



www.comptoirlitteraire.com

présente

‘’Les amants magnifiques’’
(1670)

Comédie mêlée de musique et d’entrées de ballet

de

MOLIÈRE

On trouve ici :

-un résumé

-une analyse où sont étudiés :

-les circonstances (page 5),

-les sources (page 5),

-l’intérêt de l’action (page 6),

-l’intérêt littéraire (page 8),

-l’intérêt documentaire (page 11),

-l’intérêt psychologique (page 13),

-la destinée de l’œuvre (page 14).

Résumé

«La scène se passe en Thessalie, dans la délicieuse vallée de Tempé.»

“Avant-propos”

Le roi *«a choisi pour sujet deux princes rivaux, qui, dans le champêtre séjour de la vallée de Tempé, où l'on avait célébré la fête des jeux Pythiens, régalaient à l'envi une jeune princesse et sa mère de toutes les galanteries qu'ils peuvent aviser.»*

“Premier intermède”

Est décrit un beau paysage marin où des *«Amours»*, des *«Tritons»* et des *«Fleuves»* sont dominés par le *«dieu Éole»*, tandis que *«huit pêcheurs»* annoncent la venue de *«Neptune»*.

“Première entrée de ballet” : *«Neptune et six dieux marins»*.

“Deuxième entrée de ballet” : *«Huit pêcheurs de corail»* sont présents alors qu'Éole, des Tritons, des Amours, ainsi que Neptune, représenté par le roi, et trois dieux marins représentés par des courtisans, chantent des vers qui sont surtout un éloge du roi.

Acte I

Scène 1 :

Tandis que se déroule la somptueuse fête que le prince Iphicrate donne en l'honneur de la princesse Ériphile et de sa mère, Aristione, le *«plaisant de cour»* Clitidas rencontre Sostrate, un valeureux soldat promenant sa mélancolie à l'écart, et, devinant qu'il aime Ériphile, l'invite à déclarer sa passion, avant de se proposer, en dépit de ses refus, de l'aider dans cette entreprise.

Scène 2 :

Après avoir félicité Timoclès pour la splendeur du spectacle qu'il a offert, Aristione lui demande quel progrès il fait dans sa cour à Ériphile. Il détaille les efforts qu'il a déployés, en vain. Quant à l'autre prétendant, Iphicrate, il préfère faire sa cour à Aristione qui l'en dissuade et charge Sostrate, en dépit de ses refus répétés, de s'enquérir auprès d'Ériphile de son inclination.

Scène 3 :

Timoclès et Iphicrate laissent toute liberté d'agir à Sostrate.

Scène 4 :

Timoclès et Iphicrate sollicitent les services de Clitidas.

Scène 5 :

À sa suivante, Cléonice, Ériphile fait part de son goût de la solitude, mais accepte d'assister à une danse.

“Second intermède”

«La confidente de la jeune princesse lui produit trois danseurs, sous le nom de Pantomimes, c'est-à-dire qui expriment par leurs gestes toutes sortes de choses. La Princesse les voit danser, et les reçoit à son service.»

Acte II

Scène 1 :

Ériphile dit son admiration pour les danseurs, quand se présente Clitidas.

Scène 2 :

Clitidas parle à Ériphile de Sostrate, plaidant habilement sa cause, car, en fonction des réactions de la princesse, il fait alterner les mentions de la force de l'amour du soupirant et celles de la réserve dans laquelle il se tient.

Scène 3 :

Sostrate vient auprès d'Ériphile remplir sa mission : lui demander lequel de ses deux soupirants elle préfère. Mais elle lui remet plutôt le choix. Ne pouvant cacher son amour pour elle, il lui adresse un éloge qui la met au rang des divinités.

Scène 4 :

Cléonice venant interrompre la conversation, Sostrate, en aparté, se dit soulagé d'être dispensé d'avoir à donner une réponse à Ériphile.

Scène 5 :

Aristione invite Ériphile à assister à un autre «*divertissement*».

“Troisième intermède”

Dans une forêt, se déroule une pastorale où une Bergère, Caliste, se plaint de la poursuite constante d'un Berger, Tircis, avant de consentir à son amour, ce qui entraîne la protestation de deux Satyres. Puis on assiste à une scène de «*dépit amoureux*» entre Philinte et Climène qui se vante d'aimer Myrtil. Finalement, tous chantent : «*Jouissons, jouissons des plaisirs innocents / Dont les feux de l'amour savent charmer nos sens*».

Acte III

Scène 1 :

Aristone dit son admiration pour ce divertissement. Puis elle presse Ériphile de choisir entre ses deux prétendants, l'assurant qu'elle respectera sa décision. Or Ériphile demande «*que Sostrate décide de cette préférence*». Il s'y refuse malgré les questions que lui posent Iphicrate et Timoclès. Intervient l'astrologue Anaxarque qui déclare que «*le Ciel décidera cette préférence*», ce qu'acceptent les deux prétendants, mais que conteste Ériphile. De nouveau est demandé l'avis de Sostrate qui marque son incrédulité face aux «*sciences curieuses*». Une discussion s'engage sur la valeur de l'astrologie à laquelle accordent leur confiance les deux prétendants et Aristione qui invite sa fille à une promenade vers une «*belle grotte*».

“Quatrième intermède”

Dans la grotte, «*huit Statues, portant chacune un flambeau à la main, font une danse variée de plusieurs belles attitudes où elles demeurent par intervalles*».

Acte IV

Scène 1 :

Aristione engage sa fille à lui parler «*à cœur ouvert*», lui indiquant qu'elle n'a pas à limiter son choix à ces deux prétendants, et qu'elle attribue au «*mérite*» «*un rang considérable*». Mais Ériphile déclare n'être «*pas bien résolue*» au mariage. Or voilà que se présente «*la déesse Vénus*».

Scène 2 :

Vénus est «*accompagnée de quatre petits Amours, dans une machine*». Elle indique à Aristione : «*Pense à donner à ta fille / À qui sauvera tes jours*». Aristione et Ériphile se rendent dans un temple.

Scène 3 :

Anaxarque, s'entretenant avec son fils, Cléon, lui révèle qu'il a machiné cette apparition de Vénus et qu'il en fera bénéficier Iphicrate parce qu'il lui a fait les plus belles *«promesses»* ; il lui indique, de plus, qu'il a préparé une agression d'Aristione par des corsaires qui permettra à Iphicrate de *«lui apporter ce secours qui, sur les paroles du Ciel, doit mettre entre ses mains la princesse Ériphile»*.

Scène 4 :

Cléonice introduit auprès d'Ériphile Sostrate auquel elle avoue qu'elle aurait aimé lui donner la préférence si son *«état»* de princesse ne l'en empêchait pas. Il la remercie de lui accorder cette *«pitié glorieuse»* qui *«vaut la fortune des plus grands princes de la terre»* ; il lui demande de pouvoir rester près d'elle jusqu'à son *«hyménée»* et de demeurer dans son souvenir. Or ce souhait la fait le chasser.

Scène 5 :

Cléonice propose à Ériphile le spectacle de danseurs.

“Cinquième intermède”

«Quatre Pantomimes, pour épreuve de leur adresse, ajustent leurs gestes et leurs pas aux inquiétudes de la jeune Princesse.»

Acte V

Scène 1 :

Clitidas annonce à Ériphile : *«Le Ciel vient de vous donner Sostrate pour époux»*. Comme, en proie à sa *«sombre mélancolie»*, elle refuse de l'entendre, il la fait ensuite *«languir»* avant de lui raconter que sa mère, ayant été attaquée par *«un sanglier hideux»*, avait été sauvée de *«la furie de la bête»* par Sostrate qui *«a paru, comme si les Dieux l'eussent envoyé»*. Aussi l'a-t-elle nommé *«son libérateur»* et *«l'époux digne et fortuné»* de sa fille.

Scène 2 :

Devant Aristione, Ériphile se dit heureuse tandis que Sostrate craint encore de retomber dans *«la bassesse de [sa] fortune»*.

Scène 3 :

Cléonice indique que les deux princes, mécontents, s'en sont pris à Anaxarque.

Scène 4 :

Les deux princes se plaignent de se *«voir rebutés tous deux»*. Mais Aristione leur rappelle qu'ils s'étaient soumis à ce que le Ciel déciderait et que *«Sostrate est revêtu d'un mérite qui s'est fait connaître à toute la Grèce»*. Ils la menacent de représailles ; mais elle leur pardonne et les invite à goûter *«la fête des jeux Pythiens»*.

“Sixième intermède qui est la solennité des jeux Pythiens”

Dans *«une grande salle»*, se déroule un *«sacrifice»* avec *«deux Sacrificateurs musiciens»* et *«une Prêtresse musicienne»* qui célèbrent *«un dieu plein de force»* à qui *«il n'est rien qui résiste»*.

“Première entrée de ballet” : les danseurs *«expriment des gens qui étudient leur force»*.

“Deuxième entrée de ballet” : des *«voltigeurs»* montrent *«leur adresse sur des chevaux de bois»*.

“Troisième entrée de ballet” : des esclaves marquent *«la joie qu'ils ont d'avoir recouvré la liberté»*.

“Quatrième entrée de ballet” : *«un héraut, six trompettes et un timbalier»* célèbrent Apollon qui entre en portant *«la devise royale»* et participe à *«une danse héroïque»*.

“Cinquième entrée de ballet” : apparaissent et chantent «le roi, représentant le Soleil», ainsi que les «suivants d’Apollon» : «Monsieur Le Grand», «le marquis de Villeroi», «le marquis de Rassent».

Analyse

Les circonstances

En 1668, Louis XIV avait trente ans. La plus belle et la plus spirituelle personne de la cour, Mme de Montespan, était sa favorite avouée. Les plus sévères parmi les évêques ne protestaient que par le silence contre cette grandeur excessive, qui s’élevait comme un astre radieux au milieu de l’adoration universelle. La divinité symbolique de ce représentant majestueux et royal de la France au XVII^e siècle était un fait convenu que personne n’osait récuser.

Molière, dont la troupe était celle du roi, pour se maintenir à force d’adresse dans sa faveur, était contraint au sacrifice à peu près complet de cette indépendance qui nous semble aujourd’hui inséparable du génie. Il achetait le triomphe de son art au prix de sa liberté personnelle. Le roi commandait, et il obéissait.

Or, comme, en février 1669, le frivole et spirituel versificateur Benserade, qui était chargé jusque-là de la composition des ballets de la Cour, avait renoncé à cette fonction qui lui semblait fatigante, Molière reçut l’ordre de le remplacer.

Et, comme l’indique l’*“Avant-Propos”*, pour un “Grand divertissement royal” prévu pour le carnaval de 1670, Louis XIV, qui ne voulait entreprendre que des actions extraordinaires, décida que devaient être mis à contribution tous les arts qu’on peut réunir sur une scène : la comédie, la musique et la danse. Et il prit la peine de donner à Molière le sujet qu’il désirait le voir traiter : «Deux princes rivaux qui, dans le champêtre séjour de la vallée de Tempé, où l’on doit célébrer la fête des Jeux Pythiens, régaler à l’envi une jeune princesse et sa mère de toutes les galanteries dont ils se peuvent aviser.»

Pour Robert Jouanny (*“Théâtre complet de Molière”*) : «Ce scénario permettait d’introduire agréablement les intermèdes de danse et de chant dans une Grèce bucolique dont l’atmosphère était assurément plus distinguée que la rusticité provinciale des Dandins et des Pourceaugnacs. C’était en somme une seconde *“Princesse d’Élide”* qui était réclamée.»

Sur ce thème rebattu et stérile, Molière, qui était habile à scander des vers pour la musique, qui était un imitateur et presque un parodiste ingénieux des madrigaux de Benserade, voulut bien brocher des scènes qui amenaient des danses, des chants et des spectacles, et créa ainsi *“Les amants magnifiques”*.

Quant à la musique, elle fut composée par Jean-Baptiste Lulli, la collaboration entre les deux artistes ayant commencé dès 1664 et devant se prolonger jusqu’en 1672.

Les sources

Comme le thème que lui avait fourni le roi était plutôt, statique, Molière dut l’animer de quelque façon. Pour forger une intrigue, il se souvint du *“Don Sanche d’Aragon”* de Corneille, pièce présentant quelques ressemblances avec la sienne car les trois prétendants de la reine de Castille sont, sur son ordre, départagés par le soldat qu’est Don Carlos ; elle leur dit d’ailleurs : «Rivaux ambitieux, faites-lui votre cour.» (I, 3, vers 304).

Mais Molière reprit à sa façon cette histoire romanesque de la princesse et du soldat ; alors que, chez Corneille, on découvre que Don Sanche, cru fils de pêcheur, est en fait fils de roi, Sostrate, que *«la bassesse de [sa] fortune»* (V, 2), c’est-à-dire de sa naissance, et le respect des dignités princières qui interdit toute mésalliance semblaient écarter de la compétition, mérite la main d’Ériphile du fait de sa valeur militaire, de son exceptionnelle vertu et de la dignité de sa conduite.

De plus, Molière aurait pu avoir vent de la liaison d'Anne-Marie-Louise d'Orléans avec le duc de Lauzun, qui était née en 1667. Cette fille de "Monsieur", Gaston d'Orléans, qu'on appelait de ce fait "la Grande Mademoiselle", était une femme indépendante d'esprit, dotée d'un fort caractère ; élevée au milieu des troubles de la Fronde, elle était restée un peu romanesque, et n'avait pas hésité à tenir tête à son père comme à Louis XIV au sujet de mariages qu'ils voulaient lui imposer ou qui lui étaient proposés, nombre de princes et de souverains demandant sa main, mais tous ces projets échouant à cause de la haute opinion qu'elle avait de son propre rang, et de sa volonté de choisir elle-même son époux. Or, à l'âge de 42 ans, elle avait noué une relation avec celui qui n'était qu'un gentilhomme cadet de Gascogne dissimulé et hardi, bellâtre et volage, homme à bonnes fortunes issu d'une famille désargentée, n'ayant pas une place importante à la Cour, de surcroît de cinq ans plus jeune qu'elle. Devant l'insistance de sa cousine, le roi autorisa le mariage en lui conseillant toutefois de le faire se célébrer avant que la nouvelle se sache. En effet, lorsque les courtisans la connurent, ils protestèrent car il y avait entre "la Grande Mademoiselle" et Lauzun un immense fossé social. D'ailleurs, trois jours après avoir autorisé le mariage, Louis XIV convoqua les amants pour leur en retirer le droit. "La Grande Demoiselle", désespérée, hurla, pleura, mais rien n'y fit. Lauzun, quant à lui, demeura détaché : en effet, il ne souhaitait épouser Anne-Marie-Louise que pour profiter de son immense fortune. Il essaya alors d'obtenir une charge plus importante à la Cour, s'adressant pour cela à madame de Montespan, la maîtresse du roi qui accepta de lui parler en sa faveur. Lauzun se cacha alors sous le lit de la marquise et l'entendit dire à Louis XIV qu'il devait se méfier de lui et surtout ne pas lui accorder cette charge. Peu de temps après, Lauzun, furieux, insulta la marquise. Le roi le fit alors emprisonner dans la prison de Pignerol. Pour l'en faire sortir, "la Grande Mademoiselle" accepta de donner une partie de sa fortune au fils naturel de Louis XIV, le duc du Maine, et de faire de lui son héritier. Elle allait épouser secrètement Lauzun, mais n'y trouva pas son bonheur, car il s'était bientôt lassé d'elle et avait repris sa carrière de courtisan ambitieux et de séducteur invétéré. Indiquons que Molière avait souvent vu Lauzun chez sa femme et chez madame de la Sablière.

Surtout, Molière se souvint aussi de la comédie qu'il avait brochée en toute hâte, six ans auparavant, pour *"Les plaisirs de l'Ile enchantée"* : *"La princesse d'Élide"*.

Il reprit aussi la situation qu'il avait si brillamment illustrée dans *"Le dépit amoureux"*, reprenant d'ailleurs ce titre pour la troisième partie du *"Troisième intermède"*.

L'intérêt de l'action

Se déroulant dans l'atmosphère de poésie et de fantaisie d'une Grèce légendaire et de convention, la pièce, mélange raffiné d'héroïsme et de délicatesse, Molière s'étant attaché à un registre inhabituel chez lui (l'élégie), présente un texte qui est court, et, comme l'action s'étend sur cinq actes, ils sont, en conséquence, très brefs.

Molière transcenda la commande royale en reléguant au second plan la joute galante des deux princes, pour focaliser l'enjeu dramatique sur le couple Ériphile / Sostrate, sur la tension dramatique toute cornélienne d'un impossible mariage entre deux amants de rang et de fortune différents jusqu'au soulagement final lorsqu'il concilia amour et mésalliance pour couronner la comédie. Il put ainsi dessiner le portrait original et attachant de deux jeunes gens que leur intelligence et leur sensibilité ne protègent pas de craintes, de scrupules et d'a priori qui les corsètent entièrement.

Cette intrigue sentimentale, romanesque et fort conventionnelle, oscillant entre marivaudage (déjà) et drame intime, au demeurant banale, ne présente pas l'intensité dramatique et la puissance comique qu'ont d'autres des pièces de Molière. Lui qui s'était moqué des précieuses, y reprit les motifs chers à la littérature précieuse : il fit dispenser par ses personnages féminins de plaisantes leçons de savoir-vivre puisqu'elles amènent les hommes à se soumettre à des valeurs féminines ; après maints hésitations et incidents, *«les amants magnifiques»* en viennent à s'avouer leur amour, ce qu'ils font avec pudeur et une parfaite élégance de langage. Robert Jouanny put constater que «tout se déroule pour le mieux dans le meilleur des mondes, et un attendrissement auquel Molière ne nous a pas

habituels nous prend à la lecture de ce qui n'est plus pour nous qu'une relique du passé. Chacun est des plus convenables dans cette lénitive Vallée de Tempé.»

Est cependant intéressante la scène I, 1, où, après avoir entendu l'illustre général Sostrate, qui se croyait seul, exprimer une mélancolie amoureuse, Clitidas, «*le plaisant de la cour*» de la reine Aristione, à qui son statut de bouffon donne le droit de mettre au jour des vérités dissimulées, s'emploie, grâce à un petit stratagème, à découvrir un secret que, en fait, il connaît déjà. À travers ce dialogue, la scène d'exposition ne se borne donc pas à introduire les personnages et l'intrigue, mais traite du thème de l'aveu empêché, sinon de la parole interdite du fait des différences de statut social qui s'imposent dans une société dominée par la monarchie et l'aristocratie, et entravent l'expression du sentiment amoureux.

D'autre part, constitue une remarquable péripétie l'introduction d'un astrologue qui est un moyen de chercher à vaincre la résistance d'Ériphile. Est aussi mentionnée, en IV, 3, la préparation d'un rapt simulé au cours duquel la mère de la princesse aurait échappé à des corsaires grâce à l'intervention d'Iphicrate qui voit toutefois cette ruse se retourner contre lui car, soudain, la charge d'un sanglier offre à Sostrate l'occasion de briller dans le rôle d'un sauveur authentique, Molière ayant su ménager la surprise, en V, 1, de la révélation de cet événement providentiel

Finalement, il faut reconnaître que la pièce, si elle reste du pur Molière, est assez mineure dans son œuvre.

En fait, Louis XIV ayant voulu «*donner à sa cour un divertissement qui fut composé de tous ceux que le théâtre peut fournir*», le texte ne sert guère qu'à assurer l'union de l'action dramatique avec la musique et la danse, à mettre l'accent sur les éléments spectaculaires de la représentation. En effet, il est précédé, entrecoupé et suivi de six «*intermèdes*» qui en font donc un «ballet de comédie» ou une «comédie de ballet», termes entre lesquels le journaliste Charles Robinet de Saint-Jean «ne savait pas décider si le plus important était l'un ou l'autre» ('*Lettre en vers*' à Madame, 15 février 1670), pour nous une comédie-ballet, un spectacle mêlant toutes les ressources de la scène, et dont '*Les amants magnifiques*' peuvent être considérés comme étant une sorte d'apothéose. En effet, les scènes chantées par des solistes ou des chœurs, et dansées, qui sont censées être offertes par les deux princes qui rivalisent pour gagner le cœur de la princesse, en succédant aux scènes parlées, s'y intègrent parfaitement, en sont de véritables mises en abyme. Signalons que la danse et la pantomime devaient permettre à des interprètes amateurs de se mêler aux professionnels ; ainsi, Louis XIV, qui était passionné par la danse, devait danser lui-même sous le costume de Neptune, puis sous celui d'Apollon.

En suivant la succession de ces intermèdes, qui n'ont pas qu'un caractère décoratif, on peut faire ces remarques :

-Molière conçoit l'ensemble du spectacle comme une promenade, les personnages partant de la rive du fleuve où Éole calme la tempête, traversant les profondeurs de la forêt sauvage à la nuit tombante, passant par une sombre grotte à surprises, lieu de tous les faux-semblants, et aboutissant enfin au splendide temple du Soleil, où l'apparition d'Apollon, dieu lumineux et serein, dieu dispensateur des arts, manifeste à la fois le retour à la lumière et le triomphe de l'harmonie. On peut aussi y voir un envoûtant voyage initiatique, faisant aller du chaos à l'harmonie et de la nuit au jour, en se demandant si, au-delà du destin des deux héros, '*Les amants magnifiques*' n'expriment pas une esthétique ambitieuse, celle de Molière, du roi et plus généralement peut-être d'une époque en transition entre baroque et classicisme. De bout en bout, le cheminement apparaît donc comme une traversée. À plusieurs reprises, d'ailleurs, Molière indique le lointain de scène comme direction du parcours : apparition d'Éole, danse des petits faunes à la fin de la pastorale, avancée des princesses vers la grotte, apparition de la fausse Vénus et, enfin, entrée d'Apollon. Ce mystérieux point de fuite paraît guider la recherche de tous les personnages. La clé n'en est donnée qu'à l'ultime tableau, lorsque, paraissant s'extraire de ce point imaginaire et idéal, paraît le dieu des arts, et qu'il vient à son tour vers ceux qui l'ont cherché. On peut considérer encore que chacun des intermèdes (et l'apparition de la fausse Vénus) est comme une porte que doivent franchir ensemble ou séparément les deux héros pour gagner leur liberté intérieure ; ce rôle est particulièrement flagrant dans la pastorale du

“Troisième intermède”, qui se présente comme un miroir des tourments endurés par Sostrate et Ériphile, et leur est obligeamment et publiquement tendu par les chanteurs. Le passage dans la grotte est également typique des initiations : c’est là, au plus noir de la nuit, que les deux amants parviendront enfin à s’avouer leur amour réciproque.

-Le spectacle s’ordonne sur trois intermèdes importants (la fête marine du “Premier intermède” - la pastorale du “Troisième intermède”, petit opéra placé au centre exact de l’ouvrage - les Jeux pythiens du “Sixième intermède”) qui en scandent le début, le milieu et la fin, en rassemblant en scène la totalité des interprètes. Ces intermèdes sont aussi les divertissements les plus brillants, les plus somptueux, les plus spectaculaires, appelant la profusion visuelle, le mouvement constant et une grande générosité d’imagination. Entre chacun d’eux se glisse un intermède qui est, par un contraste absolu, tout à fait dépouillé, demeurant muet, étant confié à un tout petit nombre de danseurs, désignés par les mots «pantomimes», «statues» et, de nouveau, «pantomimes» (avec ces prestations, Molière suggéra qu’un art dépouillé de tout artifice, y compris la parole, et entièrement porté par l’interprète peut être aussi convaincant qu’une grande machine), créant ainsi un contre-rythme qui valorise les uns et les autres en un tout sans monotonie, ravivant donc l’intérêt du spectateur.

- Tous les arts de la scène furent mis en œuvre : théâtre, musique, chant, danse, pantomime, jongleries, acrobaties, costumes, décors, machinerie (apparition de la fausse Vénus), en déployant toute une gamme expressive : farce, comédie, élégie, drame, merveilleux - soli, duos, trios, grands ensembles avec chœur.

S’est trouvée ainsi illustrée la plasticité de la comédie-ballet, qui, faite pour séduire en éblouissant, le recours aux machines accroissant encore la féerie du spectacle, offre une extraordinaire diversité des formules.

L’intérêt littéraire

Pour l’apprécier, distinguons la langue et le style.

*

* *

La langue : Elle est marquée par des mots et des expressions du XVII^e siècle qu’on peut expliquer :

-«*appas*» (“Deuxième entrée de ballet” - II, 2 - “Troisième intermède” - “Sixième intermède”) : «tout ce qui, chez la femme, excite le désir» ;

-«*arrêt*» (III, 1) : «décision» ;

-«*ascendant*» (I, 2) : «degré du zodiaque qui s’élève sur l’horizon au moment de la naissance de quelqu’un, et qui correspond à l’un des six grands cercles à l’aide desquels l’astrologue dresse le thème de la nativité», son influence ;

-«*aventure*» (I, 1) : «hasard» ;

-«*balancer*» (III, 1) : «hésiter» ;

-«*chagrin*» (I, 2 - “Troisième intermède” - IV, 4 - V, 4) : «affliction», «douleur», «tristesse» ;

-«*chimère*» (I, 1) : «vaine imagination», «fantasme» ;

-«*commerce*» (“Premier intermède” - III, 1) : «relations entre personnes» ;

-«*conjecture*» (I, 1) : «prévision» ;

-«*dresser*» (III, 1) : «adresser», «diriger» ;

-«*dryade*» (“Troisième intermède”) : nymphe protectrice des forêts ;

-«*empire*» (“Troisième intermède”) : «pouvoir» ;

-«*entendu*» (IV, 1) : «conçu», «pensé», «imaginé» ;

-«*épreuve*» (III, 1 - IV, 5 - “Cinquième intermède”) : «preuve» ;

-«*un faible*» (I, 2) : «une faiblesse» ;

-«*faquin*» (I, 2) : «porte-faix», «vaurien» ;

-«*faune*» ('*Troisième intermède*') : divinité champêtre ;

-«*feu*» (I, 1 - '*Troisième intermède*') : «ardeur amoureuse» ;

-«*flamme*» (I, 1 - II, 2 - '*Troisième intermède*' - III, 1 - IV, 4) : «ardeur amoureuse» ; d'où «*enflammer*» ('*Troisième intermède*') ;

-«*entretenir*» (I, 2 - IV, 1) : «avoir une conversation» ;

-«*foi*» ('*Troisième intermède*') : «fidélité» ;

-«*fortune*» (I, 1 - III, 1 - IV, 4 - V, 2) : «sort» ; d'où : «*fortuné*» (V, 1) ;

-«*galant*» (IV, 1) : «gracieux et distingué, avec quelque chose de vif, de piquant» - d'où «*galanterie*» ('*Premier intermède*' - III, 1) ;

-«*galimatias*» (I, 2) : «discours obscur, et embrouillé, où on ne comprend rien, où les paroles sont mises confusément, et sans ordre ; et où il n'y a rien de naturel» ('*Dictionnaire*' de Furetière) - «propos incompréhensibles» ;

-«*garder*» (I, 1) : «se garder de», «éviter» ;

-«*heure*» : «*tout à l'heure*» (I, 1) : «aussitôt», «tout de suite» ;

-«*hymen*» (III, 1) - «*hyménée*» (IV, 4) : «mariage».

-«*instant*» adjectif (II, 2) : «qui presse vivement» ;

-«*magnifique*» (le titre) : comme dans le surnom de Laurent le magnifique, cet adjectif signifie «sompptueux», «généreux» ;

-«*malencontre*» (I, 2) : «malheur», «disgrâce», «cas fortuit et désavantageux qui se produit par mauvaise fortune» ('*Dictionnaire*' de Furetière) ;

-«*marques*» ('*Premier intermède*') : «attributs» ;

-«*méchant*» (I, 5) : «désagréable» - (II, 1) : «mauvais» ;

-«*se moquer de*» (I, 4) : «ne pas se conduire sérieusement» ;

-«*moriginé*» (V, 1) : ancienne orthographe de «morigéné» (= «qui a de bonnes mœurs») ;

-«*moulé*» (III, 1) : «marqué en écriture moulée dans les manuscrits» ;

-«*nécessitant*» (I, 5) : «qui est dans la nécessité, le besoin» ;

-«*obliger*» (I, 1) : «sentir devoir rendre la politesse, le service, qu'on a reçu» ; d'où «*obligeant*» (II, 3), «*obligée*» (III, 1) ;

-«*pantomime*» (I, 5 - '*Cinquième intermède*') : «personne faisant du mime» ; «*qui exprime par ses gestes toutes sortes de choses*», cette explication donnée par Molière semblant indiquer que le mot était nouveau ;

-«*passer*» (I, 3) : «outrepasser» ;

-«*pavot*» ('*Troisième intermède*') : «plante qui conduit au sommeil» ;

-«*peine de vie*» (II, 2) : «peine de perdre la vie», donc «peine de mort» ;

-«*plaisant de cour*» (distribution des rôles) : «bouffon» ;

-«*poltronnerie*» (V, 1) : «peur», «lâcheté» ;

-«*prévenir*» (IV, 3) : «devancer» ;

-«*régale*» (II, 2) : «divertissement» ; «un festin, une fête, une réjouissance, un appareil de plaisir pour divertir, ou honorer quelqu'un» ('*Dictionnaire*' de Furetière) ;

-«*régaler*» ('*Avant-propos*') : «offrir une fête» ;

-«*ressentiment*» (II, 1) : «reconnaissance» ;

-«*revenir à quelqu'un*» (II, 2) : «lui plaire» ;

-«*réver*» (I, 1) : «songer» ;

-«*satyre*» ('*Troisième intermède*') : divinité mythologique de la terre, être à corps humain, à cornes et pieds de chèvre, de bouc ;

-«*sciences curieuses*» (III, 1) : «celles qui en étant connues de peu de personnes avaient des secrets particuliers» ('*Dictionnaire*' de Littré) ;

-«*serviteur*» (I, 1) : formule de politesse, réduction de «Je suis votre serviteur» ;

-«*soins*» (IV, 2) : «soucis» ;

-«*souffrir*» (I, 2 - II, 3 - III, 1 - IV, 4 - V, 4) : «accepter» ;

-«*tenir la main*» (IV, 3) : «participer», «coopérer» ;

-«*se tourmenter*» (I, 1) : «s'évertuer», «multiplier ses efforts» ;

-«*trait*» ('*Troisième intermède*') : «coup de flèche» ;

-«transport» (II, 2) : «forte émotion».

*
* *

Le style :

Comme tous les dramaturges, Molière ne put avoir qu'un style de théâtre, s'adaptant aux différents personnages, à leurs caractères et aux situations dans lesquelles ils se trouvent, leurs langages étant donc très variés.

Ici, il déploya l'étagement des tons qu'il avait l'habitude de pratiquer, usant de :

-Le registre burlesque qui permet de tourner en ridicule les tactiques amoureuses des princes, d'outrer des traits de caractère (la couardise de Clitidas ou le chagrin amoureux que les satyres de la pastorale noient dans le vin) ou d'offenser le beau langage par quelques trivialités.

-Le registre franc dans sa duplicité d'Anaxarque révélant à son fils les détails de son stratagème, décrivant, avec «*ses fils et tous ses ressorts*», la machine qui permettra la fallacieuse apparition de Vénus, Molière se permettant donc une pointe de démystification introduite emblématiquement au cœur de la fête, émettant comme une protestation ludique devant l'artifice d'un spectacle qui tourne la fusion des arts en subordination de la parole.

-Le registre sincère de Sostrate qui, si sa parole n'est pas marquée par son statut social, tient le langage de vérité d'un honnête homme urbain et éduqué.

-Le registre galant, élégant et même précieux qui domine chez les aristocrates, qui est sublimé dans la pastorale du «*Troisième intermède*» autant qu'il est projeté dans la scène de la grotte du «*Quatrième intermède*».

-Le registre héroïque qui s'impose dans la représentation des dieux et des héros (le premier et le dernier intermèdes) et prend ensuite l'allure de la «comédie héroïque» cornélienne dans la scène d'aveux croisés d'Ériphile et de Sostrate (IV, 4).

Au passage, on remarque des effets littéraires :

-Des hyperboles :

-Sostrate mentionne les «*mille et mille magnificences*» déployées par Timoclès et Iphicrate (I, 1) ; Ériphile se plaint de «*mille impertinents entretiens*» (I, 5). Elle a «*cent fois*» (IV, 4) souhaité recevoir l'appui de Sostrate. La «*Prêtresse musicienne*» invite à chanter «*en mille et mille lieux*» («*Sixième intermède*»).

-Sostrate voit ses «*feux*» condamnés «*à un éternel silence*» (I, 1), image qui ne manque pas d'étonner par son incohérence !

-Il vénère les «*charmes divins*» (I, 1 - III, 1) d'Ériphile, la qualifie de «*divine Princesse*» (IV, 4).

-Pour lui, elle représente «*quelque chose de si noble, de si grand et de si majestueux, que le Ciel même ne saurait aller au-delà [...] il n'y a rien dans l'univers qui s'y puisse égaler.*» (I, 2).

-Il subit un «*martyre*» qui «*le doit pousser au tombeau*» (III, 1).

-Timoclès, parlant de sa cour auprès d'Ériphile (I, 2), se «*plaint de [son] martyre en des termes passionnés*», déclare avoir «*fait dire à [ses] yeux, aussi bien qu'à [sa] bouche, le désespoir de [son] amour*», avoir «*poussé, à ses pieds, des soupirs languissants*».

-Clitidas dit que Sostrate, «*avec des transports les plus grands du monde*», a mis Ériphile «*au-dessus du ciel*». (II, 3).

-Sostrate estime que personne n'est «*digne de cet honneur*» d'être préféré par Ériphile, lui disant : «*Tous les princes du monde seront trop peu de choses pour aspirer à vous ; les Dieux seuls y pourront prétendre, et vous ne souffrirez des hommes que l'encens et les sacrifices.*» (II, 3).

-Tircis se plaint du «*martyre*» que lui fait subir «*la cruelle*» Caliste, «*sa belle ennemie*», et veut «*mourir*» («*Troisième intermède*»).

-À Sostrate, la «*pitié glorieuse*» que lui accorde Ériphile «*vaut la fortune des plus grands princes de la terre*» (IV, 4).

-Des métaphores :

- Les «*sceptres*» et les «*couronnes*» (IV, 4) qui représentent le pouvoir des monarques ;
- «*la bouteille*» qu'évoque un des Satyres («*Troisième intermède*») qui représente le vin, l'alcool.

-Une personnification : les yeux de Caliste sont vus par Tircis comme d'«*adorables vainqueurs*» («*Troisième intermède*»).

-Des maximes :

- «*Le respect bien souvent n'oblige pas tant que l'amour*» (I, 1).
- «*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.*» (I, 2).
- «*Les doutes que l'on forme sur ces sortes de choses [les inclinations amoureuses] ne sont réglés d'ordinaire que par les intérêts qu'on prend.*» (II, 3).
- «*Il est des états où il n'est pas honnête de vouloir tout ce qu'on peut faire ; il y a des chagrins à se mettre au-dessus de toutes choses, et les bruits fâcheux de la renommée vous font trop acheter le plaisir que l'on trouve à contenter son inclination.*» (IV, 4).

Si Molière sut développer de grandes scènes (I, 2 - II, 3 - IV, 4) où il condensa avec brio l'art suprême de la conversation, tel que l'avaient mis au point les précieuses, il faut reconnaître que la pièce n'a pas la beauté verbale de certaines autres de ses pièces ; et que, à côté du texte en prose, les chansons des ballets sont en des vers qu'on peut qualifier de "vers de mirliton".

L'intérêt documentaire

On n'apprend pas grand-chose de cette Grèce de convention mêlant la mythologie à l'idylle champêtre.

En I, 2, est vantée «*la vallée de Tempé*», gorge située en Thessalie entre l'Olympe et l'Ossa, où coule le Pénée ; que les poètes grecs ont chantée ; qui était consacrée au culte d'Apollon, des envoyés de Delphes venant y cueillir le laurier dont on couronnait les vainqueurs des Jeux pythiens. À Saint-Germain-en-Laye, elle pouvait être suggérée par les jardins du Château-Neuf (aujourd'hui disparus) avec leurs terrasses descendantes vers la Seine ; il s'y trouvait aussi une "Grotte d'Orphée" (également détruite) qui aurait pu servir de modèle pour le «*Quatrième intermède*», celui de la danse des statues.

Sont mentionnés comme se déroulant dans la vallée de Tempé les «*jeux Pythiens*» ou «*jeux Pythiques*» alors que, en fait, ils se tenaient à Delphes. À l'origine, ils revenaient tous les huit ans (durée de l'exil d'Apollon chez les Hyperboréens après le meurtre de Python) ; à partir du VI^e siècle avant J.-C., on les célébra tous les quatre ans ; ils ne disparurent qu'à la fin du IV^e siècle de notre ère.

En I, 1, on trouve une allusion à l'invasion du Nord de la Grèce par les Gaulois en 279 av. J.-C. où leur chef, Brennus (en fait, non un nom propre mais le nom formé à partir du mot celtique «*brenn*» qui signifie «*chef*»), fut défait près de Delphes.

Molière, bien que courtisan mais qui donna une peinture ironique et colorée de la vie de la Cour de Louis XIV, ajouta au canevas initial de l'intrigue ce thème intemporel mais qui s'imposait en France au XVII^e siècle et qu'il ne cessa de traiter : l'inégalité des situations entre les grands (en V, 1, Clitidas se permet de glisser à Ériphile : «*On a parfois des empressements de venir dire aux grands de certaines choses dont ils ne se soucient pas*») et les gens d'autres classes sociales, ce qui fait que la princesse Ériphile ne pouvait envisager une mésalliance avec Sostrate, car, aussi courageux et vertueux qu'il soit, il souffre de ce seul défaut rédhibitoire qui est d'être un roturier de trop humble extraction. Pourtant, la création de Sostrate, qui réunit toutes les qualités de l'honnête homme sans être gentilhomme, correspondait à la volonté profonde de Louis XIV qui était que, peu importe le rang, ce

qui devait compter désormais c'étaient la compétence, l'assiduité, la loyauté et la fidélité au prince, la reconnaissance d'une véritable «méritocratie» (d'où les fonctions attribuées à des bourgeois comme Colbert, Le Nôtre... ainsi que Molière et Lulli !). D'autre part, s'estompa la notion de l'honneur qui prévalait auparavant, et la conséquence en était que le mariage devenait désormais une question de sentiments. Et, autre surprise, la figure du prince éclairé, qui accorde sa préférence au mérite personnel, est incarnée par une femme, la princesse Aristione qui permettra à Sostrate, qui est d'humble condition, d'épouser une princesse.

Signalons que, comme, en I, 2, Timoclès indique que, pour faire sa cour à Ériphile, il a «*fait exprimer sa passion en vers aux plumes les plus délicates*», on peut y voir une allusion au fait que Bensérade composait les vers que Louis XIV envoyait à Mademoiselle de La Vallière et qu'il composait aussi les vers que celle-ci envoyait au roi !

N'était pas prévue non plus dans la commande que le roi avait faite à Molière, cette autre touche de réalisme qu'il introduisit aussi : sa critique pleine de verve de l'astrologie, des astrologues et de leurs crédules thuriféraires. Il faut savoir que cette croyance était alors très en vogue, malgré les mises en garde de l'Église qui, pour cette fois, partageait le point de vue de Molière, même si les argumentaires différaient fondamentalement car, si l'Église insistait sur l'impiété de vouloir connaître un avenir qui n'appartient qu'à Dieu, Molière, qui était tout à fait sceptique, se concentrait sur le fait que la croyance dans l'astrologie est contraire à la morale de "l'honnête homme", qui n'accorde sa confiance qu'à ce qui est fondé par raisons et par expériences, morale qui émergeait en cette deuxième moitié du XVII^e siècle.

L'astrologie jouissait d'un immense crédit, dans le peuple comme à la Cour (bien des grands lui accordaient leur confiance sans doute parce qu'ils se sentaient plus directement soumis aux influences astrales ; ils faisaient des astrologues des personnages quasi officiels ; ainsi, à la naissance de Louis XIV, l'un d'eux se cacha près de la chambre de la reine pour tirer aussitôt son horoscope !). D'ailleurs, dans le personnage de l'astrologue qu'est Anaxarque, on pouvait à l'époque reconnaître Jean-Baptiste Morin, qui enseignait les mathématiques au Collège de France tout en étant aussi astrologue, pratiquant ce qu'on appelait «l'astrologie judiciaire» (= jugement de Dieu annoncé par les astres), «l'astrologie divinatoire» (tirant de l'observation du ciel la connaissance de l'avenir, et intervenant dans les processus de décision politique comme dans les stratégies matrimoniales), alors que l'«astronomie vraie ou naturelle» était alors marquée par des événements sensationnels (passages de comètes en 1664-1665 et 1668) ; il était passé maître dans l'art de s'attirer la faveur des plus grands, Christine de Suède lui rendant régulièrement visite.

Avec le personnage d'Anaxarque, ce fut plus particulièrement à l'astrologue marieur que s'en prit Molière. Mais il en fit la personnification des malices de cette profession en le montrant qui met ses pratiques de prestidigitateur au service des princes, avec pour seul but d'en tirer profit. Et il se livra à une complète démystification, en particulier au moment où l'astrologue décrit à son fils la machine qui permettra la fallacieuse apparition et l'oracle de la fausse Vénus (IV, 3), la pièce perdant alors tout de la dimension cosmico-allégorique du ballet pour rejoindre le registre de la peinture des mœurs, du conflit entre l'illusionnisme d'Anaxarque et le réalisme intuitif du Clitidas qui se soldera par ce qu'on peut voir comme la victoire symbolique du dramaturge sur l'ingénieur et ses machines.

En montrant que cet astrologue n'est qu'un charlatan de la même espèce que les médecins, un représentant des superstitions qu'il détestait, qui lui donnait le moyen de se moquer obliquement de la crédulité humaine et de poursuivre ainsi son œuvre de promotion de la raison en ne désarmant pas, en 1670, une de ces figures de l'autorité dévoyée (dévots, philosophes, médecins, pédants), Molière continuait sa lutte alors que "*Le tartuffe*" poursuivait sa carrière triomphale.

Il était d'accord avec son ami, La Fontaine, qui, dans sa fable intitulée "*L'astrologue qui se laisse tomber dans un puits*", avait fait cette invitation :

«Charlatans, faiseurs d'horoscope,
Quittez les cours des princes de l'Europe.»

L'intérêt psychologique

Dans “*Les amants magnifiques*”, Molière mit surtout en scène des aristocrates qui sont tous dotés d’une grande élégance de manières et de propos, d’une parfaite convenance de leurs délicats sentiments. Lorsque le ton s’élève un peu, les contestants sont aussitôt apaisés par «*des galanteries à chaque pas*».

Se détachent donc d’eux deux personnages en lesquels on peut voir des comparses :

-Anaxarque, l’astrologue ambitieux, sans scrupules, cynique, hypocrite, fourbe et malfaisant, qui dévoile complaisamment à son fils les trucs et les ficelles qui ont permis l’apparition de la fausse Vénus, ces artifices étant d’ailleurs exactement ceux de la machinerie théâtrale (IV, 3).

-Clitidas, le «*plaisant de cour*», c’est-à-dire le bouffon «*de la suite d’Ériphile*», qui est donc chargé de la divertir tout en se permettant de lui glisser des conseils, étant ironique, subtil et spirituel, se moquant des stéréotypes guindés qui forgeaient alors les dialogues amoureux. Il emprunte des traits au malicieux Sganarelle, et on peut voir en lui une réplique du Moron de “*La princesse d’Élide*”, mais dans un comique beaucoup plus réservé et parfois presque nonchalant. Cependant, il a un rôle important en I, 2, où, ayant fait avouer à Sostrate un amour sincère qu’il avait d’ailleurs déjà deviné, lui, qui a de la finesse, de la gentillesse, de l’entregent, décide de le favoriser, de s’employer à réunir les amants. Puis, en II, 2, c’est auprès d’Ériphile qu’il exerce son talent, plaidant habilement la cause de Sostrate, car, en fonction des réactions de la princesse, il fait alterner les mentions de la force de l’amour du soupirant et celles de la réserve dans laquelle il se tient. Et on le voit avoir un sourire discret devant les fines analyses psychologiques auxquelles se livrent les héros, Molière ayant su habilement profiter des quelques occasions que lui offrit l’intrigue pour lui permettre de s’y livrer. Dans sa critique de l’astrologie, sa dénonciation des noires machinations de l’astrologue, il fait penser aussi aux «honnêtes hommes», un peu raisonneurs que sont Cléante, Ariste ou Philinte.

Les deux princes, Timoclès et Iphicrate, s’ils se disputent la main d’Ériphile ; s’ils déploient, avec une ostentation intéressée (on a pu dénoncer leur «montre tapageuse entachée de calcul»), bien des efforts pour la conquérir ; s’ils rivalisent de galanteries, de magnificence et de somptuosité de fêtes fastueuses offertes à elle et à sa mère ; s’ils marquent bien parfois un peu d’énervement du fait du rôle ingrat qu’on leur fait tenir et s’ils sont aussi dépourvus de générosité qu’imbus de leur rang, il reste que, quand ils sont supplantés, malgré quelques menaces de pure forme, ils se retirent avec courtoisie. Il faut toutefois souligner qu’Iphicrate, le plus grossier des deux princes, se distingue par son souci d’efficacité immédiate puisqu’il se livre à des manœuvres de séduction de la mère pour gagner la main de sa fille ; or ses compliments sonnent comme de la fausse monnaie, et son entreprise est mise en échec.

La princesse Aristione est une mère attentionnée et magnanime, laissant sa fille choisir elle-même son mari, une femme de bon sens, pleine de pondération, dissimulant sous un brillant enjouement une grande acuité d’observation et de jugement (en discrète pédagogue, elle guide sa fille sur les chemins menant à une maturité lucide). Elle a la force d’âme de ne pas ruser avec son âge. Surtout, sa présence introduit un puissant contraste dynamique avec les tourments amoureux des deux héros. On pourrait peut-être lui reprocher d’avoir voulu «*égayer sa dextérité*» en provoquant le sanglier, puisqu’elle sort là un peu de son caractère ; mais son action se révèle décisive pour mener à l’heureux dénouement.

La princesse Ériphile, dont le nom signifie «amie de l’amour», est une jeune fille dont le cœur s’interroge encore, qui provoque les hommages tout en voulant garder toute sa liberté, affirmant avoir le goût de la solitude (I, 5), ne cessant de retarder son choix d’un prétendant, déclarant n’être «*pas bien résolue*» au mariage (IV, 1). Cependant, l’amour n’a pu manquer de naître en elle, en trouvant toutefois, du fait de l’infériorité sociale de l’aimé, l’obstacle de l’amour-propre, le refus de la mésalliance (II, 2), ainsi que la volonté d’imposer, avec une fermeté gracieuse, de justes bornes à sa

passion. Il faut qu'un coup du sort lui permette de se dire heureuse sans s'être abaissée à quelque effusion ; on peut donc voir en elle une héroïne cornélienne !

Quant à Sostrate, dont le nom signifie «soldat valeureux», il est non seulement courageux mais doté de toutes les qualités morales qui font qu'il a acquis un mérite fondé sur des valeurs de service et de dévouement qui doit lui permettre une ascension sociale, et qu'il est, de plus, un parfait amoureux courtois à la conduite très digne, tremblant devant les yeux de celle qu'il aime et qu'il divinise (II, 3), mais capable d'un engagement sincère, son seul défaut étant «*la bassesse de [sa] fortune*» (V, 2) ; il a su toucher le cœur d'Ériphile par sa loyale simplicité et la noble modestie de son caractère. Finalement, bien que de condition plus modeste, il fait figure de parangon de la vraie noblesse qui, mue par une morale de l'authenticité chère à Molière, allie courage (devant l'attaque d'un sanglier), mérite (militaire) et vertu (l'humilité). Il est à ce point un héros cornélien qu'on peut considérer que Corneille allait le faire revivre en 1674 dans sa dernière tragédie, "*Suréna*" !

On ne peut qu'admirer la finesse des portraits exécutés par Molière.

La destinée de l'oeuvre

Ce «*grand divertissement royal*» qu'étaient "*Les amants magnifiques*", célébration officielle de la puissance monarchique, projet littéralement publicitaire, fut donné pour la première fois dans la résidence royale du château de Saint-Germain-en-Laye, le 4 février 1670, avec :

- "*Le livre du ballet*" (un livret) qui fut distribué aux invités.

- Une musique de Lulli qui n'est connue que très partiellement (on y découvre le célèbre menuet que, dans "*Le bourgeois gentilhomme*", Monsieur Jourdain allait danser), et à travers des extraits qui empêchent d'en saisir non seulement l'ampleur, la richesse, l'immense poésie, la diversité et le caractère novateur, mais encore de déterminer à quel point elle traduisait le passage qui était en train de se réaliser alors entre le ballet de Cour, dont "*Les amants magnifiques*" sont quasiment la dernière expression, la comédie-ballet, alors dans sa plénitude, et l'opéra, dont "*Psyché*" allait être, un an plus tard, la véritable annonce.

- Une chorégraphie de Pierre Beauchamp pour trente-huit danseurs au total, uniquement des hommes, se partageant quatre-vingt-un rôles et parmi lesquels se trouvèrent des danseurs «nobles amateurs» au nombre de trois seulement et n'intervenant qu'au premier et au dernier intermèdes. Les mouvements des corps de ces danseurs devaient extérioriser les mouvements de l'âme des personnages ; ainsi, pour figurer l'humeur changeante de la princesse, les mesures de musique furent séparées par des arrêts importants au cours desquels les danseurs traduisirent dans leur gestuelle le tempérament exprimé par les instruments.

- Des décors et des machines de l'Italien Carlo Vigarani qui se distingua de façon magistrale en prévoyant notamment un nouveau décor pour chaque intermède et en ménageant des effets de machine surprenants. De ce fait, ce spectacle dépassa en pompe et en magnificence toutes les représentations antérieures.

Il y aurait eu cinq représentations à Saint-Germain-en-Laye.

Lors des intermèdes, des danseurs amateurs se mêlèrent aux professionnels, ce que fit Louis XIV lui-même qui avait beaucoup travaillé («au point de s'en rendre malade») les rôles de Neptune et du Soleil-Apollon (à cette époque, l'identification du roi à Apollon-Soleil prenait un tour décisif, y compris dans la statuaire des jardins de Versailles), les remplit une fois (le 4 février), dansant les bras ouverts et les mains gracieusement levées pour souligner ainsi l'équilibre dont il se voulait l'emblème absolu, avant que, à cause d'un problème, il n'ait pu assumer les autres représentations, et fut remplacé par le comte d'Armagnac et le marquis de Villeroy. Et ce fut la dernière fois qu'il monta sur scène en tant que danseur. Âgé de trente-deux ans, il mettait ainsi un terme à une «carrière chorégraphique» de

dix-neuf ans. On a pu croire qu'il avait pris cette décision en cédant aux observations du parti dévot, ou à la suite de ces vers de la tragédie "*Britannicus*" de Racine, représentée le 13 décembre 1669 et où Narcisse se moque ainsi de Néron :

«Pour toute ambition, pour vertu singulière,
Il excelle à conduire un char dans la carrière,
À disputer des prix indignes de ses mains,
À se donner lui-même en spectacle aux Romains,
À venir prodiguer sa voix sur un théâtre,
À réciter des chants qu'il veut qu'on idolâtre ;
Tandis que des soldats de moments en moments,
Vont arracher pour lui des applaudissements.»

Molière tint le rôle de rôle de Clitidas comme pour bien montrer que sa situation à la Cour était celle d'amuseur du roi et de railleur officiel. Il portait ce costume : «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 gazetiers accordèrent peu d'attention à la comédie, s'intéressant davantage aux décors et aux machines, étant donc séduits par le «spectacle total». Le 15 février 1670, Charles Robinet de Saint-Jean, journaliste à la "Gazette de France", publia deux compléments au "*Livre du ballet*" : d'abord, dans divers extraits, il indiqua de quelle manière le public avait accueilli le "*Divertissement*" ; puis, de façon plus informelle, il adressa une "*Lettre en vers à Madame*", la duchesse d'Orléans, Henriette d'Angleterre, qui était un compte rendu plus lyrique.

"*Le livre du ballet*", devenant un outil de propagande royale, fut diffusé dans le pays et même dans les cours étrangères pour témoigner de la magnificence de la Cour de France.

Le spectacle, étant pluriel et grandiose, nécessitant une mise en scène fastueuse, compte tenu de son coût de production et de l'exclusivité accordée à l'"Académie d'opéra" (créée en 1669), il ne fut pas repris pour le public parisien.

Le texte ne fut publié que dans l'édition posthume des œuvres de Molière parue en 1682. Aussi a-on pu se demander s'il est conforme au manuscrit.

Le 15 octobre 1688, la comédie-ballet fut donnée par la troupe du "Théâtre Guénégaud" qui avait succédé à celle de Molière ; mais elle ne connut que huit autres représentations très peu suivies.

En 1704, Dancourt fit la même tentative, également inutile, malgré les changements qu'il avait introduits dans les intermèdes.

Puis la pièce fut oubliée, de fâcheuses préventions ayant conduit à distinguer des grandes comédies de Molière la comédie-ballet, qui fut mise à l'écart en étant considérée comme un genre hybride uniquement conçu pour contribuer aux divertissements de la Cour.

En mars 1922, dans un article de "La revue bleue", Gonzague Truc tenta une réhabilitation de la pièce, en n'en donnant toutefois que des extraits.

Il fallut attendre notre époque pour que "*Les amants magnifiques*" soient à nouveau représentés :

-En 1954, à la "Comédie-Française" dans une mise en scène de Jean Weber, avec Robert Hirsch (Clitidas), Roland Alexandre, Annie Ducaux, Renée Faure, Georges Descrières, Georges Chamarrat, Bernard Dhéran, Jacques Toja, On y alla «avec force plumes, machines et décors enchanteurs, on flattait les yeux d'un public sensible aux images colorées» (Robert Jouanny).

-En juillet 1988, pour le "Festival d'Avignon", au château de Lascours, puis, du 28 février au 8 avril 1989, au "Théâtre de l'Athénée" à Paris, dans une mise en scène de Jean-Luc Paliès.
-Du 26 au 29 janvier 2017, à l'"Opéra de Rennes", dans une mise en scène de Vincent Tavernier, une direction musicale d'Hervé Niquet et une chorégraphie de Marie-Geneviève Massé. À cette occasion se tint une rencontre scientifique pluridisciplinaire où des spécialistes venus de tous les horizons de la recherche (Histoire, lettres, histoire de l'art, musicologie, stylistique, choréologie, histoire de la danse...) se demandèrent dans quelle mesure Molière avait répondu à la commande royale en s'en emparant pour adhérer parfaitement aux attentes de son destinataire, de quelle manière son propos résonne avec son époque tout autant qu'il éclaire la sensibilité propre de son auteur.
-Le 2 janvier 2023, au "Gstaad New Year Music Festival".

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions, en cliquant sur :

andur@videotron.ca

Peut-être voudrez-vous accéder à l'ensemble du site en cliquant sur :

www.comptoir litteraire.ca