, Paris, Droz, 1936, p. 116).

343. Jean Rousset, *op. cit.*, p. 170.

344. *Ibid.*, p. 171-172.

c'était d'une part le lieu où se manifestait le plus clairement, grâce au truchement de la comédie au sens strict et des intermèdes, la continuité entre la société et le pouvoir qui la régissait; c'était d'autre part le temps de la fête où l'illusion atteignait son point culminant, parce que c'était là que la participation mentale du spectateur était la plus grande.

3. NATURE ET ARTIFICE

Sous l'impulsion du roi, des artistes, véritables démiurges, fabriquent de toutes pièces un monde artificiel, factice, avec ses propres règles, et qui vient, le temps d'un carnaval, se juxtaposer au monde réel. Le divertissement royal, qui se déploie dans les grandes propriétés royales et sait utiliser des décors naturels pour réaliser de somptueux artifices, fait éclater les dimensions du théâtre et transforme les résidences royales et leurs jardins en un grand décor changeant. Pendant les quelques jours où se déroule la fête, les frontières entre réalité et illusion se retrouvent en quelque sorte effacées. Comme nous venons de le voir avec les analyses de J. Rousset, on voulait parvenir à l'illusion la plus parfaite de la réalité. Parenthèse dans la vie de la cour, le divertissement de cour présente donc un monde qui peut basculer dans l'irréalité et le rêve. Mais dans cet univers de l'artifice, que devient la nature? Le divertissement l'exclut-il complètement ou, au contraire, la rejoint-il, de façon paradoxale, par le biais de l'artifice?

Il importe d'abord de préciser ce que l'on entend par « nature » et « naturel ». C'est aujourd'hui un poncif que de dire de l'esthétique classique qu'elle est aux antipodes d'une esthétique réaliste, qu'elle se propose d'« imiter » la nature, une nature inaccessible à l'observation directe, dont elle cherche à saisir la vérité, et non la réalité. Il ne s'agit pas pour elle de présenter cette vérité, mais de la représenter. L'œuvre d'art se donne comme naturelle, c'est-à-dire qu'en dépit de son caractère de production humaine, elle offre l'apparence de l'évidence et de la spontanéité propres aux objets naturels. Les décorateurs savaient par exemple imprimer un mouvement aux flots de la mer sur la scène.

Mais par « nature », il faut entendre également « la nature humaine ». C'est le sens que lui donne Boileau lorsqu'il écrit :

Que la nature soit donc votre étude unique,
Auteurs qui prétendez aux honneurs du comique.
Quiconque voit bien l'homme, et, d'un esprit profond,
De tant de cœurs cachés a pénétré le fond ;
(...)
Sur une scène heureuse il les peut étaler.
(...)
La nature, féconde en bizarres portraits,
Dans chaque âme est marquée à différents traits ;
Un geste la découvre, un rien la fait paraître :
Mais tout esprit n'a pas les yeux pour la connaître.³⁴⁵

345. Boileau, *L'Art poétique*, III, v. 359 à 372.

L'esthétique du naturel qui qualifie si bien l'œuvre de Molière renvoie à un souci de saisir les caractères et les types. Ce souci par exemple se traduit dramaturgiquement par le soin qu'apporte Molière à prêter à chacun la langue qui lui convient.

Dans son premier sens, la nature brute n'intéresse pas l'homme du XVII^e siècle, qui cherche sans cesse à la travestir. A cet égard la pastorale centrale des *Amants Magnifiques* mérite de retenir l'attention. Elle rappelle aux spectateurs de la cour qu'ils sont pris dans un monde de l'artifice et elle les incite à se tourner vers la nature qui, seule, est le lieu de la vraie vie. Mais – et c'est là que le problème se pose dans toute son ampleur – la nature bucolique que nous présente la pastorale est une nature de convention, transposée dans des contrées lointaines et mythiques qui sont loin de ressembler à de vraies campagnes³⁴⁶. Les éléments "naturels" présents sur la scène, par exemple le bois consacré à Diane qui sert de décor à la pastorale, ne sont qu'une représentation sélective de la nature, par conséquent seulement une imitation, si bien qu'eux aussi participent de la convention. Comme le souligne J. Rousset à propos des paysages, mais aussi à propos des types et des sentiments de la pastorale: « rien de plus conventionnel que cet appel à fuir les conventions; [...] le combat contre l'artifice se livre à grands coups d'artifice »³⁴⁷. En fait, le critère qui prévaut alors n'est plus celui de la réalité particulière, mais bien celui de la vérité universelle. L'imitation est dépassée; la nature stylisée prend valeur de métaphore.

Il en est de même si l'on considère la nature prise en son sens de nature humaine. Dans ses comédies, on l'a dit et redit, Molière rejoint la nature humaine universelle. C'est vrai également de ses comédies-ballets. La présence de types, comme Anaxarque l'astrologue, Clitidas le plaisant de cour ou encore comme les deux princes magnifiques, révèle l'essence humaine davantage que ne pourrait le faire un individu réel, précisément parce que la fiction théâtrale, qui exige à la fois de faire une sélection dans le réel et d'opérer une synthèse de traits présents de façon éparse chez différents individus, leur permet d'accéder au général. De même sont vrais les sentiments éprouvés par les personnages, qu'il s'agisse de l'amour réciproque de Sostrate et d'Ériphile ou du dépit éprouvé à la fin de la pièce par les deux princes; ils sont vrais, d'une vérité qui, là aussi, grâce à l'artifice de la transposition théâtrale, prend une dimension de vérité humaine universelle. Dans la mesure où on atteint au vrai par le truchement d'un acteur qui joue, on peut parler de réalisme théâtral. Analysant *Monsieur de Pourceaugnac*, G. Defaux décrit avec finesse ce passage de la fiction théâtrale à la nature humaine profonde:

346. Mais quel artiste au XVII^e siècle oserait représenter la nature avec tous ses défauts et toutes ses carences? La *mimesis*, à l'époque classique, entraîne toujours un amendement de la nature. Comme le proclame Boileau dans le troisième chant de *L'Art poétique*, le poète doit « orner, élever, embellir, agrandir toutes choses. » (III, v. 175). Cf. à ce sujet Pierre Pasquier, *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1995, en particulier son chapitre intitulé « La belle nature », p. 69 à 80.

347. Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France — Circé et le paon*, p. 33.

Molière ne quitte et ne dépasse la nature que pour mieux la retrouver. (...) Molière songe désormais moins à l'imitation, à la reproduction fidèle de la réalité, qu'à son interprétation. L'art affirme de plus en plus ses droits, son indépendance et son autonomie. Débarrassé du fardeau de la *mimesis*, il prend soudain, dans sa stylisation et sa puissance métaphoriques, une dimension en quelque sorte métaphysique, il passe de la seconde à la première nature, il atteint des régions qui se situent en l'homme au-delà des sédiments du social et de la coutume : aux réalités fondamentales de l'être, de son corps et de son esprit.³⁴⁸

Dans les comédies-ballets, tout contribue à ce retour à la nature. Par exemple, c'est grâce aux intermèdes que Molière souligne la vanité et la vacuité des deux princes : quand on a besoin de tant de fastes et d'artifices pour faire sa cour à une belle, peut-on vraiment être sincère ? Tout autant que les déclarations des deux personnages, les régales données par Iphicrate et Timoclès amènent à réfléchir sur leurs motivations profondes. De même danse et musique, comme nous l'avons vu dans la seconde section, imitent la nature et expriment avec toutes les ressources de leur art la profondeur des sentiments.

Mais si dans la comédie-ballet le retour à la nature est obtenu au prix d'un détour par l'artifice, alors se trouve remise en cause la notion de péché au théâtre. Le spectateur en effet, loin d'être amené à oublier sa condition et loin d'être conduit à imiter les vices et les actions scandaleuses qu'il voit sur scène – ce qui constituait les deux reproches essentiels formulés par l'Église à l'encontre du théâtre – est confronté à sa réalité humaine fondamentale. Certes cette confrontation se déroule dans le tourbillon, l'ampleur et le faste des intermèdes, dans le mouvement de la danse et le concert des instruments, dans l'atmosphère de fantaisie et de rêve que parvenait à créer le spectacle total. Mais le divertissement qui aurait pu détourner le spectateur de la réalité et se résoudre dans la pure fiction, paradoxalement conduit à la vérité, comme le confirme d'ailleurs le dénouement de la pièce. La vie et l'amour en effet triomphent. Même dans les comédies-ballets, Molière impose la leçon de son humanisme. Dans les *Amants Magnifiques* il le fait avec grâce, avec légèreté, et on lui sait gré d'avoir inventé une formule esthétique qui lui permit de promouvoir dans la synthèse éclatante du spectacle total tout autant sa philosophie de la vie qu'une conception originale et neuve de la fusion des arts.

348. Gérard Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique : de la comédie morale au triomphe de la folie*, ch. III : «Molière et sa nouvelle Olympe : l'univers en folie des comédies-ballets», p. 257.

CONCLUSION

Les divertissements royaux du règne de Louis XIV, loin de s'apparenter à des fêtes improvisées, obéissent à des lois et des codes très précis. La mise en regard de notre pièce et des codes utilisés au XVII^e siècle dans le domaine théâtral, musical ou chorégraphique, nous a paru fructueuse, car elle a permis de dégager l'originalité des *Amants Magnifiques* tout en soulignant les aspects par lesquels la pièce se rattache aux conventions artistiques de son temps. Si Lully, Beauchamp et Vigarini ne présentent pas d'innovation majeure dans leur domaine respectif, en revanche Molière, orchestrant l'ensemble, propose une formule de comédie-ballet qui, tout en se rapprochant d'autres œuvres telles que *La Princesse d'Élide* par exemple, paraît – nous espérons l'avoir démontré – profondément originale. C'est en outre une forme de théâtre particulière que celle qui accepte de s'inscrire dans un spectacle dont les dimensions dépassent les siennes et la réduisent à n'être qu'un simple divertissement parmi les autres. Mais on a vu l'état d'esprit dans lequel étaient conçues les comédies-ballets : c'était un honneur insigne pour Molière que d'être choisi pour divertir son roi. Les divertissements royaux et les moyens extraordinaires mis en œuvre en vue de leur parfaite réussite étaient des occasions inespérées données au dramaturge d'exploiter toutes les possibilités offertes par son art. Molière cependant sut rester poète courtisan et refusa toujours la servilité.

Les phénomènes de mise à distance et de dissonance sont en effet autant de libertés que prenait le dramaturge vis-à-vis des codes imposés. En outre la revendication de la raison face à l'irrationnel des sciences occultes peut apparaître comme la manifestation d'un esprit libertin, hypothèse que vient d'ailleurs confirmer le combat mené par Molière en faveur d'une libération morale de l'individu. On doit obéir aux lois de l'amour.

Par l'union des arts et leur étroite imbrication, par la volonté expresse du dramaturge de créer un spectacle unifié où chaque composante soit soumise au tout, *Les Amants Magnifiques* sont une tentative réussie de mise en place d'un spectacle total. En outre l'exploitation très fine que Molière fait du procédé du théâtre dans le théâtre confère à la pièce une épaisseur extraordinaire et une complexité structurelle qui en font un chef-d'œuvre de construction dramaturgique.

L'inscription de cette comédie-ballet dans le contexte d'une fête de cour lui donne une complexité supplémentaire. Le spectacle était destiné à une cour solidement maintenue par un roi tout-puissant et au faîte de sa gloire. Avant de commencer cette étude, nous étions loin de penser qu'elle s'articulerait autour d'un pivot central : Louis XIV. Que Molière se soit de façon générale libéré des contraintes que lui imposait son statut de poète de cour, c'est possible et, dans le cas des *Amants Magnifiques*, certain. Mais ses comédies-ballets n'en restent pas moins des pièces de circonstance, œuvres de cour — d'ailleurs considérées comme telles par le roi et ses courtisans.

L'étude de la pièce, de circonscrite qu'elle était, nous a en fait confrontée à des domaines forts divers et obligée à quitter le champ strictement littéraire. Étudier *Les Amants Magnifiques*, c'était chercher à se représenter visuellement un divertissement royal en exploitant l'iconographie de l'époque, déchiffrer la partition musicale, se familiariser avec des chorégraphies baroques, saisir tout un contexte culturel, social et politique, comprendre la place du théâtre dans un royaume régi par une monarchie absolue et surtout mener une réflexion sur la possibilité d'une complémentarité des arts.

*

* *

Les Amants Magnifiques tiennent-ils une place particulière dans la production moliéresque? Nous ne prétendons pas faire de la pièce le chef-d'œuvre des comédies-ballets de Molière. Si nous avons été amenée à souligner sa richesse et sa finesse, nous reconnaissons aisément qu'elle n'atteint pas à la puissance comique du *Bourgeois Gentilhomme*, ni à la grâce de *Psyché*. Mais il reste que Molière réutilisa ses potentialités comiques dans le premier et la finesse de son ton galant dans la seconde.

On peut voir en effet dans *Les Amants Magnifiques*, montés en février 1670, un exercice préparatoire au *Bourgeois Gentilhomme*, pièce créée en novembre de la même année. Mais les deux pièces ne donnent pas la même vision de la fête. En novembre, l'héroïsme n'est plus de mise; le romanesque non plus. Les personnages dansent, chantent, mais ils ne le font plus de façon fine et charmante, et surtout, ils mangent. Tandis que les princes magnifiques faisaient leur cour par le biais de galanteries, de dons de spectacles, Monsieur Jourdain fait la sienne à Dorimène à coup de grandes dépenses et de dons coûteux tels qu'un diamant. Place désormais aux valeurs matérielles! Il n'est que de voir la façon dont Dorimène accepte d'épouser Dorante :

J'ai vu là des apprêts magnifiques, et ce sont des choses, Dorante, que je ne puis plus souffrir. Oui, je veux enfin vous empêcher vos *profusions*; et, pour rompre le cours à toutes les *dépenses* que je vous vois faire pour moi, j'ai résolu de me marier promptement avec vous : c'en est le vrai secret, et toutes ces choses finissent avec le mariage.³⁴⁹

J. Guicharnaud parle, à juste titre, d'« embourgeoisement du régale »³⁵⁰. *Les Amants Magnifiques* ont permis à Molière de traiter avec subtilité ce thème du régale à finalité galante, mais c'est dans *Le Bourgeois Gentilhomme* qu'il en exploitera toutes les potentialités comiques.

Lors de la création de *Psyché*, en 1671, Molière retrouvera avec aisance le ton de l'élégance et de la préciosité amoureuse, mais il accentuera les tourments de l'héroïne, faisant ainsi basculer la pièce dans la tragi-comédie.

349. *Le Bourgeois Gentilhomme*, A. V, sc. 2, p. 505 (*Œuvres complètes* de Molière, t. II).

350. Jacques Guicharnaud, *Les Trois niveaux critiques des Amants Magnifiques*, p. 42.

*

* *

Une pièce comme *Les Amants Magnifiques* montre à quel point Molière écrivait ses œuvres avec un regard de metteur en scène, sensible aux effets de composition et de tableaux, aux effets sonores et lumineux, à l'harmonie de l'ensemble. Jamais autant que dans ses comédies-ballets il n'a conçu le théâtre comme un spectacle. Il s'agit avant toute chose de séduire les sens. Véritable poète dramatique, bien plus que simple dramaturge, Molière construit un univers propre à exprimer sa vision du monde, mais ne perd jamais de vue qu'il faut divertir, et par conséquent séduire. Grâce aux subventions royales, tous les moyens sont mis à sa disposition pour qu'il puisse créer le cocktail qui dispense l'enchantement.

On reste toujours étonné devant le succès que rencontre la lecture ou, mieux, la mise en scène des pièces de Jean-Baptiste Poquelin, écrites il y a trois siècles. C'est un fait que son théâtre n'a rien perdu de sa fraîcheur, tendu qu'il est vers la recherche d'une connaissance toujours plus approfondie de l'homme. Ce miracle tient sans doute au fait que, par-delà la nécessaire stylisation de la nature, Molière cherche inlassablement à saisir la complexité du réel. *Les Amants Magnifiques* n'échappent pas à la règle et mériteraient d'être à nouveau joués aujourd'hui, sans que des impératifs financiers entraînent la suppression des ornements ou leur transformation.

Les deux tentatives réalisées au XX^e siècle, à la Comédie Française et au théâtre de la Limousine à Limoges, sont certes louables, mais elles n'ont, ni l'une ni l'autre, rendu compte de la pièce dans son intégralité. Tandis que la première remplaçait les intermèdes initiaux par des adaptations de fables de La Fontaine, la seconde, plus fidèle à la conception originelle de la pièce, ne retenait cependant que quelques éléments des intermèdes, et la chorégraphe Christine Bayle ne disposait que de deux danseurs pour recréer l'atmosphère de ces intermèdes.

Il nous semble qu'une nouvelle mise en scène, montant la pièce dans son intégralité, produirait un spectacle sans doute coûteux mais tout à fait susceptible de plaire au public. Raffinée et agréable, la comédie présente suffisamment d'attraits pour le charmer. Une troupe comme celle du Théâtre baroque de France à Rueil-Malmaison, fondé par Philippe Beaussant, trouverait là une pièce tout à fait appropriée à son répertoire. De plus la musique baroque connaît de nos jours un regain d'intérêt, comme en témoignent les nombreux enregistrements dirigés par W. Christie ou M. Minkowski. La partition musicale des *Amants Magnifiques*, divertissante et variée, est une très bonne illustration de ce type de musique. De même la danse baroque attire des amateurs toujours plus nombreux et, en France par exemple, Francine Lancelot et ses émules montent des spectacles fort proches de ce que devaient être les réalisations de l'époque. Si l'on pouvait réunir le nombre nécessaire de danseurs, il y aurait un très beau travail à effectuer pour réaliser la partie chorégraphique des *Amants Magnifiques*. En effet, si des spécialistes se penchaient sur la partition musicale, ils pourraient aisément établir la liste des danses, dont l'éventail devait être assez large. La mise en scène des *Jeux Pythiens* notamment, par les prouesses de gymnastique qu'elle nécessite,

pourrait faire appel à des techniques qui relèvent de l'art du cirque. Plutôt que de chercher à réduire les aspects spectaculaires qui peuvent paraître parfois excessifs, la mise en scène devrait au contraire mettre l'accent sur la démesure, la mégalomanie et le déploiement de fastes qui caractérisaient un tel spectacle.

APPENDICE

RÉSUMÉ DE LA PIÈCE ET COMPOSITION DES INTERMÈDES

Le spectacle s'ouvre à l'intérieur d'un premier intermède célébrant une épiphanie de Neptune – joué par le Roi – dans son environnement marin: « Neptune avec sa cour, / Vient honorer ce beau jour / de son auguste présence ».

Structure du premier intermède:

Première entrée de ballet: Neptune et six dieux marins. Ouverture musicale

Récit d'Éole: « Vents, qui troublez les plus beaux jours »³⁵¹

Récit – un Triton: « Quels beaux yeux ont percé nos demeures humides ? »

Chœur des Tritons: « Allons tous au-devant de ces divinités »

Deuxième entrée de ballet: Huit pêcheurs de corail (danse des pêcheurs)

Récit – un Triton: « Quel noble spectacle s'avance ! »

Chœur: « Redoublons nos concerts »

Entrée: danse de Neptune (cinq quatrains)

Entrée: les suivants de Neptune³⁵²

Acte I, scène 1 – « Dans les bois », Clitidas, “plaisant” de la cour d'Aristione, « dans le champêtre séjour de la Vallée de Tempé », rencontre Sostrate, qui a naguère libéré la Grèce d'un “déluge de barbares” gaulois. Sostrate est plongé dans la mélancolie par son amour impossible pour Ériphile, fille d'Aristione. Clitidas devine que c'est cette “humeur sombre” qui l'a tenu éloigné du “régale sur la mer” que vient d'offrir aux deux princesses le prince Iphicrate. Parce qu'il a perçu le peu d'empressement de la princesse à choisir parmi ses prétendants, il incite Sostrate à déclarer sa flamme, malgré la rivalité des deux princes qui convoitent la main d'Ériphile.

Scène 2 – Au retour du spectacle offert par Iphicrate et en attendant celui que doit présenter Timoclès, le second prétendant, dans le bois de Diane, Aristione assiste à une dispute entre Anaxarque, astrologue de la cour, et Clitidas, puis rappelle aux deux prétendants qu'elle a laissé à sa fille une entière liberté de décision. Aucun penchant n'ayant encore été perçu chez la princesse, Aristione charge Sostrate de sonder les sentiments de sa fille.

Scène 3 – L'embarras de Sostrate est à son comble lorsqu'Iphicrate et Timoclès tentent chacun d'obtenir de lui qu'il le recommande auprès d'Ériphile.

Scène 4 – Devant le refus de Sostrate, ils se tournent vers Clitidas qui, moins noblement que son prédécesseur, leur fait croire à l'un et l'autre qu'il appuiera leur cause.

Scène 5 – La confidente Cléonice obtient d'Ériphile qu'elle accepte, malgré ses réticences initiales, de regarder un spectacle de pantomimes.

351. Ces vers chantés n'apparaissent pas dans la partition de Prunières.

352. Trois dieux marins joués par Monsieur Le Grand, le marquis de Villeroi et le marquis de Rassent.

Second intermède:

Entrée de ballet de trois pantomimes.

Acte II, Scène 1 – Ériphile se déclare agréablement surprise par ce divertissement « qui exprime si bien toutes les passions »³⁵³ et reçoit les trois danseurs à son service.

Scène 2 – Clitidas évoque devant Ériphile les qualités de Sostrate et lui révèle que la mélancolie qui affecte ce dernier est d'origine amoureuse. La princesse feint de s'offusquer que Sostrate prétende l'aimer et qu'il ait osé révéler son sentiment à Clitidas. Pour forcer la princesse à dévoiler ses sentiments, Clitidas lui fait croire que c'est de sa servante Arsinoé que Sostrate est épris, puis, voyant la colère déclenchée en Ériphile par cette déclaration, lui avoue que c'est bien d'elle que son ami est éperdument amoureux et qu'il a lui-même découvert un secret que Sostrate tenait caché.

Scène 3 – Sostrate vient alors accomplir sa mission et s'enquiert auprès d'Ériphile des inclinaisons de son cœur. La princesse s'amuse de l'embarras de Sostrate et se déclare prête, par amitié pour lui, à lui révéler pour quel prince elle penche, puis lui demande de la conseiller dans son choix. Sostrate tente d'échapper à ce piège en répondant qu'à ses yeux aucun mortel n'est digne d'une telle déesse.

Scène 4 – Sostrate est finalement sauvé d'affaire par l'arrivée du cortège d'Aristione qui se rend au bois de Diane assister au divertissement de Timoclès.

Scène 5 – Aristione propose à Ériphile d'aller goûter ce nouveau spectacle.

La nymphe de Tempé invite les princesses à assister à « une petite comédie en musique ». Le berger Tircis se plaint à ses deux amis, Lycaste et Ménandre, de ne n'être pas aimé de retour par la bergère Caliste. Ses amis l'invitent à la persévérance. Tous se cachent à l'arrivée de Caliste. La bergère avoue aux arbres et aux oiseaux l'amour que « la sévère loi de l'honneur » lui interdit de rendre à Tircis, puis s'abandonne au sommeil. Les bergers contemplent les grâces de Caliste, puis celle-ci, se réveillant, reconnaît qu'elle a fait montre de trop de rigueur et donne son cœur à Tircis. Deux satyres, amoureux eux aussi de la bergère, viennent alors chanter leur dépit et, avant de se consoler dans le bon vin, invitent Dryades et Faunes à « tracer sur les herbettes » par leur danse les sentiments qu'ils viennent d'exprimer par leurs chants. Mais la danse est subitement interrompue par « une petite scène d'un dépit amoureux » à deux personnages, inspiré d'Horace³⁵⁴. Deux anciens amants en querelle, Climène et Philinte, évoquent, pour se torturer l'un l'autre, les consolations qu'ils ont trouvées respectivement auprès de Cloris et de Myrtil, puis se « raccommoient ». Faunes, Dryades et Bergers tirent la leçon de tout ce divertissement, « tandis que trois petites Dryades et trois petits Faunes font paroître, dans l'enfoncement du théâtre, tout ce qui se

353. C'est ce que dira Cléonice plus tard, lors du second ballet de pantomimes, mais à propos du premier.

354. Horace, *Odes* III 9: *Donec gratus eram...*

« passe sur le devant » : ne sacrifions pas à la quête de la grandeur et des honneurs « les plaisirs innocents / Dont les feux de l'amour savent charmer nos sens ».

Structure du troisième intermède :

Pastorale

Prologue

– Ritournelle

– Récit – la nymphe de Tempé : « Venez grande Princesse, avec tous vos appas »

Scène 1

– Ritournelle

– Air de Tircis

Scène 2

– Récit et trio : « Hé quoi ! toujours languissant, sombre et triste ? »

Scène 3

– Ritournelle pour les flûtes

– Récit – Caliste : « Ah ! que sur notre cœur »

Scène 4

– Récit – Tircis : « Vers ma belle ennemie »

– Ritournelle pour les flûtes

– Trio : « Dormez, dormez, beaux yeux »

– Récit – Caliste : « Ah ! quelle peine extrême ! »

– Duo de Lycaste et Ménandre : « Soit amour, soit pitié »

– Récit – Caliste : « C'est trop, c'est trop de rigueur »

Scène 5

– Récit – deux satyres : « Quoi tu me fuis, ingrate »

– Récit – Caliste : « Le destin le veut ainsi »

– Duo des satyres : « Aux amants qu'on pousse à bout »

– Chœur : « Champêtres Divinités »

– Entrée : danse des faunes et des dryades

– Dépit amoureux (duo et récit) : « Quand je plaisais à tes yeux »

Scène 6

– Chœur : « Amants, que vos querelles »

– Entrée : menuet pour les faunes et les dryades

– Ritournelle pour les flûtes

– Rondeau : les bergers et les bergères

Acte III, Scène 1 – Aristione pressant sa fille à se déclarer pour l'un ou l'autre prince, Ériphile affirme ne vouloir se montrer ingrate ou injuste ni envers l'un ni envers l'autre et demande que Sostrate soit chargé de décider du parti qu'il lui faut prendre... Ce dernier refuse, prétextant qu'un tel choix, de sa part, pourrait plonger dans le désespoir un de ses propres amis, épris, lui aussi, de la princesse. L'astrologue Anaxarque propose alors de s'en remettre à l'enseignement du Ciel. Les princes acceptent, mais Ériphile marque son incrédulité devant un art qui voit dans le ciel non seulement ce qui doit arriver si elle épouse un prince, mais aussi ce qui arrivera si elle ne l'épouse pas ! Sostrate, à son tour, soulève contre l'astrologie des objections de bon sens. Mais Aristione interrompt le débat et dirige son

cortège vers une grotte où huit danseurs déguisés en statues offrent un nouveau spectacle, dont le commanditaire ne semble pas déclaré³⁵⁵.

Quatrième intermède

Symphonie des plaisirs
Air des statues

Acte IV, Scène 1 – Aristione soupçonnant derrière les atermoiements de sa fille « quelque inclination secrète », Ériphile lui assure qu'elle ne céderait à aucun sentiment qui fût indigne de leur sang. Leur échange est interrompu par une apparition de Vénus « dans une machine », accompagnée de quatre petits Amours.

Scène 2 – La déesse annonce à Aristione « un gendre illustre et fortuné » qui lui assurera « la gloire et les grandeurs ». Les derniers mots de son message doivent éclairer la princesse sur le choix de ce gendre : « Et pense à donner ta fille / A qui sauvera tes jours. »

Scène 3 – Anaxarque explique à son fils Cléon que l'apparition de Vénus était le résultat d'un stratagème mis en œuvre pour le compte des princes et que l'oracle correspondra aux « prédictions des figures célestes » qu'il avait déjà dressées. C'est en fait au « mieux disant » des deux princes, Iphicrate, qu'Anaxarque réserve le rôle du gendre miraculeux de la prédiction de Vénus : il doit bientôt sauver Aristione de six faux corsaires stipendiés qui doivent attaquer la princesse sur le rivage.

Scène 4 – Ériphile rencontre Sostrate qu'elle a fait venir et lui dévoile d'emblée qu'elle répondrait avec empressement à son amour si le rang où le Ciel l'a fait naître ne s'y opposait pas. Bien qu'elle estime les « vertus » de Sostrate plus que les « titres magnifiques » des princes et bien qu'Aristione lui ait « laissé la disposition de ses vœux », elle se refuse à laisser le « plaisir » l'emporter sur les devoirs de son « état » et craint de ne pouvoir plus longtemps repousser la décision que les dieux eux-mêmes l'incitent à prendre. Sostrate est comblé par cette déclaration et envisage d'un cœur plus serein l'inévitable trépas qu'entraînera pour lui le mariage d'Ériphile.

Scène 5 – Cléonice invite la princesse à un nouveau spectacle de pantomimes. Ils sont quatre cette fois et expriment par « leurs gestes et leurs pas » « les inquiétudes de la jeune Princesse ».

Cinquième intermède :

Entrée de ballet : quatre Pantomimes

– Premier air

– Deuxième air

Acte V, Scène 1 – Clitidas vient trouver Ériphile dans sa « sombre mélancolie » et lui raconte qu'en se promenant dans la forêt sa mère vient d'être attaquée par un sanglier qu'elle avait blessé imprudemment de son dard et qu'elle ne doit son salut qu'à l'intervention

355. Aristione : « *De qui que cela soit, on ne peut rien de plus galant...* »

providentielle de Sostrate. Se révélant ainsi le « libérateur » envoyé par les Dieux, Sostrate vient d'être choisi par Aristione comme époux de la princesse.

Scène 2 – Aristione et Sostrate arrivent auprès d'Ériphile encore sous le charme de la bonne nouvelle apportée par Clitidas.

Scène 3 – Cléonice apprend à la compagnie que les deux princes éconduits viennent de faire éclater leur ressentiment contre Anaxarque et lui ont infligé des « blessures dont on ne sait pas bien ce qu'il arrivera ».

Scène 4 – Iphicrate et Timoclès déplorent auprès d'Aristione un choix qui renverse toutes leurs attentes et profèrent contre elle des menaces à peine voilées. Aristione leur pardonne et invite toute sa suite à couronner par le « pompeux spectacle » des jeux Pythiens « cette merveilleuse journée ».

Sixième intermède: les Jeux Pythiens.

Prélude des sacrificateurs

Récit – la prêtresse : « Chantez, peuples, chantez, en mille et mille lieux »

Trio – trois Grecques³⁵⁶ : « À ce dieu plein de force, à ce dieu plein d'appas »

Chœur des Grecs : « Poussons à sa mémoire »

Première entrée de ballet : Les Porteurs de haches

Deuxième entrée de ballet : Les Voltigeurs

Troisième entrée de ballet : Les Esclaves (affranchis)

Quatrième entrée de ballet : Les Hommes et Femmes armés (à la grecque)

Prélude des trompettes et autres instruments pour Mars

Second Chœur des Grecs : « Ouvrons tous nos yeux »

Cinquième entrée de ballet : Apollon et six jeunes gens de sa suite

Menuet des trompettes

356. D'après la partition : deux Grecques et un Grec.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE *

ABRÉVIATIONS

<i>CAIEF</i>	Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, Paris.
<i>DAI</i>	Dissertation Abstracts International, Ann Harbor.
<i>PFSCS</i>	Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris-Seattle-Tübingen.
<i>RHT</i>	Revue de la Société d'Histoire du Théâtre, Paris.
<i>RSH</i>	Revue des Sciences Humaines, Lille.

ÉDITIONS

MOLIÈRE, *Œuvres*, édition de E. DESPOIS et P. MESNARD, Paris, Hachette, 1882, tome VII.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, édition de G. COUTON, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1971, tome II.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, édition de R. JOUANNY, coll. « Classiques Garnier », Paris, Bordas, 1993, tome II.

LEXIQUE

Index des Mots, Molière, Les Amants Magnifiques, coll. « Publications du Laboratoire d'analyse lexicologique », Besançon, Faculté des Lettres et des Sciences humaines de l'Université de Besançon, [s.d.], 201 colonnes. •

PARTITION

LULLY J. B., *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Henry PRUNIÈRES, tome III : *Les comédies-ballets*, Paris, Éditions de la Revue Musicale, 1938.

* Les références suivies du signe “•” signalent des publications ou des enregistrements auxquels nous n'avons pu avoir accès ou que nous n'avons pas eu le temps d'exploiter.

DISCOGRAPHIE

LULLY, *Les Amants Magnifiques*. Suite of music. Philippe BENDER, cond. With André JOLIVET, Flute Concerto n° 1, Aurèle NICOLET, flautist (Lyrix Records), 8211-029 (LP).

Un siècle de musique à Versailles, de Lalande, Charpentier, Rameau, Lully, Couperin [menuet des *Amants Magnifiques*], par l'orchestre des Concerts français dirigé par André JOUVE (Ducretet Thompson), 320-C-130. •

LULLY-MOLIÈRE, *Les Comédies-ballets* (extraits), dir. Marc MINKOWSKI (Erato, 1988), 2292-45286-2 (CD).

Musik in Europäischen Städten und Residenzen (n° 2: Dresden, Eisenstadt, Hanover, Leipzig, Wien), par le Consortium Musicum, dirigé par Fritz LEHAN (EMI), 637-252 385-2. •

OUVRAGES DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

AUBIGNAC François Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre*, Paris, 1657; nouvelle édition, Paris, Les Belles Lettres, 1927.

DESCARTES René, *Abrégé de musique. Compendium musicae* [1618],

– édition F. de Buzon, Paris, P.U.F, 1987;

– édition P. Dumont, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

FÉLIBIEN André, *Relation de la fête de Versailles du dix-huit juillet mille six cent soixante-huit* [1668]. *Les Divertissements de Versailles donnés par le Roi à toute sa cour au retour de la conquête de la Franche-Comté en l'année mille six cent soixante-quatorze* [1674]. Présentation par Martin MEADE, coll. « L'art écrit », Paris, Éditions Dédale – Maisonneuve et Larose, 1994.

FEUILLET Raoul-Auger, *Chorégraphie ou L'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs. Avec lesquels on apprend facilement de soi-même toutes sortes de danses...*, Paris, 1700; 2^e édition 1701. •

La Gazette de France de 1670 (8 février, 15 février, 21 février [L'Extraordinaire de la Gazette], 22 février, 8 mars, 15 mars).

GRIMAREST Jean-Léonor Gallois de, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant*, Paris, J. Le Fèvre, 1707. •

LA GRANGE Charles Varlet, dit:

—, *Le Registre de La Grange. 1659-1685, reproduit en fac-similé avec un index et une notice sur La Grange et sa part dans le théâtre de Molière*, par B. E. YOUNG et G. Ph. YOUNG, Paris, Droz, 1947, 2 volumes; réimpr. Genève, Slatkine, 1977, en 1 volume.

—, *Registre de la Grange*, fac-similé du manuscrit, présenté par S. CHEVALLEY, Genève, Minkoff Reprint, 1972.

Mémoires de Louis XIV publiés avec une Introduction et des notes par Jean LOGNON, « Collection des meilleurs écrivains politiques », 1, Paris, Éditions Jules Taillandier, 1927.

MÉNESTRIER le Père Claude-François, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, R. Guignard, 1682; réimpr. Genève, Minkoff Reprint, 1972.

MERSENNE le P. Marin, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636, édition fac-similé avec une introduction de F. LESURE, Paris, C.N.R.S., 1986, 3 volumes.

PURE abbé Michel de, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, M. Brunet, 1668; réimpr. Genève, Minkoff Reprint, 1985.

ROBINET – *Lettre à Madame*, du 8 février 1670.

– *Lettre à Madame*, du 15 février 1670.

[Ces lettres sont citées dans la notice concernant *Les Amants Magnifiques*, aux pages 353-354 de l'édition Despois-Mesnard.]

SAINT-ÉVREMOND, *Sur les opéras*, dans les *Œuvres en prose*, édition R. TERNOIS, coll. « Diffusion Klincksieck », t. 3, Paris, S. T. F. M., 1996.

SABBATTINI, Nicola, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* (Ravenne, 1637-1638), traduction de Maria et Renée CANAVAGGIA et Louis JOUVET, introduction de Louis JOUVET (1942), réimpr. : coll. « Ides & Calendes », Neuchâtel, 1962.

VOLTAIRE, *Sommaire des Amants Magnifiques* [cité à la page 376 de l'édition Despois-Mesnard].

ÉTUDES CRITIQUES

« *Les Amants Magnifiques* » de Molière et Lully. Mise en scène de Jean-luc Paliès, numéro spécial de *L'Avant-Scène Théâtre*, 1^{er} mars 1989, n° 845.

ABRAHAM Claude, *On the Structure of Molière's « Comédies-Ballets »*, coll. « Biblio 17 » / PFSCCL, n° 19, Paris/Seattle/Tübingen, 1984.

ADAM Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. 3: *L'Apogée du siècle. Boileau. Molière*, Paris, Del Duca, 1962 (1^{re} édition 1952).

ANTHONY James R., *La Musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeux à Rameau*, traduit de l'américain par Béatrice VIERNE, coll. « Harmoniques », Paris, Flammarion, 1981 (édition originale, Londres 1974).

APOSTOLIDÈS Jean-Marie, *Le Roi-Machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

AULD Louis Eugène, *The Unity of Molière's Comedy-Ballets: a study of their structure, meanings and values*, thèse de Bryn Mawr College, 1968, Ann Arbor, Univ. Microfilms [résumé dans *DAI*, vol. 29, n° 11, May 1969, 3997 A].

—, « Theatrical illusion as theme in *Les Amants Magnifiques* », *Romance Notes*, 16.1, 1974, p. 144-155.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1970.

BEAUSSANT Philippe, « Molière et l'opéra », dans *Gloire de Molière*, numéro spécial de la revue *Europe*, novembre-décembre 1972, p. 155-168.

—, *Versailles, Opéra*, Paris, Gallimard, 1981.

—, « Le “bien dire” et le “bien chanter” chez Lully et Charpentier », *Avant-Scène Opéra*, octobre 1984, n° 68 (consacré à la *Médée* de Charpentier), p. 100-105.

—, « Les deux Baptiste », *L'Avant-Scène Théâtre*, 1^{er} mars 1989, n° 845, p. 33-35.

—, *Lully ou le Musicien du Soleil*, Paris, Gallimard/Théâtre des Champs-Élysées, 1992.

BÉNICHOU Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

BENOÎT Marcelle, *Versailles et les musiciens du roi (1661-1733), étude institutionnelle et sociale*, Paris, éditions A. et J. Picard, 1971.

BIET Christian, *Les miroirs du Soleil. Littératures et classicisme au siècle de Louis XIV*, coll. « Découvertes », 58, Paris, Gallimard, 1989.

BLANC André, « L'image de la Cour dans le théâtre comique français sous le règne de Louis XIV », *RHT*, 1983, n° 35, p. 402-413. •

BLUCHE François, *La Vie quotidienne au temps de Louis XIV*, coll. « La Vie quotidienne », Paris, Hachette littérature, 1984.

BOLDUC Benoît, introduction à son édition de l'*Andromède délivrée* [intermède anonyme de 1623], coll. « Biblio 17 » / *PFSCCL*, n° 73, Paris/Seattle/Tübingen, 1992.

BÖTTGER Friedrich, *Die « Comédie-ballet » von Molière-Lully* [Inaugural Dissertation], Berlin, 1931 ; réimpr. Hildesheim/New-York, Georg Olms, 1979.

BRAY René, *Molière homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.

BUSSON Henri, *La Religion des classiques (1660-1685)*, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », Paris, 1948.

CANOVA-GREEN Marie-Claude, « Ballet et comédie-ballet sous Louis XIV ou l'illusion de la fête », *Biblio 17 / PFSCCL*, n° 32, 1990, p. 253-262.

—, « Représentation de l'ordre et du désordre dans le ballet de cour », dans R. DUCHÊNE et P. RONZEAUD (édit.), *Ordre et contestation au temps des classiques*, coll. « Biblio 17 » / *PFSCCL*, n° 73, Paris/Seattle/Tübingen, 1992, t. I, p. 309-319.

CHEDOZEAU Bernard, *Le Baroque*, coll. « Nathan-Université: Études linguistiques et littéraires », Paris, Nathan, 1989.

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII^e siècle*, La Haye-Paris, Mouton, 1965.

—, *Histoire du ballet*, coll. « Que sais-je ? », n° 177, Paris, P.U.F., 1966 [2^e édition 1975].

- , *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672). Mises en scène*, Paris, A. et J. Picard, 1967.
- , « Baptiste, interprète des ballets de cour », dans *Jean-Baptiste Lully. Actes du colloque / Kongressbericht Saint-Germain-en-Laye-Heidelberg, 1987*, réunis par J. DE LA GORCE et H. SCHNEIDER, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, p. 209-222.
- CHUMBLEY Joyce Arlene, *The World of Molière's comedy-ballets*, Diss. Univ. Hawaii ["typescript"], 1972. •
- COE Ada, « 'Ballet en comédie' or 'comédie en ballet'? *La Princesse d'Élide and Les Amants Magnifiques* », *Cahiers du Dix-septième*, 2.1, 1988, p. 109-122. •
- CONESA Gabriel, *Le Dialogue molièresque. Étude stylistique et dramaturgique*, Paris, P.U.F., s.d. [1983]; réédition Paris, C. D. U.-S. E. D. E. S., 1992.
- , *La Comédie de l'âge classique. (1630-1715)*, coll. « Écrivains de toujours », Paris, Le Seuil, 1995.
- , « La Question des tons dans *Le Malade imaginaire* », *Littératures Classiques*, Supplément annuel, janvier 1993, p. 45-59.
- CONSTANS Claire, *Versailles. Cha^teau de la France et orgueil des rois*, coll. « Découvertes », Paris, Gallimard 1993.
- CONTÉ Pierre, *Danses anciennes de cour et de théâtre en France, Éléments de composition*, Paris, Dessain et Tolra, 1974. •
- COPEAU Jacques, *Registres II. Molière*, édition A. CABANIS, Paris, Gallimard, 1976.
- COUVREUR Manuel, *Jean-Baptiste Lully. Musique et dramaturgie au service du Prince*, coll. « La musique en son temps », [Bruxelles], M. Vokar, 1992.
- CRONK Nicolas, « The celebration of carnival in Molière's *Les Amants Magnifiques* », dans Elizabeth MOLES et Noël PEACOCK (édit.), *The Seventeenth Century: Directions old and new*, coll. « University of Glasgow French and German Publications », Glasgow, 1992, p. 74-87. •
- DEFAUX Gérard, *Molière ou les métamorphoses du comique: de la comédie morale au triomphe de la folie*, Lexington (Kentucky), French Forum, 1980; 2^e édition, coll. « Bibliothèque d'Histoire du Théâtre », Paris, Klincksieck, 1992.
- DELMAS Christian, *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », Genève, Droz, 1985.
- DESCOTES Maurice, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, P.U.F., 1964.
- DOCK Stephen Varick, *Costume and Fashion in the Plays of Jean-Baptiste Poquelin Molière: a seventeenth-century Perspective*, Genève, Slatkine, 1992.
- DU CREST Sabine, *Des fêtes à Versailles. Les divertissements de Louis XIV*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990 (diffusion Klincksieck).
- DUFOURCQ Norbert, « Les Fêtes de Versailles. La musique », *XVII^e siècle*, n° 98-99, 1973, p. 67-75.

DUROSOIR Georgie, « Pastorales avec musique et pastorales en musique en France au milieu du XVII^e siècle », *Littératures Classiques*, 21, 1994, p. 237-248.

ELLIS Helen Meredith, « Inventory of the dances of Jean-Baptiste Lully », *Recherches sur la musique française classique*, 9, 1969, p. 21-55.

EMELINA Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, C. D. U.- S. E. D. E. S., 1991.

FAJON Robert, « La comédie-ballet, fille et héritière du ballet de cour », *Littératures Classiques*, 21, 1994, p. 207-219.

FERRIER-CAVERIVIÈRE Nicole, *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*, Paris, P.U.F., 1981.

FLECK Stephen H., *Music, Dance, and Laughter. Comic Creation in Molière's Comedy-Ballets*, coll. « Biblio 17 » / PFSCCL, n° 88, Paris/Seattle/ Tübingen, 1995.

FORESTIER Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 197, Genève, Droz, 1981.

—, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 259, Genève, Droz, 1988.

—, *Molière*, coll. « En toutes lettres », Paris, Bordas, 1990.

FRANKO Mark, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge University Press, 1993. •

FRICKE Dietmar, « Molière et Lully : une symbiose artistique sans suite ? », [in] *Jean-Baptiste Lully. Actes du colloque / Kongressbericht Saint-Germain-en-Laye-Heidelberg, 1987*, réunis par J. DE LA GORCE et H. SCHNEIDER, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, p. 181-192.

GARAPON Robert, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen-Âge à la fin du dix-septième siècle*, Paris, A. Colin, 1957.

GARWOOD Ronald Edward, *Molière's « comédies-ballets »*, thèse de Stanford, 1985, Ann Arbor, Univ. Microfilms [résumé dans *DAI*, vol. 46, May-June 1986, 3536 A]. •

GETHNER Perry, « Comedy-Ballet and Court Festivities: Three Extreme Scenarios », *Cahiers du Dix-septième*, 3.1, 1989, p. 207-223. •

GLASOW E. Thomas, *Molière, Lully and the comedy-ballet*, thèse de State University of New York at Buffalo, 1985, Ann Harbor, Univ. Microfilms [résumé dans *DAI*, vol. 46, April 1986, n° 10, 2858 A]. •

GOLDSCHMIDT Georges-Arthur, *Molière ou la liberté mise à nu*, Paris, Julliard, 1973.

GOUBERT Pierre, *Louis XIV et vingt millions de Français*, Paris, Arthème Fayard, 1966; repris dans le Livre de Poche, collection « Pluriel », Paris, s.d. [1993].

GOUHIER Henri, *L'Essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne, nouvelle édition 1968 (1^{re} édition, 1943).

—, *Le Théâtre et l'existence*, Nouvelle édition, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », Paris, Vrin, 1991 (1^{re} édition, 1952).

GRENET Claire, *Les Amants Magnifiques*, monographie, maîtrise de lettres modernes dirigée par J. TRUCHET, soutenue en novembre 1970 à l'université de Paris X - Nanterre.

GUICHARNAUD Jacques, « Les Trois Niveaux critiques des *Amants Magnifiques* », dans *Molière: Stage and study. Essays in honour of W. G. Moore*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 21-42.

GUTWIRTH Marcel, *Molière ou l'invention comique. La métamorphose des thèmes et la création des types*, Paris, Minard-Lettres Modernes, 1966.

HOURCADE Philippe, « Molière entre musique et ballet », *Nouveau Moliériste*, 1994, n° 1, p. 125-134. •

Introduction à la danse ancienne, numéro spécial des *Goûts réunis* (revue de l'Institut de musique et de danses anciennes d'Ile-de-France), 2^e série, n° 2, 1982. •

ISAY Raymond, « Molière revuiste », *Hommes et mondes*, mai 1948, n° 22, p. 68-79, et juin 1948, n° 23, p. 241-255.

JASINSKY René, *Molière*, coll. « Connaissance des Lettres », Paris, Hatier, 1969.

JESCHKE Claudia, « Vom Ballet de Cour zum Ballet d'action. Über den Wandel des Tanzersverständnisses im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert », dans Volker KAPP (édit.) « *Le Bourgeois gentilhomme* ». *Problèmes de la comédie-ballet*, coll. « Biblio 17 » / PFSCCL, n° 67, Paris/Seattle/ Tübingen, 1991, p. 185-223.

JURGENS Madeleine et MAXFIELD-MILLER Élisabeth, *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, Paris, Imprimerie Nationale, 1963.

KINTZLER Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, coll. « Voies de l'histoire – Série "Culture et société" », Paris, Minerve, 1991.

KUNZLE Régine, « Pierre Beauchamp, the illustrious unknown choreographer », *Dance Scope*, 1974, 8.2, p. 32-42; 1975, 9.1, p. 31-44.

LA LAURENCIE Lionel de, *Lully*, Paris, F. Alcan, 1911.

LANCELOT Francine, « Écriture de la danse: le système Feuillet », *Ethnologie française*, 1971, n° 1, p. 29-58.

LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, P.U.F., 1980 (1^{re} édition 1972).

LE BRETON André, « Les Comédies-ballets de Molière », *Revue bleue*, 1922, p. 40-42 et 76-79. •

LEVINSON André, « Notes sur le ballet au XVII^e siècle. Les danseurs de Lully », *La Revue Musicale*, janvier 1925, p. 44-55.

LIFAR Serge, « Molière choréauteur », *RHT*, 2, 1951, p. 127-132.

LOUVAT Bénédicte, « Le théâtre musical au XVII^e siècle: élaboration d'un genre nouveau? », *Littératures Classiques*, 21, 1994, p. 249-264.

Lully Musicien-Soleil, Catalogue de l'exposition réalisée à Versailles (septembre-octobre 1987) pour le tricentenaire de Lully.

MAILLARD Jean-François, *Essai sur l'esprit du héros baroque (1580-1640). Le même et l'autre*, Paris, Nizet, 1973.

MANDROU Robert, *La France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, coll. « Nouvelle Clio », 33, Paris, P.U.F., 3^e édition revue et corrigée, 1974, [1^{re} édition 1967].

—, *Louis XIV en son temps. 1661-1715*, coll. « Peuples et Civilisations », Paris, P.U.F., 1973.

MASSIP Catherine, « Les sources musicales et littéraires des comédies-ballets de Molière et Lully présentes dans la collection Philidor », *Littératures Classiques*, 21, 1994, p. 59-64.

MAZOUER Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Klincksieck, 1993.

—, « Théâtre et musique au XVII^e siècle », *Littératures Classiques*, 21, 1994, p. 5-28.

MCBRIDE Robert, « Ballet: a neglected key to Molière's theatre », *Dance Research*, vol. II, n° 2, spring 1984, p. 3-18.

—, « La musique chez Molière: source dramatique ou simple agrément? », *Littératures Classiques*, 21, 1994, p. 65-78.

—, *The Triumph of ballet in Molière's theatre*, Lewiston (New York) / Queenston (Ontario, Canada) / Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992.

MCGOWAN Margaret M., *L'Art du ballet de cour en France. 1581-1643*, Paris, C.N.R.S., 1963 (repris en 1978).

—, « La Danse: son rôle multiple », dans Volker KAPP (édit.) « *Le Bourgeois gentilhomme* ». *Problèmes de la comédie-ballet*, coll. « Biblio 17 » / PFSCCL, n° 67, Paris/Seattle/Tübingen, 1991, p. 163-183.

MOINE Marie-Christine, *Les Fêtes à la cour du Roi-Soleil. 1653-1715*, Paris, F. Lanore, 1984.

MONGRÉDIEN Georges, « Molière et Lully », *XVII^e siècle*, 1973, n° 98-99, p. 3-15.

—, *La Vie quotidiennes des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966.

MONGRÉDIEN Georges et ROBERT Jean, *Les Comédiens français du XVII^e siècle. Dictionnaire biographique. Suivi d'un inventaire des troupes (1590-1710) d'après des documents inédits*, 3^e édition revue et augmentée, Paris, C.N.R.S., 1981.

MOORE Will G., *Molière. A New Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1949.

NABONNE Bernard, *Les Grandes Heures de Saint-Germain-en Laye*, É. Stelft, 1950.

NÉPOTE-DESMARRES Fanny, « Molière, auteur pastoral? Aperçu sur quelques rapports avec la politique de Louis XIV », *Littératures Classiques*, 11, 1989, p. 245-257.

NÉRAUDAU Jean-Pierre, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, coll. « Nouveaux Confluents », Paris, Les Belles Lettres, 1986.

NORMAN Buford, « Les folles conventions: le langage musical dans les dernières comédies-ballets de Molière », *Littératures Classiques*, 21, 1994, p. 91-101.

PAQUOT Marcel, « La manière de composer les ballets de cour d'après les premiers théoriciens français », *CAIEF*, n° 9, juin 1957, p. 183-197.

PASQUIER Pierre, *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle. Histoire d'une réflexion*, coll. « Théorie et critique à l'âge classique », 10, Paris, Klincksieck, 1995.

PELLISSON Maurice, *Les Comédies-ballets de Molière*, Paris, Hachette, 1914 (réédition dans les « Introuvables », 1976).

POWELL John Scott, *Music in the theatre of Molière*, thèse de l'Université de Washington, 1982, Ann Harbor, Univ. Microfilms [résumé dans *DAI*, t. 43, September 1982, 583 A].

PRUNIÈRES Henry, *Lully*, 2^e édition revue et corrigée, coll. « Les Musiciens célèbres », Paris, H. Laurens, 1927.

PURKIS Helen M. C., « Le Chant pastoral chez Molière », *CAIEF*, n° 28, 1976, p. 133-144.

ROLLAND Romain, *Les Origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, E. Thorin, 1895 ; réimpr. Genève, Slatkine, 1971.

ROUSSET Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et la paon*, Paris, J. Corti, 1954.

—, *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, nouvelle édition 1976, Paris, J. Corti (1^{re} édition 1968).

SAREIL Jean, *L'Écriture comique*, coll. « Écriture », Paris, P.U.F., 1984, 186 p.

SAZANOVA Julie, « Molière et la danse », *La Revue musicale*, 1937, p. 162-176. •

SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, s.d. [1950] ; "réédition" 1986.

SIGURET Françoise, « Les Machineries scéniques ou l'art de la ruse », *Trois* 5, 3, printemps-été 1990, p. 3-19.

—, *L'Œil surpris. Perception et représentation dans la 1^{ère} moitié du XVII^e siècle*, Nouvelle édition entièrement revue et augmentée, coll. « Théorie et critique à l'âge classique », 8, Paris, Klincksieck, 1993.

SNYDERS Georges, « L'Évolution du goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles », *RSH*, 1955, p. 325-350.

—, *Le Goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Vrin, 1968.

—, *La Pédagogie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Thèse Lettres, Paris, P.U.F., 1964.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, 4^e édition, Paris, Éditions Sociales, 1982.

Une des origines du spectacle contemporain: le Ballet de cour en France. 1581-1671, catalogue de l'exposition réalisée au Pavillon de Vendôme (Aix-en-Provence, 1971). •

VANUXEM Jacques, «La scénographie des fêtes de Louis XIV auxquelles Molière a participé», *XVII^e siècle*, n° 98-99, 1973, p. 77-89.

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

ZANGER, Abby E., «The spectacular gift: Rewriting the royal scenario in Molière's *Les Amants Magnifiques*», *Romantic Review* 81 (2), 1990, p. 173-188.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

Dictionnaire de l'Académie Française: le grand dictionnaire de l'Académie Française dédié au Roy, Paris, 1695; réimpr. Genève, Slatkine, 1968.

Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, sous la direction de Marcelle BENOÎT, Paris, Fayard, 1992.

Dictionnaire du Grand Siècle, sous la direction de François BLUCHE, Paris, Fayard, 1990.

GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 3^e édition, Paris, P.U.F., 1993.

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel: contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences*, 3 volumes, La Haye/Rotterdam, 1650; nouvelle édition S. N. L.- Le Robert, Paris, 1978.

SCHNEIDER Herbert, *Chronologisches thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully*, coll. «Mainzer Studien zur Musikwissenschaft», Tutzing, 1981.

DOSSIER ICONOGRAPHIQUE

Dans cette version diffusée sur Internet les pièces de ce dossier iconographique n'ont pas été conservées par respect des droits de propriété des clichés utilisés.

TABLE DES PLANCHES

- Frontispice*: Pierre BRISSART (1682) – *Les Amants Magnifiques* – [BN Département des Imprimés]
- Molière – Portrait par Pierre MIGNARD – [Chantilly, Musée Condé]
- Jean-Baptiste Lully – Portrait par Pierre MIGNARD – [Chantilly, Musée Condé – tiré de Ph. Beussant, *Lully*, planche 1]
- Les Amans Magnifiques* – par F. BOUCHER et L. LEGRAND (XVIII^e siècle) – [Cliché BN – Département de la Musique Th 162]
- La Princesse Ériphile des *Amants Magnifiques* – Illustration de Maurice SAND pour l'édition des œuvres complètes de Molière de 1858 – [Archives de la Comédie-Française]
1. Buste de Molière – par Jean-Antoine HOUDON
 2. Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière – Gravure de Jean-Baptiste NOLIN, d'après Pierre Mignard
 3. Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière – Gravure de SAINT-AUBIN, d'après le buste de Houdon
 4. Jean-Baptiste Lully – Surintendant de la musique du Roi
 5. Almanach du 1^{er} janvier 1670 – Réception faite par Monsieur le Prince au Roy Casimir de Pologne
 6. Articles de presse sur la représentation de 1954 à la Comédie-Française – *L'Humanité*, 19 octobre 1954; *Nice-Matin*, 21 octobre 1954 – [Archives de la Comédie-Française]
 7. Dame en habit de ballet – Gravure de Jean LEPAUTRE – [cliché BN 55 C 11269]
 8. Homme en habit de ballet – Gravure de Jean LEPAUTRE – [cliché BN 55 C 11268]
 9. Les costumes de la représentation de 1954 à la Comédie-Française – *Vogue*, novembre 1954 – [Archives de la Comédie-Française]
 - 9 *bis*. Les costumes de la représentation de 1954 à la Comédie-Française – *Vogue*, novembre 1954 – [Archives de la Comédie-Française]
 10. Les costumes de la représentation de 1954 à la Comédie-Française – *Carrefour*, 27 octobre 1954 – [Archives de la Comédie-Française]
 11. Décor pour *Andromède* de Corneille (1650) – Gravure de François CHAUCHEAU – [cliché BN 68 A 17681]
 12. *Andromède* de Corneille – Prologue – Gravure de François CHAUCHEAU – [cliché BN 68 A 17682]

13. *Andromède* de Corneille – Acte I, sc. 3 – Gravure de François CHAUVÉAU – [cliché BN 68 A 17679]
14. *Andromède* de Corneille – Acte II, sc. 5 – Gravure de François CHAUVÉAU – [cliché BN 68 A 17684]
15. *Andromède* de Corneille – Acte IV, sc. 5 – Gravure de François CHAUVÉAU – [cliché BN 68 A 17683]
16. *Andromède* de Corneille – Acte V, sc. 7 – Gravure de François CHAUVÉAU – [cliché BN 68 A 17680]
17. Les Noces de Thétis et Pélée – Représentation le 26 janvier 1654, salle du Petit Bourbon – Décor de Giacomo TORELLI – Prologue “Apollon et les Muses” – Gravure par Israël SILVESTRE – [cliché BN 62 C 18807]
18. Les Noces de Thétis et Pélée – Décorations et machines de Giacomo TORELLI – Acte I, sc. 1 (Le Centaure Chiron, dans une grotte, invite Pélée à consulter Prométhée) – [cliché BN 72 C 54377]
19. Les Noces de Thétis et Pélée – Décorations et machines de Giacomo TORELLI – Acte I, sc. 2 (Thétis, Neptune, le chœur des tritons et des sirènes et le chœur des pêcheurs de corail) – [cliché BN 72 C 54378]
20. Scène de théâtre et décors – par Giacomo TORELLI – [cliché BN 73 B 62254]
21. Décor de théâtre – par Giacomo TORELLI – [cliché BN 63 C 22270]
22. Décor et scène de théâtre – Gravure par Giacomo TORELLI – [cliché BN 73 B 62256]
23. *Les Plaisirs de l’île enchantée* – Première journée, à Versailles, le 7 mai 1664 – “Marche du roy et de ses chevaliers” – Gravure d’Israël SILVESTRE – [cliché BN 75 C 71278]
24. *Les Plaisirs de l’île enchantée* – Seconde journée, à Versailles, le 8 mai 1664 – Représentation de *La Princesse d’Élide* – Gravure d’Israël SILVESTRE – [cliché BN 55 C 11279]
25. Les Divertissements de Versailles après la conquête de la Franche Comté – Première journée, représentation d’*Alceste* le 4 juillet 1674 – Gravure de Jean LEPAUTRE – [cliché BN 54 C 9470]
26. Figure d’un ballet du *Triomphe de l’Amour* de Lully, – représenté à Saint-Germain-en-Laye en 1681 – Décor de Jean BERAIN; gravure de François CHAUVÉAU – [cliché BN 52 C 8468]
27. *Les Fêtes de l’Amour et de Bacchus* de Lully (1672) – “Tempesta commossa da Amore ne Campi Toscani” – gravure de Stefano DELLA BELLA, dit Étienne DE LA BELLE – [cliché BN 73 B 62242]
28. Le Malade imaginaire (1673) – Représentation donnée dans les jardins de Versailles devant la grotte – Gravure de Jean LEPAUTRE – [cliché BN – tiré de Ph. Beaussant, *Lully*, p. 797]

29. Décor par Lodovico BURNACINI – Gravure de Matthaeus KUSEL – [cliché BN 79 C 94580]
30. Ballet – Dessin anonyme de l'École Française – [cliché BN 67 A 16142]

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	2
Représentations des <i>Amants Magnifiques</i> . Les controverses de la critique sur les comédies-ballets. <i>Les Amants Magnifiques</i> , une pièce méconnue de la critique. Projet d'analyse.	
I. LES DIVERTISSEMENTS ROYAUX	
A.. LES FÊTES ROYALES	6
1. L'historique	6
Rappel des grandes fêtes royales : 1664, 1668, 1670, 1674.	
2. Caractéristiques	8
L'usage de la mythologie. Une esthétique de l'éphémère. L'atmosphère poétique.	
3. Organisation	10
Les artistes qui réalisèrent ces divertissements : Gissey, les frères Vigarini, Le Brun, Molière, Lully, Benserade. La réalisation se fait dans la précipitation.	
4. Implications politiques et idéologiques	11
Les fêtes louis-quatorziennes permirent de poser, puis de diffuser le mythe du Roi-Soleil ; de reprendre en mains une noblesse indisciplinée ; de présenter à l'étranger une certaine image de la France. — Elles suscitèrent des critiques : Colbert ; La Fontaine, Saint-Simon ; La Bruyère. Néanmoins ce fut un instrument de propagande incomparable.	
B. UNE COMPOSANTE DE LA FÊTE ROYALE : LA COMÉDIE-BALLET	15
1. Naissance du genre	16
2. L'union des arts	17
3. La présence d'intermèdes	17
C. DANSE ET CODIFICATION	19
1. Le rôle de l'Académie royale de danse	19
Fondée en 1661. La tâche de ses treize maîtres à danser est de codifier la technique de la danse. La danse devient une affaire de professionnels et l'improvisation disparaît peu à peu.	
2. Le rôle des théoriciens	20
L'Abbé d'Aubignac impose le souci de la vraisemblance et de la bienséance au théâtre. L'Abbé de Pure étudie notamment les différentes composantes du ballet. Le Père Ménestrier normalise le genre du ballet de cour.	
3. Le pouvoir expressif de la danse	21
Importance de la pantomime	
4. La danse comme imitation	22

5. La fonction sociale de la danse	23
Elle assure une formation physique au même titre que l'escrime et l'équitation ; elle forme les gentilshommes à l'art du paraître.	
D. MUSIQUE ET CODIFICATION	24
1. Musique dramatique et théâtre musical en France au XVII ^e siècle	24
L'héritage des recherches menées par l'Académie de poésie et de musique fondée en 1570 par J.-A. de Baïf. Au XVI ^e siècle, la musique ne s'écoute pas pour elle-même. C'est à partir de 1620 qu'apparaît la mode des concerts ; la musique est désormais réservée aux privilégiés.	
2. Les institutions sous le règne de Louis XIV	25
Parti-pris de centralisation. Lully nommé Surintendant de la musique de la Chambre en 1661. Création en 1669 de l'Académie Royale de musique dont le privilège fut accordé à P. Perrin, puis à Lully en 1672. Brouille définitive entre Lully et Molière.	
3. Musiciens et chanteurs	27
La musique prend possession de la scène.	
4. Pouvoir expressif de la musique	27
La musique se met au service de la danse et surtout au service du texte ; mais elle développe aussi sa propre sémantique, devenant elle-même capable d'imiter des passions. — Prééminence de la musique vocale sur la musique instrumentale : importance de l'air de cour français pour lequel Lully limite l'ornementation improvisée. — Le récitatif de Lully : certains de ses éléments sont déjà présents dans les <i>Amants Magnifiques</i> ; Lully met en place une déclamation notée et rythmée adaptée à la prosodie française.	
E. LES MACHINES, LES DÉCORS ET LES COSTUMES	30
1. Les machines au XVII ^e siècle	30
Première apparition en 1586 à la cour des Médicis du théâtre à machines. Engouement à partir de 1645 du public français pour les machines. Liens entre l'intermède et les machines. Mazarin appelle à Paris Torelli, ainsi que G. Vigarini et ses deux fils. Le rôle des machines : avantages et inconvénients. L'attitude de Corneille quand il écrit <i>Andromède</i> . Les réticences de Racine.	
2. Les décors	35
Expressivité et convention des décors. L'effet perspectif calculé depuis l'œil du Prince. Le problème du rideau de scène.	
3. Les costumes	38
Codes et symbolique vestimentaires.	
 II. <i>LES AMANTS MAGNIFIQUES</i> , UN SPECTACLE TOTAL 	
Contexte historique et place de la pièce dans le divertissement	
A. ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION SUR LA PARTIE DANSÉE	40
1. La distribution chorégraphique	40
Des professionnels et des amateurs dirigés par Beauchamp.	
2. La recherche de l'expressivité	41
Les pantomimes ; la danse pure du quatrième intermède	
B. ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION SUR LA PARTIE CHANTÉE	43
1. La musique comme décor sonore	44
L'ouverture à la française signe le passage du réel au fictif.	

2. La musique comme imitation	44
Les instruments et leur capacité imitative. Les voix et leur enchaînement. Les rythmes.	
C. MACHINES, DÉCORS ET COSTUMES	48
1. Décors et machines	48
Le rideau de scène des <i>Amants Magnifiques</i> et sa symbolique. Les différents décors. Molière voulut-il démystifier l'artifice des machines ?	
2. Les costumes	52
D'après le Registre de La Grange ; d'après la gravure de Brissart.	
D. LA COMÉDIE-BALLET, SPECTACLE TOTAL	54
1. Poétique de l'intermède	54
Fonction première des intermèdes : le divertissement. Analyse de l'ouverture et du finale. Le caractère nécessaire des intermèdes. La spécificité des intermèdes moliéresques : leur caractère structuré ; leurs liens intrinsèques.	
2. Le procédé du théâtre dans le théâtre	59
Structure : les enchâssements doubles. Fonction : fonction décorative et procédé de mise en abyme. Signification du procédé du théâtre dans le théâtre : un regard critique sur le théâtre.	
3. Texte, musique et danse : rivalité et complémentarité	63
a. La musique : ornement et composante nécessaire	63
b. « Comédie-ballet ou ballet en comédie »	64
Les <i>Amants Magnifiques</i> marquent la fin du ballet de cour : le courtisan d'acteur est devenu figurant ; il ne sera bientôt plus que spectateur.	
c. Une préfiguration de l'opéra ?	67
III. UN DIVERTISSEMENT SANS CONSÉQUENCE ?	
A. OÙ L'ON VOIT QUE DIVERTISSEMENT ET SATIRE NE S'EXCLUENT PAS	70
1. Le pouvoir du comique	70
a. Les diverses formes de comique	70
Le plaisant de cour, Clitidas, est le personnage comique essentiel de la pièce. Comique de gestes, de caractère et de situation.	
b. La dissonance burlesque	75
La présence de Clitidas permet de souligner la convention du ton adopté par d'autres personnages et d'introduire un recul critique vis à vis de tout ce qui relève de l'artifice.	
c. Types comiques et conventions théâtrales	79
d. Le problème du dénouement	79
Les quatre règles du dénouement classique	
2. La satire	80
a. Molière, la noblesse et les nobles	80
Iphicrate et Timoclès, les deux Princes "magnifiques" se révèlent flatteurs et hypocrites. Aristione : une mère libérale. Ériphile : une figure touchante tiraillée entre son rang et son	

amour, qui préfigure les héroïnes de Marivaux. — Une critique de la noblesse: victoire du mérite sur le sang.	
b. La critique de l'astrologie et des sciences occultes	86
Deux niveaux de critique de l'astrologie dans la pièce. L'oracle de Vénus. Molière avait-il une intention libertine ?	
3. « Une comédie critique de la fête et du théâtre »	94
a. La hiérarchie des divertissements	94
Molière, et avec lui Sostrate, Ériphile et Aristione, préfèrent au faste pompeux et ostentatoire des grands divertissements les divertissements plus intimes.	
b. La comédie psychologique.....	96
Elle contient sa propre critique: Clitidas dénonce les conventions linguistiques des jeunes amants.	
c. La primauté du naturel.....	96
Le rôle joué par le sanglier. Célébration des vertus physiques et guerrières.	
B. DES RAISONS D'ÊTRE DU DIVERTISSEMENT:	
ESSAI D'INTERPRÉTATION	98
1. Se divertir: une nécessité pour l'humaine nature	98
Les réflexions de Pascal. Le divertissement du point de vue du roi et du point de vue du courtisan.	
2. Le moteur du divertissement	101
Le rôle joué par l'illusion. Divertissement et fête.	
3. Nature et artifice	103
Le passage de la fiction théâtrale à la nature universelle.	
CONCLUSION	106
APPENDICE: Résumé de la pièce et composition des intermèdes	110
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE.....	115
ABRÉVIATIONS	115
ÉDITIONS	115
LEXIQUE	115
PARTITION	115
DISCOGRAPHIE	116
OUVRAGES DES XVII ^e ET XVIII ^e SIÈCLES	116
ÉTUDES CRITIQUES	117
OUVRAGES DE RÉFÉRENCE	124
DOSSIER ICONOGRAPHIQUE	125
TABLE DES PLANCHES	126