

# La comédie-ballet, genre mineur et pluridisciplinaire

## Les machines visuelles et verbales dans *Les Amants magnifiques*

---

ANTHONY SAUDRAIS  
UNIVERSITE RENNES 2

Depuis une trentaine d'années, la comédie-ballet s'est peu à peu dévoilée dans le champ de la critique universitaire, notamment par les travaux de Charles Mazouer qui, en 1993, publia aux éditions Klincksieck *Molière et ses comédies-ballets*, ouvrage qui fit l'objet d'une réédition en 2006 dans une version revue et corrigée, publiée chez Honoré Champion<sup>1</sup>. En histoire de l'art et en musicologie, les travaux de Jérôme de la Gorce, comme son ouvrage consacré à *Jean-Baptiste Lully* publié chez Fayard en 2002<sup>2</sup>, et ses nombreux travaux consacrés à l'étude de l'éphémère au temps de Louis XIV<sup>3</sup> ont participé à réhabiliter des œuvres jadis relayées au second rang dans le panthéon supposé du « Grand Siècle »<sup>4</sup>. Il s'agit du ballet de cour, de la tragi-comédie postérieure à la Fronde, de la tragédie à machines, de la tragédie en musique et bien évidemment de la comédie-ballet.

La figure de Molière, aussi connue soit-elle, reste, sur le plan historique, esthétique et idéologique associée à l'idéal que nous avons d'une littérature critique, d'un théâtre verbal au sein d'une époque où classicisme et baroque semblent coexister dans une relation oxymorique. Dans les études de lettres, cette première esthétique prédomine largement. Or de telles constructions intellectuelles entre ce qui serait d'un côté la rationalité classique et critique et, de l'autre, le penchant baroque que nous retrouvons, entre autres, dans les fêtes royales où Molière occupait par ailleurs une place importante, ne permettent plus de saisir la complexité du système artistique louis-quatorzien où des artistes tels que Molière, Philippe Quinault, Pierre Corneille, Pierre Beauchamp, Charles Le Brun, Carlo Vigarani, Jean Berain, Henri Gissey, Jean-Baptiste Lully, pour ne prendre que les plus célèbres d'entre eux, faisaient œuvre commune pour servir les divertissements royaux. Protéiforme, la comédie-ballet est ce pari impossible et génial d'un projet qui cherchera pendant une bonne décennie sa propre cohérence poétique. Dans cette perspective *Les Amants magnifiques*, peut-être plus encore que bien d'autres comédies-ballets, poussent très loin cette complexité artistique.

---

<sup>1</sup> Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, nouvelle édition revue et corrigée Paris, Honoré Champion, 2006.

<sup>2</sup> Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.

<sup>3</sup> Lire, entre autres, Jérôme de La Gorce, *Berain, dessinateur du Roi-Soleil*, Paris, Herscher, 1986 ; *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV. Histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères, 1992 ; *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France (1645-1765)*, Caisse nationale des monuments historiques et des sites / Éditions du patrimoine, Paris, 1997.

<sup>4</sup> Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

Pensé dans le cadre du *Divertissement royal*, le spectacle est joué pour la première fois à Saint-Germain les 4, 13 et 17 février 1670. Ancrée dans une perception aristocratique à l'intérieur d'un monde qui se représente à lui-même, cette comédie-ballet est un miroir adressé à une noblesse en voie de mécanisation – je pense par exemple à l'étiquette, à la valeur de l'honnêteté – dans sa recherche du paraître, à l'image d'une peinture de Jean Nocret. En outre, cette comédie-ballet est un épisode important dans l'histoire d'un roi qui, depuis son adolescence, avait l'habitude de se mettre en spectacle, de danser devant la cour depuis le fameux *Ballet royal de la Nuit* donné pour la première fois le soir du 23 février 1653, salle du Petit-Bourbon, alors que le roi n'était encore qu'un jeune adolescent sous la tutelle de son parrain Mazarin. Alors que Louis XIV devait interpréter Neptune dans le premier intermède, Apollon et Le Soleil dans le sixième, il semblerait que le monarque ait renoncé à danser devant la cour peu de temps avant la première. Si le doute subsiste quant à la possibilité au roi d'avoir dansé dans *Les Amants magnifiques*, hypothèse illustrée dans le film de Gérard Corbiau *Le Roi danse*, il s'agit par conséquent du dernier ballet de cour qui perd littéralement sa raison d'être, son principal acteur se retirant de la scène. De plus, l'« Académie d'opéra » venait depuis peu d'être fondée par lettres patentes accordées le 28 juin 1669 par Louis XIV à Pierre Perrin. Le sort de la comédie-ballet était amené à disparaître et annonçait l'inévitable, c'est-à-dire l'arrivée d'un opéra français dont la *Pomone* de Cambert et Perrin peut être considérée comme la première forme dramatique et lyrique, la pastorale étant jouée pour la première fois au Jeu de Paume de la Bouteille le 3 mars 1671. Il n'est donc pas surprenant de constater dans *Les Amants magnifiques* l'importance des intermèdes, de la musique, des chants et des machines, l'opéra français allant sérieusement concurrencer le théâtre régulier. Notre spectacle précède le *Bourgeois Gentilhomme* qui sera donné en octobre 1670, suivit de la tragédie-ballet, ou tragi-comédie ballet *Psyché*, donnée dans la salle des Machines aux Tuileries le 17 janvier 1671, spectacle né d'une collaboration entre Molière, Corneille, Quinault et Lully. Quand Molière donnera le *Malade imaginaire* en février 1673, dont la première sera jouée sans le roi, la comédie-ballet laissera place à la tragédie en musique avec *Cadmus et Hermione* de Quinault et Lully.

## **Les Amants magnifiques dans l'œuvre de Molière**

### **Une comédie-ballet mineure pour un genre minoré**

Si nous connaissons tous le *Bourgeois Gentilhomme* ou le *Malade imaginaire*, les deux comédies-ballets les plus célèbres du dramaturge, d'ailleurs souvent reprises au théâtre à l'image cette année de la mise en scène de Michel Didym pour la dernière pièce de Molière, des pièces comme *Le Mariage forcé* (1664), *La Princesse d'Élide* (1664), *L'Amour médecin* (1665) ou *La Comtesse d'Escarbagnas* (1672) nous sont beaucoup plus obscures. *Psyché* a connu une exception puisqu'elle fut il y a peu l'objet d'une représentation à la Comédie-Française, du 7 décembre 2013 au 4 mars 2014. Si le *Bourgeois* ou le *Malade* nous semblent plus simples à monter dans le cadre d'une mise en scène telle que nous la concevons aujourd'hui, c'est-à-dire dans un cadre interprétatif, cette tendance laisse de côté bon nombre de comédies-ballets qui ne nous permettent plus, à cause de notre perception d'un théâtre qui doit s'actualiser, de les mettre en scène. Même Charles Mazouer accorde aux *Amants magnifiques* une place à part :

Mais toutes les comédies-ballets ne présentent pas le même équilibre. Songeons aux *Amants magnifiques*, où le dramaturge semble se contenter d'inventer un lien discret entre les six intermèdes somptueux, au point qu'un témoin posait fort exactement la question : ce divertissement royal est-il « un ballet en comédie » ou bien « comédie en ballet » ? Ce spectacle reste singulier, accordons-le<sup>5</sup>.

Charles Mazouer pose directement la question de la singularité de notre spectacle – peut-on parler effectivement d'une pièce de théâtre ? – qui ne semble pas trouver une cohérence par rapport à d'autres comédies-ballets dont les canons esthétiques, commodes pour la critique, ont été cités plus haut. De fait, il ne semble plus possible d'étudier uniquement notre objet dans une perspective littéraire. Or c'est en convoquant une méthode pluridisciplinaire que nous parviendrons à trouver, ce n'est pas un paradoxe, une qualité littéraire à ce qui n'est autre qu'un spectacle, celui-ci ne pouvant exister que dans sa complémentarité visuelle, littéraire et musicale<sup>6</sup>.

Ajoutons pour finir que Molière lui-même a eu des difficultés avec *Les Amants magnifiques*, spectacle qu'il ne montera jamais sur la scène du Palais-Royal, la salle n'étant pas équipée suffisamment pour accueillir les machines de Saint-Germain, contrainte technique qui sera rendue possible lors des travaux entrepris l'année suivante après la représentation de *Psyché* qui sera transférée de la Salle des Machines au Palais-Royal, après des travaux de réaménagements onéreux. *Les Amants magnifiques* sont donc tributaires d'une modalité technique, mécanique, élément qui s'intègre dans la poétique générale de la comédie-ballet. Il faudra attendre 1688 pour que l'Hôtel Guénégaud reprenne notre spectacle, sans réel succès par ailleurs. Enfin, l'édition des *Amants Magnifiques* n'arrivera qu'en 1682 dans le cadre des *Œuvres complètes*. L'auteur, semble-t-il, ne trouvait aucun intérêt à publier la pièce de son vivant.

### Les enjeux dramatiques, techniques et artistiques

Le spectacle commence par un premier intermède : « Le Théâtre s'ouvre à l'agréable bruit de quantité d'Instruments, et d'abord il offre aux yeux une vaste Mer, bordée de chaque côté de quantité de grands Rochers dont le sommet porte chacun un Fleuve, accoudé sur les marques de ces sortes de Déités<sup>7</sup>. » Dès le début de la lecture, nous comprenons qu'il s'agit d'un spectacle à forte potentialité visuelle, les didascalies, nombreuses dans le texte, agissant comme un tableau dans l'esprit du lecteur. L'aspect visuel prédomine largement, nous invitant virtuellement à penser les changements de décors : la question des yeux est primordiale et nous invite à la magnificence optique. D'ailleurs, Furetière définit « magnifique » par : « des choses qui ont de l'éclat, et qui ont beaucoup coûté, de la dépense qu'on fait pour paraître. On a fait au Roi une entrée *magnifique*<sup>8</sup> ». Rien de plus clair pour comprendre le titre de notre spectacle qui correspond parfaitement à l'idéologie du paraître au sein d'un absolutisme qui, en perpétuelle représentation, est *magnifique* par la pompe dégagée.

<sup>5</sup> Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, nouvelle édition revue et corrigée Paris, Honoré Champion, 2006, p. 10.

<sup>6</sup> Nous laissons de côté dans le cadre de cette étude l'étude musicologique.

<sup>7</sup> Nous reprenons le texte de l'édition des *Œuvres complètes* : introduction de Georges Forestier, avec Claude Bourqui, textes établis par Edric Caldicott et Alain Riffaud, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, vol. 2.

<sup>8</sup> Nous utiliserons l'édition de 1690 : Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel, Contenant généralement tous les MOTS FRANÇOIS tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les SCIENCES ET DES ARTS : Divisé en trois Tomes*, Paris, 1690, 3 vol.

L'histoire, enchâssée à l'intérieur de six intermèdes, est la rencontre entre le jeune guerrier Sostrate, archétype du galant à la manière d'un Quinault ou d'un Thomas Corneille, et d'Ériphile, fille de la princesse Aristione, celle-ci étant abusée par l'astrologue Anaxarque. Alors que celui-ci brûle d'amour pour la princesse, Aristione lui demande de connaître le cœur de sa fille qui doit se décider entre deux soupirants, Iphicrate et Timoclès, les deux amants magnifiques de la pièce. Ces derniers se rapprochent des artificieux Acaste et Clitandre du *Misanthrope* et nous sentons rapidement une certaine acidité dans le discours moliérien qui questionne l'idéal de la libéralité aristocratique confronté au vide d'une magnificence intéressée. Scène 5, Ériphile se confie à Cléonice et refuse les avances des deux princes, préférant « s'entretenir avec ses pensées » et désirant se « promener toute seule ». Molière construit ses deux protagonistes dans un caractère similaire, Sostrate et Ériphile vivant dans un monde oxymorique où la recherche du silence est concurrencée par un monde bruyant, le spectacle de l'apparence étouffant la sincérité du cœur, soit l'être sur le paraître. C'est une problématique proche de la tragi-comédie quinaldienne<sup>9</sup>. Extériorité et intériorité s'affrontent non pas pour gagner l'un sur l'autre, mais pour exister l'un à travers l'autre. Le deuxième intermède réjouit Ériphile. Mise en lumière par Clitidas de la flamme de Sostrate à la scène 2 de l'acte II, la rencontre entre Ériphile et Sostrate s'engage à la scène suivante. Dans un jeu galant, un peu cruel à la manière quinaldienne, Ériphile lui demande conseil pour déterminer qui des deux amants magnifiques mérite son inclination. Intervient le troisième intermède où « le Théâtre représente une forêt ». On y joue une pastorale, théâtre dans le théâtre, miroir de la théâtralité amoureuse des personnages assistant au spectacle. Au début du troisième acte, Aristione s'impatience du choix de sa fille ; Ériphile propose à Sostrate de trancher. Anaxarque, l'astrologue devenu « Vérité » dans la perception abusée d'Aristione, propose ses services divins, malgré le scepticisme d'Ériphile demandant à ce Tartuffe de la science : « Mais, Seigneur Anaxarque, voyez-vous si clair dans les destinées, que vous ne vous trompiez jamais, et ces prospérités, et cette gloire que vous dites que le Ciel nous promet, qui en sera caution je vous prie ? ». Mais l'unique scène du troisième acte laisse place au quatrième intermède où « le Théâtre représente une grotte ».

La vitesse, à y réfléchir de plus près, s'insère dans l'action dramatique sans cesse interrompue, comme si la machine extérieure – je parle des changements de décors et plus largement du monde comme mouvement mécanique – prenait le dessus sur l'homme-machine, réduit à n'être qu'une miniature d'un monde qui, de Descartes à Leibniz, est une Machine. À l'acte IV, scène 1, Aristione s'entretient avec sa fille et lui demande : « sans scrupule m'ouvrir vos sentiments ». L'intéressée lui rétorque « de ne point presser un mariage où [elle] ne [se] sen[t] pas encore bien résolue ». Nous retrouvons ici une thématique chère à Molière, celle du choix des amants de s'aimer selon leur cœur, et non selon les contraintes sociales, en particulier celle de l'autorité parentale. À la scène 2, et c'est un moment sur lequel nous reviendrons, Vénus accompagnée de quatre petits amours dans une machine, dans un faux « *Deus ex Machina* », interrompt la conversation et commande à Aristione de « donner [s]a Fille / A qui sauvera [s]es jours », ce qu'elle accepte abusivement. À la scène suivante, le machiniste Anaxarque exulte en compagnie de son fils Cléon, sa machinerie étant au service des intérêts du prince Iphicrate, l'astrologue se justifiant par « les promesses qu'il [...] a faites, l'emportent de beaucoup sur tout ce qu'a pu faire l'autre ». À la scène 4, Ériphile abandonne sa fierté et confesse sa passion à Sostrate : « si j'avais pu être maîtresse de moi, ou j'aurais été à

<sup>9</sup> Je pense notamment à *Amalante* (1657), *Stratonice* (1660), *Agrippa* (1662).

vous, ou je n'aurais été à personne ». Remise en cause dans ce passage de la philosophie cartésienne qui, dans le *Discours de la méthode*, nous demande de se « rendre comme maître et possesseur de la nature »<sup>10</sup>. Mais la révélation est une fois encore suspendue par le cinquième intermède qui s'articule autour d'un spectacle pantomime dressant un énième miroir, « aux inquiétudes de la jeune Princesse Ériphile ». Au dernier acte, Clitidas annonce le sauvetage d'Aristione d'une attaque de sanglier par le courageux Sostrate. Le mariage est rendu possible par cet exploit victorieux qui permet au jeune guerrier d'épouser Ériphile. Malgré les menaces des deux amants magnifiques outragés, le spectacle s'achève sur une invitation aux jeux Pythiens où Louis XIV devait, dans le sixième intermède, danser le Soleil.

La pièce trouve par conséquent une cohérence sur le plan dramatique, les intermèdes participant à dresser un parallèle aux péripéties des personnages dans un recul propre à l'esthétique du « théâtre dans le théâtre ». Nous comprenons cependant l'importance de ce que nous appelons « la mise en scène » et qui n'existait pas, du moins telle que nous l'envisageons de nos jours, à l'époque de Molière, les machines étant avec les décors et les costumes les principaux ornements d'un spectacle.

## Machines visuelles et verbales

### Machiner des machines : les machinations d'Anaxarque

Nous pouvons voir dans *Les Amants magnifiques* une réflexion sur l'apparence, de la magnificence compromise par l'illusion trompeuse. Cette idée est illustrée tout au long de l'intrigue dans le rapport que l'astrologue entretient avec Aristione, abusée par les machines d'Anaxarque. Mais qu'est-ce qu'une « machine » au temps de Molière ? Dans son *Dictionnaire*, Furetière nous donne de nombreuses définitions, symbole d'une forte polysémie sémantique, dont une première qui, en somme, passe pour la plus évidente : « Engin, assemblage de plusieurs pièces fait par l'art des Mécaniques, qui sert à augmenter la vertu des forces mouvantes ». Mais à y regarder de plus près, juste au-dessus de notre mot « machine » se trouve la définition de « machination » qui nous dévoile un tout autre rapport à l'idée de machine : « Action par laquelle on dresse des embûches à quelqu'un pour le surprendre par adresse et artifice ». Pensons au personnage d'Arsinoé qui, dans le *Misanthrope*, acte III, scène 5, propose à Alceste de mener une cabale pour le servir, notamment aux vers 1078-1080 : « On peut pour vous servir remuer des machines / Et j'ai des gens en main que j'emploierai pour vous / Qui vous feront à tout un chemin assez doux ». Encore au-dessus de la définition de « machination » se trouve celle de « machinateur » défini comme « terme figuré, qui se dit de celui qui fait quelque conspiration secrète contre quelqu'un, qui se sert de ruses et d'artifices pour le tromper. Les plus coupables de cette rébellion sont les machinateurs de toute l'intrigue ». Cette définition confirme la métaphore, qui sera très importante dans la société louis-quatorzienne, d'un monde sujet aux machinations. Pensons à l'affaire des poisons. D'ailleurs, la dernière définition illustre cette idéologie : « se dit figurément en choses morales, des adresses, des artifices dont on use pour avancer le succès d'une affaire ». C'est le cas d'Anaxarque qui use de machines pour arriver à ses fins et dont la langue du XVII<sup>e</sup> siècle a retenu le verbe « machiner », défini ainsi : « Conspirer contre quelqu'un, faire agir plusieurs ressorts secrets pour le perdre, pour

<sup>10</sup> René Descartes, *Œuvres et Lettres*, textes présentés par André Bridoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p. 170.

lui nuire. » Ainsi, Anaxarque est un machinateur usant de machines, conspirant une machination lui permettant, en abusant d'autrui, d'arriver à ses fins. Nous comprenons immédiatement la profondeur dramatique et visuelle du texte de Molière qui trouve, à l'intérieur même de son esthétique spectaculaire et mécanique, une autre signification.

En l'occurrence, Anaxarque constitue le moteur principal des péripéties dramatiques. Calculateur, intéressé, il est au centre de la critique moliérienne qui le voit, à l'instar des médecins, comme un ennemi du bon sens, voire de la vérité. C'est avant tout un matérialiste, ce qui le rend une fois de plus oxymorique par rapport à l'idée qu'on se fait de lui, puisqu'en contact avec la transcendance. En effet, dès la scène 2 de l'acte I, celui-ci rétorque à Clitidas : « Vous devriez gagner un peu mieux votre argent, et donner à Madame de meilleures plaisanteries ». Curieux, donc, ce rapport à la matière pour un astrologue, défini ainsi par Furetière : « Qui prédit les évènements par le moyen des astres, et d'un horoscope ou figure du ciel qu'il dresse. » Le personnage d'Anaxarque trouve à notre sens, au sein d'un spectacle de machines visuelles et verbales, une complexité dramatique et réflexive.

### Le verbe à l'épreuve de la vérité

Dans l'œuvre de Molière, la métaphore n'est pas une exception aux *Amants magnifiques*, au contraire. Nous avons cité le personnage d'Arsinoé dans le *Misanthrope* mais n'oublions pas que Monsieur de Pourceaugnac voit et devient le sujet d'une machination de ceux qui veulent repousser son mariage en utilisant toutes sortes de machines. Pensons aussi à Octave qui demande à Scapin, dans *Les Fourberies* (acte I, scène 2) : « Ah ! Scapin, si tu pouvais trouver quelque invention, forger quelque machine, pour me tirer de la peine où je suis, je croirais t'être redevable de plus que de la vie ». Chez Molière, il est possible de voir le langage comme une machine, au sens propre, c'est-à-dire selon la philosophie mécaniste de Descartes – il s'agit d'un organe intégré à la machine humaine – et au figuré, le langage servant à tromper, par ses ruses, ceux qui sont sujet à nos machines. Platon, dans le *Cratyle*, développe cette problématique. Prenons un exemple dans les *Amants magnifiques*. À l'acte III, scène 1, Anaxarque, en réponse au scepticisme d'Ériphile, lui rétorque :

Les épreuves, Madame, que tout le monde a vues de l'infailibilité de mes prédictions, sont les cautions suffisantes des promesses que je puis faire. Mais enfin, quand je vous aurai fait voir ce que le Ciel vous marque, vous vous réglerez là-dessus, à votre fantaisie, et ce sera à vous de prendre la fortune de l'un, ou de l'autre choix.

Le langage n'est autre qu'une arme, une machine au service de la domination d'Anaxarque sur la cour d'Aristione. Sans aucun doute, la première qualité d'un astrologue tartuffien, c'est la manipulation de la langue lui permettant, dans un premier temps, de gagner le cœur de ceux qu'on abuse. Mais après le verbe, et c'est l'une des grandes nouveautés de Molière dans ce spectacle, vient la réflexion sur l'illusion visuelle.

### L'œil trompé

En effet, à la machine verbale succède la machination visuelle. Cette fausse Vénus, qui descend à l'acte IV, scène 2, n'est autre qu'un faux « *Deus ex Machina* ». Si les personnages sont trompés, en particulier Aristione, il est urgent de se poser une question : Molière avait-il l'intention de tromper également les spectateurs en même temps que les personnages de la pièce ? En effet, le machiniste

Carlo Vigarani, intendant des machines de Louis XIV jusqu'en 1680, auquel Jérôme de La Gorce a consacré un ouvrage<sup>11</sup>, avait la possibilité de tromper son public. Molière nous interroge, grâce à la complicité de Vigarani, sur l'illusion comme machination. Anaxarque réussirait non seulement à tromper les personnages de la pièce mais aussi les spectateurs, le roi étant le premier concerné. Les machinations visuelles et verbales de Vigarani et de Molière s'articulent pour un spectacle qui questionne notre rapport à l'image, au mouvement et au verbe. Citons les propos d'Anaxarque qui, à la scène suivante, se réjouit de ses prouesses de machinistes :

Enfin, mon fils, comme nous venons de voir par cette ouverture, le stratagème a réussi, 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 les lumières, et habillés 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. Et il y a longtemps, mon fils, que je prépare cette machine, et me voilà tantôt au but de mes prétentions.

Réflexion étonnamment riche sur le pouvoir des mots et de l'image dans un théâtre où, sous le règne de Louis XIV, la mécanisation s'avère inévitable et bouleverse le rapport à la mimésis. La complexité des *Amants magnifiques*, véritable tableau mécanique en perpétuel mouvement visuel et verbal, s'en trouve renforcée par cette réflexion sur les machinations d'un machinateur, Molière mettant en scène un double de Vigarani sous un jour obscur. Plus ambigu encore, nous pourrions croire que la comédie-ballet s'achève de manière univoque. Il n'en est rien. Équivoque souhaité ou non de la part de l'auteur, Anaxarque ne fait plus aucune apparition après la découverte de ses machinations à l'acte IV, scène 3. Il n'y a donc aucune disgrâce. Par conséquent, la perception trompée d'Aristione n'est pas démystifiée et son rapport à l'homme et au monde semble garder sa nature superstitieuse. Si le bon sens semble pourtant triompher, la raison ne l'est pas et les conspirations semblent seulement suspendues, Iphicrate rétorquant à Aristione, à la toute fin de l'acte V : « Oui, Madame, il importe, c'est quelque consolation de se voir préférer un homme qui vous est égal, et votre aveuglement est une chose épouvantable. » Une fois encore, la question de la vue, donc de la vérité, est au centre de l'implicite dialogal. En guise de réponse, la principale intéressée, qui ne cherche pas querelle, n'a d'autre ambition que de proposer un divertissement à un monde qui, à en croire l'implicite spectaculaire, est une machination qui nous trompe. Voici les derniers mots de l'acte V :

Je pardonne toutes ces menaces, aux chagrins d'un amour qui se croit offensé, et nous n'en verrons pas avec moins de tranquillité la Fête des jeux Pythiens. Allons-y de ce pas, et couronnons par ce pompeux spectacle cette merveilleuse journée.

### L'illusion en question. La sincérité comme solution ?

Pour conclure, nous avons tenté de démontrer qu'une comédie-ballet jugée aussi mineure ne méritait pas de l'être. En effet, elle interroge non seulement le rapport à l'image et au verbe au sein de la société louis-quatorzienne, mais continue à nous interroger aujourd'hui sur notre rapport à l'image et au verbe. Du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours, la machination est universelle et l'étude de l'image, corrélée à celle du langage, est peut-être notre gage de liberté. Dans la pièce de Molière, cependant,

<sup>11</sup> Jérôme de La Gorce, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Perrin / Château de Versailles, coll. « Les métiers de Versailles », 2005.

ce n'est pas la raison qui triomphe. Ce serait davantage la sincérité, récompensée par la bravoure. Ni pessimiste ni optimiste, cette comédie-ballet se rapproche davantage d'un scepticisme que d'une réelle conviction de démystifier l'homme et le monde. Pour preuve, dans sa *Lettre en vers à Madame du 22 février 1970*, Robinet semble plus ébloui par les machines que par l'implicite du texte :

Et j'ai su de Gens plus de seize,  
Que ce Spectacle si brillant,  
Si beau, si pompeux, si galant,  
Était fourmillant de merveilles,  
Par qui les Yeux, et les Oreilles  
Étaient charmés également,  
Et surpris à chaque moment.<sup>12</sup>

Nous ne sommes donc pas au temps de La Bruyère qui, avouant s'être ennuyé à l'Opéra dans les *Caractères*, trouvait dans la tragédie en musique une esthétique propre à « Tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement<sup>13</sup> ». Chez Robinet, ce sont les yeux et les oreilles qui font l'intérêt du spectacle, ce dernier ne parlant aucunement de l'intrigue de la pièce, soit de l'esprit, et préfère célébrer, dans ses derniers vers, le génie du machiniste Vigarani :

Je finis ce Chapitre-ci,  
Ajoutant, justement, aussi,  
Que cet admirable *Génie* (Le Sr Vigarani)  
Que nous a fourni l'Italie,  
Pour travailler, en bel arroi,  
A ces grands Spectacles de Roi,  
Avait de ses savants Veilles,  
Tirés les charmantes Merveilles  
Qui ravissaient en ce dernier,  
Dont il mérite un beau Loyer.<sup>14</sup>

C'est donc l'articulation entre le verbe, les images et la musique qui font la richesse d'un spectacle qui, dénaturé d'un de ces éléments, se trouverait orphelin.

---

<sup>12</sup> [[http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Robinet%2C\\_Lettre\\_en\\_vers\\_à\\_Madame\\_du\\_22\\_février\\_1670](http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Robinet%2C_Lettre_en_vers_à_Madame_du_22_février_1670)]

<sup>13</sup> Jean de La Bruyère, *Œuvres complètes*, introduction de Julien Benda, texte établi et annoté par Julien Benda, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 79.

<sup>14</sup> [[http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Robinet%2C\\_Lettre\\_en\\_vers\\_à\\_Madame\\_du\\_22\\_février\\_1670](http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Robinet%2C_Lettre_en_vers_à_Madame_du_22_février_1670)]