
La déclaration d'amour et les caractères amoureux dans les comédies-ballets de Molière: les cas de La Princesse d'Elide (1664), du Sicilien ou l'Amour peintre (1667) et des Amants Magnifiques (1670)

Auteur : Prégardien, Manon

Promoteur(s) : Tilkin, Françoise

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/13100>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Université de Liège

Faculté de Philosophie et Lettres

Département de langues et lettres françaises et romanes

La déclaration d'amour et les caractères amoureux dans les comédies-ballets de Molière : les cas de *La Princesse d'Élide* (1664), du *Sicilien* ou *l'Amour peintre* (1667) et des *Amants Magnifiques* (1670)

Sous la direction de Mme Françoise TILKIN

Lecteurs : M. Jean-Marc DEFAYS
M. Gérald PURNELLE

Mémoire présenté par Manon PRÉGARDIEN en vue de l'obtention du diplôme de Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique 2020-2021

« Vivre sans aimer n'est pas proprement
vivre. »

MOLIÈRE, *La Princesse d'Élide*, Acte II, scène 2

« Il n'y a en amour que les honteux qui
perdent. »

MOLIÈRE, *Les Amants Magnifiques*, Acte I,
scène 1

« Comme Molière aime l'amour ! Le souci amoureux, la vie amoureuse l'occupent sans
cesse. L'amour a toujours raison à ses yeux. Pour lui, l'amour est la nature même, et se
confond avec la jeunesse. [...] L'amour est l'affirmation générale de Molière [...]. »

SUARES (André), fragments du *Carnet 180*,
republiés dans le *Nouveau Commerce*, Cahiers 39-40,
printemps 1978

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, mes remerciements vont à ma promotrice, Madame Françoise Tilkin. Ses conseils avisés, ses critiques toujours judicieuses et bienveillantes à mon égard, ainsi que ses qualités humaines m'ont été d'une aide précieuse. Ce mémoire n'aurait ressemblé en rien à ce qu'il est sans ses lectures, sa confiance et son soutien.

Ensuite, à Messieurs Gérard Purnelle et Jean-Marc Defays pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon sujet d'étude.

À tous mes professeurs qui ont nourri mon esprit, m'ont insufflé des rêves et m'ont ouverte au monde.

À mes correctrices et amies Éloïse et Céline qui ont accepté de relire ce mémoire sans que j'aie eu à le demander. Vos remarques m'ont aidée à m'améliorer et m'ont poussée à me surpasser.

À Solange qui a su me redonner confiance et sans qui je n'aurais pas réussi à écrire ces pages.

À mes extraordinaires amies, romanistes aussi, Adeline, Alexia, Chloé, Florence, Lara et Mélanie qui m'ont soutenue et motivée pendant ces années parfois compliquées.

À Geoffrey et Adrien pour leur écoute et leurs conseils.

À mon *nonno* qui m'a appris à ne jamais baisser les bras quelle que soit l'adversité.

À mon papa, ma maman, mon petit frère, Olivier et ma meilleure amie, Lorie qui m'ont entendue parler de Molière depuis de très nombreuses années et qui se demandent souvent quand est-ce que cela s'arrêtera. Vous avez supporté mon enthousiasme, vous m'avez encouragée quand cela était nécessaire, mais surtout vous n'avez jamais cessé de croire en moi et m'avez permis de réaliser mon rêve d'enfance.

Enfin, je désire dédier ce mémoire aux artistes des comédies musicales et en particulier à ceux du *Roi Soleil* qui, grâce à leur passion pour la musique, ont fait naître la mienne pour la littérature et le théâtre, ce qui m'a amené à choisir ces merveilleuses études.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	1
I. Objets d'étude, objectifs, et méthodologie.....	1
II. État de l'art.....	3
INTRODUCTION	8
I. Introduction.....	8
II. Molière (1622-1673)	8
II.1. Jean-Baptiste Poquelin.....	8
II.2. En quête d'une vocation : la création de l'Illustre Théâtre.....	9
II.3. Pérégrinations provinciales : Poquelin devient Molière.....	10
II.4. Retour à Paris : triomphe des <i>Précieuses Ridicules</i> (1659)	12
II.5. Les grandes comédies.....	12
II.6. Fauché en plein triomphe.....	14
III. Contexte de création des comédies-ballets : Les Fêtes royales.....	14
III.1. Introduction.....	14
III.2. Les Divertissements royaux.....	14
III.2.1. Historique.....	14
III.2.1.1. <i>Les Plaisirs de l'île enchantée</i>	16
III.2.1.2. <i>Le Ballet des Muses</i>	17
III.2.1.3. <i>Divertissement Royal</i>	18
III.2.2. Caractéristiques.....	19
IV. Les comédies-ballets.....	21

IV.1. Caractéristiques du genre	21
IV.2. Présentation du corpus.....	22
IV.2.1. <i>La Princesse d'Élide</i> (1664)	22
IV.2.2. <i>Le Sicilien ou l'Amour peintre</i> (1667)	23
IV.2.3. <i>Les Amants Magnifiques</i> (1670)	24
V. L'amour au XVII ^e siècle.....	25
V.1. L'amour tendre.....	25
V.2. L'amour galant.....	26
VI. Conclusion.....	26
PARTIE I : LA DÉCLARATION D'AMOUR DANS LA COMÉDIE-BALLET.....	28
I. Introduction.....	28
II. Les règles de la déclaration d'amour.....	29
II.1. Les étapes menant à l'aveu des amants.....	29
II.1.1. Les confidences à un tiers.....	29
II.1.2. Les obstacles à la déclaration directe.....	33
II.1.3. Approcher l'être convoité.....	36
II.1.4. La naissance des sentiments de l'être aimé.....	41
II.2. La déclaration réciproque.....	46
II.2.1. L'amant : énonciateur de la déclaration.....	46
II.2.2. La bien-aimée : énonciatrice de la déclaration.....	49
II.2.3. La déclaration indirecte de la bien-aimée.....	52

III.	La déclaration d’amour : révélateur de la personnalité des héroïnes.....	55
III.1.	La déclaration d’amour comme connaissance de soi.....	56
III.2.	La déclaration d’amour comme affirmation de soi.....	56
IV.	Conclusion.....	57
PARTIE II : LES CARACTÈRES AMOUREUX DANS LA COMÉDIE-BALLET.....		60
I.	Introduction.....	60
II.	L’étude des caractères amoureux	61
II.1.	Le code de l’amant tendre.....	61
II.2.	Le code de l’amant galant.....	61
II.3.	La double image de l’amour : l’amour tendre et l’amour galant....	62
II.4.	L’amoureux tendre dans les comédies-ballets.....	62
II.4.1.	Les qualités de l’amant tendre.....	62
II.4.1.1.	La plainte et la souffrance.....	62
II.4.1.2.	L’envie de mourir par amour.....	63
II.4.1.3.	La constance.....	67
II.4.1.4.	La soumission.....	68
II.4.2.	Les traits de l’amant tendre au moment de la déclaration d’amour entre les protagonistes.....	69
II.5.	L’amoureux galant dans les comédies-ballets.....	70
II.5.1.	Les qualités de l’amant galant.....	70
II.5.1.1.	Savoir complimenter.....	70
II.5.1.2.	Avoir un esprit ingénieux.....	72
II.5.1.3.	Avoir du mérite.....	73

II.5.2. Les jeunes filles séduites par les traits de l'amant galant....	80
II.6. Conclusion.....	81
III. Les traits des caractères amoureux privilégiés par les héroïnes.....	82
IV. Conclusion.....	87
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	89
BIBLIOGRAPHIE.....	92

AVANT-PROPOS

I. Objet d'étude, objectifs et méthodologie

Dans les comédies moliéresques, l'amour occupe une place importante dans la mesure où le dramaturge l'utilise non seulement comme ressort dramatique, mais également en raison des liens qu'il entretient avec d'autres aspects de la vie humaine tels que la liberté, l'abandon de soi ou le bonheur¹. Si dans l'œuvre de Molière est loué l'amour libre et partagé « où se trouve finalement le bonheur² », il est légitime de s'interroger sur la manière dont celui-ci est exprimé en s'intéressant plus particulièrement à la déclaration d'amour.

En effet, selon les propos de Jennifer Tamas, celle-ci permet de « faire entendre les inflexions d'une subjectivité³[...] », c'est-à-dire qu'elle dévoile les sentiments du personnage. De plus, dans les comédies de Molière, dire son amour, c'est faire la conquête de l'être aimé⁴. Or, pour conquérir il faut parvenir à séduire. Par conséquent, cela suppose de la part des personnages principaux masculins d'adopter un ou plusieurs comportements amoureux.

De ce fait, le premier objectif de ce travail sera d'examiner les caractères⁵ amoureux qui parviennent à conquérir l'être convoité et ainsi à accomplir la déclaration d'amour. Nous envisagerons donc notre étude non seulement sur un plan dramatique, mais également caractériel en nous posant plusieurs questions : comment est réglée une déclaration d'amour dans la comédie-ballet ? Quelle est sa fonction psychologique de

¹ MUNRO (James-Smith), « L'amour et le mariage dans la comédie française de Molière à Marivaux » dans *Literatures, Languages, and Cultures PhD thesis collection*, Londres, 1966, p. 4 sur <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/17438>

² MAZOUER (Charles), *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, éd. Honoré Champion, coll. Lumière classique, 2006, p. 235.

³ MOURARET MAISONNEUVE (Laurianne) compte rendu de TAMAS (Jennifer), *Le Silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, Genève, éd. Groz, coll. Travaux du Grand Siècle, 2018 dans *Dix-septième siècle, François Chauveau*, n° 289, 2020 sur <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2020-4-page-817.htm?ref=doi>

⁴ CANOVA-GREEN (Marie-Claude), « Figures de la Galanterie dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre* » dans *Littérature Classique*, n° 58, 2005, p. 98 sur <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2005-3-page-89.htm>

⁵ Nous employons ce terme en nous référant à la définition qu'en donne Anne Ubersfeld : « [...] le mot désigne [...] une configuration de traits psychologiques et comportementaux [...] ». UBERSFELD (Anne), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, éd. Points, coll. Essai, 1996, p. 18.

dévoilement ? Quels sont les caractères amoureux des personnages principaux masculins ? Lequel ou lesquels parviennent à conquérir la bien-aimée ?

Comme évoqué précédemment, le thème de l'amour est récurrent chez Molière ; ce dernier s'en sert non seulement dans ses farces, mais aussi dans ses comédies de mœurs. Cependant, il n'en fait pas toujours l'enjeu principal de l'action, d'où la nécessité de délimiter un corpus dans lequel « l'histoire d'amour » est la trame principale de la comédie. C'est ainsi que nous avons privilégié l'étude de ses comédies-ballets dans la mesure où, d'un côté, dans ce genre mêlant danse, musique et théâtre, la découverte de l'amour et la déclaration de celui-ci constituent presque toujours le centre de l'intrigue ; de l'autre, celles-ci sont créées dans le cadre des somptueuses fêtes offertes à la cour par Louis XIV, si bien que Molière, en collaboration avec Jean-Baptiste Lully et Pierre Beauchamp, a tenté de répondre au goût du roi en présentant les comportements et les pratiques sociales et morales de l'époque.

Parmi les douze comédies-ballets moliéresques, trois ont particulièrement retenu notre attention : *La Princesse d'Élide* (1664), *Le Sicilien ou l'Amour peintre* (1667) et *Les Amants Magnifiques* (1670).

Par ailleurs, selon Charles Mazouer, ce genre ne peut être étudié sans les ornements qui le caractérisent dans la mesure où ils ajoutent une sorte de grâce aux comédies-ballets, si bien que sans ces derniers elles paraissent comme mutilées ; elles deviennent autres et peuvent changer de sens⁶. C'est pourquoi, il sera intéressant, et c'est ce qui constituera le deuxième objectif de ce mémoire, d'examiner, d'une part, leur rôle dans l'intrigue amoureuse, d'autre part, leur fonction critique. De fait, Molière se sert des ornements et des contrepoints de ceux-ci avec la comédie afin de multiplier les points de vue et les jugements sur les personnages et l'intrigue. Plusieurs questions retiendront donc notre attention : comment les ornements s'insèrent-ils dans le texte dramatique ? Pourquoi sont-ils nécessaires à la déclaration d'amour ? Comment l'auteur s'en sert-il pour émettre un jugement ? Sur quoi porte ce dernier ?

Dans un premier temps, nous établirons un état de l'art suivi d'une introduction dans laquelle seront présentés l'auteur, le contexte de création des comédies-ballets, le

⁶ MAZOUER (Charles), *op.cit.*, p. 105.

corpus, ainsi que l'amour au XVII^e siècle. De cette manière, nous exposerons les éléments théoriques nécessaires à notre analyse.

Après cette introduction, dans une première partie, nous étudierons les règles de la déclaration d'amour dans la comédie-ballet. Nous analyserons d'abord les différentes étapes menant à la déclaration des amants. Ensuite, nous nous pencherons attentivement sur l'aveu amoureux. Cela nous permettra de mettre en évidence son rôle de révélateur de la personnalité des héroïnes. Précisons que nous étofferons nos analyses par l'examen des ornements afin de révéler leurs liens avec la déclaration d'amour.

La seconde partie du mémoire sera consacrée à l'examen des caractères amoureux en nous référant à la représentation de l'amour au XVII^e siècle. Nous aborderons ensuite les traits de caractère privilégiés par les jeunes héroïnes. Nous nous pencherons également grâce à l'étude des ornements sur le regard critique émis par le dramaturge.

II. État de l'art

Cet état de l'art ne prétend pas à l'exhaustivité dans la mesure où il nous paraît difficile de rendre compte de manière complète des nombreuses études consacrées, d'une part, au sentiment amoureux au XVII^e siècle, d'autre part, à l'œuvre de Molière tant celles-ci sont abondantes. Nous proposons donc d'inventorier de manière très large les ouvrages abordant le thème de l'amour dans la littérature classique, ainsi que le genre de la comédie-ballet du fait que ces derniers concernent les questions qui nous occupent dans ce mémoire.

Le thème amoureux au XVII^e siècle s'est vu gratifier de nombreuses études depuis que les critiques sont parvenus à distinguer l'amour précieux de l'amour galant. C'est tout d'abord sur la préciosité que les chercheurs se sont penchés en tentant de montrer la part de mythes et de nostalgie que manifeste cette notion. Cependant, malgré la démystification résultant de ces travaux, certains ouvrages, comme celui de Georges Mongrédien⁷, continuent de croire la préciosité comme une catégorie littéraire. Il faut attendre les premières études sur la galanterie pour définitivement mettre fin au mythe de la préciosité. Dès lors, apparaît l'idée que cette dernière n'a jamais existé et que les

⁷ MONGRÉDIEN (Georges), *Les Précieux et les précieuses*, Paris, éd. Mercure de France, coll. Les Belles Lettres, 1963.

comportements qui la caractérisent sont, en réalité, empruntés au domaine galant auquel se rattache la notion de politesse dans la mesure où il est lié aux termes de *civilité* et d'*honnêteté*, comme le démontre Roger Duchêne dans son ouvrage *Les Précieuses ou, Comment l'esprit vint aux femmes*⁸. De plus, Jean-Michel Pelous, dans sa célèbre thèse *Amour Galant, Amour Précieux*⁹, réexamine le concept de préciosité en le confrontant à celui de la galanterie et parvient à distinguer l'amour galant de l'amour précieux en affirmant que ce dernier fonctionne comme une sorte de repoussoir au modèle galant et ne sert dans cette perspective qu'à discréditer la galanterie.

Une fois amour précieux et amour galant distingués, on voit apparaître des essais qui étudient leurs manifestations au sein des différents genres littéraires du XVII^e siècle. C'est le cas de Delphine Denis qui, dans *La Muse galante, Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*¹⁰, s'attache à démontrer comment la « rhétorique de la conversation » impose une attitude galante qui chasse toute forme de vulgarité en recherchant un effet naturel. De même, Patrick Dandrey, dans *Molière ou l'esthétique du ridicule*¹¹, propose, en étudiant les œuvres moliéresques, une analyse de l'héritage galant dans la poétique de la comédie. Dès lors, émergent de plus en plus les traits d'une esthétique galante dont certains chercheurs tel que Alain Viala ont tenté d'explorer les enjeux. En effet, dans son essai *La France galante*¹², il a porté son attention sur la manière dont l'amour galant se construit, prospère et enfin se décline tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles. Pour ce faire, il a proposé un examen des œuvres littéraires, picturales et musicales qui sont définies comme galantes. Viala a adopté une approche comparatrice grâce à laquelle il a démontré que l'amour galant s'étend des œuvres artistiques aux mœurs.

Enfin, concernant l'étude du sentiment amoureux dans la dramaturgie classique, nous pouvons noter, en plus de l'étude de Dandrey, la thèse¹³ de James-Smith Munro dans

⁸ DUCHÊNE (Roger), *Les Précieuses, ou Comment l'esprit vint aux femmes*, Paris, éd. Fayard, 2001.

⁹ PELOUS (Jean-Michel), *Amour Précieux, Amour Galant (1654-1675) Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaine*, Paris, éd. Librairie Klincksieck, 1980.

¹⁰ DENIS (Delphine), *La Muse galante Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, éd. Honoré Champion, coll. Lumière Classique, 1997.

¹¹ DANDREY (Patrick), *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, éd. Klincksieck, coll. Librairie Klincksieck, 2002.

¹² VIALA (Alain), *La France galante*, Paris, éd. PUF, coll. Les Littéraires, 2008.

¹³ MUNRO (James-Smith), *op.cit.*

laquelle il étudie la manière dont se révèle le sentiment amoureux dans les comédies de Molière à Marivaux. Il y démontre ses liens avec les aspects de la vie tels que le bonheur ou la liberté affirmant ainsi l'importance d'étudier le thème amoureux dans le théâtre. Jennifer Tamas¹⁴, quant à elle, se concentre sur l'analyse de la passion amoureuse dans les tragédies de Racine au moyen de la déclaration d'amour, dans la mesure où elle constitue un moment privilégié pour le personnage et son interlocuteur : « elle appelle une révélation de soi à l'autre et une découverte de son identité¹⁵ », constate-t-elle. Pour finir, il est intéressant de relever que l'article¹⁶ de Marie Claude Canova-Green, dans lequel elle analyse l'amour galant dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, a permis de démontrer que la galanterie constitue le ressort principal dans la comédie moliéresque. En effet, c'est en fonction du comportement galant que se construit l'intrigue amoureuse ainsi qu'une certaine image de soi.

Longtemps jugée obsolète, la comédie-ballet est soit négligée par les chercheurs, soit réduite à sa seule composante textuelle occultant une partie importante de l'œuvre de Molière. Bien que déjà au XIX^e siècle Sainte-Beuve¹⁷ eût attiré l'attention sur ce genre en affirmant que, si on voulait réellement comprendre le dramaturge, il était indispensable de prendre en compte cette partie de son œuvre, ce n'est que dans la première partie du XX^e siècle, avec l'ouvrage de Maurice Pellisson¹⁸ et la thèse de Friedrich Böttger¹⁹, que la comédie-ballet a suscité un intérêt particulier. Leurs travaux ont permis de la définir si bien que les spécialistes reconnaissent sa valeur esthétique, comme le souligne Antoine Adam dans son ouvrage sur la littérature française du XVII^e siècle : « soyons assurés que nous avons de notre grand écrivain qu'une idée incomplète si nous ne mettons pas dans une forte lumière de 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 parole²⁰ ».

¹⁴ TAMAS (Jennifer), *Le Silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, Genève, éd. Groz, coll. Travaux du Grand Siècle, 2018 dans *Dix-septième siècle, François Chauveau*, n° 289, 2020.

¹⁵ *Ibid.*, p. 173.

¹⁶ CANOVA-GREEN (Marie-Claude), *op.cit.*

¹⁷ SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), *Portraits littéraires*, tome II, Paris, éd. Garnier Frères, 1862, p. 56 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35430t/f59.item>.

¹⁸ PELLISSON (Maurice), *Les Comédies-ballets*, Paris, éd. Hachette, 1914.

¹⁹ BÖTTGER (Friedrich), *Die « comédie-ballet » von Molière-Lully*, Berlin, éd. Georg Olms, 1931.

²⁰ ADAM (Antoine), *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, tome III : « L'apogée du siècle. Boileau, Molière », Paris, éd. Domat, 1952, p. 412.

Dès lors, au sein de la critique, se dessinent deux tendances ; d'une part, celle qui se penche sur le seul genre de la comédie-ballet avec John Powell²¹ et Robert Fayon²², de l'autre, celle qui concentre ses efforts sur les rapports entre texte et musique au point qu'elle parvient à percevoir la musique comme une composante essentielle, structurelle et esthétique de ces pièces, comme le montre Philippe Beaussant dans son ouvrage *Lully ou le musicien du soleil*²³. De même Robert Macbride dans son article « La musique chez Molière : source dramatique ou simple agrément²⁴ ? » aborde la manière dont la musique occupe une place de choix dans la composition dramatique de la comédie-ballet. Notons également que Marie-Claude Canova-Green²⁵, en étudiant *Le Bourgeois Gentilhomme*, démontre comment le jeu des images et des rôles se sert du chant et des intermèdes pour se représenter appuyant ainsi l'idée de Macbride. Il est aussi intéressant de relever l'étude de Norman Buford²⁶ dans laquelle il s'interroge sur la présence d'un langage musical : est-il un langage récité orné de musicalité ou est-il un langage chanté ? Selon lui, deux styles musicaux coexistent afin de se critiquer mutuellement : la musique galante exprime les situations conventionnelles, et la musique burlesque donne les moyens aux personnages de se libérer des conventions pour suivre leur caractère naturel. Ces différentes études permettent de saisir l'importance de s'interroger les parties musicales des pièces afin de comprendre leur rôle et leur fonction dans l'intrigue.

Par ailleurs, certains spécialistes portent leur attention sur les implications idéologiques de ce type de spectacle. C'est le cas de Gérard Defaux qui, dans son ouvrage

²¹ POWELL (John), « Histoire des représentations des comédies-ballets de Molière depuis leur création jusqu'en 1700 » dans *Littérature Classique*, n° 95, *La question du répertoire du théâtre*, 2018, p. 120-150 sur

https://www.academia.edu/43052079/Histoire_des_repr%C3%A9sentations_des_com%C3%A9dies_ballets_de_Moli%C3%A8re_depuis_leur_cr%C3%A9ation_jusqu'en_1700_le_t%C3%A9moignage_des_registres_de_la_compagnie

²² FAJON (Robert), « La comédie-ballet, fille et héritière du ballet de cour » dans *Littérature Classique*, vol 21, 1994, p. 207-219 sur https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1994_num_21_1_1784

²³ BEAUSSANT (Philippe), *Lully ou le musicien du soleil*, Paris, éd. Gallimard, coll. Théâtre des Champs Élysées, 1992.

²⁴ MACBRIDE (Robert), « La musique chez Molière : source dramatique ou simple agrément ? » dans *Littérature Classique*, vol 21, *Théâtre et musique au XVII^e siècle*, 1994, p. 65-77 sur https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1994_num_21_1_1771

²⁵ CANOVA-GREEN (Marie-Claude), « Présentation et représentation dans le Bourgeois Gentilhomme, ou le jeu des images et des rôles » dans *Littérature classique*, n° 21, *Théâtre et Musique au XVII^e siècle*, 1994, p. 71-90 sur https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1994_num_21_1_1772

²⁶ BUFORD (Norman), « Les folles conventions : le langage musical dans les dernières comédies de Molière » dans *Littérature Classique*, n° 21, 1994, p. 91-101 sur https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1994_num_21_1_1773

*Molière ou les métamorphoses du comique*²⁷, montre comment ce genre est la confirmation artistique et esthétique d'un poète se libérant des règles imposées à sa production : 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 hommes²⁸ ». De plus, une étude récente de Marie-Claude Canova-Green²⁹ analysant les fêtes pour lesquelles ces pièces furent créées, a permis de faire émerger leur caractère idéologique et politique. Enfin, notons que Charles Mazouer, dans son ouvrage *Molière et ses comédies-ballets*³⁰, en plus de proposer une mise au point sur le genre, tente de synthétiser les intentions critiques de celui-ci tout en l'englobant dans un processus esthétique qui lui est propre, offrant ainsi aux futurs chercheurs de nouvelles pistes d'analyse.

²⁷ DEFAUX (Gérard), *Molière ou les métamorphoses du comique*, Paris, éd. Klincksieck, coll. Bibliothèque d'histoire du théâtre, 1992.

²⁸ *Ibid.*, p. 56.

²⁹ CANOVA-GREEN (Marie-Claude), « *Ces gens-là se trémoussent bien* ». *Ébats et débats dans la comédie-ballet de Molière*, Tübingen, éd. Gunter Narr Verlag, coll. Biblio 17-171, 2007.

³⁰ MAZOUER (Charles), *op.cit.*

INTRODUCTION

I. Introduction

Cette partie introductive a pour but d'exposer les éléments essentiels à notre objet d'étude. Pour ce faire, nous commencerons par présenter l'auteur. Nous évoquerons ensuite le contexte de création des comédies-ballets afin de bien comprendre la particularité de ce genre. Cela nous permettra d'aborder ses caractéristiques avant de présenter notre corpus. Nous achèverons cette partie en présentant l'amour au XVII^e siècle dans la mesure où, comme le verrons, il est au centre des intrigues de nos comédies-ballets.

II. Molière (1622-1673)

[...] Sous des genres et des registres différents, grande ou petite comédie, spectacle mêlé de musique et de danse, ou encore veine mondaine et veine bourgeoise, ou enfin une parodie des comportements mondains et satire des conceptions religieuses trop « zélées » ainsi que la médecine, se fait jour une cohérence intellectuelle et artistique étonnante. Molière ne cesse d'innover et explorer en restant toujours le même, lui-même. [...] ³¹

Les quelques lignes qui achèvent l'avant-propos de la biographie sur Molière écrite par Georges Forestier nous montrent que pour véritablement comprendre l'œuvre moliéresque, il est nécessaire de connaître l'histoire de l'extraordinaire homme de théâtre qu'a été Molière. En effet, celle-ci éclaire sur la portée de ses pièces. Les pages qui suivent proposent donc d'exposer les grandes étapes de la vie de celui qui demeure « le plus grand auteur comique occidental ³² ».

II.1. Jean-Baptiste Poquelin

Jean-Baptiste Poquelin est né le 15 janvier 1622 à Paris dans une famille bourgeoise de tisserands réputés, au point qu'en 1630 son père hérite de la charge de tapissier valet du roi Louis XIII dont le jeune Jean-Baptiste héritera pour la détenir jusqu'à sa mort. Né

³¹ FORESTIER (Georges), *Molière*, Paris, éd. Gallimard, coll. Nrf, 2018 p. 17.

³² *Ibid.*

dans un milieu aussi privilégié, Molière se voit offrir de solides études dans le très réputé collège jésuite de Clermont (actuel lycée Louis-le-Grand). Du fait de ses fréquentations, le jeune homme commence à s'intéresser à la libre pensée ; il lit Épicure et Montaigne chez qui il trouve une vision humaniste fondée sur le respect de la Nature. Après avoir obtenu une licence en droit, il abandonne sa carrière d'avocat pour le théâtre au grand désespoir de son père. En effet, Molière choisit de s'écarter de la voie traditionnelle en pratiquant de manière concrète le théâtre qui pour lui consiste à un engagement total et exclusif, et non une approche de poète qui élabore ses pièces dans un cabinet de travail sans jamais les jouer³³.

II.2. En quête d'une vocation : la création de l'Illustre Théâtre

Selon Georges Forestier, il est difficile de connaître avec précision les origines de la passion de Molière pour le théâtre tellement les légendes divergent les unes des autres à ce sujet. Tout ce que l'on peut affirmer est qu'après avoir assuré en survivance la charge de tapisser de la chambre du roi³⁴, l'homme est emporté par son désir de devenir comédien. C'est ainsi qu'il crée une troupe de théâtre composée de dix personnes³⁵. Le 30 juin 1643, à l'aube d'un nouveau règne, Molière légalise la troupe qu'il nomme l'Illustre³⁶Théâtre.

Si, dans un premier temps, les jeunes associés s'installent dans la capitale, il leur est très difficile de rivaliser avec les deux théâtres établis à Paris depuis 1630. De fait, la Troupe Royale de l'Hôtel de Bourgogne et la troupe du Marais se concurrencent pour attirer un public relativement étroit. De plus, depuis quelques années, il faut aussi compter sur les comédiens italiens menés par Scaramouche qui jouent au Petit-Bourbon à côté du Louvre. Par conséquent, pour qu'une nouvelle troupe attire le public parisien, elle doit non seulement trouver des acteurs de grand talent et de très bons auteurs, mais également investir beaucoup pour disposer d'une salle aussi bien aménagée que celle du l'Hôtel de

³³ FORESTIER (Georges), *op.cit.*, p. 33.

³⁴ Selon Sainte-Beuve, Molière dut remplacer son père trop âgé dans la charge. Il accompagna Louis XIII dans le voyage de la Narbonne en 1641 durant lequel il fut témoin de l'exécution de Cinq-Mars et de Du Thou. SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), *op.cit.* p. 14.

³⁵ On y trouve la famille Bèjart, Madeleine et ses deux frères, Louis et Joseph, un libraire, Denis Beys, un clerc de procureur, Nicolas Bonnenfant, un « maître écrivain », Georges Pinel ainsi que plus tard Armande Bèjart, fille de Madeleine et épouse de Molière.

³⁶ À l'époque, l'adjectif *illustre* était très à la mode ; il désignait des hommes au mérite éclatant devenus « d'illustres corsaires » ou « d'illustres pirates » que l'on voyait dans les romans et les tragi-comédies. FORESTIER (Georges), *op.cit.*, p. 49.

Bourgogne ou du Marais. C'est pourquoi Molière choisit de s'éloigner de Paris avant de s'installer dans le jeu de paume des Métayers situé dans le Marais, non loin du Pont Neuf. Elle y joue surtout des tragédies telles que *La Mort de Sénèque* de Tristan L'Hermitte ou encore *Le Dictateur romain* d'André Mareschal.

Cependant, ne rencontrant pas le succès attendu³⁷ et en l'absence de rentrées financières, Molière se trouve dans l'incapacité de payer les dépenses nécessaires au bon fonctionnement du théâtre si bien qu'il est emprisonné pour dettes. Il faut l'aide de son père et d'amis fidèles pour le libérer. Ruinés et oubliés, les jeunes acteurs n'ont pas d'autre choix que de partir en province afin de rejoindre la troupe itinérante dirigée par Charles Dufresne.

II.3. Pérégrinations provinciales : Poquelin devient Molière

De 1643 à 1656, Molière et ses compagnons parcourent une bonne partie du royaume. Après avoir traversé la Guyenne et longé la vallée de la Garonne, d'Agen à Bordeaux en passant par le château du duc d'Éperon, qui les protège et les entretient, ils se déplacent entre la région du Languedoc, où ils sont invités par de riches seigneurs, et la ville de Lyon dans laquelle ils séjournent très souvent si bien que quelquefois on les considère comme la troupe de la ville. En outre, à mesure que le succès émerge, le jeune Poquelin prend de plus en plus d'assurance, au point qu'en 1652 l'équilibre entre le groupe de Charles Dufresne et celui de l'Illustre théâtre se rompt et qu'une troupe homogène se forme : celle de Molière. Constituée de douze comédiens (sept hommes et cinq femmes), celle-ci acquiert, par les divertissements qu'elle propose la prééminence auprès des différents protecteurs avec lesquels elle entretient des liens privilégiés. C'est le cas du prince de Conti.

De fait, en août 1653, Armand de Conti demande aux comédiens de venir jouer dans sa résidence au nord de Pézenas afin d'égayer son séjour. Celui-ci est rapidement séduit par leur prestation si bien qu'il leur accorde une pension. C'est pendant ce patronage que Molière se forme au comique et devient un véritable auteur. Bien que la qualité de jeu et la beauté du spectacle qu'offre la jeune compagnie ne peuvent être

³⁷ Le public parisien du moment était plus attiré par les comédies que par les tragédies et, en particulier, par celle du poète Paul Scarron intitulée *Jodel ou le Maître valet* qui fut représentée pour la première fois à l'Hôtel de Bourgogne en 1643.

contestées du fait des rires qu'elle suscite, elle doit proposer de l'inédit si elle ne veut pas que le public se détourne d'elle au profit d'une nouvelle bande de comédiens. Par conséquent, conscient de cette menace, le meneur de troupe décide d'écrire ses propres pièces ; c'est le début des farces³⁸ moliéresques.

Rédigées à la hâte et avec des scènes peu élaborées (l'auteur comptant sur l'improvisation des comédiens), ces dernières se révèlent être une réduction des modèles italiens et principalement de ceux de la *commedia dell'arte*. Témoins de cette inspiration sont les quelques pièces restées au répertoire de la troupe dans les années 1660, telles que *Le Docteur pédant* et *Le Médecin volant*. La pratique de la farce est à la portée de nombreux auteurs, mais Molière semble avoir été le premier comédien français de sa génération à s'essayer avec beaucoup de talent à ce qu'on nomme à l'époque l'imitation créatrice³⁹. Vers 1654, il se met à la composition d'une comédie en cinq actes et en vers, *L'Étourdi ou le Contretemps*, dont le sujet⁴⁰ est puisé dans l'œuvre du comédien *dell'arte*, Niccolo Barbieri. La manière dont le dramaturge français adapte cette pièce révèle une conception particulière du comique théâtral qui consiste à fonder une suite répétitive de séquence créant un même schéma : fourberie réussie/ étourderie qui l'annule/ dépit qui en résulte⁴¹. Avec cette notion de répétition comme enjeu principal de l'action, Molière bouleverse la dramaturgie classique en mettant en avant le couple valet/maitre reléguant les autres personnages au second plan. De plus, cela lui permet d'affiner le personnage du valet qui occupe près de la moitié de la pièce, personnage qu'il jouera tout au long de sa carrière, et grâce auquel il pourra révéler son véritable talent comique en employant grimaces, gestes et déguisements burlesques. Grâce à cette brillante adaptation, Molière devient un véritable « auteur-comédien ».

³⁸ *Farce* est employé ici dans son sens courant, c'est-à-dire une petite pièce comique en un acte venant étoffer un spectacle dont la tête d'affiche était un classique du répertoire ou bien composant une séance entièrement comique avec une ou deux autres pièces du même genre. FORESTIER (Georges), *op.cit.*, p. 96.

³⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁰ La trame raconte l'histoire des amours contrariés entre un jeune homme, dont le père veut marier à la fille d'un voisin, et une captive achetée aux Turcs. Afin d'approcher cette dernière, de la racheter, d'empêcher un capitaine de l'enlever et de contrer le courroux d'un rival, il faudra toute l'ingéniosité de son valet. Celui-ci imagine fourberie sur fourberie pour faire la félicité de son maître. La pièce se termine par une surprise du destin qui réunit les jeunes amoureux alors que tout semblait perdu. Cette pièce fait songer aux *Fourberies de Scapin* que Molière écrira dix-sept ans plus tard, d'autant que le nom du valet est Scappino.

⁴¹ Sur la poétique de répétition chez Molière, voir l'ouvrage de DE GUARDIA (Jean), *Poétique de Molière comédie et répétition*, Genève, éd. Droz, 2007.

II.4. Retour à Paris : triomphe des *Précieuses Ridicules* (1659)

Quatre ans après le succès de *L'Étourdi*, Molière envisage un séjour prolongé à Paris en vue de mettre un comble à sa récente notoriété. La situation est alors bien différente de celle qu'il avait connue douze ans plus tôt. Il n'y a plus que deux troupes installées dans la capitale, la troupe de l'Hôtel de Bourgogne et les comédiens italiens. S'étant enrichi suffisamment, le dramaturge décide de relouer le théâtre du Marais et de l'aménager pour disposer d'une salle appropriée au travail des acteurs.

En septembre 1658 le prince de Conti présente les comédiens à Philippe d'Anjou dit Monsieur, frère du roi, qui, séduit par leur jeu, les recommande au roi de sorte qu'un mois plus tard c'est devant le monarque qu'ils jouent une pièce de Corneille, *Nicomède*, ainsi qu'une farce de leur composition, *Le Docteur amoureux* à laquelle le roi est particulièrement sensible. Dès lors, Louis XIV autorise la jeune compagnie à s'installer au Petit-Bourbon, salle qu'elle partage avec les Italiens sous le titre de la « Troupe de Monsieur, Frère Unique du Roi⁴² ». Molière commence alors sa conquête parisienne ; il joue pendant plusieurs semaines pour le roi et se fait recevoir dans de nombreux salons où il donne à lire ses compositions qui attirent l'approbation générale.

En novembre 1659, Molière décide de faire présenter une comédie inspirée d'une pièce de Scarron, *L'Héritier ridicule* dont il reprend le cadre burlesque, fondé sur un décalage entre l'orgueil aristocratique et les manières vulgaires du domestique. Il y ajoute des traits tirés des habitudes mondaines et du langage galant. De plus, remarquant que la galanterie toute faite d'excès est pratiquée par les dames dites « précieuses », le dramaturge imagine un groupe de femmes à qui il donne la parole inventant ainsi le « langage précieux » : *Les Précieuses ridicules* sont nées. Cette pièce, où s'allie à la farce (déguisement, bastonnades, etc.) la satire sociale de l'époque, connaît un très vif succès et ouvre la voie aux grandes comédies moliéresques.

I.5. Les grandes comédies

Suite au triomphe des *Précieuses Ridicules*, Molière commence à s'affirmer dans le genre de la farce avec *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660) et *L'École des maris* (1661). Le public découvre non seulement un personnage de théâtre inédit,

⁴² FORESTIER (Georges), *op.cit.*, p. 119.

Sganarelle, mais également un nouveau jeu centré sur l'expressivité grimacière du visage que ses premiers ennemis reprochent à Molière.

Ce n'est qu'en 1662, quelques mois après ses noces secrètes avec Armande Béjart, que Molière réussit un coup de maître en créant *L'École des Femmes*. De fait, il parvient au sein de la « grande comédie » en cinq actes et en vers, réservée jusque-là à l'adaptation des pièces étrangères, à peindre ce qui fait débat dans la société mondaine. De plus, la pièce crée une nouvelle forme de comique fondée sur les réactions d'un personnage ridicule déplorant son malheur qu'il a lui-même causé par son aveuglement et son intelligence erronée du monde et de la société⁴³. C'est cette nouvelle matrice dramatique qui fera la très grande renommée de Molière. Cependant, cette pièce suscite de nombreuses critiques du point de vue esthétique auxquelles le jeune poète répond par deux courtes pièces : *La Critique de l'École des Femmes* et *L'Impromptu de Versailles* (1663) dans lesquelles il réhabilite le genre de la comédie peu valorisé en regard de la tragédie.

Directeur de troupe, metteur en scène, auteur, comédien, Molière jouit de plus en plus de crédit auprès du roi, si bien qu'au moment des festivités des *Plaisirs de l'île enchantée*⁴⁴, Louis XIV propose au dramaturge de représenter plusieurs comédies afin de divertir la cour. C'est à cette occasion qu'il crée *Le Tartuffe* dans laquelle il met en scène le ridicule et l'hypocrisie des adversaires du plaisir que sont les dévots. Tout comme *L'École des Femmes*, cette pièce engendre des débats houleux si bien que le souverain interdit sa représentation publique pendant quatre ans.

En 1665, privé du *Tartuffe*, Molière se lance dans la création de *Dom Juan* dont le sujet est puisé dans la comédie espagnole à succès *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso Molina. À cette œuvre singulière par la multiplicité des thèmes abordés, le poète ajoute une dimension libertine faisant faire à son héros une apologie de la séduction amoureuse et de l'inconstance. Notons, par ailleurs, que cette comédie propose un grand spectacle employant aux mieux les possibilités des « pièces à machine ». Même si les dévots expriment leur indignation face à la nouvelle création de

⁴³ FORESTIER (Georges), *op.cit.*, p. 193.

⁴⁴ Voir le point III.2.1.1.

Molière, celle-ci triomphe au près du public et de Louis XIV. C'est ainsi que la troupe devient officiellement la Troupe du Roi.

II.6. Fauché en plein triomphe

Par la suite, les œuvres de Molière révèlent un homme plus sage dans la mesure où il cesse de s'attaquer à la morale politique et religieuse pour ne se centrer que sur les vices de caractères et les mœurs. Dès lors, se succèdent de très grandes pièces comme *Le Médecin malgré lui* (1666) ou encore *L'Avare* (1668). Par ailleurs, le dramaturge est particulièrement occupé par les festivités royales pour lesquelles il doit offrir à la cour, en collaboration avec les musiciens et les chorégraphes de son temps tels que Jean-Baptiste Lully et Pierre Beauchamp, des comédies-ballets dont *Le Bourgeois Gentilhomme* demeure le chef-d'œuvre.

Devenu riche et célèbre, Molière triomphe, mais sa santé se dégrade. Lors de la quatrième représentation de sa dernière pièce, *Le Malade imaginaire* (1673), il a un malaise sur scène et meurt quelques heures plus tard à l'âge de 51 ans. N'ayant pas abjuré son métier de comédien, il n'échappe à la fosse commune que grâce à l'intervention de Louis XIV ; il est inhumé pendant la nuit du 18 février sans cérémonie religieuse.

III. Contexte de création des comédies-ballets : Les Fêtes royales

III.1. Introduction

Voulues par le roi pour être les divertissements qu'il offre à sa cour lors de ses séjours dans les diverses résidences royales, les comédies-ballets sont inévitablement influencées par le climat général au moment de leur création. Aujourd'hui, lorsque le spectateur se rend au théâtre pour voir *Le Bourgeois Gentilhomme* ou *Georges Dandin*, il n'a plus aucune idée de l'ambiance de ces délectations royales auxquelles Molière contribuait et qui rejaillissent dans le texte de ces types de pièces. C'est pourquoi, avant de nous pencher sur l'analyse de trois de ces comédies, il nous semble important d'évoquer leur contexte de création si particulier afin de mieux saisir leur portée.

III.2. Les Divertissements royaux

III.2.1. Historique

Le règne de Louis XIV est marqué par la création de fêtes somptueuses offertes à la cour par le roi afin non seulement de célébrer la favorite du moment ou encore la venue

de diplomates étrangers, mais également pour « pérenniser la gloire du Roi en l’immortalisant⁴⁵ », dans la mesure où le souverain est toujours le commanditaire et l’objet de la fête⁴⁶. Si au début ces célébrations rassemblent tous les corps sociaux, elles sont très vite exclusivement destinées à un public aristocratique qu’il s’agit d’attirer et de séduire pour la mettre au service du monarque et pour diffuser les valeurs et les normes de l’Ancien Régime. Ces divertissements durent plusieurs jours et réunissent des agréments très variés tels que les carrousels⁴⁷, les courses de bague⁴⁸ et de têtes⁴⁹ ou encore les feux d’artifice ; ceux-ci sont souvent accompagnés par de splendides festins, enchantant les palais les plus délicats.

Ces spectacles complets se déroulent dans les palais ou les résidences royales situés presque toujours hors de Paris : à Saint Germain-en-Laye et à Chambord ont lieu *Le Ballet des Muses* (1667) et le *Divertissement Royal* (1670). Quant à Versailles, il sert de cadre aux fêtes de 1664, *Les Plaisirs de l’île enchantée*.

Concernant l’origine de ces divertissements louis-quatorziens, les historiens s’accordent généralement à voir en la fête de Vaux-le-Vicomte leur préfiguration. En effet, Nicolas Fouquet, homme très cultivé, protecteur des artistes et des peintres donne, le 17 août 1661, en l’honneur du roi, une fête somptueuse se déployant dans un cadre champêtre séduisant, et réunissant tous les plaisirs que la France du XVII^e siècle peut connaître⁵⁰. De fait, le château construit par Le Vau, l’admirable décor peint par Le Brun,

⁴⁵ DECARNE (Pauline), « Le Grand Divertissement royal de Versailles (1668) ou l’actualité paradoxale : l’évènement, le pouvoir et la mémoire » dans *Littérature Classique*, n° 78, 2012, p. 211.

⁴⁶ MAZOUER (Charles), *op.cit.*, p. 24.

⁴⁷ « CARROUSEL. s. m. feste magnifique que font des Princes ou des Seigneurs [...]. Elle consiste en une cavalcade de plusieurs Seigneurs superbement vêtus, et équipés à la manière des anciens Cavaliers. [...] Ils se rendent à quelque place publique, où ils font des courses de bague, des joutes, des tournois, & autres exercices de Noblesse. On y ajoute quelques fois des chariots de triomphe, des machines, des danses de chevaux, &c. c’est de là que ces festes ont pris leur nom. [...] » FURETIÈRE (Antoine), *Dictionnaire universel*, tome I, 1690, p. 154.

⁴⁸ Les courses de bague étaient une réinvention des tournois ludiques des guerres féodales ; elles consistaient à faire passer une lance à travers un anneau suspendu à une potence. NÉRAUDAU (Jean-Pierre), *L’Olympe du Roi-Soleil*, Paris, éd. Les Belles-Lettres, coll. Realia, 2013, p. 55.

⁴⁹ « Pour les courses de têtes, il fallait emporter à la pointe de l’épée ou d’une lance une série de têtes de turcs, de nègres ou de méduses posées à des hauteurs variables ». *Ibid.*

⁵⁰ Ce que dit la *Gazette* permet de se faire une idée des plaisirs qui ornaient la fête de Vaux-le-Vicomte : « la bonne chère ayant été accompagnée du divertissement d’un fort agréable ballet, de la comédie et d’une infinité de feux d’artifice dans les jardins de cette belle et charmante maison, de manière que ce superbe régal se trouva assorti de tout ce qui peut se souhaiter dans les plus délicieux... » cité par MAZOUER (Charles), *op.cit.*, p. 39.

les jardins ornés de fontaines et de jets d'eau imaginés par le jardinier Le Nôtre constituent un spectacle majestueux dans lequel la cour peut se mettre en scène. C'est à cette occasion que Fouquet, désirant offrir à Louis XIV une comédie, demande à Molière de lui fournir un divertissement en collaboration avec le compositeur italien Jean-Baptiste Lully ; le dramaturge écrit *Les Fâcheux*, comédie en trois actes, entremêlée de musique et de danses : c'est la naissance de la comédie-ballet⁵¹. Enthousiasmé par ce spectacle et voulant surpasser son surintendant des Finances, le roi aurait fait appel à ces talentueux artistes pour réaliser ses propres fêtes dont nous allons à présent évoquer, à titre d'exemple, les plus appropriées à notre sujet d'étude.

III.2.1.1. *Les Plaisirs de l'île enchantée*

En 1664, Louis XIV organise dans les jardins de Versailles une grande fête de printemps, la première de son règne : *Les Plaisirs de l'île enchantée*. Le but de cette dernière est de rassembler toutes les formes de divertissements princiers : « un jeu équestre, un festin introduit par un jeu de machines et de musique, une pièce de théâtre mêlée de musique, de chants et de ballets, un grand ballet et un feu d'artifice⁵² ». Ces festivités ne sont pas conçues au hasard mais doivent répondre au dessein de Louis XIV dans la mesure où elles signifient « tout ce que faisait le roi de France, qu'il s'agît de gouverner ses sujets ou de les distraire⁵³ ». C'est pourquoi, le roi charge ses collaborateurs auxquels il accorde sa plus grande confiance de proposer et de superviser ces divertissements : le premier gentilhomme de la chambre, le duc de Saint-Aignan, le surintendant des bâtiments, Colbert, le machiniste et décorateur italien, Carlo Vigarani, et les artistes Lully, Beauchamp et Molière.

Le thème est choisi par Saint-Aignan ; celui-ci puise dans le célèbre poème héroïque de la Renaissance, *l'Orlando furioso* de l'Arioste, les chants VI à VII racontant comment le chevalier Roger et ses compagnons ont échoué sur l'île de la magicienne Alcine et comment, éblouis par ses délices et sa beauté, ils se laissent capturer : « c'est une fête continuelle, écrivait l'Arioste, où le temps s'écoule au jeu, au spectacle, au bain ou à la danse⁵⁴ ». C'est de là que le duc tire le titre de la fête. La première des trois journées est

⁵¹ Voir le point IV.

⁵² FORESTIER (Georges), *op.cit.*, p. 250.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 251.

consacrée aux divertissements offerts par la magicienne et auxquels Roger (le rôle est tenu par le roi) et ses camarades participent. La seconde soirée est dédiée à une comédie mêlée de musique et de danses, qui doit être accordée au thème galant et chevaleresque du divertissement. Molière abandonne donc son comique habituel pour créer *La Princesse d'Élide*, une comédie héroïque et galante inspirée de la veine espagnole sur laquelle nous reviendrons. Enfin, lors du troisième jour, la fable⁵⁵ de L'Arioste s'achève sous forme d'un ballet en six entrées, afin de donner de l'amorce au feu d'artifice qui, symbolisant la destruction des enchantements, vient clore les festivités.

III.2.1.2. *Le Ballet des Muses*

Du 2 décembre 1666 au 19 février 1667, la cour est conviée à Saint-Germain-en-Laye pour assister à la représentation du *Ballet des Muses* imaginé par le poète Isaac Benserade⁵⁶ à l'occasion des grandes réjouissances offertes par Louis XIV pour célébrer la fin du deuil de la reine, Marie-Thérèse. Les comédiens de la troupe de Molière, mais aussi ceux de l'Hôtel de Bourgogne y participent. Sur les airs de Lully, Pierre Beauchamp est chargé de faire danser le roi, ainsi que les grands seigneurs et les dames de la cour telles que Mlle de La Vallière ou encore Mme de Montespan.

Le ballet se compose de treize entrées dans lesquelles Benserade élabore un dialogue des Muses en l'honneur du Roi : Mnémosyne, mère des Muses, mène ses filles à la cour où tous les Arts les accueillent et les honorent tour à tour, en réservant une entrée à chacune. Dans la première entrée, consacrée à Uranie, sont représentées les sept planètes. Dans la seconde, pour Melpomène, est évoqué *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau. La troisième, quant à elle, est destinée à Thalie, la muse de la comédie. C'est là que Molière fait d'abord représenter *Mélicerte*, une comédie inachevée⁵⁷ dans laquelle une jeune bergère, Mélicerte, aime le jeune Myrtil promis à une des nymphes. Vient

⁵⁵ « FABLE. s. f. [...] se dit aussi de la fiction qui sert de sujet aux poèmes Épiques et Dramatiques, et aux Romans. [...] » FURETIÈRE (Antoine), *Dictionnaire universel*, tome I, 1690, p. 11.

⁵⁶ Le poète Isaac Benserade avait été chargé de la quasi-totalité des ballets depuis le milieu du siècle, jusqu'au *Ballet de Flore* commandé pour le carnaval précédent ; il participa très activement à l'élaboration du culte du Roi-Soleil. Concernant le rôle de Benserade dans les ballets de cour, voir l'ouvrage de COUVREUR (Manuel), *Jean-Baptiste Lully : musique et dramaturgie au service du Prince*, Bruxelles, éd. M. Vokar, 1992, p. 111-113.

⁵⁷ Molière avait seulement écrit les deux premiers actes, qui en appelaient un troisième pour transformer le berger Myrtil en prince, mais, pressé par Louis XIV, il n'eut pas le temps de l'écrire et sa comédie resta incomplète et inédite.

ensuite une pastorale comique mi-déclamée, mi-chantée et mi-dansée dont le texte n'a pas été conservé. Dans la sixième entrée, intervient la troupe de l'Hôtel de Bourgogne en jouant *Les Poètes*, une comédie de Quinault, enchâssée dans une mascarade espagnole. Enfin, notons que le 14 février, après deux mois d'un ballet à treize entrées, s'ajoute une quatorzième ; elle comporte des danses de Turcs et de Maures ainsi qu'une comédie intitulée *Le Sicilien ou l'Amour peintre*⁵⁸.

III.2.1.3. *Divertissement Royal*

C'est pour le carnaval de 1670 que Louis XIV commande à Molière et ses collaborateurs un nouveau *Divertissement Royal*. Pour le dramaturge, la tâche représente une étape importante dans sa carrière étant donné qu'il est chargé de concevoir l'entièreté du grand ballet, c'est-à-dire les vers chantés et les vers imprimés dans le livret pour illustrer les entrées dansées de chaque personnage, occupant ainsi la place de Benserade.

Comme les fêtes précédentes, le divertissement doit rassembler tous les plaisirs princiers si bien que Sa Majesté elle-même choisit le thème qu'il convient de traiter :

Le roi, qui ne veut que des choses extraordinaires dans tout ce qu'il entreprend, s'est proposé de donner à sa cour un divertissement qui fût composé de tous ceux que le théâtre peut fournir ; et, pour embrasser cette vaste idée et enchaîner ensemble tant de choses diverses, Sa Majesté 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 dont ils se peuvent aviser⁵⁹.

Louis XIV reprend le thème de *La Princesse d'Élide*⁶⁰, mais le situe dans une région lointaine de la Grèce antique : Tempé, une vallée consacrée à Apollon. Par conséquent, on doit y voir célébrer sur le ton noble qui s'impose à la Cour des jeux en son honneur⁶¹. C'est pourquoi, Molière élabore une intrigue de « comédie héroïque » baptisée *Les Amants Magnifiques*⁶².

⁵⁸ Voir le point IV.2.2.

⁵⁹ *Les Amants Magnifiques* dans Molière, *Œuvres complètes* 4, édition présentée et établie par Georges Mongrédien, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 1965, p. 21.

⁶⁰ Voir le point IV.2.3.

⁶¹ COUVREUR (Manuel), *op.cit.*, p. 178.

⁶² Voir le point IV.2.3.

III.2.2. Caractéristiques

Les fêtes louis-quatorziennes sont caractérisées par les nombreux emprunts qu'elles font à la mythologie gréco-latine. En effet, la cour apprécie particulièrement être représentée par des divinités marines, des personnages exotiques ou encore des héros antiques. La société sous Louis XIV éprouve un goût marqué pour le rêve, l'enchantement et la magie, d'où son engouement pour l'allégorie et les mythes. Ces références mythologiques sont telles que les fêtes royales deviennent le lieu où s'accomplit un grand nombre de métamorphoses : les résidences royales se transforment en palais du Soleil et leurs jardins, en théâtre, en salles de bal ou encore en cirques de carrousels, bref en un « Olympe ressuscité⁶³ ».

Louis XIV lui-même prend part à ces métamorphoses au moyen du ballet de cour qu'il pratique. En effet, le monarque aime les arts et en particulier la danse dans laquelle il excelle, comme le souligne Manuel Couvreur : « Ses maîtres à danser [...] pouvaient être fiers de leur élève : pendant que les courtisans s'extasiaient sur la grâce du jeune danseur, leurs épouses et leurs filles se récréaient sur la beauté non-pareille de sa jambe⁶⁴ ». Pour le monarque, il est nécessaire qu'un souverain s'adonne à ces divertissements, il en va de son hygiène mentale et physique. C'est pourquoi, à chaque fête, il s'y livre au milieu des gens de sa cour, des comédiens et des danseurs professionnels⁶⁵ qui gravitent autour de lui tels les astres autour du soleil. De plus, le souverain est toujours costumé en Apollon, dieu du Soleil favorisant la mise en place d'un symbolisme apollinien et permettant le développement d'un culte monarchique : celui du Roi-Soleil.

En outre, les divertissements royaux impressionnent par leur aspect somptueux et leur caractère exotique. Effectivement, nombreuses sont les manifestations éclatantes de la France louis-quatorzienne. Les thèmes, les costumes (principalement héroïques et fantaisistes), les décors, tout est créé dans le but de transporter le public mondain dans un ailleurs merveilleux propre à provoquer le dépaysement. Les relations des fêtes royales et, en particulier celles de Félibien, révèlent très bien l'atmosphère de ces dernières. C'est

⁶³ MOINE (Marie-Christine), *Les Fêtes à la Cour du Roi Soleil*, Paris, éd. Fernand Lanore, coll. Reflets de l'Histoire, 1984, p. 81.

⁶⁴ COUVREUR (Manuel), *op.cit.*, p. 32.

⁶⁵ NÉRAUDAU (Jean-Pierre), *L'Olympe du Roi-Soleil*, Paris, éd. Les Belles-Lettres, coll. Realia, 2013, p. 143.

le cas lorsqu'il décrit la promenade en gondole sur le Grand Canal lors de la troisième journée des *Divertissements de Versailles* de 1674, autre très grande fête donnée par Louis XIV.

[...] 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 canaux⁶⁶.

Le texte de Félibien nous montre également que ces festivités se déroulent à l'extérieur des résidences royales dans les jardins ou les parcs : les organisateurs y aménagent des plans d'eau, des décorations peintes, des palais en carton, etc. Tout le naturel du paysage permet de créer un univers merveilleux lequel s'affirme par la présence de fleurs, d'arbres fruitiers (citronnier, oranger ...), ainsi que d'animaux exotiques contenus dans les ménageries, tels que les lions, les gazelles⁶⁷. À ce paysage s'ajoutent aussi les effets d'ombre et de lumière qui font toute la beauté des fêtes nocturnes ; les statues mythologiques s'animent, les bosquets des parcs se transforment en salle de théâtre ou en festins somptueux, et le tout au son de la musique de Lully.

Notons encore que ces fêtes louis-quatorziennes sont presque toujours préparées avec célérité si bien que la plupart du temps on craint que les préparatifs ne puissent pas être achevés à la date prévue. Par conséquent, peintres, sculpteurs, décorateurs, artificiers, maîtres de ballets et bien sûr poètes et dramaturges rassemblent leurs efforts pour offrir en peu de temps les plus somptueux spectacles selon la volonté du roi, comme l'évoque Charles Mazouer : « il [le roi] se soucie de tout, distribue les responsabilités et désire être servi à la hâte⁶⁸ » ; il veille à l'ordonnance de ses fêtes, et tous doivent être à son service afin d'immortaliser sa gloire. Précisons que même si elles présentent le prince dans une

⁶⁶ FÉLIBIEN (André), *Divertissements de Versailles donnez par le Roy à toute sa cour au retour de la conquête de la Franche-Comté en l'année mille six-cent septante quatre*, Paris, imprimerie royale, 1676, p. 11.

⁶⁷ MOINE (Marie-Christine), *op.cit.*, p. 103.

⁶⁸ MAZOUER (Charles), *op.cit.*, p. 28.

sorte d'éternité, ces festivités sont éphémères et ne laissent aucune trace, à l'exception des comédies-ballets qui subsistent grâce à leurs livrets.

Enfin, il est intéressant de noter que Louis XIV dédie souvent ces divertissements à ses maîtresses. Si *Le Grand divertissement royal de Versailles* est une louange adressée à Madame de Montespan, les festivités des *Plaisirs de l'île enchantée* sont secrètement dédiées à la première favorite du jeune prince, Louise de La Vallière. En 1671, c'est à sa belle-sœur, la Princesse Palatine, qu'est offert *Le Ballet des ballets*. Nous remarquons donc que ces fêtes, qui « sont autant de cadeaux et de régals pour la femme aimée⁶⁹ », sont marquées par l'idéologie de l'amour et du plaisir que Molière ne cesse de représenter dans ses comédies-ballets comme nous le verrons.

IV. Les comédies-ballets

IV.1. Caractéristiques du genre

Dans la mesure où notre étude porte sur trois comédies-ballets moliéresques, il est important d'évoquer les caractéristiques principales du genre avant de présenter notre corpus.

On l'a dit, c'est pour la fête de Vaux-le-Vicomte que Molière écrit sa première comédie-ballet : *Les Fâcheux*. Fouquet, ayant envisagé d'offrir au roi un ballet en même temps que la comédie, charge le dramaturge d'assurer la cohésion et l'unité entre la musique, la danse et la pièce⁷⁰. Cette union des trois arts constitue non seulement le principe constitutif du genre, mais surtout son originalité.

Toutes les comédies-ballets contiennent des parties dansées et chantées appelées intermèdes ou ornements. Ces derniers sont introduits à la fin des actes et commentés au début de l'acte suivant. Ils sont le plus souvent joués dans le même espace fictif que la comédie et partagent avec elle les lieux, le décor et les personnages. Unir la comédie et les intermèdes dans le même espace scénique permet de répartir les personnages aux deux

⁶⁹ MAZOUER (Charles), *op.cit.*, p. 27.

⁷⁰ « [...] pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes [les ballets jetés dans les entre'actes de la comédie], on s'avisa 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 [...] » Avertissement précédant *Les Fâcheux* dans *Molière Œuvres complètes* 1, édition présentée et établie par Georges Mongrédien, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 1965, p. 407.

catégories distinctes. Les personnages de la comédie deviennent, pendant le déroulement de l'intermède, les spectateurs des personnages de ce dernier⁷¹. Ces ornements peuvent intervenir de manière très brève (une ritournelle, une sérénade ...), mais aussi prendre une ampleur considérable⁷². Signalons encore que si dans ce mémoire nous nous intéressons uniquement à la partie textuelle des intermèdes, le chant et la danse, grâce à leur pouvoir expressif, sont eux aussi porteurs de sens et ont un rôle dans le déroulement de l'intrigue.

Dans leur diversité les ornements des comédies-ballets peuvent engendrer toute une gamme de climats : de la froideur à la gaieté, en passant par l'humour ou la souffrance. Cette dernière est particulièrement présente dans les intermèdes pastoraux. En effet, Molière emprunte une part abondante de ses personnages au genre de la pastorale ; nombreux sont les valets de chien, les nymphes, les satyres, les bergers et les bergères qui envahissent la scène. Tous, comme il se doit, ne s'inquiètent que des choses de l'amour : vieux pasteurs amoureux ; jeunes bergers souffrant de la froideur des bergères, condamnés à la plainte et prêts à mourir.

Notons également que les comédies-ballets sont réalisées avec rapidité pour « aller au plus pressé pour satisfaire les directives royales⁷³ », ce qui donne souvent lieu à des sujets empruntés ou peu élaborés laissant une impression d'imperfection formelle⁷⁴.

IV.2. Présentation du corpus

IV.2.1. *La Princesse d'Élide* (1664)

La Princesse d'Élide est écrite à l'occasion des festivités des *Plaisirs de l'île enchantée*. Cette commande royale, comme souvent trop tardive, contraint Molière à un travail trop hâtif de sorte qu'il doit abandonner le vers pour la prose comme le signale l'avis au début de l'acte II⁷⁵.

⁷¹ MAZOUER (Charles), *op.cit.*, p. 108.

⁷² *Ibid.*, p. 131.

⁷³ CANOVA-GREEN (Marie-Claude), « Marginale ou marginalisée ? La comédie-ballet moliéresque » dans *Littérature Classique*, n° 51, *Le théâtre au XVII^e siècle : pratiques du mineur*, 2004, p. 324.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ « AVIS. — *Le dessein de l'auteur était de traiter ainsi toute la comédie ; mais un commandement du Roi qui pressa cette affaire, l'obligea d'achever tout le reste en prose, et de passer légèrement sur plusieurs scènes, qu'il aurait étendues davantage, s'il avait eu plus de loisir.* » dans *La Princesse d'Élide* dans

Pressé, le dramaturge décide d'imiter librement une pièce espagnole d'Agustín Moreto intitulée *El desdén con el desdén*⁷⁶. Cette comédie héroïque et galante s'adapte parfaitement au cadre de la fête. En effet, il transporte la scène en Élide, cité grecque réputée pour ses jeux olympiques. Le sujet évoque une jeune princesse orgueilleuse et insensible qui se vante d'ignorer l'amour. Il faudra l'ingéniosité du prince Euryale, aidé du plaisant, Moron, pour qu'elle finisse par succomber.

Dans cette comédie, Molière doit introduire des ballets, ce qui le conduit à adopter un principe d'alternance : d'un côté la pièce parlée, de l'autre les six intermèdes composés d'une pastorale formant une intrigue secondaire. Pour assurer le lien entre les deux parties, le fou de Cour assume des fonctions différentes dans les deux parties, si bien que les personnages de la comédie se mêlent aux personnages de la pastorale.

IV.2.2. *Le Sicilien ou l'Amour peintre* (1667)

Le Sicilien ou l'Amour peintre est créée pour la quatorzième et dernière entrée du *Ballet des Muses*. Cette comédie en un acte montée *in extremis* doit assurer la continuité thématique avec les trames des Muses venues présenter des Turcs et des Maures à la Cour. C'est pourquoi ces personnages exotiques envahissent la scène de l'intermède.

La pièce est entrecoupée d'ornements chantés et dansés intégrés à l'intrigue qui jouent un rôle plus ou moins important dans le déroulement de celle-ci. Ces interventions musicales sont au nombre de trois et sont de différentes natures : une sérénade présentant deux bergers plaintifs, une chanson interprétée par le valet, Hali, et dansée par des esclaves, et enfin une mascarade. Cette dernière conclut non seulement le spectacle, mais sert aussi d'épilogue au *Ballet des Muses*. Notons également que les intermèdes du *Sicilien* ont tendance à quitter leur place habituelle, c'est-à-dire en fin d'acte, et à se développer ailleurs dans l'acte.

Molière, *Œuvres complètes* 2, édition présentée et établie par Georges Mongrédien, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 1965 p. 223.

⁷⁶ Pour plus de détails, voir l'article de URBANI (Brigitte), « Deux réécritures d'une pièce du Siècle d'Or : Moreto, Molière, Carlo Gozzi » dans *Cahiers d'études romanes*, n° 20, *Traces d'autrui et retours sur soi*, 2009, p. 269-287.

Pour cette œuvre légère⁷⁷ qu'il situe sur les bords siciliens, Molière reprend le schéma de répétition de *L'Étourdi ou le Contretemps*⁷⁸ grâce auquel il met en scène le valet, Hali, et son maître français, Adraste. Ce dernier est amoureux d'une jeune esclave grecque enfermée par un affreux Sicilien jaloux qui veut l'épouser. La fourberie et l'ingéniosité du domestique permettent au jeune amoureux de s'introduire chez sa bien-aimée sous le déguisement d'un faux peintre. La pièce se termine par un banal enlèvement réunissant les deux amants.

Il est intéressant de préciser que l'originalité de la pièce n'est pas dans son intrigue, mais plutôt dans sa langue et son rythme poétique. En effet, le dramaturge use d'une prose mesurée et cadencée à la manière des vers libres. Il a recours au vers blanc, aux inversions et il abonde d'images poétiques. Le style délicat du *Sicilien* révèle une veine fantaisiste⁷⁹ et galante s'opposant à la langue populaire des farces et au vers soutenus des grandes comédies. Cette petite comédie témoigne donc de l'heureuse diversité de génie du Molière⁸⁰.

IV.2.3. *Les Amants Magnifiques* (1670)

C'est pour le *Divertissement royal* de 1670 que Louis XIV commande à Molière *Les Amants Magnifiques*. Pour cette nouvelle comédie-ballet, le monarque prend le soin de dicter le thème qu'il convient de traiter. Il veut une comédie dans le ton de la galanterie de cour similaire à celui de *La Princesse d'Élide*, mais dont l'action est située dans une cité plus appropriée à sa personne : Tempé⁸¹.

Se souvenant de la pièce *Don Sanche d'Aragon* de Corneille⁸², Molière compose la trame de la comédie : deux princes rivaux qui font la cour à la princesse Ériphile en la régaland de divertissements, les galanteries. Cependant, Ériphile est inconsciemment éprise du général Sostrate qui, lui-même, l'adore mais ne peut lui avouer ses sentiments en raison de sa position sociale trop inférieure. Comme dans *La Princesse d'Élide*, il faut que le personnage subalterne, Clitidias, vienne au secours des jeunes amants. Il emploie

⁷⁷ *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, dans *Molière, Œuvres complètes* 3, édition présentée et établie par Georges Mongrédien, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 1965, p. 169.

⁷⁸ Voir le point II.3.

⁷⁹ ADAM (Antoine), *op.cit.*, p. 361.

⁸⁰ MOLAND (Louis), *Molière, sa vie et ses œuvres*, Paris, éd. Frères Garniers, 1887, p. 339.

⁸¹ Voir le point III.2.1.3.

⁸² MOLAND (Louis), *op.cit.*, p. 380.

tous les avantages liés à sa fonction de fou pour sonder le cœur de la princesse et faire triompher l'amour.

De même que les deux pièces précédentes, *Les Amants Magnifiques* est entrecoupée d'intermèdes qui sont très variés et très développés. Le premier est composé d'un prologue mythologique à la louange de Neptune (représentant le roi) et des dieux marins. Le deuxième et le cinquième sont des pantomimes. Le troisième, quant à lui, introduit la pastorale qui s'ouvre sur le récit d'une nymphe servant de prologue à l'histoire des bergers amoureux. Cette pastorale détachée forme un spectacle dans le spectacle. Le quatrième est une danse de huit statues. Enfin, le sixième vient achever la comédie : il célèbre les Jeux pythiens durant lesquels apparaît Apollon interprété par le roi. Notons l'unité de ton et la recherche de symétrie entre ces divers ornements⁸³.

On le voit, dans les comédies-ballets, les personnages sont préoccupés par les choses de l'amour. Ces intrigues amoureuses répondent au goût de la Cour, où triomphait le motif amoureux⁸⁴. C'est pourquoi, il nous semble intéressant de nous arrêter à présent sur la représentation de l'amour au XVII^e siècle.

V. L'amour au XVII^e siècle

V.1. L'amour tendre

Au XVII^e siècle, apparaissent de petits textes sur le sentiment amoureux tels que des almanachs, des traités, ainsi que des cartes dont la plus célèbre est celle de Madeleine de Scudéry : la carte de Tendre, qui laisse entrevoir une organisation cohérente du monde de l'amour. En effet, cette cartographie présente les étapes de la conquête amoureuse. Celle-ci engendre une certaine conception de l'amour régie par des règles bien connues des mondains⁸⁵. Son succès et son influence sont telles qu'on la considère comme le manifeste amoureux de l'époque classique⁸⁶.

Cette manière d'aimer nourrit presque toute la littérature du XVII^e siècle, mais elle imprègne surtout tout un langage. Tant dans la prose que dans la poésie, les auteurs

⁸³ « [...] Au prologue répondent les Jeux pythiens qui renchérissent sur la somptuosité [...] » COUVREUR (Manuel), *op.cit.*, p. 183.

⁸⁴ PELOUS (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 24.

⁸⁵ « [...] Tout est dans la manière [...] l'important n'est pas d'aimer, mais de savoir aimer ». *Ibid.*, p. 41.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

utilisent un style et un vocabulaire « technique⁸⁷ » pour permettre aux amants tendres d'exprimer leur état d'âme.

V.2. L'amour galant

En regard de cet amour tendre, s'impose l'amour galant. Celui-ci, tout en conservant sa confiance dans les pouvoirs de l'Amour, prétend à plus de sincérité et de simplicité. Ce nouvel art d'aimer est empreint de gaieté, de spontanéité et de légèreté. Son idéal s'incarne en la figure de l'homme galant dont le principal souci est de séduire la dame en la couvrant de compliments⁸⁸.

Comme l'amour tendre, l'amour galant a son propre style. Signalons deux caractéristiques : l'emploi des métaphores et l'association entre l'emphase et l'humour. En effet, flatterie oblige, le locuteur utilise des hyperboles afin de donner une énergie persuasive à son discours⁸⁹. L'humour, quant à lui, est caractérisé par l'usage d'un style « moyen⁹⁰ ».

VI. Conclusion

Dans cette partie introductive, nous avons d'abord présenté l'auteur, ce qui nous a permis de constater que ce fils de famille bourgeoise devenu comédien et directeur de troupe, est parvenu à transformer le jeu comique et a bouleversé la dramaturgie classique.

Il a également séduit le public exigeant de la Cour en collaborant avec les artistes de son temps afin de transfigurer le ballet de cour (le spectacle adoré de Louis XIV) en un genre nouveau où se mêlent la comédie, la danse et la musique : les comédies-ballets.

⁸⁷ On utilise abondamment de la métaphore engendrant des images conformes au code tendre. Le désarroi intérieur se manifeste le plus souvent par des « soupirs » et des « gémissements ». Pour la puissance de l'amour, il est de rigueur d'employer celle de la « flamme ». Notons que cette violence emprunte aussi son vocabulaire au registre guerrier tels que les « flèches » ou les « traits ». En ce qui concerne les souffrances, on a recours à des images plus énergiques comme « tourments » ou « martyrs ». Le statut de soumission est, quant à lui, traduit tantôt par l'attitude d'un fidèle vénérant une « divinité », tantôt par « l'esclave » accompagné de ses « liens » et de ses « chaînes ». Enfin, on emprunte souvent les métaphores de la « glace » ou de la férocité des « tigresses » afin d'évoquer le refus de la femme. PELOUS (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 79.

⁸⁸ DENIS (Delphine), *op.cit.*, p. 257 et 275.

⁸⁹ Grâce à l'effet d'amplification, on parvient à louer la dame et donc à la complimenter. *Ibid.*, p. 257.

⁹⁰ Le style moyen couvre à la fois un ton familier et à la fois un ton soutenu ; il combine le sérieux et l'enjouement. VIALA (Alain), *op.cit.*, p. 54.

Celles-ci ont été créées pour les fêtes royales dont le but était de pérenniser la gloire du roi ainsi que de séduire et d'assujettir le public aristocratique en l'émerveillant.

D'ailleurs, les comédies-ballets sont inévitablement influencées par ces divertissements royaux comme le prouvent leurs caractéristiques dont la principale est l'union des ornements (les parties chantées et dansées) à la comédie. En outre, elles sont toujours intégrées au thème et au cadre des festivités. C'est le cas de nos trois pièces. Le lien entre les comédies-ballets et les fêtes royales se manifestent aussi dans leur intrigue amoureuse dans la mesure où elle répond aux goûts de la Cour.

Pour bien comprendre les comédies-ballets, il était donc important de s'arrêter sur leur contexte de création. À présent que les éléments théoriques sont posés, nous pouvons nous pencher sur l'analyse de trois d'entre elles.

PARTIE I : LA DÉCLARATION D'AMOUR DANS LA COMÉDIE- BALLET

I. Introduction

Selon Jennifer Tamas, la déclaration d'amour se situe entre ce que John Austin appelle un énoncé constatif et un énoncé performatif⁹¹ dans la mesure où elle ne se limite pas au simple constat de « j'aime », mais « qu'elle a toujours l'ambition de convaincre l'autre et d'agir sur lui⁹² ». Effectivement, d'une part, elle produit des effets (peur, espérance, attente, satisfaction ...) tant chez le locuteur lui-même que chez l'interlocuteur. D'autre part, quand elle est proférée, elle accomplit *quelque chose*⁹³. Contrairement aux performatifs purs, elle ne fait pas ce qu'elle dit. De fait, il ne suffit pas de dire l'amour pour aimer. Mais, en déclarant ses sentiments, on produit un « *je ne sais quoi*⁹⁴ » qui engendre une action susceptible de modifier les relations entre les amoureux. C'est un *acte de langage de type perlocutoire*⁹⁵.

Dans la mesure où la déclaration d'amour agit de manière immédiate, elle représente une parole de « mise en danger⁹⁶ ». C'est pourquoi, elle doit survenir au bon moment au risque d'engendrer les regrets des personnages. Elle ne s'improvise donc pas, mais est préparée jusqu'à aboutir à une révélation presque toujours directe.

Cette première partie a donc pour but d'étudier les règles de la déclaration d'amour. Nous allons effectivement analyser les différentes étapes qui mènent à l'aveu entre les amants, avant de nous pencher plus attentivement sur celui-ci. Nous nous arrêterons également sur l'effet psychologique que la déclaration engendre chez les héroïnes. Le rôle des ornements dans l'intrigue amoureuse sera également examiné. Précisons que nos propos seront reliés aux règles de la dramaturgie classique.

⁹¹ AUSTIN (John), *Quand dire, c'est faire*, Paris, éd. Seuil, 1970, p. 122.

⁹² TAMAS (Jennifer), *op.cit.*, p. 162.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Un acte *perlocutoire* est un acte qui possède un pouvoir affectif sur le récepteur, c'est-à-dire « [qu'] à travers mon énoncé, j'ai éveillé des sentiments chez mon interlocuteur ». Il est suivi de l'acte *interlocutoire* qui construit un certain rapport entre le locuteur et l'interlocuteur. ÜBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre III*, Paris, éd. Belin, coll. Lettres Sup, 1996, p. 92.

⁹⁶ TAMAS (Jennifer), *op.cit.*, p. 161.

II. Les règles de la déclaration d'amour

II.1. Les étapes menant à l'aveu des amants

II.1.1. Les confidences à un tiers

Comme évoqué précédemment, l'aveu amoureux est difficile en raison des effets qu'il engendre. Il est l'indicible⁹⁷ que l'amoureux peine à énoncer. C'est pourquoi il nécessite toujours la présence d'un intermédiaire, le confident. Son rôle est de trouver le moment adéquat pour, suivant les cas, permettre la déclaration, la provoquer ou s'en faire le messager. Par ailleurs, il écoute le héros souvent muré dans le silence.

En effet, conscient non seulement des obstacles⁹⁸ qui empêchent l'expression de son amour, mais également des conséquences qu'aurait une déclaration, l'amant se tait. C'est ainsi que dans *La Princesse d'Élide* et *Les Amants Magnifiques*, la fable s'ouvre sur un silence montré par l'état pensif et mélancolique d'Euryale⁹⁹ et de Sostrate :

CLITIDAS. — Il est attaché à ses pensées.

[...]

CLITIDAS. — Mais vous plutôt que faites-vous ici, et quelle secrète mélancolie, quelle humeur sombre, s'il vous plaît. [...] (Acte I, scène 1, p. 26)¹⁰⁰

Ailleurs, la retenue de l'aveu est représentée par les jeux d'obscurités et de lumières du décor. C'est le cas dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre*. En effet, le rideau se lève sur le silence de la nuit : « Il fait noir comme dans un four ; le ciel s'est habillé, ce soir, en Scaramouche ; et je ne vois pas une étoile qui montre le bout de son nez¹⁰¹. » Cet alexandrin, inséré dans la prose et prononcé par l'esclave Hali, identifie la nuit au costume de ce personnage de la *commedia dell'arte* vêtu tout de noir. Cette métaphore plonge les personnages dans l'obscurité et, par conséquent, dans l'absence de bruit comme le

⁹⁷ TAMAS (Jennifer), *op.cit.*, p. 145.

⁹⁸ Nous reviendrons sur ces obstacles dans le point suivant.

⁹⁹ Acte I, scène 1, p. 210. Désormais les indications d'extraits et de page(s) feront toujours référence à l'ouvrage suivant : *La Princesse d'Élide* dans *op.cit.*

¹⁰⁰ Désormais les indications d'extraits et de page(s) feront toujours référence à l'ouvrage suivant : *Les Amants Magnifiques* dans *op.cit.*

¹⁰¹ Acte I, scène 1, p. 173. Désormais les indications d'extraits et de page(s) feront toujours référence à l'ouvrage suivant : *Le Sicilien ou l'Amour peintre* dans *op.cit.*

souligne Andrea Purricci à propos des scènes de nuit dans la comédie italienne¹⁰² : « Nella scena di notte s'osserva così da nostri, il costume nell'andar tentoni, incontrarsi far smorfie, salir le escale, ed altri atti muti¹⁰³ [...] ». Ce silence traduit l'incertitude d'Adraste quant aux sentiments d'Isidore à son égard, ce qui le contraint à garder secrète sa passion.

Cependant, comme celui-ci le déclare si bien : « [...] ne pouvant trouver aucune occasion de parler à ce qu'on adore [...] c'est la plus fâcheuse de toutes les inquiétudes [...]»¹⁰⁴, la passion ne peut être retenue très longtemps sans faire courir le risque de souffrir et de ne trouver comme seule issue la mort ainsi que le dit Sostrate¹⁰⁵. C'est pourquoi il est nécessaire que les amants puissent exprimer leur amour. C'est là que la fonction du confident est essentielle. Ce dernier rompt le silence en s'efforçant avec plus ou moins de succès à solliciter l'aveu. En effet, bien souvent ce défricheur a détecté des « symptômes amoureux¹⁰⁶ », les a liés entre eux et leur a donné du sens. Pourtant, il arrive que le héros feigne d'ignorer ce sens, mais c'est sans compter sur la malice dont peuvent faire preuve les confidents pour aider celui-ci à dévoiler son trouble.

Dans ce rôle de déchiffreur, c'est Clitidas qui se montre le plus brillant. En effet, après avoir repéré les raisons qui plongent Sostrate dans une longue mélancolie, il l'amène à avouer son trouble. En feignant de lire dans ses pensées, il épelle lettre par lettre le nom de celle qu'il aime avant de la nommer explicitement. Devant cette nomination, Sostrate ne peut nier et souligne la justesse de l'interprétation.

CLITIDAS. — Je ne suis point fou, vous êtes amoureux, j'ai le nez délicat, et j'ai senti cela d'abord.

¹⁰² Selon Bénédicte Louvat-Molozay, les scènes de nuit présentes dans le théâtre de Molière, et particulièrement dans ses comédies-ballets, sont marquées par l'influence des scènes italiennes. LOUVAT-MOLOZAY (Bénédicte), « Dramaturgies de la nuit dans le théâtre français » dans *Arrêt sur scène/scène focus*, 2015, p. 92.

¹⁰³ PURRICCI (Andrea), *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Naples, éd. Michele Luigi Mutio, 1699, p. 342 « Dans la scène de nuit l'usage est de se déplacer à tâtons, de se heurter par mégarde, de faire des grimaces de peur, d'escalader des échelles et toutes sortes d'autres actions muettes [...] » trad. par BOURQUI (Claude), *Les Sources de Molière*, Paris, éd. SEDES, 1999, p. 422.

¹⁰⁴ Acte I, scène 1, p. 173-174.

¹⁰⁵ Acte I, scène 1, p. 26.

¹⁰⁶ RUBELLIN (Françoise), *Lecture de Marivaux. La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour, Les Jeux de l'amour et du hasard*, Rennes, éd. PUR, coll. « Didact Français », 2009, p. 134.

CLITIDAS. — Oui, je gage que je vais deviner tout à l'heure celle que vous aimez.
[...] Tenez-vous un peu, et ouvrez les yeux. É, par soi, É; r, i, ri, É ri; p, h, i, phi, É rphi;
l, e, le: Ériphile. Vous êtes amoureux de la princesse Ériphile.

SOSTRATE. — [...] tu as pu découvrir le secret de mon cœur. [...]
(Acte I, scène 1, p. 25)

Par ailleurs, cette fonction de confident, en plus d'être indispensable pour les protagonistes, répond à un besoin dramaturgique. En effet, en se confiant, le héros communique au spectateur les informations nécessaires pour comprendre la pièce. De fait, on sait que dans l'œuvre théâtrale, on distingue deux énonciateurs : l'auteur, qui correspond à la totalité des didascalies, et le personnage qui investit l'ensemble du dialogue¹⁰⁷. Cette particularité entraîne une double situation d'énonciation. D'une part, les personnages dialoguent entre eux sans tenir compte de la présence du public ; d'autre part, leurs paroles, écrites par le dramaturge, s'adressent aux spectateurs : « [...] la voix du public [...] est toujours supposée par l'émetteur¹⁰⁸[l'auteur] [...] ». Par conséquent, le texte doit leur délivrer des informations sur le sujet, les personnages principaux, les motifs ..., et ce avant que l'action proprement dite commence. C'est pourquoi les confidences ont presque toujours lieu dans la scène d'exposition.

Dans la dramaturgie classique, l'exposition est un des points les plus codifiés sur lequel beaucoup de théoriciens, parfois auteurs eux-mêmes, se sont penchés afin d'en donner une définition précise. Jacques Scherer, l'un d'entre eux, définit la scène d'exposition comme une scène dans laquelle doivent être exposés tous les faits dont la connaissance est indispensable à l'intelligence de l'intrigue¹⁰⁹. Selon lui, rien n'est plus difficile que de créer une bonne exposition dans la mesure où elle doit « être entière, courte, claire, intéressante et vraisemblable¹¹⁰ ».

Par conséquent, lorsqu'il s'agit d'une scène de confiance, cela implique, comme le souligne Eve-Marie Rollinat-Levasseur¹¹¹, un dialogue où les interlocuteurs sont suffisamment en confiance pour parler à cœur ouvert de ce qui va définir l'intrigue. C'est

¹⁰⁷ UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre I*, Paris, éd. Belin, coll. Lettres Sup, 1996, p. 187-188.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 198.

¹⁰⁹ SCHERER (Jacques), *La Dramaturgie classique*, Paris, éd. Armand Colin, coll. Belle Page, 2014, p. 70.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹¹¹ ROLLINAT- LEVASSEUR (Eve-Marie), « La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale : du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi » dans *Confiance/dévoilement de soi dans l'interaction*, KERBAT-ORRECHINI (Catherine) [dir], Lyon, éd. De Gruyter, 2007, p. 88.

pourquoi, dans notre corpus, l'exposition est souvent une scène entre le héros et son valet étant donné que dans la comédie moliéresque les domestiques ont une proximité et une intimité avec leur maître¹¹². En outre, dans cette relation, la confiance est toujours le privilège du maître¹¹³. C'est ainsi que dans la scène 1 de l'Acte I du *Sicilien ou l'Amour peintre*, Adraste révèle à son valet Hali son amour pour Isidore et ce qui l'empêche de se déclarer, à savoir un Sicilien jaloux qui garde la jeune femme enfermée. Cette révélation donne l'occasion au domestique d'annoncer le programme de la fable.

Dans d'autres cas, la relation de confiance entre les deux partenaires repose sur une intimité de longue date, notamment lorsque le confident a pris soin de son « confieur¹¹⁴ » depuis l'enfance. C'est le cas d'Arbate et d'Euryale. D'ailleurs, Arbate connaît si bien son jeune protégé qu'il repère très vite son trouble et le lui fait reconnaître sans grand effort. Euryale, quant à lui, prouve sa confiance en son gouverneur¹¹⁵ en lui dévoilant son intimité et en l'autorisant à mettre des mots sur son mal comme le montre l'extrait suivant :

ARBATE

Ce silence rêveur, dont la sombre habitude
Vous fait à tous moments chercher la solitude,
Ces longs soupirs que laisse échapper votre cœur,
Et ces fixes regards si chargés de langueur,
Disent beaucoup sans doute à des gens de mon âge ;
Et je pense, Seigneur, entendre ce langage ;
Mais sans votre congé de peur de trop risquer
Je n'ose m'enhardir jusques à l'expliquer.

EURYALE.

Explique, explique Arbate, avec toute licence
Ces soupirs, ces regards, et ce morne silence.
Je te permets ici de dire que l'amour
M'a rangé sous ses lois, et me brave à son tour.
[...] (Acte I, scène 1, p. 210-211)

¹¹² EMELINA (Jean), *Les Valets et les servants dans le théâtre de Molière*, Aix-en-Provence, éd. La Pensée Universitaire, 1958, p. 120.

¹¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁴ *Confiance/dévoilement de soi dans l'interaction*, KERBAT-ORRECCHINI (Catherine) [dir], Lyon, éd. De Gruyter, 2007, p. 8.

¹¹⁵ « GOUVERNEUR s. m ; est aussi celui qui a soin de l'éducation d'un jeune Prince [...] ». FURETIÈRE (Antoine) *op.cit.*, p. 24.

La scène de confidence est donc essentielle, puisqu'elle permet de rompre le silence du héros afin qu'il expose les éléments nécessaires à l'intrigue. Par ailleurs, dans certains cas, elle est aussi le moyen de mettre en lumière une scène du passé (en témoigne l'utilisation du passé simple), celle du « coup de foudre ». En effet, dans *La Princesse d'Élide*, Euryale narre le moment où il s'est épris de la princesse d'Élide, ainsi que ce qui l'a séduit en elle : son mépris de l'amour.

[...]

À mon retour d'Argos je passai dans ces lieux,
Et ce passage offrit la princesse à mes yeux ;
Je vis tous les appas dont elle est revêtue,
Mais de l'œil dont on voit une belle statue :
Leur brillante jeunesse observée à loisir
Ne porta dans mon âme aucun secret désir,

[...]

Un transport inconnu, dont je ne fus point maître ;
Ce dédain si fameux eut des charmes secrets
À me faire avec soin rappeler tous ses traits,
Et mon esprit jetant de nouveaux yeux sur elle
M'en refit une image et si noble et si belle ;
Me peignit tant de gloire, et de telles douceurs
À pouvoir triompher de toutes ses froideurs.

[...] (Acte I, scène 1, p. 212)

II.1.2. Les obstacles de la déclaration

L'abbé Nadal, dans son traité intitulé *Observations sur la tragédie ancienne et moderne*¹¹⁶, postule que dans tout poème dramatique les désirs des héros se heurtent toujours à des obstacles. Ceux-ci sont nécessaires, puisqu'ils forment le nœud de l'action¹¹⁷. L'intrigue amoureuse des comédies-ballets n'échappent pas à la règle ; les

¹¹⁶ NADAL (Augustin), Abbé de, *Œuvres mêlées*, tome 2, Paris, Briassion, 1738, p. 158.

¹¹⁷ Le nœud d'un texte dramatique classique est « la relation qui s'établit entre la volonté des personnages, et les obstacles qui s'opposent à leur réalisation ». FORESTIER (Georges), *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Paris, éd. Armand Colin, coll. Cursus, 2017, p. 92.

amants sont confrontés à des obstacles qui empêchent l'expression de leur amour. Il est donc légitime de se pencher sur ces difficultés en révélant leur nature. C'est ce que se proposent de faire les pages qui suivent.

Dans notre corpus, l'obstacle opposé à l'amour des amants est généralement extérieur. Ainsi, dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, Adraste est confronté à l'autorité d'un Sicilien qui se croit destiné à devenir le mari d'Isidore si bien qu'il la tyrannise. C'est une forme d'esclavage qu'il propose à la jeune Grecque, comme elle le lui fait remarquer :

ISIDORE— Quelle obligation vous ai-je, si vous changez mon esclavage en un autre beaucoup plus rude ? Si vous ne me laissez jouir d'aucune liberté, et me fatiguez, comme on voit, d'une garde continuelle ? [...] (Acte I, scène 6, p. 179-180)

Jaloux comme un diable, Don Phèdre monte la garde afin qu'on ne lui dérobe pas « sa chose » : « [...] Mon amour vous veut tout à moi [...], et m'assurer la possession d'un cœur dont je ne puis souffrir qu'on me vole la moindre chose¹¹⁸ [...] ». De fait, il n'envisage la jeune Grecque que comme son bien, d'où le vocabulaire de domination et de possession présent dans la quasi-totalité de ses répliques lorsqu'il s'adresse à celle-ci. Il protège son « bien » par la servitude et l'enfermement. C'est donc cette figure dominatrice qu'Adraste va devoir affronter afin de rencontrer Isidore.

Si dans cette comédie-ballet Molière use d'un des types communs de l'obstacle extérieur (les prétentions maritales), il met parfois en œuvre un obstacle plus original. En effet, cas unique dans tout son théâtre¹¹⁹, la fable des *Amants Magnifiques* évoque une différence de rang social. De fait, malgré ses brillants états de service qui font de lui un homme de mérite, le général Sostrate est d'un rang inférieur à Ériphile ; par conséquent, il ne peut pas prétendre à sa main. Quant à celle-ci, elle ne saurait aimer un homme d'un tel rang. La princesse se conforme aux idées du XVII^e siècle selon lesquelles une fille de roi ou de prince ne peut épouser un « sujet » aussi glorieux soit-il¹²⁰. Dans ce cas-ci, l'obstacle social apparaît comme une fatalité. Pourtant, les réflexions d'Aristione laissent entrevoir une meilleure fortune. En effet, la mère d'Ériphile, se souciant de la liberté et

¹¹⁸ Acte I, scène 6, p. 179.

¹¹⁹ MAZOUER (Charles), *op.cit.*, p. 235.

¹²⁰ SCHERER (Jacques), *op.cit.*, p. 91.

des désirs de sa fille¹²¹, ne cautionne pas l'impossibilité d'union due à la différence de rang et vante constamment Sostrate : « Votre mérite, Sostrate, n'est point borné aux seuls emplois de la guerre : vous avez de l'esprit, de la conduite, de l'adresse¹²²[...] ». D'ailleurs, c'est lui qu'elle choisit pour découvrir lequel des amants magnifiques sa fille préfère : « J'estime tant Sostrate, que soit que vous vouliez vous servir de lui pour expliquer vos sentiments [...] ou soit que vous vous en remettiez absolument à sa conduite [...] » déclare-t-elle à la scène 1 de l'acte III.

Mais Sostrate et Ériphile se sont persuadés qu'ils ne peuvent pas s'aimer ; ils ont accepté de se soumettre à cette contrainte sociale au point de transformer¹²³ cet obstacle extérieur, pouvant être surmonté sans grand effort, en obstacle intérieur qui empêche l'expression de leur amour.

Si comme on le voit, ici l'obstacle extérieur devient intérieur, il arrive que les difficultés proviennent d'emblée des réticences toutes intérieures de l'être aimé. C'est le cas dans *La Princesse d'Élide*. En effet, Euryale se heurte au refus d'aimer de la princesse. Selon elle, aimer c'est accepter d'être domptée, vaincue, soumise, faible ; c'est tomber dans la dépendance qui est le sort commun de son sexe¹²⁴, justement ce qu'elle refuse de tout son être. D'ailleurs, ses amants, parce qu'elle en a malgré tout, sont maltraités et rejetés comme l'explique Euryale dans la scène d'exposition, d'où sa peur d'être repoussé :

EURYALE

Et que ferai-je, Arbate, en déclarant ma peine,
Qu'attirer les dédains de cette âme hautaine ?
Et me jeter au rang de ces princes soumis
Que le titre d'amants lui peint en ennemis ?
[...]
Tu vois les souverains de Messène et de Pyle
Lui faire de leurs cœurs un hommage inutile,

¹²¹ Notons que cette ouverture d'esprit est remarquable pour l'époque. On est bien loin des pères possessifs et jaloux que l'on peut rencontrer dans le théâtre de Molière.

¹²² Acte I, scène 2, p. 31.

¹²³ Selon Jacques Scherer « pour qu'un obstacle extérieur devienne intérieur, il suffit que les héros en admettent la légitimité ». SCHERER (Jacques), *op.cit.*, p. 92.

¹²⁴ PELOUS (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 243.

Et de l'éclat pompeux des plus hautes vertus
En appuyer en vain les respects assidus.
[...] (Acte I, scène 1, p. 213)

À l'instar de la déesse Diane, à qui elle voue une profonde admiration¹²⁵, la princesse d'Élide n'aime que la chasse et s'est durcie contre l'amour et le mariage comme elle le dit :

LA PRINCESSE— [...] ne devez-vous pas rougir d'appuyer une passion qui n'est qu'erreur, que faiblesse et qu'emportement, et dont tous les désordres ont tant de répugnance avec la gloire de notre sexe : [...] et [je] ne veux point du tout me commettre à ces gens qui font les esclaves auprès de nous, pour devenir un jour nos tyrans : [...], tous ces hommages, tous ces respects sont des embûches qu'on tend à notre cœur, et qui souvent l'engagent à commettre des lâchetés. [...] Pour moi, quand je regarde les bassesses épouvantables où cette passion ravale les personnes sur qui elle étend sa puissance je sens tout mon cœur qui s'émeut. [...] (Acte II, scène 2, p. 223)

Ainsi, toute la difficulté pour Euryale sera de triompher d'un cœur qui résiste afin de pouvoir lui dévoiler ses sentiments. Notons qu'avec cet obstacle intérieur dépendant de la volonté de celle qui refuse d'être sujette de l'amour, on est bien loin des obstacles traditionnels des comédies moliéresques.

II.1.3. Approcher l'être convoité

Nous venons de le voir, importants sont les obstacles qui empêchent l'aveu direct de l'amant. Pourtant, il est nécessaire qu'il soit prononcé dans la mesure où il constitue l'élément indispensable au dénouement de l'action.

Au début de nos trois comédies-ballets, l'amour entre les deux amants n'est pas partagé, ce qui implique, selon Georges Forestier, que toute l'action soit consacrée à la conquête amoureuse dont la réussite s'illustre par l'union des protagonistes¹²⁶. Or, pour qu'Euryale, Adraste et Sostrate parviennent à conquérir leur bien-aimée, il faut qu'ils déclarent leur amour. En effet, on l'a vu, une fois proférée, la déclaration d'amour est agissante en raison des effets qu'elle engendre ; elle implique la nécessité d'une réaction

¹²⁵ Voir la réplique d'Euryale à l'Acte I, scène 1, vers 72-73, p. 212.

¹²⁶ FORESTIER (Georges), « Structure de la comédie française classique » dans *Littératures classiques*, n° 27, *L'Esthétique de la comédie*, 1996, p. 253.

qui engage un nouveau rapport entre les amants, si bien que la déclaration se confond souvent avec la demande en mariage comme l'explique Furetière dans son dictionnaire : « on dit [...] faire une déclaration d'amour [...], pour dire, la faire demander en mariage¹²⁷ ». Bref, dans la mesure où toute comédie doit s'achever par un mariage¹²⁸, il faut impérativement que les protagonistes s'avouent leur amour. C'est pourquoi, il faudra toute l'ingéniosité et toutes les ruses des personnages, en particulier des valets, pour les amener à se déclarer.

On le sait, dans le théâtre moliéresque, les valets sont véritablement les maîtres du jeu. Cela se traduit quantitativement par leur présence dans presque tous les actes et toutes les scènes de la comédie ; ils appartiennent à ce que Jacques Scherer appelle « les héros vedettes¹²⁹ ». Dans la plupart des cas, toute l'action ou presque repose sur leur initiative ; ils ne vont pas cesser de ruser pour contourner les obstacles qui s'opposent à la déclaration et, par conséquent, au dénouement. Dès lors, le domestique est présenté comme le « meneur » de la trame ; ils sont d'ailleurs conscients de leurs compétences comme l'explique Hali : « [...] ma qualité de fourbe s'indigne de tous ces obstacles ; et je prétends faire éclater les talents que j'ai eus du Ciel¹³⁰ ». On comprend davantage pourquoi le dialogue confidentiel met presque toujours en relation le valet et son maître.

Cependant, il se peut que l'on n'ait pas accès directement à la confidence. Dans *La Princesse d'Élide*, Euryale ne se confie pas explicitement à Moron¹³¹. Néanmoins, le prince signale à Arbate qu'il a chargé le plaisant de faire savoir son amour à la princesse, ce qui suppose que celui-ci ait été mis dans la confidence précédemment. Par ailleurs, le gouverneur s'étonne de ce choix étant donné que les bouffons se montrent souvent poltrons et fanfarons Or, il ne faut pas sous-estimer leur habileté et leur finesse. C'est ce qu'a compris Euryale lorsqu'il déclare :

EURYALE.

[...]

Par son titre de fou tu crois le bien connaître ;

Mais sache qu'il l'est moins qu'il ne le veut paraître,

Et que malgré l'emploi qu'il exerce aujourd'hui,

¹²⁷ FURETIÈRE (Antoine), *op.cit.*, p. 171.

¹²⁸ SCHERER (Jacques), *op.cit.*, p. 201.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁰ Acte I, scène 5, p. 177.

¹³¹ Voir le point II.1.1.

Il a plus de bon sens que tel qui rit de lui.

[...] (Acte 1, scène 1, p. 214)

Il n'est donc pas surprenant que les amants aient recours à leurs valets pour les aider dans leur conquête qui, après la confiance, vont tenter par tous les moyens de faire approcher les amoureux.

Dans certains cas la prise de contact avec l'être convoité ne requiert pas de réel stratagème de la part des domestiques étant donné qu'ils sont leur serviteur. En effet, Clitidias et Moron sont les plaisants de cour des deux princesses et d'ailleurs ils sont souvent appréciés de celles-ci comme l'explique Euryale « [...] La Princesse se plaît à ses bouffonneries [...] il sait se faire aimer par cent plaisanteries¹³² ». C'est pourquoi, ils se proposent souvent comme messagers de l'aveu amoureux : « Laissez-moi faire : je suis de vos amis [...] et je veux prendre de mon temps pour entretenir la Princesse¹³³ [...] » dit Clitidias.

Dans d'autres cas, en revanche, il nécessite beaucoup de ruses pour ménager une entrevue entre les amants. C'est ainsi que dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, le maître et son valet ont recours à trois tentatives. Dans un premier temps, Adraste requiert l'aide d'Hali pour donner une sérénade à Isidore et ainsi l'obliger à sortir à sa fenêtre comme le montre l'extrait suivant :

ADRASTE. — As-tu là tes musiciens ?

HALI. — Oui.

ADRASTE. — Fais-les approcher. Je veux, jusques au jour, les faire, ici, chanter ;
et voir si leur musique n'obligera point cette belle à paraître à quelque fenêtre.

[...] (Acte I, scène 2, p. 174)

Pour le jeune homme, donner une sérénade, c'est dire à sa bien-aimée qu'il l'aime, et la faire paraître au balcon est le signe qu'elle répond à son amour. C'est ainsi qu'Hali met littéralement en scène trois musiciens et les fait dialoguer à l'instar d'une petite pièce

¹³² Acte 1, scène 1, p. 214.

¹³³ Acte I, scène 1, p. 27.

de théâtre. Il joue avec l'espace scénique, l'éclairage et les différents spectateurs sur la scène, ceux qui offrent la sérénade et ceux à qui elle est destinée :

HALI. — Voici, tout juste, un lieu propre à servir de scène ; et voilà deux flambeaux pour éclairer la comédie.

[...]

HALI. — [...] Il faut qu'ils vous chantent une certaine scène d'une petite comédie que je leur ai vu essayer. [...]

[...]

HALI. — Voici, tout juste, un lieu propre à servir de scène ; et voilà deux flambeaux pour éclairer la comédie. [...] (Acte I, scène 2, p. 174-175)

Par ailleurs, le valet a fait le choix d'une scène de pastorale dans laquelle deux bergers expriment leur douleur de ne pas être aimés : « [...] deux bergers amoureux, tous remplis de langueur, qui sur bémol, viennent, séparément faire leurs plaintes dans un bois¹³⁴ [...] ». De cette manière, Adraste veut faire entendre le désespoir dans lequel il se trouve de ne pas pouvoir connaître les sentiments d'Isidore. Cet intermède, inséré dans l'intrigue, a donc pour fonction non seulement d'entrer en communication avec elle, mais également de confier la plainte d'Adraste. Néanmoins, bien qu'Isidore ait trouvé la musique fort agréable, c'est Don Phèdre qui sort en robe de chambre et bonnet de nuit. Leur ruse est un échec.

Hali va alors mener une deuxième tentative au moyen d'une chanson turque. En effet, entouré de danseurs et en présence de la belle, il se met à chanter des paroles en français, par lesquelles il peint la situation des amants : le jaloux empêche l'amoureux de s'entretenir avec la demoiselle, mais l'accord de celle-ci lui permettrait de la rejoindre. Toutefois, craignant que Don Phèdre ne comprenne le sens du texte et qu'il s'aperçoive de la fourberie, Hali s'adresse à lui en chantant le refrain dans une langue étrange¹³⁵ :

HALI. *chante.*

D'un cœur ardent en tous lieux,

Un amant suit une belle ;

Mais d'un jaloux odieux,

¹³⁴ Acte I, scène 2, p. 174.

¹³⁵ Le livret du spectacle nous informe qu'il s'agit d'un langage franc, mais on reconnaît plutôt un jargon à base d'italien. Voir *Ballet des Muses, dansé par sa Majesté à son chasteau de S. Germain en Laye le 2 décembre 1666*, Paris, par Robert Ballard, imprimeur du Roi pour la musique, 1666, p. 42.

La vigilance éternelle,
Fait qu'il ne peut que des yeux
S'entretenir avec elle.
Est-il peine plus cruelle
Pour un cœur bien amoureux ?

Chiribirida ouch alla,
Star bon Turca,
Non aver danara
Ti voler comprara,
Mi servir a ti,
Se pagar per mi,
Far bona accina,
Mi levar matina,
Far boller caldara,
Parlara, parlara,
Ti voler comprara ?
[...] (Acte I, scène 8, p. 181)

On constate donc que, de la même manière que l'intermède précédent, le chant s'intègre parfaitement à l'action. Il constitue la ruse mise en place par Hali pour contourner la surveillance du Sicilien et pour faire entendre à Isidore l'amour que lui porte Adraste. Cependant, malgré les efforts du valet, Don Phèdre comprend de quoi il s'agit et fait rentrer la jeune esclave. Les deux compères ont encore échoué.

Par conséquent, devant l'échec de cette tactique répétée deux fois, Adraste et Hali changent d'attitude et mettent en place une « vraie stratégie¹³⁶ ». À la scène 9, Adraste déclare à Hali qu'il va se faire passer pour un peintre afin d'entrer dans la demeure du Sicilien jaloux. De cette manière, il pourra observer Isidore, lui parler à cœur ouvert et lui avouer sa passion. Hali, quant à lui, l'assure de son aide¹³⁷. C'est ainsi qu'à la scène 12, le valet apparaît sous l'identité d'un seigneur espagnol qui, par son arrivée inopinée,

¹³⁶ Selon Jean de Guardia, les deux essais d'Hali et Adraste ne sont pas réellement des stratégies, mais plutôt des séries de tentatives faisant de la dramaturgie du *Sicilien ou l'Amour peintre* une dramaturgie de la tentative. Celle-ci « consiste à faire en sorte que la série d'incidents qui lutte contre le nœud ne réussisse pas à [le] dénouer, jusqu'à un ce qu'un dernier incident [le vrai stratagème] soit une réussite [...] » DE GUARDIA (Jean), *Poétique de Molière comédie et répétition*, Genève, éd. Droz, 2007, p. 392.

¹³⁷ À la différence des autres valets fourbes de la comédie moliéresque, Hali est souvent dépassé dans ses fourberies par Adraste. En effet, celui-ci est aussi habile que son valet qui finalement ne fait que le seconder. EMELINA (Jean), *op.cit.*, p. 30.

détourne l'attention de Don Phèdre, ce qui permet les aveux d'amour sur lesquels nous reviendrons. Molière utilise ce que Georges Forestier appelle le « déguisement conscient¹³⁸ » qui consiste à dire que l'on prétend être afin d'appliquer la ruse imaginée. C'est ainsi qu'Hali, travesti en espagnol devant Don Phèdre prend soin de se présenter : « Je suis Dom Gilles d'Avalos ; et l'histoire d'Espagne vous doit avoir instruit de mon mérite¹³⁹ ».

II.1.4. La naissance des sentiments amoureux de l'être aimé

Parfois, la plus grande difficulté n'est pas dans le fait de ménager une entrevue entre les amants (même si cela nécessite plusieurs tentatives), mais dans la manière de faire naître des sentiments chez l'être convoité. De fait, comme nous l'avons vu, le statut social et l'amour-propre empêchent non seulement la réalisation de l'amour, mais surtout son expression. C'est pourquoi il faut aider les jeunes filles à prendre conscience qu'elles aiment et les amener à préférer l'amour au rang ou à l'orgueil. Là encore, le valet va jouer un rôle essentiel.

Contrairement à la Princesse d'Élide, Ériphile n'est pas hostile à l'amour. Elle a pu percevoir l'amour de Sostrate et même en concevoir pour lui ; comme lui, elle est empreinte de mélancolie et se met en retrait des fêtes que lui offrent les deux amants magnifiques. En effet, après le premier intermède constituant la première galanterie, la jeune fille recherche la solitude ; elle fuit ces spectacles superficiels pour être seule avec ses pensées : « [...] un peu de solitude est parfois agréable [...] il est doux de s'entretenir avec ses pensées¹⁴⁰ ! ». Cet état est d'autant plus présent lorsque sa servante Cléonice lui propose un spectacle de pantomimes dans la mesure où ceux-ci sont si adroits à exprimer les passions qu'ils sont capables d'imiter la mélancolie d'Ériphile : « [...] ce sont des personnes qui, par leurs pas, leurs gestes et leurs mouvements, expriment aux yeux de toutes choses¹⁴¹ ».

¹³⁸ FORESTIER (Georges), *Esthétique de l'identité dans le Théâtre français, 1550-1680 : le déguisement et ses avatars*, Genève, éd. Droz, 1988, p. 54.

¹³⁹ Acte I, scène 12, p. 186.

¹⁴⁰ Acte I, scène 5, p. 33.

¹⁴¹ Acte I, scène 5, p. 33.

L'attitude d'Ériphile répond à celle de Sostrate¹⁴². Les deux amants ont bien des points communs. Mais comment Ériphile avouerait-elle un amour qu'elle estime injurieux ? C'est alors que Clitidias, par un habile stratagème, va lui faire reconnaître ses sentiments pour Sostrate. De fait, à la scène 2 de l'acte II, le plaisant dépeint ce dernier amoureux de sorte que, se croyant l'objet de cet amour, Ériphile se met en colère :

CLITIDIAS. — Il m'a demandé si vous aviez témoigné grande joie au magnifique régal que l'on vous a donné ; m'a parlé de votre personne avec des transports les plus grands du monde, vous a mise au-dessus du Ciel, et vous a donné toutes les louanges qu'on peut donner à la princesse la plus accomplie de la terre, entremêlant tout cela de plusieurs soupirs qui disaient plus qu'il ne voulait. Enfin, à force de le tourner de tous côtés, et de le presser sur la cause de cette profonde mélancolie, dont toute la cour s'aperçoit, il a été contraint de m'avouer qu'il était amoureux.

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

CLITIDIAS. — De quoi vous plaignez-vous, Madame ?

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

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

ÉRIPHILE. — Ce n'est pas moi ?

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

ÉRIPHILE. — Et de qui donc, Clitidias ?

CLITIDIAS. — D'une de vos filles, la jeune Arsinoé.

[...] (Acte II, scène 2, p. 35)

Cependant, devant la colère de sa maîtresse, Clitidias affirme que Sostrate en aime une autre, ce qui provoque la jalousie d'Ériphile. Les émotions de la princesse l'ont trahie : « Vous êtes un insolent de venir ainsi surprendre mes sentiments », déclare-t-elle en repoussant son plaisant avant de le rappeler aussitôt. La voilà surprise par l'amour ! Elle s'est avouée son amour et connaît à présent le secret de Sostrate. D'ailleurs, elle va jouer de cette supériorité. Effectivement, à la scène 3 de l'acte II, Ériphile éprouve un malin plaisir à questionner Sostrate afin de le forcer à avouer qu'il l'aime. Mais, celui-ci, missionné par Aristione pour sonder le cœur de la jeune fille, reste ferme et dissimule ses sentiments. Il n'est pas prêt à céder à sa passion. Néanmoins, le petit jeu de la princesse révèle qu'elle l'aime sans le lui dire. En effet, elle tente de piquer sa jalousie en

¹⁴² Voir le point I.1.1.

l'obligeant, par ses questions, à être l'arbitre du sort des deux amants qui la courtisent. Cette rouerie vient achever le cheminement amoureux mis en place par Clitidias dans la mesure où le fait de se savoir aimé amène à aimer à son tour¹⁴³.

Dès lors, plus rien ne semble empêcher la déclaration de leur réciproque passion. Pourtant, Sostrate, persuadé de l'impossibilité de son amour, continue de se taire. Et lorsque pour la première fois il parle publiquement de ses sentiments, il le fait sous le déguisement d'un ami en soulignant que lui ne peut aspirer à Ériphile¹⁴⁴. Quant à cette dernière, elle est tiraillée entre son rang et son amour pour Sostrate au point qu'elle refuse de lui avouer qu'elle l'aime. Leur situation tragique semble sans issue. Mais c'est sans compter sur la Providence, comme nous le verrons.

Si dans *Les Amants Magnifiques*, c'est la ruse de Clitidias qui a jeté la lumière dans le cœur d'Ériphile, dans *La Princesse d'Élide* c'est à Euryale que l'on doit l'invention du stratagème. De fait, il s'inspire de son expérience pour l'amener à l'aimer. Puisque c'est le dédain de la princesse qui l'a séduit, il jouera également la froideur comme il l'explique à Moron et Arbate à la scène 4 de l'acte I. C'est ainsi qu'il devient indifférent :

EURYALE. — Pour moi, Madame, je n'y vais point du tout avec cette pensée. Comme j'ai fait toute ma vie profession de ne rien aimer, tous les soins que je prends ne vont point où tendent les autres : je n'ai aucune prétention sur votre cœur, et le seul honneur de la course est tout l'avantage où j'aspire. (Acte II, scène 4, p. 226)

Cette tromperie provoque des effets immédiats : la princesse est piquée dans sa vanité, elle est émue si bien qu'elle désire le châtier en employant tous les moyens pour lui inspirer de l'amour¹⁴⁵. La scène 4 de l'acte III montre bien toute la mesure de ce petit jeu où l'un fait semblant de fuir l'autre afin de mieux se lier. Plus Euryale est indifférent, plus la princesse d'Élide veut le soumettre afin de l'engager pour ensuite lui faire rabattre son orgueil. Tout cela sans se douter que sa colère risque de la mener sur le chemin de la passion : « Je souhaite ardemment qu'il m'aime¹⁴⁶ » déclare-t-elle imprudemment. Ainsi, celle qui veut conquérir l'indifférent est déjà engagée dans l'amour. Un amour est né du

¹⁴³ LAFFITTE (Maryse), « Mensonge, amour et séduction dans *Les Fausses Confidences* de Marivaux » dans *Revue Romane*, vol. 40, 2005, p. 266.

¹⁴⁴ Acte III, scène 1, p. 49.

¹⁴⁵ Paraphrase de sa réplique de l'Acte II, scène 4, p. 226.

¹⁴⁶ Acte III, scène 5, p. 234.

combat d'un dédain contre un dédain ; plus la princesse a lutté contre Euryale, plus elle l'a idéalisé¹⁴⁷. Cependant, elle n'est pas prête à s'avouer qu'elle aime. En effet, pour elle, il s'agit toujours d'inspirer de l'amour au jeune prince et de le faire souffrir. C'est ainsi qu'elle met en œuvre une ruse :

LA PRINCESSE. — Si faut-il pourtant tenter toute chose, et éprouver si son âme est entièrement insensible. Allons, je veux lui parler, et suivre une pensée qui vient de me venir. (Acte III, scène 5, p. 234)

Son objectif est de provoquer sa jalousie en lui faisant une fausse confiance sur l'état de son cœur ; elle feint un projet de mariage¹⁴⁸. Mais, c'est sans compter sur l'ingéniosité d'Euryale. De fait, aussitôt revenu de l'étonnement dans lequel la princesse l'a jeté, il use de la même feinte ; il rétorque que, lui aussi, a été enflammé par l'une de ses cousines. Ce coup de théâtre¹⁴⁹ auquel le spectateur ne s'attendait pas pousse la princesse à dévoiler son trouble :

LA PRINCESSE. — Ah ! ce m'est un dépit à me désespérer, qu'une autre ait l'avantage de soumettre ce cœur que je voulais soumettre.

[...] (Acte IV, scène 2, p. 239)

LA PRINCESSE — Non, je ne puis souffrir qu'il soit heureux avec une autre ; et si la chose était, je crois que j'en mourrai de déplaisir (Acte IV, scène 5, p. 240-241)

De même qu'il ne cesse d'appuyer et d'aider le jeune prince (il lui conseille de continuer à feindre et il joue son messenger), Moron tente d'obtenir l'aveu de la princesse ; il ose avancer qu'elle est éprise d'Euryale : « et de toutes vos actions il est aisé de voir que vous aimez un peu ce jeune prince¹⁵⁰ ». Mais, la princesse d'Élide s'emporte contre son plaisant et refuse d'avouer qu'elle aime (« Moi, je l'aime ? Ô Ciel ! je l'aime ? Avez-

¹⁴⁷ MARTENCHE (Émile), *Molière et le théâtre espagnol*, Paris, éd. Librairie Hachette, 1906, p. 149.

¹⁴⁸ Acte IV, scène 1, p. 237.

¹⁴⁹ Selon Luigi Riccobini, tout ce qui arrive sur la scène de manière imprévue s'appelle un coup de théâtre ou une surprise. Il y a deux sortes de surprises, l'une est dite d'action, l'autre de pensée. Dans ce cas-ci, il s'agit d'une surprise de *pensée* dans la mesure où la pensée d'Euryale, au contraire de celle de la Princesse d'Élide, n'est pas annoncée aux spectateurs. C'est ce qui la rend « sublime ». RICCOBINI (Luigi), *Observation sur la comédie et le génie de Molière*, Paris, chez la Veuve Pissot, 1736 avec *Approbaton et privilège du Roi*, p. 69-78.

¹⁵⁰ Acte IV, scène 5, p. 241.

vous l'insolence de prononcer ces paroles¹⁵¹ [...] »), car ce serait reconnaître sa défaite et accepter sa sensibilité malgré ses convictions. Et pourtant, restée seule, elle prononce un long monologue, où elle prend conscience de ses sentiments :

LA PRINCESSE. — De quelle émotion inconnue sens-je mon cœur atteint ! et quelle inquiétude secrète est venue troubler tout d'un coup la tranquillité de mon âme ? Ne serait-ce point aussi, ce qu'on vient de me dire, et sans en rien savoir, n'aimerais-je point ce jeune prince ? Ah ! si cela était, je serais personne à me désespérer : mais il est impossible que cela soit, et je vois bien que je ne puis pas l'aimer. Quoi ? je serais capable de cette lâcheté [...] Les respects, les hommages et les soumissions n'ont jamais pu toucher mon âme, et la fierté et le dédain en auraient triomphé. J'ai méprisé tous ceux qui m'ont aimée, et j'aimerais le seul qui me méprise ? Non, non, je sais bien que je ne l'aime pas. Il n'y a pas de raison à cela : mais si ce n'est pas de l'amour que ce que je sens maintenant, qu'est-ce donc que ce peut être ? et d'où vient ce poison qui me court par toutes les veines, et ne me laisse point en repos avec moi-même ? [...] (Acte IV, scène 6, p. 241)

Même si l'aveu à soi-même est encore difficile, il lui faut approfondir cette découverte qui pousse son âme dans le désarroi. Le lyrisme de son expression ainsi que son air hésitant révèlent un cœur qui souffre.

D'ailleurs, son chagrin et sa souffrance sont tels qu'elle décide de recourir aux chants de deux bergères, Clymène et Philis, pour les adoucir et les charmer. Or, celles-ci s'interrogent sur l'amour. L'une exprime son inquiétude en déclarant que l'amour « est pire qu'un vautour¹⁵² ». L'autre brûle d'envie d'en goûter les plaisirs : « On m'a dit qu'il n'est point de passion plus belle¹⁵³ ». Ce débat fait écho aux préoccupations de la princesse bouleversée par l'amour naissant¹⁵⁴. En outre, cet intermède annonce l'acquiescement à celui-ci, puisque les deux voix se joignent pour chanter l'injonction suivante :

CLYMÈNE et PHILIS *ensemble*.
Aimons, c'est le vrai moyen
De savoir ce qu'on en doit croire.

¹⁵¹ Acte IV, scène 5, p. 241.

¹⁵² Cinquième intermède, p. 242.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ PURKIS (Hélène), « Le chant pastoral chez Molière » dans *Cahier de l'AIEF*, n° 28, 1976, p. 139.

C'est une invitation à l'amour adressée à la princesse dans la mesure où elle est spectatrice de cet ornement chanté. Cependant, sa fierté souffrira davantage à reconnaître qu'elle aime devant Euryale.

II.2. La déclaration réciproque

On vient de le voir, la déclaration d'amour est un parcours semé d'embûches dont l'étape finale est celle de l'aveu. Ce dernier est presque toujours fait par l'amant comme le veut la bienséance. En effet, dans le théâtre classique comme en société, l'homme a le droit de proclamer son amour à la femme qui lui plaît. Celle-ci, en revanche, n'a pas ce droit comme l'affirme en termes catégoriques l'abbé d'Aubignac dans son traité : « Il ne faut jamais qu'une femme fasse entendre de sa propre bouche à un homme qu'elle a de l'amour pour lui [...] »¹⁵⁵. Or, dans certains cas, dans les comédies-ballets moliéresques, c'est la jeune femme qui déclare sa passion. Il est donc légitime de s'interroger sur la manière dont l'amant avoue son amour, ainsi que sur la raison qui pousse la jeune fille à donner à voir ses sentiments en premier. Il est intéressant également de se demander si l'aveu est toujours direct. Les pages qui suivent tenteront de répondre à ces questions.

II.2.1. L'amant énonciateur de la déclaration

Parfois, l'aveu nécessite une véritable mise en scène. En effet, nous l'avons vu, l'insuccès des multiples tentatives d'Hali pousse Adraste à se déguiser en peintre pour approcher et parler à Isidore. Ce motif de la peinture, issu d'une longue tradition théâtrale¹⁵⁶, permet à Adraste, dans un premier temps, d'avouer indirectement qu'il est épris de la jeune esclave. De fait, à la scène 11, il évoque l'anecdote du peintre grec Apelle qui en peignant la maîtresse d'Alexandre le Grand en tomba amoureux, si bien que par générosité celui-ci la lui donna¹⁵⁷. Cette histoire n'est pas choisie au hasard, puisqu'elle fait écho à la situation d'Adraste, mais ici, Don Phèdre ne fera pas ce que le souverain antique fit

¹⁵⁵ AUBIGNAC (François Hédelin), Abbé de, *La pratique du théâtre*, Livre IV chapitre VI, chez Jean-Frédéric Bernard, Amsterdam, 1715, p. 292.

¹⁵⁶ Voir l'ouvrage d'HÉNIN (Emmanuelle), « *Ut pictura theatrum* ». *Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, éd. Droz, 2003.

¹⁵⁷ L'histoire est relatée par Pline l'Ancien dans le livre 35 d'*Histoire naturelle de Pline*, avec la traduction française par Émile Littré, tome II, Paris, éd. Firmin-Didot et C^{ie}, 1877, p. 476.

autrefois. Toutefois, cela permet d'anticiper la scène de l'aveu direct rendue possible grâce à Hali qui entraîne Don Phèdre à l'écart :

[...]

DOM PHÈDRE. — Souhaitez-vous quelque chose de moi ?

HALI. — Oui, un conseil sur un fait d'honneur : je sais qu'en ces matières il est malaisé de trouver un cavalier plus consommé que vous ; mais je vous demande pour grâce, que nous nous tirions à l'écart¹⁵⁸. [...] (Acte I, scène 12, p. 187)

Comme c'en est l'usage, Adraste déclare son amour à Isidore. Pour ce faire, il se met aux genoux de la jeune esclave : « *aux genoux d'Isidore, pendant que Dom Phèdre parle à Hali*¹⁵⁹ ». S'il prend cette position, c'est pour la convaincre de l'étendue de son amour dans la mesure où ce geste amoureux est porteur d'une charge émotionnelle et révèle les motivations sincères et respectueuses du personnage¹⁶⁰. Ainsi, prouvant sa fidélité, Adraste peut dire son amour à Isidore. Il lui rappelle d'abord qu'il tente depuis deux mois de lui faire savoir sa passion en lui parlant du regard¹⁶¹, mais sans pouvoir la proclamer librement : « — Oui, charmante Isidore, mes regards vous le disent depuis plus de deux mois, et vous les avez entendus¹⁶² [...] ». La formule « je vous aime » est prononcée ensuite. Celle-ci présente une sorte de libération d'une passion privée du langage étant donné « qu'elle proclame une extase, affirme un paroxysme¹⁶³ ». D'ailleurs, ce bonheur apparaît dans les paroles exaltantes qui suivent la formulation d'Adraste :

ADRASTE [...] — [...] je vous aime plus que tout ce que l'on peut aimer, et je n'ai point d'autre pensée, d'autre but, d'autre passion, que d'être à vous toute ma vie. (Acte I, scène 12, p. 187)

On l'a dit, la déclaration d'amour agit de manière immédiate ; elle nécessite une réaction de la part de l'interlocuteur. Isidore répond donc à Adraste :

ISIDORE. — Je ne sais si vous dites vrai, [...]

¹⁵⁸ C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁹ Didascalie précédant la déclaration d'Adraste à la scène 12, p. 187.

¹⁶⁰ DOMPEYRE (Simone), « Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies » dans *Pratiques*, n° 74, 1992, p. 91.

¹⁶¹ Le motif du langage muet des yeux était souvent exploité dans la littérature galante du XVII^e siècle.

¹⁶² Acte I, scène 12, p. 187.

¹⁶³ TAMAS (Jennifer), *Le Silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, Genève, éd. Groz, coll. Travaux du Grand Siècle, 2018, p. 175.

ADRASTE — [...] vous persuadé-je, jusqu'à vous inspirer quelque peu de bonté pour moi ?

ISIDORE — Je ne crains que d'en trop avoir.

ADRASTE. — En aurez-vous assez pour consentir, belle Isidore, au dessein que je vous ai dit ?

ISIDORE. — Je ne puis, encore, vous le dire.

ADRASTE. — Qu'attendez-vous pour cela ?

ISIDORE. — À me résoudre.

ADRASTE. — Ah ! quand on aime bien, on se résout bientôt.

ISIDORE — Hé bien, allez, oui, j'y consens. (Acte I, scène 12, p. 187)

Comme le montre l'extrait ci-dessus, Isidore est hésitante et met en doute l'amour d'Adraste. Cependant, le jeune amant trouve le moyen de la rassurer en l'accoutumant à ses propres sentiments, ce qui permet de lui tirer l'aveu. Cet aveu est important, puisqu'il engage un nouveau rapport entre les amants, à savoir le mariage. La déclaration d'Adraste peut alors se lire comme une demande d'alliance. D'ailleurs, c'est ce qu'il annonce implicitement à Isidore lorsqu'il lui assure de terminer son portrait :

ADRASTE. — [...] À *Dom Phèdre*, apercevant Adraste qui parle de près à Isidore.

Je regardais ce petit trou qu'elle a au côté du menton¹⁶⁴ : et je croyais, d'abord, que ce fût une tache. Mais c'est assez pour aujourd'hui, nous finirons une autre fois. [...] . À *Isidore*.

Et vous, je vous conjure de ne vous relâcher point : et de garder un esprit gai, pour le dessein que j'ai d'achever notre ouvrage. (Acte I, scène 12, p. 188)

Notons que la démarche d'Adraste correspond au processus amoureux élaboré par Madeleine de Scudéry dont les étapes de séduction sont exposées par Magdelon dans *Les Précieuses Ridicules* :

MAGDELON — [...] Le jour de la déclaration arrive [...] cette déclaration est suivie d'un prompt courroux, qui paraît à notre rougeur [...]. Ensuite il trouve moyen de nous apaiser, de nous accoutumer insensiblement au discours de sa passion, et de tirer de nous cet aveu qui fait tant de peine. [...] (Acte I, scène 4, p. 230)¹⁶⁵

¹⁶⁴ Adraste, déguisé en peintre, évoque le prétexte de l'examen de la bouche d'Isidore pour s'en approcher amoureusement.

¹⁶⁵ *Les Précieuses Ridicules* dans *Molière, Œuvres complètes* 1, édition présentée et établie par Georges Mongrédien, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 1965.

L'aveu est donc l'étape finale qui doit être concrétisée par un mariage afin de dénouer la comédie. Or, même si en disant son amour Adraste promet à Isidore de l'épouser, il ne peut pas accomplir sa promesse étant donné qu'elle est toujours prisonnière de Don Phèdre. C'est pourquoi le jeune amant décide de l'enlever. Pour ce faire, il fait intervenir Climène qui, voilée, prétexte l'importunité d'un mari jaloux pour demander asile à Don Phèdre¹⁶⁶. Celui-ci accepte, ce qui permet à Isidore de prendre la voile et la place de la sœur d'Adraste afin de s'échapper¹⁶⁷. Le départ de la jeune grecque et le dévoilement de Climène font comprendre au Sicilien qu'il a été berné. Celui-ci court chez un sénateur pour réclamer justice. Toutefois, il est trop tard : l'amour a triomphé comme le montre l'allégresse du magistrat occupé à préparer une mascarade venant fêter la victoire des amoureux : « Je ne veux point, aujourd'hui, d'autres affaires que de plaisir. Allons, Messieurs, venez ; voyons si cela ira bien¹⁶⁸ ».

II.2.2. La bien-aimée énonciatrice de la déclaration

Si dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre* la règle de bienséance est respectée, elle peut parfois être détournée. Dans *Les Amants Magnifiques*, c'est Ériphile qui fait savoir ses sentiments à Sostrate. Tous deux ne parviennent à s'avouer leur réciproque passion¹⁶⁹ et ils sont prêts à la garder secrète. Cependant, leur amour est en danger à cause du stratagème de l'astrologue Anaxarque. De fait, pour aider un des deux amants magnifiques à conquérir Ériphile, celui-ci imagine, à travers le montage d'une *dea ex machina*, l'intervention d'une fausse Vénus qui ordonne à Arstionne de donner sa fille à celui qui lui sauvera la vie¹⁷⁰. À cette fin, le savant a préparé un enlèvement simulé :

ANAXARQUE. — [...] Va-t'en [...] préparer nos six hommes à se bien cacher dans leur barque derrière le rocher ; à posément attendre le temps que la princesse Aristionne vient tous les soirs se promener seule sur le rivage, à se jeter bien à propos sur elle, [...] et donner lieu au prince Iphicrate de lui apporter ce secours, qui sur les paroles du Ciel doit mettre entre ses mains la princesse Ériphile. [...] (Acte IV, scène 4, p. 55)

¹⁶⁶ Acte I, scène 14, p. 188.

¹⁶⁷ Acte I, scène 15, p. 189.

¹⁶⁸ Acte I, scène 19, p. 191.

¹⁶⁹ Voir le point II.1.4.

¹⁷⁰ Acte IV, scène 2, p. 54.

Devant ce danger, Ériphile brusque un entretien avec Sostrate : « Qu'il approche, Cléonice, et qu'on nous laisse seuls un moment¹⁷¹ [...] ». Les secrets et les réticences ne sont plus de mises : les premiers mots d'Ériphile sont directs : « Sostrate, vous m'aimez ?¹⁷² ». Il est urgent de faire savoir son amour. D'ailleurs, cette urgence apparaît dans l'expression sincère et naturelle de la jeune princesse caractérisée par l'emploi des vers blanc¹⁷³ : « — Laissons cela, Sostrate, je le sais, je l'approuve, et vous permettez de me le dire¹⁷⁴ ». En se déclarant la première, Ériphile autorise Sostrate à avouer ses sentiments, bravant ainsi la règle de convenances (la différence de situation sociale) qui interdit au jeune amant de se déclarer directement. Mais, Sostrate n'en fera rien. S'en suit alors une longue tirade d'Ériphile où elle révèle non seulement ses sentiments, mais également l'impossibilité de son amour :

ÉRIPHILE. — [...] 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. [...] (Acte IV, scène 4, p. 56)

Généralement, la déclaration d'amour aboutit à une promesse de mariage. Or, dans ce cas-ci, elle apparaît comme un « ultime discours ». En effet, Ériphile ne renonce pas à son devoir (« il me faut résoudre à subir cet arrêt du Ciel¹⁷⁵ ») et s'obstine à préférer son rang. Sostrate, quant à lui, obligé de répondre à la princesse, se résout à avouer son inclination, mais annonce également sa mort, puisqu'il est décidé à mourir quand la jeune fille épousera l'amant que le sort lui aura désigné :

SOSTRATE. — Oui, Madame, dès que j'ai osé vous aimer, [...], j'ai condamné d'abord l'orgueil de mes désirs, je me suis fait moi-même la destinée que je devais attendre. Le coup de mon trépas, Madame, n'aura rien qui me surprenne, puisque je m'y étais préparé ; mais vos bontés le comblent d'un honneur que mon amour jamais n'eût osé espérer, et je m'en vais mourir après cela, le plus content et le plus glorieux de tous les hommes. [...] (Acte IV, scène 4, p. 57)

¹⁷¹ Acte IV, scène 4, p. 56.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Selon Norman Buford, on peut voir « dans les vers blancs qui parsèment les comédies-ballets un moyen d'expression que l'on peut appeler naturel ». BUFORD (Norman), *op.cit.*, p. 94.

¹⁷⁴ Acte IV, scène 4, p. 56.

¹⁷⁵ *Ibid.*

La déclaration d'Ériphile et Sostrate est liée à la souffrance, ainsi qu'à la mort étant donné qu'elle laisse apparaître un suicide annoncé. Tous deux sont condamnés à une destinée tragique comme l'illustrent les inquiétudes d'Ériphile reproduites par les évolutions des pantomimes introduisant le cinquième intermède :

CINQUIÈME INTERMÈDE

Quatre pantomimes, pour épreuve de leur adresse, ajustent leurs gestes et leurs pas aux inquiétudes de la jeune princesse Ériphile. (cinquième intermède, p. 57)

Alors que nulle issue heureuse semble envisageable, le destin en décide autrement. Le hasard permet effectivement à Sostrate de déjouer la ruse d'Anaxarque et de sauver la mère d'Ériphile comme l'explique Clitidas à la scène 1 de l'acte V. Le général est le héros sauveur annoncé par l'oracle de Vénus ; Aristione lui donne alors sa fille. Avec malice, la Providence se sert de la ruse de l'astrologue pour la mettre au service des jeunes amoureux. Les voilà libérés de l'obstacle social intériorisé. D'ailleurs, cette délivrance se marque dans le langage d'Ériphile. En effet, lorsque Clitidas lui annonce que le sort vient de décider de son époux, la jeune princesse, qui s'imagine qu'il fait allusion aux prédictions de l'astrologue, le prie de la laisser dans sa mélancolie : « Eh ! laisse-moi, Clitidas, dans ma sombre mélancolie. » Mais, quand le valet l'informe qu'il s'agit de Sostrate, elle tient un tout autre langage, plus vif (apostrophe, tutoiement, exclamation ...) :

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

CLITIDAS. — Vous la voulez savoir, Madame ?

ÉRIPHILE — Oui, dépêche. Qu'as-tu à me dire de Sostrate ?

CLITIDAS. — Une aventure merveilleuse, où personne ne s'attendait.

ÉRIPHILE. — Dis-moi vite ce que c'est.

[...] (Acte V, scène 1, p. 58)

Les amants sont réunis dans le bonheur célébré par la fête des Jeux Pythiens : « Allons-y de ce pas, et couronnons par ce pompeux spectacle cette merveilleuse journée¹⁷⁶ ». Précisons également que le troisième intermède, placé au centre de la comédie, annonçait déjà ce dénouement heureux dans la mesure où, comme l'amour de Tircis et de Caliste vainc dans la pastorale, il vaincra dans la comédie :

CALISTE

*C'est trop, c'est trop de rigueur,
J'ai maltraité votre ardeur
Chérissant votre personne,
Vengez-vous de mon cœur
Tircis, je vous le donne.*

TIRCIS

*Ô Ciel ! Bergers ! Caliste ! ah je suis hors de moi !
Si l'on meurt de plaisir je dois perdre la vie.¹⁷⁷*

II.2.3. La déclaration indirecte de la bien-aimée

Qu'il soit fait par l'amant ou par la bien-aimée, l'aveu amoureux contraint toujours l'interlocuteur à reconnaître qu'il aime, dans la mesure où la déclaration d'amour nécessite une réaction de sa part¹⁷⁸. Cependant, il est parfois difficile pour l'autre d'accepter positivement l'aveu, si bien qu'il ne se déclare pas tout à fait. C'est le cas dans *La Princesse d'Élide*.

En effet, après le monologue où elle prend conscience de ses sentiments, la princesse d'Élide, apercevant Euryale qui raconte au roi son stratagème et croyant qu'il

¹⁷⁶ Acte V, scène 4, p. 61.

¹⁷⁷ Troisième intermède, scène 5, p. 44.

¹⁷⁸ TAMAS (Jennifer), *op. cit.*, p. 166.

demande la main de sa cousine, avoue indirectement qu'elle aime le jeune prince. De fait, elle se jette aux pieds de son père et le prie de refuser la demande d'Euryale :

LA PRINCESSE. — Seigneur, je me jette à vos pieds pour vous demander une grâce. Vous m'avez toujours témoigné une tendresse extrême, et je crois vous devoir bien plus par les bontés que vous m'avez fait voir, que par le jour que vous m'avez donné : mais si jamais pour moi vous avez eu de l'amitié, je vous en demande aujourd'hui la plus sensible preuve que vous me puissiez accorder ; c'est de n'écouter point, Seigneur, la demande de ce prince. [...] (Acte V, scène 2, p. 244)

Même si en agissant de la sorte la princesse veut persuader que son but est de punir le prince de vouloir épouser Aglante, « [...] je hais ce prince, et [...] je veux, si je puis, traverser ses desseins¹⁷⁹ », la réplique de son père fait comprendre que l'amour est le motif qui l'anime :

LA PRINCESSE. — J'en prends, Seigneur, à me venger de son mépris, et comme je sais bien qu'il aime Aglante avec beaucoup d'ardeur, je veux empêcher, s'il vous plaît, qu'il ne soit heureux avec elle.

LE PRINCE. — Cela te tient donc bien au cœur ? (Acte V, scène 2, p. 244).

Dès lors, le souverain consent à la prière de sa fille, mais lui propose pour empêcher qu'Euryale épouse Aglante de le choisir pour époux, ce à quoi elle répond : « Vous vous moquez, Seigneur, et ce n'est pas ce qu'il demande¹⁸⁰. » C'est à ce moment qu'Euryale déclare ses sentiments, s'excuse d'avoir dû feindre et est prêt à accepter le sort qu'elle prononcera :

EURYALE. — Pardonnez-moi, Madame, je suis assez téméraire pour cela, et je prends à témoin le prince votre père si ce n'est pas vous que j'ai demandée. [...] Je n'ai jamais aimé que vous, et jamais je n'aimerai que vous. [...] tout ce que j'ai pu vous dire, n'a été qu'une feinte qu'un mouvement secret m'a inspirée, et que je n'ai suivie qu'avec toutes les violences imaginables. Il fallait qu'elle cessât bientôt, [...] car enfin je mourais, je brûlais dans l'âme quand je vous déguisais mes sentiments, et jamais cœur n'a souffert une

¹⁷⁹ Acte V, scène 2, p. 244.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 245.

contrainte égale à la mienne. Que si cette feinte, Madame, a quelque chose qui vous offense je suis tout prêt de mourir pour vous en venger : vous n'avez qu'à parler, et ma main sur-le-champ fera gloire d'exécuter l'arrêt que vous prononcerez. (Acte V, scène 2, p. 245)

À cette déclaration, la princesse d'Élide rétorque : « Non, non, Prince, je ne vous sais pas mauvais gré de m'avoir abusée tout ce que vous m'avez dit, je l'aime bien mieux une feinte, que non pas une vérité¹⁸¹ ». La jeune fille finit par reconnaître implicitement qu'elle aime Euryale, si bien que son père la pousse à accepter la proposition du jeune homme. Mais, elle demande du temps pour y penser se préservant ainsi de la confusion où elle se trouve :

LA PRINCESSE— Seigneur, je ne sais pas encore ce que je veux : donnez-moi le temps d'y songer, je vous prie, et m'épargnez un peu la confusion où je suis. (Acte V, scène 2, p. 246)

Il faut que la déesse Vénus annonce le « changement de cœur de la Princesse » pour que la déclaration d'amour se concrétise en mariage. Notons également qu'à cette annonce s'ajoute un chœur de bergers et de bergères qui entonne un chant d'allégresse pour fêter l'amour victorieux :

CHŒUR DE PASTEURS ET DE BERGÈRES QUI DANSENT.

CHANSON.

Usez mieux, ô ! beautés fières !

Du pouvoir de tout charmer :

Aimez, aimables bergères,

Nos cœurs sont faits pour aimer :

Quelque fort qu'on s'en défende,

Il y faut venir un jour :

Il n'est rien qui ne se rende

Aux doux charmes de l'Amour.

Songez de bonne heure à suivre

Le plaisir de s'enflammer,

Un cœur ne commence à vivre Que du jour qu'il sait aimer :

Quelque fort qu'on s'en défende,

¹⁸¹ Acte V, scène 2, p. 245.

Il y faut venir un jour :
Il n'est rien qui ne se rende
Aux doux charmes de l'Amour. (Sixième intermède, p. 247)

Avec ce dénouement est loué l'abandon à l'amour et ses plaisirs, où se trouve finalement le bonheur. C'est d'ailleurs ce qu'avaient compris les deux cousines de la princesse d'Élide, Cynthie et Aglante, comme le montre l'extrait suivant :

CYNTHIE

Et serait-ce un bonheur de respirer le jour
Si d'entre les mortels on bannissait l'amour ?
Non, non tous les plaisirs se goûtent à le suivre,
Et vivre sans aimer n'est pas proprement vivre.

[...] ¹⁸²

AGLANTE. — Pour moi je tiens que cette passion est la plus agréable affaire de la vie, qu'il est nécessaire d'aimer pour vivre heureusement, et que tous les plaisirs sont fades s'il ne s'y mêle un peu d'amour. (Acte II, scène 1, p. 223)

III. La déclaration d'amour : révélateur de la personnalité des héroïnes

En examinant l'aveu amoureux, nous constatons que même si celui-ci demande certaines étapes, il finit toujours par se concrétiser en un mariage. Il symbolise la victoire de l'amour sur tous les obstacles qui s'opposent à lui. Par ailleurs, la déclaration d'amour permet aux amoureux de se révéler à eux-mêmes ; elle possède une fonction psychologique de dévoilement et d'affirmation de soi. En effet, selon Jennifer Tamas dire son amour, c'est faire entendre les inflexions d'une subjectivité naissant à soi-même et s'assumer enfin¹⁸³. Dès lors, l'amour apparaît comme civilisateur ; il conduit à l'expérience, la connaissance et l'affirmation de soi. Dans nos trois comédies-ballets, cela se marque particulièrement chez les héroïnes comme nous allons tenter de le démontrer dans les pages qui suivent.

¹⁸² C'est à cet endroit que Molière dut abandonner le vers pour la prose, voir le point IV.2.1 dans la partie introductive.

¹⁸³ TAMAS (Jennifer), *op.cit.*, p. 173.

III.1. La déclaration d'amour comme connaissance de soi

On l'a vu, une des étapes de la déclaration d'amour consiste à faire naître les sentiments amoureux. En effet, dans *La Princesse d'Élide* et *Les Amants Magnifiques*, les héroïnes prennent conscience de leur amour par un choc émerveillé et une surprise épouvantée. De fait, le monologue à la scène 6 de l'acte IV montre que la princesse d'Élide lutte contre le sentiment amoureux qui s'éveille en elle. Ériphile, quant à elle, à la scène 2 de l'acte II est surprise par l'amour. La découverte du sentiment bouleverse leur cœur ; elles découvrent la part sensible de leur personnalité enfouie en elle¹⁸⁴. Cependant, elles ne sont pas prêtes à assumer cette dernière, puisqu'elles ne parviennent pas à déclarer leur amour. Or, dire que l'on aime c'est accepter de se laisser transformer par la passion amoureuse et ainsi accéder à soi¹⁸⁵.

Même si, dans un premier temps, ces deux héroïnes masquent leur sensibilité, elles finissent par la dévoiler. De fait, la princesse d'Élide, en suppliant son père, exprime implicitement qu'elle aime Euryale, et, dans *Les Amants Magnifiques*, Ériphile provoque l'aveu de Sostrate. En étant les énonciatrices directes ou indirectes de l'aveu amoureux, les jeunes filles accèdent à leur amour qui contient une révélation d'elle-même, de leur sensibilité.

III.2. La déclaration d'amour comme affirmation de soi

Si, en déclarant leur amour, la princesse d'Élide et Ériphile font l'apprentissage de leur personnalité, Isidore, quant à elle, la retrouve. En effet, avant l'aveu d'Adraste, la jeune esclave n'a d'existence et de personnalité que par rapport à son maître Don Phèdre qui abandonne cette qualité pour prendre celle, tout aussi tyrannique, du mari, comme elle s'en plaint à la scène 6. Or, la jeune Grecque envisage une relation maritale basée sur la liberté de la femme, ainsi que sur la confiance réciproque prouvée par le bonheur de voir sa maîtresse ou son amant aimé de tous.

ISIDORE. — Je ne vous dis rien là-dessus. Mais les femmes, enfin, n'aiment pas qu'on les gêne ; et c'est beaucoup risquer que de leur montrer des soupçons, et de les tenir renfermées. [...]

¹⁸⁴ DANDREY (Patrick), *op.cit.*, p. 350.

¹⁸⁵ TAMAS (Jennifer), *op.cit.*, p. 178.

ISIDORE. — [...] si j'aimais quelqu'un, je n'aurais point de plus grand plaisir, que de le voir aimé de tout le monde. Y a-t-il rien qui marque, davantage, la beauté du choix que l'on fait ? (Acte I, scène 6, p. 179)

Aimer, pour Isidore, c'est accéder à l'indépendance et à la liberté dans la mesure où elle est reconnue comme un sujet avec des pensées et des désirs propres¹⁸⁶. C'est pourquoi, en consentant son amour à Adraste, la jeune esclave s'affirme en tant qu'individu.

IV. Conclusion

Dans les comédies-ballets, la déclaration d'amour ne s'improvise donc pas, mais est soigneusement réglée. Elle exige certaines étapes, avant que les amants expriment leur amour.

En effet, dans un premier temps, nous voyons les confidents (souvent les valets) solliciter l'aveu de l'amoureux muré dans le silence (la première étape). Ces scènes de confidences sont essentielles, puisque en se confiant l'amoureux expose les éléments de l'intrigue ; ce sont les scènes d'exposition.

Ensuite, comme dans toute pièce dramatique, les héros doivent affronter un obstacle extérieur ou intérieur qui s'oppose à leur déclaration (la deuxième étape) et, par conséquent, au dénouement heureux de la comédie. La déclaration d'amour engendre effectivement des effets qui engagent un nouveau rapport entre les amants, c'est pourquoi elle se confond souvent avec le mariage. Par conséquent, les amoureux doivent exprimer leur amour.

Pour les aider, il faut l'intervention du valet qui tantôt tente de ménager une entrevue (la troisième étape), tantôt fait prendre conscience aux jeunes filles qu'elles aiment (la quatrième étape). Notons que si les domestiques restent les maîtres du jeu, il arrive qu'ils soient dépassés dans leur ingéniosité et leurs ruses par leur maître, si bien que finalement ils ne font que le seconder. C'est le cas dans *La Princesse d'Élide*, ainsi que dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre*.

¹⁸⁶ CANOVA-GREEN (Marie-Claude), *op.cit.*, p. 90.

Les deux étapes rappelées ci-dessus sont importantes, puisqu'elles annoncent les aveux amoureux sur lesquels nous nous sommes interrogée et, plus précisément sur la manière dont l'amant avoue ses sentiments et sur la raison qui pousse la jeune fille à déclarer son amour en premier. Nous nous sommes également demandée si l'aveu est toujours direct.

Ainsi, nous avons constaté que lorsque l'amant (Adraste) est l'énonciateur de la déclaration, il se met à genoux avant de formuler son amour à son interlocutrice (Isidore). Si, dans un premier temps, celle-ci, qui se doit de répondre, est hésitante, elle finit par consentir à l'aveu. Cette déclaration est conforme au processus amoureux de l'époque.

Par ailleurs, bien que ce soit contraire à la règle de bienséance, la bien-aimée (Ériphile) peut être l'énonciatrice de l'aveu, mais seulement parce qu'il est urgent de l'avouer et parce que le respect des convenances interdit à l'amant (Sostrate) de se déclarer en premier. Notons que, dans ce cas-ci, la déclaration est liée à la souffrance et à la mort plutôt qu'au bonheur.

Nous avons également démontré que, même si généralement l'aveu est direct, il peut être formulé de manière indirecte. De fait, dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, dans un premier temps, nous voyons Adraste évoquer l'anecdote du peintre Apelle pour révéler ses sentiments. Dans *La Princesse d'Élide*, la jeune héroïne, bien que consciente de son amour, déclare implicitement son amour pour Euryale.

En outre, étudier la déclaration d'amour dans les trois comédies-ballets a permis de révéler sa fonction psychologique de dévoilement des héroïnes. En effet, déclarer son amour leur permet soit de découvrir leur sensibilité, soit de s'affirmer en tant qu'individu.

Enfin, en examinant le rôle des ornements dans l'intrigue amoureuse, nous avons constaté que ceux-ci soutiennent diversement les jeunes amants. Ce peut être de manière directe, lorsque l'intermède est intégré à l'action. Ainsi, dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, il sert à entrer en communication avec l'être convoité en plus de peindre la situation des deux amants. Mais, cela peut également être indirectement. En effet, le cinquième intermède de *La Princesse d'Élide* est non seulement un reflet de la situation de la comédie, mais surtout une invitation à l'amour adressée à la princesse. Quant à la

pastorale des *Amants Magnifiques*, elle est la garantie qu'un amour heureux est possible. En ce qui concerne l'ornement final, il célèbre l'amour partagé et accompagne la victoire de la vie et du bonheur.

PARTIE II : LES CARACTÈRES AMOUREUX DANS LA COMÉDIE-BALLET

I. Introduction

En étudiant les règles de la déclaration d'amour, nous avons constaté qu'au début de la pièce l'amour entre les amants n'est pas partagé étant donné que des obstacles s'opposent à lui. En effet, d'un côté la princesse d'Élide et Ériphile masquent leur amour, de l'autre Adraste n'a pas encore approché Isidore. C'est pourquoi la comédie présente le schéma d'une quête amoureuse¹⁸⁷ dont le mariage illustre la réussite. Ainsi, en déclarant leur amour, Euryale, Adraste et Sostrate sont parvenus à conquérir leur bien-aimée, puisque leur aveu se lit comme une promesse de mariage¹⁸⁸.

Dans le domaine amoureux, conquérir est souvent synonyme de séduire. En effet, le terme *séduire* vient du latin *se ducere*¹⁸⁹ qui signifie *attirer à soi*, de même que *conquérir*, signifie « [...] pour dire [...] gagner [acquérir] des cœurs [...] »¹⁹⁰, comme l'explique Furetière dans son dictionnaire. On en déduit donc que les jeunes hommes ont plu aux héroïnes. Or, cela suppose de la part de ceux-ci d'adopter certains comportements qu'il faut étudier afin de comprendre comment Euryale, Adraste et Sostrate sont parvenus à plaire aux jeunes filles.

Dans cette deuxième partie, nous nous intéresserons donc aux caractères des héros, puisque, selon Anne Ubersfeld, le mot *caractère* au théâtre désigne « [...] une configuration de traits psychologiques et comportementaux¹⁹¹[...] ». Pour ce faire, nous nous référerons à la représentation de l'amour au XVII^e siècle afin d'analyser les traits de l'amant tendre et de l'amant galant. Nous nous pencherons ensuite sur les traits de caractère privilégiés par les jeunes filles en confrontant le comportement des héros à celui de leurs rivaux présents dans les trois comédies-ballets. Le rôle critique des ornements sera également étudié.

¹⁸⁷ UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre I*, Paris, éd. Belin, coll. Lettres Sup, 1996, p. 51.

¹⁸⁸ Rappelons que, si au départ, la déclaration de Sostrate et Ériphile est liée à la mort, elle est concrétisée par leur mariage au dénouement de la comédie.

¹⁸⁹ *Le Grand Gaffiot, Dictionnaire Latin-Français*, Pierre Flobert [dir], Paris, éd. Hachette, 2000, p. 1415.

¹⁹⁰ FURETIÈRE (Antoine), *op.cit.*, p. 24.

¹⁹¹ UBERSFELD (Anne), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, éd. Points, coll. Essai, 1996, p. 18.

II. L'étude des caractères amoureux

II.1. Le code de l'amour tendre

Dans l'introduction, nous avons vu qu'il existe au XVII^e siècle un ensemble de cartes « amoureuses », la plus célèbre étant celle de Madeleine de Scudéry ; cette cartographie représente un pays imaginaire appelé Tendre, inventé par la romancière dans son roman *Clélie, histoire romaine*¹⁹². Cette carte présente l'amour comme une aventure composée d'une suite d'épreuves devant mener l'amant à conquérir la jeune fille. Le but est d'aller de la ville *Nouvelle Amitié* à la ville de *Tendre*. Pour cela, il faut respecter certaines règles.

La première règle est de taire son amour. Paralysé par la crainte de déplaire en avouant ses sentiments, l'amoureux est condamné à une longue et silencieuse expectative. Celle-ci entraîne une douleur immense, d'où sa plainte incessante et son envie de mourir. La deuxième est la soumission ; l'amant doit abandonner sa liberté sans espoir de récompense. De plus, il est dans l'obligation de démontrer son attachement indéfectible pour la dame. Il doit également faire preuve de délicatesse et de discrétion. Notons qu'en raison de cet idéal de perfection, on rencontre parfois chez ces amoureux des vertus attribuées traditionnellement à la gent féminine, telles que la timidité.

II.2. Le code de l'amour galant

L'amour galant apparaît à la suite de l'évolution des rapports amoureux dans l'art de vivre mondain. En effet, après 1650, l'amour tendre s'estompe de plus en plus ; son pouvoir de conquête ne satisfait plus. Le caractère de l'amant tendre est considéré comme suranné au point qu'il faut proposer un nouvel art d'aimer. Celui-ci prétend à plus de simplicité. Il ne s'agit donc plus d'un amour rempli de plainte et de souffrance, mais plutôt un amour empreint à la légèreté et au bonheur. Par ailleurs, tout comme le code tendre, le code galant possède ses propres lois que l'amoureux doit respecter s'il veut séduire la dame.

¹⁹² *Clélie, histoire romaine* est un roman de Madeleine de Scudéry publié en dix volumes entre les années 1654 et 1660. Situé dans la Rome antique, il a pour protagoniste Clélie, une héroïne légendaire de la République romaine. Le sujet principal est le sentiment amoureux sur lequel les personnages débattent lors de leurs nombreuses conversations.

Pour être un galant homme, il n'est besoin d'aucune souffrance, supplication ou soumission, mais d'un certain savoir-faire, ainsi qu'un esprit plutôt ingénieux, le tout joint à des qualités aimables tels que la sincérité, le respect, la délicatesse et l'estime pour l'être convoité. Il ne doit pas montrer un caractère extravagant au contraire il doit être maître de lui. Par ailleurs, l'homme galant apparaît comme une personne brillante et gracieuse qui possède le sens de l'honneur et de la parole donnée. L'objectif principal de celui-ci est de plaire à la dame en usant de manières flatteuses et agréables, ainsi qu'en ayant recours à des méthodes conformes à la morale galante¹⁹³.

II.3. La double image de l'amour : l'amour tendre et l'amour galant

L'amour galant est donc un phénomène qui se développe en opposition à l'amour tendre. Toutefois, si ce dernier convainc moins, il ne disparaît pas pour autant. Certains écrivains continuent de revendiquer les pouvoirs de conquête de l'amour tendre au point d'engendrer un « dualisme¹⁹⁴ ». Dès 1657, tout le monde de l'amour est fondé sur cette division, si bien qu'elle constitue les dernières visions du sentiment amoureux. Il existe désormais deux façons opposées d'aimer ; chacune possédant son pouvoir de conquête. Il semble donc que pour exprimer ses sentiments, on a besoin de deux manières de concevoir l'amour.

II.4. L'amoureux tendre dans les comédies-ballets

II.4.1. Les qualités de l'amant tendre

On l'a vu, l'amant tendre doit respecter certaines règles desquelles découlent trois qualités essentielles qu'il doit posséder : la constance, la soumission et la discrétion. Ces qualités morales sont nécessaires, puisqu'elles assurent la réussite de l'amant. C'est pourquoi il est intéressant de se pencher sur celles-ci afin de savoir si nos trois héros ont les traits de l'amant tendre.

II.4.1.1. La plainte et la souffrance

Dans le monde de l'amour tendre, l'amant est toujours malheureux. En effet, sitôt qu'il tombe amoureux, il est condamné à souffrir d'un amour inaccessible. C'est pourquoi il est souvent silencieux et a une propension à la mélancolie. C'est le cas d'Euryale et de

¹⁹³ PELOUS (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 242.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 148.

Sostrate dans les scènes d'exposition de *La Princesse d'Élide* et des *Amants Magnifiques*. Ainsi, il n'y a pas d'amour sans soupirs, soucis et tourments comme l'explique Arbate lorsqu'il aperçoit son protégé Euryale :

ARBATE

Ce silence rêveur, dont la sombre habitude
Vous fait à tous moments chercher la solitude,
Ces longs soupirs que laisse échapper votre cœur,
Et ces fixes regards si chargés de langueur. (Acte I, scène 1, p. 211)

Cet amour impossible engendre une grande douleur chez l'amant, ce qui le pousse à passer le plus clair de son temps à se plaindre de son sort. C'est ainsi que dans le *Sicilien ou l'Amour peintre*, Adraste fait part de sa peine à son valet Hali :

ADRASTE. — Aussi ne crois-je pas qu'on puisse voir personne qui sente, dans son cœur, la peine que je sens : [...] on a, toujours, au moins, le plaisir de la plainte, et la liberté des soupirs. [...] (Acte I, scène 1, p. 173)

Il est intéressant de noter que l'état de souffrance d'Adraste se manifeste aussi lorsqu'il demande à Hali de préparer sur un ton « tendre¹⁹⁵ » et « passionné¹⁹⁶ » la scène de pastorale pour faire apparaître Isidore au balcon. Rappelons que les deux bergers de cet intermède expriment les sentiments amoureux du jeune homme¹⁹⁷ et, par conséquent, le représentent.

II.4.1.2. L'envie de mourir par amour

En découvrant l'amour, les amants tendres font l'expérience du malheur et de la souffrance, si bien qu'il ne leur reste plus qu'à mourir sans jamais déclarer leurs sentiments. En effet, dès le début de la pièce des *Amants Magnifiques*, Sostrate sait que la seule issue de son amour est la mort :

SOSTRATE. — Non, Sostrate, je ne vois rien où tu puisses avoir recours, et tes maux sont d'une nature à ne te laisser nulle espérance d'en sortir.

¹⁹⁵ Acte I, scène 2, p. 174.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Voir la première partie, le point II.1.3.

[...]

SOSTRATE. — 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 ?

[...] (Acte I, scène 1, p. 24).

De plus, lorsque Clitidias lui demande ce qu'il a l'intention de faire pour conquérir Ériphile, il lui répond : « Mourir sans déclarer ma passion¹⁹⁸ ». Le comportement de Sostrate relève donc bien de celui de l'amant tendre dont le réflexe immédiat est de mourir au lieu d'avoir la hardiesse de dévoiler ses sentiments.

Soulignons que le langage de Clitidias s'oppose à ce discours funeste. De fait, à Sostrate, le valet répond : « un peu de hardiesse réussit aux amants [...] je dirais ma passion à une déesse, moi, si j'en devenais amoureux¹⁹⁹ ». Clitidias critique cette manière d'aimer en somme plutôt triste et amène le jeune amant à adopter un comportement moins sérieux. Son franc-parler vient donc mettre à distance la figure de l'amant tendre qui se complait dans le plaisir de la peine et de la souffrance. D'ailleurs, dès que le discours devient languissant, Clitidias intervient afin de donner un peu de couleur à la fadeur de la plainte. C'est ainsi qu'au moment où Sostrate se lance dans une tirade pathétique, il l'interrompt cavalièrement :

SOSTRATE. — [...] et ce profond respect où ses charmes divins...

CLITIDIAS. — Taisons-nous, voici tout le monde. (Acte I, scène 1, p. 27)

La présence de Clitidias, son franc-parler et sa finesse, qui n'appartient qu'à lui seul, permettent d'introduire un recul critique vis-à-vis de ces conventions tendres montrant un certain agacement à l'égard de la manière d'aimer de Sostrate. Force est de constater que cet amour plaintif ne suffira pas à conquérir Ériphile.

Cette volonté de mettre à distance le monde de l'amour tendre est également perceptible dans *La Princesse d'Élide* grâce au personnage de Moron. En effet, rappelons que pour assurer le lien entre la partie de la comédie et les intermèdes, le plaisant de cour assume une fonction dans chaque partie. Dans la première, il est le messager et l'auxiliaire visant le triomphe des amours entre les protagonistes ; dans la seconde, il développe de

¹⁹⁸ Acte I, scène 1, p. 26.

¹⁹⁹ *Ibid.*

pleine mesure son caractère bouffon permettant ainsi une distance ironique à l'égard de la comédie. De fait, le plaisant de la princesse juge les conventions de l'amour tendre.

En effet, dans la pastorale, Moron amoureux dégrade la manière tendre d'aimer des bergers. Comme ces derniers, il veut lui aussi déclarer qu'il est amoureux en parlant à la nature : « j'ai une petite conversation à faire avec ces arbres et ces rochers²⁰⁰ ». Il se met alors à déclamer, en vers :

Bois, prés, fontaines, fleurs qui voyez mon teint blême,
Si vous ne le savez, je vous apprends que j'aime ;
Philis est l'objet charmant
Qui tient mon cœur à l'attache,
Et je devins son amant
La voyant traire une vache.
Ses doigts tout pleins de lait, et plus blancs mille fois
Pressaient les bouts du pis d'une grâce admirable :
Ouf ! Cette idée est capable
De me réduire aux abois. (deuxième intermède, scène 1, p. 220)

Comme le montre le burlesque de la scène (sur un style élevé, on prête à Philis une action vulgaire) nous sommes très loin de l'amoureux souffrant et plaintif qu'est l'amant tendre. La scène s'achève également burlesquement : alors qu'il crie le nom de sa bien-aimée déformé par des échos, surgit un dangereux ours.

La parodie de la pastorale se poursuit dans les deux intermèdes suivants. En effet, interdit de parole par Philis, Moron se met à faire une scène de geste, ce qui est contraire à la mode des bergers tendres qui postule qu'un amoureux privé de parole doit se mettre à chanter pour toucher le cœur de la personne aimée²⁰¹. Or, à peine le plaisant s'essaie-t-il au chant en répétant « la la la la et fa fa fa fa », qu'il lâche : « fa toi-même ». Dans le quatrième intermède, Moron continue à dégrader les valeurs tendres de la pastorale. En effet, après la plainte musicale de son rival, le berger Tircis, il donne une version parodique de ce type de comportement :

TIRCIS, *en chantant.*
Tu m'écoutes, hélas ! dans ma triste langueur ;
Mais je n'en suis pas mieux, ô beauté sans pareille !

²⁰⁰ Deuxième intermède, scène 1, p. 220.

²⁰¹ PURKIS (Hélène), *op.cit.*, p. 137.

*Et je touche ton oreille
Sans que je touche ton cœur.*

[...]

MORON. — Morbleu que n'ai-je de la voix ? Ah ! nature marâtre ! pourquoi ne m'as-tu pas donné de quoi chanter comme à un autre ?

MORON. — Mais pourquoi est-ce que je ne puis pas chanter ? N'ai-je pas un estomac, un gosier, et une langue comme un autre ? Oui, oui, allons, je veux chanter aussi, et te montrer que l'amour fait faire toutes choses. Voici une chanson que j'ai faite pour toi.

[...]

MORON. — Courage, Moron ! il n'y a qu'à avoir de la hardiesse. (quatrième intermède, p. 235).

Enfin, Moron nie une des conventions les plus avérées²⁰² de l'amour tendre : celle d'être prêt à mourir par amour. Il refuse effectivement de se tuer et se moque. Son attachement à la vie est plus fort que les conventions de l'amour tendre.

*TIRCIS, chante.
Courage, Moron ! meurs promptement
En généreux amant.*

MORON. — Je vous prie de vous mêler de vos affaires, et de me laisser tuer à ma fantaisie [...] vois ce poignard; prends bien garde comme je vais me percer le cœur. (*Se riant de Tircis.*) Je suis votre serviteur, quelque niais (quatrième intermède, p. 236)

Moron émet donc une critique de la pastorale et plus précisément de l'amour tendre. Le comportement torturé et plaintif de l'amant tendre n'est pas de sa façon d'aimer. Par ailleurs, cela se reflète dans la comédie, où il ne s'agit plus des amours de Moron, mais où il est l'auxiliaire d'Euryale. Le plaisant de cour étant le personnage burlesque tout autant de la comédie que de l'intermède laisse sous-entendre, en jugeant la manière tendre d'aimer, que le jeune prince, s'il veut conquérir la princesse d'Élide, ne doit pas être qu'un amant tendre au risque devenir ridicule, mais il doit aussi adopter une manière d'aimer plus active. Il préconise un amour plus simple et plus naturel :

²⁰² PURKIS (Hélène), *op.cit.*, p. 138.

MORON. — Les femmes sont [...] d'un naturel bizarre, nous les gâtons par nos douceurs, et je crois tout de bon que nous les verrions nous courir, sans tous ces respects, et ces soumissions où les hommes les acoquinent. (Acte III, scène 2, p. 230)

Le contrepoint entre la pastorale et la comédie permet d'articuler en passant de l'une à l'autre deux voix opposées²⁰³ : celle des bergers idéalisés qui représente l'amant tendre et celle du personnage comique qui rejette cet idéal.

Notons que le regard critique de Moron est rendu possible par son absolue liberté de parole voulue par son statut de poltron. En effet, même s'il doit le respect à ses maîtres, il ne dit pas moins ce qu'il pense : « regardez comme l'on parle aux grands, qui rabattent souvent les “ libres tentatives ” qui font partie des prérogatives de l'office de bouffon²⁰⁴ ». Aucun respect ne l'arrête à l'égard des personnes qu'il contredit franchement.

II.4.1.3. La constance

Nous l'avons vu une des qualités de l'amoureux tendre est la constance « qui lui fait une obligation de toujours espérer²⁰⁵ ». En effet, ce dernier doit vouer un attachement indéfectible à l'objet de sa passion. Souvent séparé de sa maîtresse, l'amant se garde de s'abonner au désespoir et continue à aimer même s'il a peu d'espoir d'être aimé en retour. Ainsi, dans *La Princesse d'Élide*, bien que les réticences intérieures de la princesse d'Élide offrent à Euryale des raisons de désespoir, il ne peut s'empêcher de l'aimer et ce depuis le moment où il a commencé à éprouver de l'affection pour elle :

EURYALE

J'aime, j'aime ardemment la princesse d'Élide,
Et tu sais quel orgueil sous des traits si charmants
Arme contre l'amour ses jeunes sentiments ;
[...]
Le bruit de ses fiertés en mon âme fit naître

Un transport inconnu, dont je ne fus point maître ;
[...]
Et mon esprit jetant de nouveaux yeux sur elle

²⁰³ MAZOUER (Charles), *op.cit.*, p. 212.

²⁰⁴ Acte I, scène 2, v. 237-238, p. 217.

²⁰⁵ PELOUS (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 48.

[...]

Me peignit tant de gloire, et de telles douceurs

À pouvoir triompher de toutes ses froideurs.

[...] (Acte I, scène 1, p. 212)

D'ailleurs, malgré le mépris de la princesse pour l'amour, il demande à Moron de se faire le messager de son amour, ce qui prouve l'étendue de ses sentiments :

EURYALE

[...]

Et peut-être au moment que je t'en parle ici

Le secret de mon cœur, Arbate, est éclairci.

Cette chasse où, pour fuir la foule qui l'adore,

Tu sais qu'elle est allée au lever de l'aurore,

Est le temps dont Moron pour déclarer mon feu,

A pris... (Acte I, scène 1, p. 214)

II.4.1.4. La soumission

Aimer, pour l'amant tendre c'est également être dépossédé de soi. En effet, l'expérience amoureuse impose un abandon total de soi qui mène à la dépendance et à la soumission à la bien-aimée. C'est ainsi que dans *le Sicilien ou l'Amour peintre*, Adraste promet à Isidore de toujours lui appartenir :

ADRASTE. — [...] je vous aime plus que tout ce que l'on peut aimer, et je n'ai point d'autre pensée, *d'autre but, d'autre passion, que d'être à vous toute ma vie*²⁰⁶. (Acte I, scène 12, p. 187)

L'amant est donc entièrement dévoué à la femme qu'il aime, il doit se plier à tous ses caprices afin de mériter son amour, qu'elle est en droit d'accepter ou de refuser. Cette attitude de l'amant montre un certain impérialisme²⁰⁷ féminin qui se traduit dans le langage. En effet, la femme est souvent décrite comme un être cruel. C'est le cas dans *La*

²⁰⁶ C'est nous qui soulignons.

²⁰⁷ PELOUS (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 57.

Princesse d'Élide, lorsque Moron pour décrire l'humeur de la princesse emploie la métaphore de « l'animal » : « pour n'effaroucher point son humeur de tigresse²⁰⁸ ».

II.4.2. Les traits de l'amant tendre au moment de la déclaration d'amour entre les protagonistes

L'analyse des traits de l'amant tendre dans les comédies-ballets permet de constater que les trois héros adoptent le caractère de l'amant tendre. De fait, ils possèdent les qualités essentielles telle que la constance (Euryale) ou encore la soumission (Adraste). Ils peuvent même parfois être prêts à mourir par amour comme c'est le cas de Sostrate.

Ce caractère tendre est important, puisqu'il va les aider à conquérir les jeunes filles. Dans la première partie, nous avons vu que la déclaration d'amour engendre des effets qui impliquent une réaction. Cette réaction engage un nouveau rapport entre les interlocuteurs, c'est pourquoi la déclaration d'amour se confond souvent avec la demande en mariage. En outre, dans la comédie, le mariage illustre la réussite de la conquête amoureuse, si bien que les amants doivent déclarer leurs sentiments. Nous savons que même si un des trois héros est contraint d'avouer ses sentiments (Sostrate), les trois finissent par le faire. Au moment de dire leur amour, les amoureux révèlent leur caractère tendre.

Dans *Les Amants Magnifiques*, après qu'Ériphile a déclaré ses sentiments, Sostrate se résout à faire de même. Cependant, en avouant son inclination, il annonce également sa mort. Il révèle ainsi le trait de l'amant tendre qui meurt par amour. Or, selon Hélène Purkis « se déclarer prêt à mourir, c'est indiquer à quel point la vie est vide sans la personne aimée²⁰⁹ ». Par conséquent, c'est un moyen très efficace de plaire à la jeune fille étant donné qu'elle se sait aimable, c'est-à-dire digne d'être aimée.

Dans *Le Sicilien et l'Amour peint* ainsi que dans *La Princesse d'Élide*, les amants présentent le trait de la soumission. De fait, à la scène 12 de l'acte I, Adraste pour proclamer son amour se met à genoux et supplie Isidore de consentir à son amour, ce qui montre son caractère soumis. De même Euryale supplie la princesse d'Élide de le

²⁰⁸ Acte I, scène 2, v. 245, p. 218.

²⁰⁹ PURKIS (Hélène), *op.cit.*, p. 137.

pardonne pour avoir feint ses sentiments et se dit prêt à accepter le sort qu'elle lui donnera, autrement dit il se plie à sa volonté comme le montre sa réplique à la scène 2 de l'acte V. Les deux amants tombent sous la complète dépendance de celles qu'ils aiment. Ils leur confèrent un sentiment de supériorité capable de les séduire.

Ainsi, en se présentant devant leur bien-aimée, Euryale, Adraste et Sostrate révèlent un caractère tendre et, bien que ce caractère soit tourné en ridicule par Moron ainsi que mis à distance par Clitidias, il leur permet d'avouer leur amour et, par conséquent, de conquérir la personne aimée. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, les trois comédies s'achèvent par un mariage.

II.5. L'amoureux galant dans les comédies-ballets

Si les trois héros des comédies-ballets étudiées adoptent le comportement de l'amant tendre, ils présentent également les traits de l'amant galant. Comme nous allons le voir, ce caractère, qui correspond pourtant à un modèle différent du premier, permet aussi de conquérir la bien-aimée. Il est important qu'Euryale, Adraste et Sostrate incarnent ce caractère dans la mesure où le comportement tendre perd de plus en plus son pouvoir de conquête. Ainsi, pour parvenir à conquérir les jeunes filles, nos trois héros doivent présenter les qualités de l'amant galant en plus de celles de l'amant tendre.

II.5.1. Les qualités de l'amant galant

II.5.1.1. Savoir complimenter

Pour l'amant galant, le compliment est le meilleur moyen de séduire la dame. Pour ce faire, il la loue et la flatte. C'est le cas dans le *Sicilien ou l'Amour peintre*, lorsqu'Adraste pénètre chez Don Phèdre sous le déguisement du peintre :

ADRASTE. — Il n'y a personne, sans doute, qui ne tînt à beaucoup de gloire, de toucher à un tel ouvrage. Je n'ai pas grande habileté ; mais le sujet, ici, ne fournit que trop de lui-même, et il y a moyen de faire quelque chose de beau sur un original fait comme celui-là.

ISIDORE — L'original est peu de chose, mais l'adresse du peintre en saura couvrir les défauts.

ADRASTE. — Le peintre n'y en voit aucun ; et tout ce qu'il souhaite, est d'en pouvoir représenter les grâces aux yeux de tout le monde, aussi grandes qu'il les peut voir.

ISIDORE. — Si votre pinceau flatte autant que votre langue, vous allez me faire un portrait qui ne me ressemblera pas.

ADRASTE. — Le Ciel, qui fit l'original, nous ôte le moyen d'en faire un portrait qui puisse flatter.

ISIDORE. — Le Ciel, quoi que vous en disiez, ne...

[...] (Acte I, scène 11, p. 184-185)

L'échange entre les amants illustre bien la façon dont le compliment galant s'élabore dans les conversations galantes. Selon Delphine Denis, l'éloge pour ne pas gêner le destinataire doit se faire de manière indirecte²¹⁰. C'est ainsi qu'Adraste, à mots couverts, complimente Isidore sur sa beauté en parlant de peinture désignant la jeune Grecque par des termes tels que « ouvrage » ou « sujet » et en se référant à des principes picturaux exposés dans l'art de la peinture de Dufresnoy :

[...]

Il faudra choisir un sujet *beau et noble*²¹¹, qui étant soi-même capable de *toutes les grâces et de tous les charmes*²¹² que peuvent recevoir les couleurs et l'élégance du dessin, donne ensuite l'art parfait et consommé un beau champ et une manière ample de montrer tout ce qu'il peut.

[...]

Il faut que le peintre en personne en prenne ce qu'il y a de plus beau, comme l'arbitre souverain de son art, et que par le progrès qu'il y aura fait, *il en sache réparer les défauts*²¹³. [...]²¹⁴

De son côté, la destinataire doit esquiver le compliment. Dans l'extrait, Isidore l'évite habilement en refusant l'évaluation positive de sa beauté : « l'original est peu de chose, mais l'adresse du peintre en saura couvrir les défauts. »

Le caractère galant apparaît donc par cette manière respectueuse de complimenter. L'adresse délicate de faire intervenir indirectement le compliment démontre l'esprit enjoué ainsi que les manières agréables du complimenteur, c'est-à-dire l'amant galant.

²¹⁰ DENIS (Delphine), *op.cit.*, p. 261.

²¹¹ C'est nous qui soulignons.

²¹² C'est nous qui soulignons.

²¹³ C'est nous qui soulignons.

²¹⁴ DUFRESNOY (Charles Alphonse), *L'Art de la peinture*, Paris, chez Nicolas L'Anglois, 1668, p. 7-8.

II.5.1.2. Avoir un esprit ingénieux

L'homme galant a un esprit ingénieux : il est intelligent, habile et est capable d'user de méthodes galantes pour conquérir les dames même les plus hostiles à l'amour.

Dans le monde galant, il existe une faute grave qui attente à la morale et qui mérite un châtement exemplaire : c'est l'indifférence à l'amour. De fait, aucune femme (elles sont plus touchées que les hommes) ne doit manifester une insensibilité amoureuse au risque d'être sévèrement punie comme l'explique Jean de La Fontaine dans son ouvrage intitulé *Les Amours de Psyché et Cupidon* :

[...] S'il se rencontrait une indifférente, on en purgeait le pays ; sa famille était séquestrée pour un certain temps : le clergé de la Déesse avait soin de purifier le canton où ce prodige était survenu. [...] ²¹⁵

Dès lors, si l'objet de conquête de l'amant est une insensible, il a le devoir de la convertir. Pour cela, il doit avoir recours à des méthodes ingénieuses qui la sensibiliseront à l'amour. S'il parvient à rendre amoureuse l'insensible, l'amant galant prouve son ingéniosité. C'est le cas dans *La Princesse d'Élide*.

En effet, on l'a vu, la princesse d'Élide est une ennemie déclarée de l'amour. Elle méprise celui-ci, ainsi que le mariage. De plus, elle est orgueilleuse et dominatrice, aucun de ses prétendants ne parvient à la conquérir. C'est alors que survient le prince Euryale, amoureux de la princesse, mais ne désirant pas être éconduit comme ses prédécesseurs. Alors, une inspiration soudaine lui vient :

EURYALE

[...]
je vois trop que son cœur s'obstine à dédaigner
Tous ces profonds respects qui pensent la gagner,
Et le dieu qui m'engage à soupirer pour elle
M'inspire pour la vaincre une adresse nouvelle :
Oui, c'est lui d'où me vient ce soudain mouvement,
Et j'en attends de lui l'heureux événement. (Acte I, scène 2, p. 220)

²¹⁵ LA FONTAINE (Jean), *Les Amours de Psyché et Cupidon*, édition présentée par Patrick Dandrey, Paris, éd. Folio Classique, coll. Livre de Poche, 2021, p. 34.

Afin de rendre la princesse sensible à l'amour, le jeune homme décide de la dédaigner comme elle dédaigne ses prétendants comme le montre la scène 4 de l'acte II. Au terme d'une longue résistance, l'amour finit par pénétrer dans le cœur de la jeune fille ainsi que nous l'avons montré dans la première partie. L'inspiration d'Euryale témoigne de son esprit ingénieux.

Par ailleurs, le jeune prince possède un autre trait de l'amant galant : la fermeté. En effet, il n'a pas de peine à jouer son rôle d'indifférent même si, à un moment donné, il en souffre comme il l'explique à Moron :

EURYALE — [...] Enfin jamais âme n'a eu de plus puissantes émotions que la mienne, et j'ai pensé plus de vingt fois oublier ma résolution pour me jeter à ses pieds, et lui faire un aveu sincère de l'ardeur que je sens pour elle. (Acte III, scène 4, p. 232)

S'en suit l'échange entre lui et la princesse durant lequel on le voit retrouver la maîtrise de lui-même :

[...]

LA PRINCESSE. — Telle personne vous aimerait, peut-être que votre cœur...

EURYALE. — Non ! Madame, rien n'est capable de toucher mon cœur, ma liberté est la seule maîtresse à qui je consacre mes vœux, et quand le Ciel emploierait ses soins à composer une beauté parfaite, quand il assemblerait en elle tous les dons les plus merveilleux, et du corps et de l'âme. Enfin quand il exposerait à mes yeux un miracle d'esprit, d'adresse et de beauté, et que cette personne m'aimerait avec toutes les tendresses imaginables, je vous l'avoue franchement, je ne l'aimerais pas. (Acte III, scène 5, p. 233)

Grâce à la ruse menée et à sa maîtrise de lui, Euryale est venu à bout de l'orgueil de la princesse d'Élide. Nous pouvons donc dire que le jeune prince possède les traits de l'amant galant.

II.5.1.3. Avoir du mérite

On le voit Adraste et Euryale sont des hommes galants, l'un dans ses manières d'offrir des compliments, l'autre par son esprit ingénieux. Leur comportement correspond

à une des définitions de l'homme galant que donne Richelet dans son dictionnaire :

GALANT : s.m [...] qui a de la bonne grace, de l'esprit, [...] se dit aussi d'un homme qui a l'air de la Cour, les manières agréables qui tâche à plaire. [...] ²¹⁶

Les deux héros présentent donc très bien le caractère de l'amant galant. De plus, comme le dit Richelet le galant a « l'air de la Cour », ce qui suppose qu'il soit noble comme le sont Euryale et Adraste que les listes des personnages de chaque œuvre les désignent respectivement comme « prince d'Ithaque » et « gentilhomme ²¹⁷ français ». Mais, si selon la définition de Richelet, un amant galant ne peut qu'appartenir à la noblesse, ce qui est bien le cas d'Euryale et Adraste, cela signifie que Sostrate ne peut pas, quant à lui, être un homme galant étant donné qu'il est de basse naissance ; il est « né dans un rang beaucoup moins élevé ²¹⁸ ». Or, nous allons voir que l'on peut être un homme galant sans être noble.

Pour ce faire, nous nous référons à la comédie-ballet *Le Bourgeois Gentilhomme* dans laquelle on trouve plusieurs occurrences du mot *galant* employé avec des sens différents. Le mot est d'abord employé par les maîtres de musique et à danser qui, lorsqu'ils évoquent les « visions de galanteries ²¹⁹ » de Monsieur Jourdain, font référence aux belles manières, celles définies par Richelet et utilisées par Adraste. Il est employé ensuite par Dorimène lorsque Monsieur Jourdain lui offre un repas de fête, ce qui s'appelle alors une galanterie et explique pourquoi la marquise le qualifie de « galant homme ²²⁰ ». Enfin, quand le comte Dorante dit qu'il faut aider Cléonte à épouser Lucile, la fille de Monsieur Jourdain, il argumente en affirmant que le jeune homme est un « galant homme ²²¹ ». C'est cet emploi qui nous intéresse précisément. De fait, nous savons que Cléonte n'appartient pas à la noblesse, mais qu'il est un homme brillant qui

²¹⁶ RICHELET (Pierre), *Dictionnaire Français contenant les mots et les choses plusieurs nouvelles remarques sur la langue française, ses Expressions Propres, Figurées et Burlesques, la Prononciation des Mots les plus difficiles, le Genre des Noms, le Régime des verbes*, Genève, chez Jean Herman Widerhold, 1680, p. 361.

²¹⁷ « GENTILHOMME s. m. : homme noble d'extraction [...] ». FURETIÈRE (Antoine), *op.cit.*, p. 345.

²¹⁸ Acte IV, scène 4, p. 55.

²¹⁹ *Le Bourgeois Gentilhomme* dans *Molière Œuvres complètes* 4, édition présentée et établie par Georges Mongrédien, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 1965, p. 72.

²²⁰ *Ibid.*, p. 119.

²²¹ *Ibid.*, p. 120.

« s'est rendu utile à son roi²²² » en servant l'État pendant « six ans²²³ ». De plus, il se contente d'être ce qu'il est et ne cherche pas à devenir ce qu'il n'est pas, au contraire de Monsieur Jourdain, autrement dit, il fait partie des personnes qui se tiennent à leur place. Selon Alain Viala, c'est cette honnêteté foncière qui lui permet d'être qualifié de « galant » ; le galant est donc un « honnête homme brillant²²⁴ » qui possède l'honneur et le respect de la parole donnée tel que l'implique la notion d'honnêteté²²⁵. Ainsi, être « homme galant » est une qualité morale, un mérite.

Ce portrait de Cléonte correspond en tout point à celui de Sostrate. En effet, le jeune héros est un général brillant qui a accompli de grands exploits faisant de lui un homme de mérite comme l'explique Clitidas en énumérant ses victoires :

CLITIDIAS. — [...] ce même Sostrate qui n'a pas craint, ni Brennus, ni tous les Gaulois ; et dont le bras a si glorieusement contribué à nous défaire de ce déluge de barbares qui ravageait la Grèce [...] homme si assuré dans la guerre [...] (Acte I, scène 1, p. 26)

Tout comme Cléonte, Sostrate sait d'où il vient et ne cherche pas s'anoblir. D'ailleurs, c'est la raison pour laquelle il ne parvient pas à déclarer son amour à Ériphile :

SOSTRATE. — Trop de choses, hélas ! condamnent mes feux à un éternel silence.

CLITIDIAS. — Hé quoi ?

SOSTRATE. — 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. [...] (Acte I, scène 1, p. 26)

²²² *Le Bourgeois Gentilhomme* dans *op.cit.*, p. 111.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ VIALA (Alain), « Un défaut [...] qui ne cause ni douleur ni destruction » dans *Littérature Classique*, vol. 31, 2002, p. 340.

²²⁵ *Ibid.*

De plus, Sostrate possède le sens de la parole donnée. En effet, bien que cela l'embarrasse, il exécute la promesse faite à Aristione et tente de sonder le cœur de la jeune princesse :

ARISTIONE. — [...] servons-nous de quelque autre pour découvrir le secret de son cœur. Sostrate, prenez de ma part cette commission, et rendez cet office à ces princes, de savoir adroitement de ma fille vers qui des deux ses sentiments peuvent tourner.

SOSTRATE. — Madame, vous avez cent personnes dans votre cour sur qui vous pourriez mieux verser l'honneur d'un tel emploi, et je me sens mal propre à bien exécuter ce que vous souhaitez de moi.

[...]

ARISTIONE. — Non, non ; en vain vous vous en défendez.

SOSTRATE. — Puisque vous le voulez, Madame, il vous faut obéir, [...]

[...] (Acte I, scène 2, p. 31)

SOSTRATE. — J'ai une excuse, Madame, pour oser interrompre votre solitude, et j'ai reçu de la princesse votre mère une commission qui autorise la hardiesse que je prends maintenant. (Acte II, scène 3, p. 37)

Lier le personnage de Sostrate à celui de Cléonte permet d'affirmer que même si le jeune général n'use pas de manières galantes comme le font Euryale et Adraste, il n'en incarne pas moins l'amant galant.

Par ailleurs, Sostrate possède une autre qualité de l'amant galant : la sincérité. En effet, un amant galant est un homme qui aime sincèrement et qui est dévoué à sa bien-aimée. Toutefois, pour assurer sa bien-aimée de l'authenticité de ses sentiments, il doit se révéler être une personne sincère. Si la sincérité manque à la galanterie, la dame risque d'éconduire l'amant. C'est ainsi que les amants magnifiques sont rejetés par Ériphile.

De fait, la jeune princesse est courtisée par Iphicrate et Timoclès qui la régaleront de « galanteries », mais ne parviennent pas à la conquérir. Même si ces deux amants sont riches et de haute naissance, il ne semble pas ce soit la sincérité qui les caractérise. S'ils offrent des fêtes (les galanteries) à Aristione, c'est pour obtenir la main de sa fille et implicitement son royaume comme on le comprend à la scène 2 de l'acte I. C'est ainsi

qu'ils redoublent de magnificence pour séduire Ériphile en présentant plusieurs divertissements :

TIMOCLÈS. — Ce sont des ornements dont on ne peut pas espérer que toutes les fêtes soient embellies, et je dois fort trembler, Madame, pour la simplicité du petit divertissement que je m'appête à vous donner dans le bois de Diane. (Acte I, scène 2, p. 27-28)

Les deux rivaux agissent sans sincérité. En effet, sommé par Aristione de lui faire part des progrès qu'il pense avoir fait auprès la jeune princesse, Timoclès révèle, par le biais d'une énumération amusante, les étapes de la cour qui l'a menée en bonne et due forme :

TIMOCLÈS. — Madame, [...], j'ai fait ce que j'ai pu pour toucher le cœur de la princesse Ériphile, [...] 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 même répandu des larmes, mais tout cela inutilement [...] (Acte I, scène 2, p. 29-30)

Quant à Iphicrate, il préfère rendre les hommages à Aristione plutôt que de perdre auprès d'Ériphile « plaintes », « soupirs » et « larmes ». De plus, selon lui, la jeune fille est toute soumise aux volontés de sa mère : « 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 elle²²⁶ ». De plus, tous deux estiment que les magnificences déployées dans les spectacles qu'ils offrent justifient que la main d'Ériphile soit accordée à l'un d'entre eux. Ils considèrent que le destinataire de leurs cadeaux leur en est redevable.

Les princes magnifiques n'agissent donc que tactiquement. D'ailleurs, c'est avec hypocrisie qu'ils flattent Clitidas afin qu'il les aide dans leur conquête :

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 a bien de la comparaison de lui à vous, et c'est un prince bien bâti pour vous le disputer.

IPHICRATE — Je reconnaîtrai 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.

²²⁶ Acte I, scène 2, p. 30.

CLITIDIAS. — 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.

CLITIDIAS. — Belles paroles de tous côtés. [...] (Acte I, scène 4, p. 32).

De même, ils n'hésitent pas à soudoyer l'astrologue Anaxarque pour qu'il oriente les astres en leur faveur, comme celui-ci l'explique à son fils à la scène 3 de l'acte IV. Leur attitude orgueilleuse finale ne fait que confirmer leur comportement peu sincère. En effet, non seulement ils ont blessé Anaxarque, mais surtout ils s'emportent contre Aristione et la menacent :

ARISTIONE — Princes, vous agissez tous deux avec une violence bien grande, et si Anaxarque a pu vous offenser, j'étais pour vous en faire justice moi-même.

[...]

IPHICRATE — Oui, oui, Madame, nous nous en souviendrons, mais peut-être aussi vous souviendrez-vous, que deux princes outragés ne sont pas deux ennemis peu redoutables.

TIMOCLÈS. — Peut-être, Madame, qu'on ne goûtera pas longtemps la joie du mépris que l'on fait de nous. (Acte V, scène 6, p. 60-61)

Bien que ces deux princes soient des hommes galants, ce sont des êtres vides et bas. Sostrate, en revanche, est vrai. Cela se remarque notamment par son attitude face aux divertissements offerts par les deux amants. Mélancoliquement attaché à ses pensées d'amour, il n'est pas allé admirer le spectacle sur la mer dont Iphicrate a régalié les deux princesses comme il l'explique à Clitidas :

CLITIDIAS. — Mais vous plutôt que faites-vous ici, et quelle secrète mélancolie, quelle humeur sombre, s'il vous plaît, [...] tandis que tout le monde a couru en foule à la magnificence de la fête [...] elles [les princesses] ont reçu des cadeaux merveilleux et [...] on a vu les rochers et les ondes se parer de divinités pour faire honneur à leurs attraits ?

SOSTRATE. — Je me figure assez sans la voir cette magnificence, et tant de gens d'ordinaire s'empressent à porter de la confusion dans ces sortes de fêtes, que j'ai cru à propos de ne pas augmenter le nombre des importuns.

[...]

SOSTRATE. — J'avoue que je n'ai pas naturellement grande curiosité pour ces sortes de choses. (Acte I, scène 1, p. 25-26)

Sostrate néglige ces fêtes somptueuses et est submergée par sa peine amoureuse. Le désenchantement manifesté ici par le jeune héros fait de lui une personne sincère dans la mesure où, selon Charles Mazouer « l'être vrai se manifeste chez le héros amoureux et souffrant qui reste à l'écart de la fête²²⁷ ». Les organisateurs des spectacles, au contraire, ne s'attachent qu'à l'éclat de ces derniers, ce qui les « renvoie au non-être ²²⁸ », au superficiel, et les présente ainsi comme des êtres vils.

Dès lors, la sincérité des sentiments de Sostrate ne peut être contestée, car il se révèle comme un être vrai. De plus, le jeune général ne prétend pas aimer Ériphile comme c'est le cas pour les deux princes, mais l'aime éperdument. De fait, son affection ne révèle pas une affectation, mais plutôt un sentiment authentique qui le terrasse :

SOSTRATE — Ah ! Clitidas, j'avoue que je ne puis cacher mon trouble, et tu me frappes d'un coup de foudre (Acte I, scène 1, p. 25)

C'est donc bien d'amour qu'il aime Ériphile. D'ailleurs, la liste des personnages le désigne comme « SOSTRATE, général d'armée, amant d'Ériphile ». Or, à l'époque, le terme *amant* revêt le sens de passion et sincérité comme le montre Richelet dans son dictionnaire : « [...] c'est celui qui aime une dame [...] un ardent, un sincère amant²²⁹ [...] ». Précisons que cette remarque est perceptible pour les héros masculins des deux autres comédies-ballets.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que le discours de Sostrate face à ces divertissements nous invite à penser que Molière lui-même juge et démystifie ces derniers. En effet, selon la théorie d'Anne Ubersfeld²³⁰, dans le discours d'un personnage théâtral sont présentes deux voix : celle du scripteur (auteur) et celle du locuteur (personnage), si bien que lorsque le personnage *parle*, il laisse entendre la voix de l'auteur. Ce dernier « s'affirme comme parlant par la voix d'un autre²³¹. » Par conséquent, le désenchantement manifesté par Sostrate laisse à penser celui de Molière à l'égard des fêtes royales²³² dans la mesure où le faste et l'ostentatoire des spectacles offerts par les

²²⁷ MAZOUER (Charles), *op.cit.*, p. 209.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ RICHELET (Pierre), *op.cit.*, p. 26.

²³⁰ UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre I*, Paris, éd. Belin, coll. Lettres Sup, 1996, p. 197.

²³¹ *Ibid.*

²³² Nous reprenons cette idée de Charles Mazouer qui postule que « par le personnage de la pièce [Sostrate] Molière juge le divertissement. » MAZOUER (Charles), *op.cit.*, p. 209.

deux princes sont semblables à ceux des divertissements louis-quatorziens que nous avons présenté dans l'introduction.

L'attitude détachée de Sostrate apporte également un recul critique vis-à-vis de l'amour galant. Rappelons que ces spectacles sont des galanteries destinées à séduire Ériphile. Elles symbolisent une manière plus active d'aimer (on offre des cadeaux) opposée à la sensibilité de l'amour tendre. Or, Sostrate est un amant mélancolique qui souffre d'un amour impossible. Face aux divertissements, il adopte le caractère de l'amant tendre. Par conséquent, en se détachant de ces régals, il valorise les principes de l'amour tendre et amoindrit la puissance de conquête de l'amour galant.

Signalons encore que nous trouvons également le trait sincère de l'amant dans *La Princesse d'Élide*. En effet, à la scène 1 de l'acte V, Euryale raconte au Prince, le père de la princesse, le stratagème dont il s'est servi ; il cache même avec délicatesse (autre trait de l'amant galant²³³) la certitude d'être aimé : « je n'ose encore, pour moi, me flatter de ce doux espoir²³⁴ ».

II.5.2. Les jeunes filles séduites par les traits de l'amant galant

Les précédentes analyses ont permis de constater qu'Euryale, Adraste et Sostrate sont à la fois des amants galants, tant dans leur comportement et leur esprit (Adraste et Euryale) que dans leur vertu (Sostrate), et des amants tendres, ce qu'ils prouvent lorsqu'ils déclarent leurs sentiments. Comme nous l'avons également vu, cet aveu engendre une réaction favorable à leur conquête, puisque les héroïnes finissent toujours par consentir à leurs vœux, voire se trouvent poussées à être elles-mêmes les énonciatrices de la déclaration, comme c'est le cas d'Ériphile. Or, comme le caractère tendre, le caractère galant permet la conquête de la dame car son enjeu est aussi de séduire cette dernière en usant de manières galantes et en faisant preuve d'un esprit ingénieux. La manière galante est plus active que la manière tendre. Dès lors, il est intéressant de se demander si les jeunes filles ont été séduites par le caractère galant des trois héros.

Dans *Les Amants Magnifiques*, c'est donc Ériphile qui déclare ses sentiments en premier, ce qui implique qu'elle a été séduite par le caractère de Sostrate. Or, le jeune

²³³ DENIS (Delphine), *op.cit.*, p. 261.

²³⁴ Acte V, scène 1, p. 243.

homme ne présente pas comme l'homme galant par ses manières et son esprit, sinon par son mérite et sa sincérité. Ce sont justement ceux-ci qui ont plu à Ériphile. De fait, lors de sa longue tirade tragique où elle avoue ses sentiments, la jeune princesse précise : « Ce n'est pas, Sostrate, que le mérite seul n'ait à mes yeux tout le prix qu'il doit avoir, et que dans mon cœur je ne préfère les vertus qui sont en vous, à tous les titres magnifiques, dont les autres sont revêtus²³⁵ ». Sostrate a donc bien gagné le cœur d'Ériphile par la qualité morale galante qu'il possède et non par des cadeaux magnifiques (les galanteries) et des titres de noblesses.

Dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, nous avons vu qu'Isidore consent à la déclaration d'Adraste, comme le montre la scène 12 de l'acte I, et nous avons démontré que pour la charmer et la flatter, le gentilhomme a usé d'un des moyens les plus efficace de la galanterie : le compliment. Il n'est donc pas étonnant qu'Adraste n'ait eu aucune peine à faire la conquête de la jeune Grecque. D'ailleurs, elle-même dit que c'est le seul moyen de séduire une dame :

ISIDORE. — [...] on est, toujours, bien aise d'être aimée : ces hommages à nos appas, ne sont, jamais, pour nous déplaire. Quoi qu'on en puisse dire, la grande ambition des femmes est, croyez-moi, d'inspirer de l'amour. [...] (Acte I, scène 6, p. 179)

En ce qui concerne *La Princesse d'Élide*, c'est l'ingéniosité d'Euryale qui a poussé la princesse à dévoiler ses sentiments. De fait, rappelons brièvement que la jeune fille pour piquer la jalousie du prince, lui fait une fausse confiance déclarant aimer un de ses prétendants, et que le jeune amant use de la même feinte en lui annonçant qu'il est épris d'une de ses cousines, ce qui révèle davantage son esprit ingénieux. Mais, c'est en croyant qu'Euryale demande la main d'Aglante au prince que la princesse avoue indirectement ses sentiments. Par conséquent, nous pouvons avancer que le caractère ingénieux du jeune amoureux a permis la conquête de la princesse et, par conséquent, l'a séduite.

II.6. Conclusion

Au terme de cette analyse, nous pouvons constater que de l'amant tendre les trois héros possèdent les qualités essentielles que sont la soumission et la constance. De plus, lorsqu'ils expriment leur amour impossible ils usent de la plainte à laquelle s'ajoute

²³⁵ Acte IV, scène 4, p. 56.

parfois leur envie de mourir. De l'amant galant, en revanche, ils possèdent l'art de flatter en complimentant, l'esprit ingénieux et le mérite permettant de les qualifier de galant homme. Ces deux caractères sont intéressants, puisqu'ils leur permettent de conquérir les jeunes filles.

Le caractère sensible de l'amant tendre permet à Euryale, Adraste et Sostrate de prouver leur amour, puisqu'ils acceptent de subir les épreuves (souffrance, soumission, ...) qu'imposent l'amour tendre. Mais, ce caractère ne suffit pas pour conquérir les jeunes filles. Si les trois héros n'adoptent que cette manière d'aimer, leur amour ne dépasse pas le stade de l'adoration²³⁶, comme on le comprend grâce au regard critique de Moron. C'est pourquoi, ils adoptent une manière plus active d'aimer, autrement dit, le caractère galant. Euryale et Adraste ont fait plus que souffrir de leur amour impossible, ils ont employé des ruses ingénieuses et des manières flatteuses galantes pour conquérir leur bien-aimée. Sostrate, quant à lui, a agi en homme galant en servant l'État avec honneur.

Les jeunes héros sont plus que des amants tendres, ils sont véritablement des amants galants. Ils incarnent les deux grandes manières d'aimer à savoir la manière plaintive et tendre et la manière plus active, plus agréable. Ils sont le parfait exemple du dualisme amoureux. C'est l'alliage entre l'amour tendre et l'amour galant qui permet la conquête des jeunes filles.

III. Les traits des caractères amoureux privilégiés par les héroïnes

Si tous les traits des amants tendre et galant permettent de séduire la dame, certains se trouvent privilégiés et apparaissent implicitement comme plus importants aux yeux des jeunes filles à conquérir.

Dans les trois comédies-ballets, nous notons qu'outre Euryale, Adraste et Sostrate, les jeunes filles ont d'autres prétendants. Dans *Les Amants Magnifiques*, Ériphile est courtisée par les amants magnifiques. De même, la princesse d'Élide est demandée en mariage par deux princes, Aristomène et Théocle. Isidore du *Sicilien ou de l'Amour peintre*, quant à elle, est supposée épouser Don Phèdre. Les amants usent de moyens pour

²³⁶ PELOUS (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 43.

séduire et conquérir les jeunes filles, mais seuls nos trois héros y parviennent. Pourtant, certains de ces soupirants éconduits manifestent un caractère tendre ou galant, même parfois les deux. Dès lors, il est légitime de se demander pourquoi ils ne sont pas parvenus à conquérir les jeunes filles. Pour ce faire, nous confronterons le caractère de nos trois héros, étudié précédemment, à celui des différents soupirants.

Dans *Les Amants Magnifiques*, Iphicrate et Timoclès redoublent de magnificences pour séduire Ériphile. Ils lui offrent de somptueux spectacles appelés galanteries comme l'évoque Dorimène dans le *Bourgeois Gentilhomme*. Par conséquent, les deux amants sont qualifiés d'hommes galants. Ils sont donc tout autant capables que Sostrate de conquérir le cœur de la princesse. De plus, un des amants, Timoclès, lorsqu'il déclare ses sentiments à Ériphile adopte un caractère tendre, comme il l'explique à Aristione :

TIMOCLÈS. — Madame, je ne suis point pour me flatter, j'ai fait ce que j'ai pu pour toucher le cœur de la princesse Ériphile, et je m'y suis pris que je crois de toutes les tendres manières, dont un amant se peut servir. 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 larmes, mais tout cela inutilement, et je n'ai point connu qu'elle ait dans l'âme aucun ressentiment de mon ardeur (Acte I, scène 2, p. 29-30)

Comme le montre l'extrait, le prince use de manières galantes comme le fait Adraste dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre* : « Je lui ai fait des hommages soumis de tous mes vœux ; j'ai montré des assiduités ». À ces hommages s'ajoute le ton plaintif et larmoyant de l'amant tendre : « je me suis plaint de mon martyre en des termes passionnés, [...] j'ai poussé à ses pieds des soupirs languissants; j'ai même répandu des larmes [...] ». Rappelons que Sostrate exprime son amour de la même façon. Cependant, comme Timoclès le dit si bien Ériphile reste indifférente : « mais tout cela inutilement ».

Cette indifférence peut s'expliquer de deux façons. Premièrement, comme on l'a évoqué précédemment, les deux princes sont des êtres vides et bas, des hypocrites qui agissent uniquement par intérêt et qui ne s'attachent qu'au superficiel. Sostrate, au contraire, est un être sincère ; il incarne l'authenticité. Or, nous savons que le faste et

l'artifice de la galanterie ne suffisent pas à séduire Ériphile qui s'en écarte : « On trouvera étrange, Madame, que vous vous soyez ainsi écartée de tout le monde²³⁷ ». En revanche, la sincérité de Sostrate plait à Ériphile, puisque c'est à lui qu'elle déclare ses sentiments.

Deuxièmement, bien que ces deux princes soient de haute naissance, il leur manque la qualité morale qui caractérise l'homme galant, autrement dit, le mérite, à la différence du jeune général qui la possède. Nous pouvons donc dire que si Sostrate est parvenu à conquérir Ériphile, c'est parce qu'en plus d'être un amant tendre, il possède une qualité morale que tout amant galant devrait présenter.

Par ailleurs, cette analyse montre que le vrai mérite d'un général sans naissance l'emporte sur la futilité d'Iphicrate et de Timoclès. Cette comédie-ballet illustre parfaitement le principe énoncé par Dom Louis dans la pièce *Dom Juan* : « La naissance n'est rien là où la vertu n'est pas²³⁸ ».

À la scène 3 de l'acte I de *La Princesse d'Élide*, les soupirants Aristomène et Théocle révèlent un caractère tendre, car comme le note Jean-Michel Pelous, un amant est tendre s'il fait preuve d'héroïsme envers la dame. De fait, les prouesses guerrières de l'amoureux doivent être menées par des motivations proprement amoureuses tel que sauver la bien-aimée d'un grand danger. C'est le cas des deux princes :

ARISTOMÈNE

Reprochez-vous, Madame, à nos justes alarmes
Ce péril dont tous deux avons sauvé vos charmes ?
J'aurais pensé pour moi qu'abattre sous nos coups
Ce sanglier qui portait sa fureur jusqu'à vous,
Était une aventure (ignorant votre chasse)
Dont à nos bons destins nous dussions rendre grâce :

[...]

THÉOCLE

Pour moi je tiens, Madame, à sensible bonheur
L'action où pour vous a volé tout mon cœur,
Et ne puis consentir malgré votre murmure

²³⁷ Acte I, scène 5, p. 33.

²³⁸ *Dom Juan* dans *Molière Œuvres complètes 2*, édition présentée et établie par Georges Mongrédien, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 1965, p. 396.

À quereller le sort d'une telle aventure :
D'un objet odieux je sais que tout déplaît ;
Mais dût votre courroux être plus grand qu'il n'est
C'est extrême plaisir, quand l'amour est extrême,
De pouvoir d'un péril affranchir ce qu'on aime. (Acte I, scène 3, p. 218-219)

Comme le montre l'extrait, les deux soupirants ont affronté un sanglier dans l'unique but de sauver la princesse d'Élide. Par conséquent, ce sont « des héros tendres » auxquels normalement la jeune fille doit être sensible dans la mesure où ils lui ont témoigné de leur attachement indéfectible²³⁹. Or, ce n'est pas le cas, puisque la princesse se met en colère. Signalons encore qu'en plus de faire preuve d'héroïsme, les deux princes offrent des galanteries à la princesse. Ainsi, ils incarnent à la fois l'amant tendre et l'amant galant, tout comme Euryale. Pourtant, ils ne parviennent pas à insuffler de l'amour dans le cœur de la princesse d'Élide. En revanche, le prince d'Ithaque y parvient. Il semblerait donc que la raison de cette réussite se trouve dans la manière dont se présentent ces trois personnages. En effet, en sauvant la princesse, Aristomène et Théocle sont jugés par la princesse d'Élide sur ce qu'ils font et non sur ce qu'ils paraissent, à la différence d'Euryale qui, en désirant convertir la jeune princesse, témoigne d'un bel esprit. Il met donc en évidence ses qualités « intérieures²⁴⁰ » plutôt que ses actions. La réussite d'Euryale montre que la véritable élégance de l'amant est celle du cœur²⁴¹.

Dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, il s'agit d'une rivalité entre un amant, Adraste, et un futur mari, Don Phèdre. Tous les deux prétendent conquérir Isidore. Seul le gentilhomme français y parvient. Pour obtenir le cœur de la jeune Grecque, le Sicilien use de la contrainte en la tyrannisant et la soumettant à sa personne. C'est sa façon d'aimer. À ce comportement obsessionnel, Isidore donne un nom, la jalousie :

Dom Phèdre — Chacun aime à sa guise, et ce n'est pas là ma méthode. Je serai fort ravi qu'on ne vous trouve point si belle, et vous m'obligerez, de n'affecter point tant de la paraître à d'autres yeux.

Isidore. — Quoi ! jaloux de ces choses-là ?

Dom Phèdre. — Oui, jaloux de ces choses-là [...] Mon amour vous veut toute à moi ; sa délicatesse s'offense d'un sourire, d'un regard qu'on vous peut arracher ; et tous les soins qu'on me voit prendre, ne sont que pour fermer tout accès aux galants, et

²³⁹ PELOUS (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 50.

²⁴⁰ VIALA (Alain), *La France galante*, Paris, éd. PUF, coll. Les Littéraires, 2008, p. 153.

²⁴¹ *Ibid.*

m'assurer la possession d'un cœur dont je ne puis souffrir qu'on me vole la moindre chose.
(Acte I, scène 6, p. 179)

La question qu'il faut dès lors se poser est de savoir si un amant peut véritablement aimer et séduire quand il présente un caractère jaloux. Selon le personnage de Clymène dans la comédie-ballet *Les Fâcheux*, la réponse est, oui. En effet :

CLYMÈNE

[...]
C'est aimer froidement que n'être point jaloux ;
Et je veux, qu'un amant pour me prouver sa flamme,
Sur d'éternels soupçons laisse flotter son âme,
Et par de prompts transports, donne un signe éclatant
De l'estime qu'il fait de celle qu'il prétend.
[...]²⁴²

Toutefois, ce caractère s'oppose à l'une des lois essentielles du code tendre, ainsi qu'à la morale galante. En effet, d'une part, l'amant tendre doit être soumis à la femme aimée et, d'autre part, l'amant galant, quant à lui, doit chercher à plaire en employant des manières agréables. C'est pourquoi le caractère jaloux comme celui de Don Phèdre est incapable de séduire la dame. Le Sicilien n'a rien de l'amant.Adraste, en revanche, use non seulement de la flatterie, mais est entièrement soumis à Isidore. Le jeune homme incarne donc le parfait amant. C'est la raison pour laquelle il a séduit la jeune Grecque.

Cette analyse révèle que même si les prétendants (rivaux des héros) possèdent les qualités essentielles de l'amant tendre et de l'amant galant telles que la manière d'exprimer son amour ou encore l'usage des galanteries, certaines d'entre elles sont privilégiées par les jeunes filles.

En effet, dans *les Amants Magnifiques*, Ériphile préfère la sincérité et le mérite de l'amant galant qu'est Sostrate aux usages galants, c'est-à-dire offrir des galanteries. La princesse d'Élide, quant à elle, est séduite par les qualités intérieures de l'amant galant dont a fait preuve le prince Euryale pour lui inspirer de l'amour, plutôt que par l'héroïsme de l'amant tendre. Le cas d'Isidore diffère légèrement, puisque Don Phèdre n'incarne ni

²⁴² *Les Fâcheux* dans *op.cit.*, p. 428.

l'amant galant ni l'amant tendre, d'où la facilité pour Adraste de conquérir la jeune fille. De fait, là où le Sicilien use de la contrainte et de la servitude, Adraste charme et réclame en suppliant l'amour d'Isidore. La jeune Grecque ne privilégie aucune qualité, puisqu'elle est séduite aussi bien par les manières agréables d'Adraste que par son attitude soumise.

La préférence des jeunes filles pour certains traits du caractère tendre et du caractère galant montre que le pouvoir de conquête de l'amour tendre et de l'amour galant peut être amoindri. C'est pourquoi, il est important que les amants adoptent les deux comportements comme le prouve Adraste qui en agissant comme il le fait démontre le pouvoir de conquête de l'amant tendre et de l'amant galant. Toutefois, il apparaît que ce dernier doit révéler ses qualités « intérieures » et morales plutôt que d'offrir des régals.

IV. Conclusion

Les caractères amoureux présents dans nos trois comédies-ballets révèlent donc des traits de l'amant tendre et de l'amant galant.

En effet, en analysant le code de l'amour tendre, nous constatons que nos trois héros possèdent les qualités essentielles de l'amant tendre. De fait, non seulement ils sont soumis à leur bien-aimée (Adraste), mais ils sont également constants dans leur amour (Euryale). Par ailleurs, ils vivent toujours un amour impossible, d'où leur souffrance et leur plainte incessante. Notons que parfois ils sont prêts à mourir par amour. C'est le cas du jeune général dans *Les Amants Magnifiques*.

Nous avons également démontré qu'Euryale, Adraste et Sostrate ont les qualités de l'amant galant. En effet, dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, l'échange de compliments entre Adraste et Isidore démontre l'art qu'a l'amant galant de complimenter (par intervention indirecte (la peinture)). Dans *La Princesse d'Élide*, nous voyons le prince Euryale développer son esprit ingénieux en élaborant une ruse galante à savoir la conversion d'une insensible. Enfin, dans *Les Amants Magnifiques*, nous avons affirmé, par l'évocation d'une autre comédie-ballet de Molière, que Sostrate possède une qualité importante qui lui vaut d'être qualifié d'amant galant : le mérite. Précisons qu'à celle-ci s'ajoute la sincérité.

En étudiant les caractères tendres et galants des trois héros, nous avons pu constater que lorsque ceux-ci avouent leur amour, ils révèlent leur caractère tendre comme la soumission (Euryale et Adraste) ou encore l'envie de mourir (Sostrate). Par ailleurs, nous voyons que les jeunes héroïnes ont été séduites par les traits galants des amoureux représentés par leurs manières flatteuses, leur mérite et leur esprit. Euryale, Adraste et Sostrate sont donc à la fois des amants tendres et des amants galants, c'est cette fusion qui a plu aux jeunes filles.

Dans la suite de notre analyse, nous nous sommes penchée plus attentivement sur les traits des amants tendres et galants en confrontant nos trois héros à leurs rivaux, ce qui nous a permis de révéler que certains d'entre eux sont privilégiés par les jeunes filles. En effet, la princesse Ériphile préfère la sincérité et le mérite de Sostrate aux galanteries offertes par les deux amants magnifiques qui la courtisent. La princesse d'Élide privilégie les qualités intérieures d'Euryale plutôt que les prouesses guerrières de ses deux autres prétendants. Isidore, quant à elle, n'a montré aucune préférence. Elle est séduite par les deux caractères que présente Adraste dans la mesure où, lui seul peut être qualifié d'amant. De fait, la jalousie de Don Phèdre fait de lui un être incapable d'aimer.

Enfin, nous avons constaté que les ornements présents dans les comédies-ballets permettent d'établir une critique face non seulement aux personnages de l'intrigue, mais également face aux ornements eux-mêmes. En effet, dans *La Princesse d'Élide*, Moron, le personnage burlesque de la comédie et des intermèdes, établit un regard critique à l'égard de l'amour tendre et, par conséquent, à l'égard de l'amant. Il laisse sous-entendre qu'Euryale doit adopter un autre comportement pour conquérir la princesse. Dans *Les Amants Magnifiques*, l'attitude détachée de Sostrate en face des spectacles offerts à Ériphile introduit une distance et une critique des divertissements, ainsi que de l'amour galant. Le jeune général revalorise la sensibilité de l'amour tendre. Notons encore qu'un autre personnage bouffon apporte un recul critique, il s'agit de Clitidias. Par son franc-parler, le valet s'oppose aux conventions de l'amour tendre et conseille à Sostrate une autre manière d'aimer. Son idée s'accorde avec celle de Moron.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Dans ce mémoire nous souhaitons nous intéresser à la manière dont l'amour est exprimé dans les œuvres de Molière, et plus particulièrement dans trois de ses comédies-ballets : *La Princesse d'Élide* (1664), *Le Sicilien ou l'Amour peintre* (1667) et *Les Amants Magnifiques* (1670). Pour ce faire, nous avons choisi d'étudier la déclaration d'amour, puisque non seulement elle dévoile les sentiments des personnages, mais elle permet également de faire la conquête de l'être convoité.

L'analyse des règles de la déclaration d'amour permet de constater que dire l'amour, au départ, est difficile, car, une fois proclamé, il bouleverse les rapports préexistants. Il apparaît alors qu'il se présente chez les personnages tantôt comme incertain (Euryale et le couple Adraste/Isidore), tantôt comme une lutte contre soi-même (la princesse d'Élide) ou encore comme un amour que les protagonistes sentent, mais qu'ils s'obstinent à taire (Sostrate et Ériphile). Le sentiment amoureux se révèle être une route parsemée d'embûches qui progresse vers le moment de l'aveu réciproque.

L'attention que nous avons porté sur cet aveu montre que, dans les comédies-ballets moliéresques, l'amour s'exprime de manière directe en respectant la doctrine théâtrale qui rejoint les convenances de l'époque, tout particulièrement, la règle de bienséance. C'est le cas dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre* où le personnage masculin est l'énonciateur de la déclaration. Cependant, comme nous l'avons démontré au travers des *Amants Magnifiques*, il arrive que cette règle soit détournée afin que la femme aussi puisse exprimer ses sentiments. À ces déclarations directes s'ajoute l'aveu indirect où le personnage, refusant d'accepter ses sentiments, laisse échapper de sa bouche une phrase, un mot, qui signifie son acquiescement à l'amour tel que nous l'a donné à voir la princesse d'Élide.

Dire son amour est également l'occasion de se découvrir soi-même. Notre analyse de la fonction psychologique de dévoilement de la déclaration d'amour révèle l'amour comme une sorte de révolution intérieure étant donné qu'en proclamant leur amour les héroïnes se découvrent différentes de ce qu'elles croyaient être. L'expérience amoureuse de la princesse d'Élide, d'Ériphile et d'Isidore apporte une nouvelle vision de la

dramaturgie de Molière centrée, non pas sur l'étude d'un vice particulier, mais sur celle d'un mouvement psychologique qui éduque les cœurs et émancipe la femme. Le théâtre moliéresque apparaît alors comme un théâtre où l'on nait réellement lorsque surgit l'amour ainsi que, nous semble-t-il, le développera Marivaux au XVIII^e siècle avec la comédie de sentiments.

L'étude approfondie des obstacles qui s'opposent à la déclaration d'amour des protagonistes démontre que les comédies-ballets présentent le schéma d'une conquête amoureuse. Cela a permis d'examiner les caractères amoureux qui parviennent à conquérir l'être convoité, autrement dit, de répondre au premier objectif de ce mémoire.

En abordant la représentation de l'amour au XVII^e siècle, nous avons démontré que les caractères amoureux adoptés par les personnages masculins sont ceux de l'amant tendre et de l'amant galant. Comme le montre l'analyse des traits de l'amant tendre au moment de la déclaration d'amour entre les protagonistes, l'amoureux tendre parvient à conquérir la bien-aimée. Nous remarquons cependant, grâce au regard critique des valets, que cette manière d'aimer agace et est tournée en ridicule. Il semble alors que la sensibilité de l'amant qui découle de cet amour tendre ne suffit pas pour conquérir complètement les jeunes filles. En effet, en analysant les traits de l'amant galant qui ont plu à ces dernières, on découvre une manière d'aimer plus active (l'emploi des manières et des ruses galantes) qui possède également son pouvoir de conquête. Toutefois, celle-ci a tout de même des faiblesses comme le montre la confrontation des traits de caractères des héros à ceux des autres soupirants présents dans les trois comédies-ballets. Il apparaît effectivement que l'amant galant doit révéler ses qualités « intérieures » et morales plutôt que d'offrir des régals qui constituent des galanteries. Au terme de ces différentes analyses, nous constatons que c'est l'alliage entre l'amour tendre et l'amour galant qui parvient à conquérir les jeunes filles. L'amant doit non seulement adopter un caractère sensible, mais il lui faut aussi agir. La force de cette association amoureuse est parfaitement illustrée par Adraste, le personnage du *Sicilien ou de l'Amour peintre*.

Tout au long de ce travail, nous nous sommes efforcée d'examiner le rôle des ornements dans l'intrigue amoureuse, ainsi que leur fonction critique répondant de la sorte au deuxième objectif de notre étude. Au cours de nos recherches, il est apparu que les ornements intégrés directement (*Le Sicilien ou l'Amour peintre*) ou indirectement (*La*

Princesse d'Élide et *Les Amants Magnifiques*) à la comédie soutiennent les amoureux dans leur quête et leur découverte de l'amour. Ils montrent également comment la libre passion peut s'exprimer malgré les obstacles qui s'opposent à celle-ci comme nous l'avons constaté dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre*. Parfois, l'intermède allège la situation tragique qu'engendrent les effets de la déclaration d'amour en garantissant un amour heureux. C'est le cas dans *Les Amants Magnifiques*. Mais, plus encore, les ornements favorisent le triomphe de l'amour et conforte l'idée que, dans les comédies-ballets de Molière, au mépris de toutes les autorités et de toutes les difficultés, sont loués la liberté de l'amour partagé et l'amour comme source de bonheur.

Si la première partie de ce mémoire prouve l'importance des ornements dans la trame amoureuse, la deuxième partie démontre que le contrepoint des intermèdes avec la comédie permet d'établir une distance critique à l'égard de l'amour tendre et de l'amour galant. Ce jugement favorise l'alliage des deux manières d'aimer. En effet, chacune est jugée, mais aucune n'est privilégiée vis-à-vis de l'autre comme le montre le regard critique de Moron concernant l'amour tendre et l'attitude détachée de Sostrate face aux intermèdes symbolisant la manière galante d'aimer (on offre des cadeaux).

Au terme de ce travail, nous nous apercevons que dans les comédies-ballets l'amour est l'élément central. Ornements et comédies s'associent pour assurer et proclamer le triomphe de l'amour. Le sentiment amoureux envahit tellement les pièces que ces dernières ne semblent pas présenter une analyse des groupes sociaux, de leurs préjugés ou de leurs aspirations, aussi aiguë que dans les comédies dépourvues des intermèdes. Pourtant, c'est le même Molière qui a créé les « grandes comédies » et les comédies musicales et dansées. En effet, il écrivait des comédies-ballets depuis 1661 en alternance avec d'autres types de comédies. Par exemple, *La Princesse d'Élide* est écrite la même année que *Le Tartuffe*. Il serait donc intéressant de se demander si une comédie enrichie d'ornements est capable d'apporter une critique sociale aussi poussée qu'une comédie de mœurs. La réponse se trouve peut-être dans les neuf autres comédies-ballets moliéresques.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

La Princesse d'Élide, dans Molière, *Œuvres complètes 2*, édition présentée et établie par Georges Mongrédien, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 1965.

Le Sicilien ou l'Amour peintre, dans Molière, *Œuvres complètes 3*, édition présentée et établie par Georges Mongrédien, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 1965.

Les Amants Magnifiques, dans Molière, *Œuvres complètes 4*, édition présentée et établie par Georges Mongrédien, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 1965.

Œuvres anciennes

Traité

DUFRESNOY (Charles Alphonse), *L'Art de la peinture*, Paris, chez Nicolas L'Anglois, 1668. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111079h.image>

LAMY (Bernard), *La Rhétorique ou l'Art de parler*, édition présentée et établie par Noile-Clauzade Christine, Paris, éd. Honoré Champion, coll. Lumière Classique, 1998.

RICCOBONI (Luigi), *Observation sur la comédie et le génie de Molière*, Paris, chez la Veuve Pissot, 1736 avec *Approbation et privilège du Roi*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65346899.r=Luigi%20Riccoboni?rk=236052;4>

Encyclopédie

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle de Pline*, avec la traduction française par Émile Littré, tome II, Paris, éd. Firmin-Didot et C^{ie}, 1877 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282082c/f4.item>

Textes théoriques du XVII^e siècle et XVIII^e siècle sur le théâtre classique

AUBIGNAC (François Hédelin), Abbé de, *La pratique du théâtre*, chez Jean-Frédéric Bernard, Amsterdam, 1715 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9772908g/f10.item>

MORVAN DE BELLEGARDE, Abbé de, *Lettres curieuses de littérature et de moral*, Paris, Guignard, 1702 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108010q/f351.item>

NADAL (Augustin), Abbé de, *Œuvres mêlées*, tome 2, Paris, Briasson, 1738 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9346821>

Dictionnaires

FURETIÈRE (Antoine), *Dictionnaire universel*, tome I, 1690.

PURRICCI (Andrea), *Dell'arte reppresentativa premeditata ed all'improvviso*, Naples, éd. Michele Luigi Mutio, 1699 sur <http://www.bnnonline.it/index.php?it/182/cataloghi-in-linea>

Le Grand Gaffiot, Dictionnaire Latin-Français, Pierre Flobert [dir], Paris, éd. Hachette, 2000.

RICHELET (Pierre), *Dictionnaire Français contenant les mots et les choses plusieurs nouvelles remarques sur la langue française, ses Expressions Propres, Figurées et Burlesques, la Prononciation des Mots les plus difficiles, le Genre des Noms, le Régime des verbes*, Genève, chez Jean Herman Widerhold, 1680 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k509323/f465.item>

Mémoires

DE ROUVROY (Louis), duc de Saint-Simon, *Mémoires du duc de Saint-Simon*, tome 12, Paris, éd. Hachette, 1874. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6578991r/f9.item>

Journaux

Le Mercure Galant, tome 4, 1673 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1524054q/f285.item>

La Gazette, à partir de 1665 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32780022t/date>

Livrets de spectacles

Ballet des Muses, dansé par sa Majesté à son chasteau de S. Germain en Laye le 2 décembre 1666, Paris, par Robert Ballard, imprimeur du Roi pour la musique, 1666 sur [Ballet des Muses . Dansé par Sa Majesté à son chasteau de S. Germain en Laye, le 2. décembre 1666 | Gallica \(bnf.fr\)](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1524054q/f285.item)

La Princesse d'Élide, comédie héroïque meslée de Musique, et d'Entrée de Ballet, Paris, par Robert Ballard, imprimeur du Roi pour la musique, 1669 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83268h.r=la%20princesse%20d%27Elide?rk=85837;2>

Les Plaisirs de l'Isle enchantée course de bague collation ornée de Machines, Comédie meslée de Danse et de Musique, Ballet du Palais d'Alcine, Feu d'Artifice : Et autres fêtes galantes ; faites par le Roy à Versailles, le 7 May 1664, Et continuer plusieurs autres Iours, Paris, par Robert Ballard, imprimeur du Roi pour la musique, 1664 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1526131p>

Le Divertissement Royal Meslé de Comédie, de Musique, et d'Entrée de Ballet, Paris, par Robert Ballard, imprimeur du Roi pour la musique, 1670 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114435p/f2.item.r=les%20amants%20magnifiques>.

Relations

FÉLIBIEN (André), *Relation de la Feste de Versailles du dix huitième Juillet mil six cens soixante huit*, Paris, éd. Pierre Le Petit, 1668 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83263s/f3.item>

FÉLIBIEN (André), *Divertissements de Versailles donnez par le Roy à toute sa cour au retour de la conquête de la Franche-Comté en l'année mille six-cent septante quatre*, Paris, imprimerie royale, 1676 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626218b/f16.item>

Lettres

ROBINET (Charles), *Lettres en vers à Madame*, Paris, 12 décembre 1666 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15267859/f1.image>

Conte

LA FONTAINE (Jean), *Les Amours de Psyché et Cupidon*, édition présentée par Patrick Dandrey, Paris, éd. Folio Classique, coll. Livre de Poche, 2021.

Sources secondaires

Ouvrages

ADAM (Antoine), *Histoire de la littérature française*, tome III : « L'apogée du siècle. Boileau, Molière », Paris, éd. Domat, 1952.

AUSTIN (John), *Quand dire, c'est faire*, Paris, éd. Seuil, 1970.

BEAUSSANT (Philippe), *Lully ou le musicien du soleil*, Paris, éd. Gallimard, coll. Théâtre des Champs Elysés, 1992.

BARBAFIERI (Carine), *Atrée et Céladon, La Galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, éd. PUR, coll. Interférences, 2006.

CANOVA-GREEN (Marie-Claude), « Ces gens-là se trémoussent bien ». *Ébats et débats dans la comédie-ballet de Molière*, Tübingen, éd. Gunter Narr Verlag, coll. Biblio 17-171, 2007.

CHRISTOUT (Marie-Françoise), *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672) - Mises en scène*, Paris, éd. Picard, coll. 'La vie musicale en France sous les rois bourbons', 2005.

Confidence/dévoilement de soi dans l'interaction, KERBAT-ORRECCHINI (Catherine) [dir], Lyon, éd. De Gruyter, 2007.

COUVREUR (Manuel), *Jean-Baptiste Lully : musique et dramaturgie au service du Prince*, Bruxelles, éd. M.Vokar, 1992. https://digistore.bib.ulb.ac.be/2012/DL2866660_000_f.pdf

DANDREY (Patrick), *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, éd. Klincksieck, coll. Librairie Klincksieck, 2002.

DE GUARDIA (Jean), *Poétique de Molière comédie et répétition*, Genève, éd. Droz, 2007.

- DENIS (Delphine), *La Muse galante Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, éd. Honoré Champion, coll. Lumière Classique, 1997.
- DEFAUX (Gérard), *Molière ou les métamorphoses du comique*, Paris, éd. Klincksieck, coll. Bibliothèque d'histoire du théâtre, 1992.
- EMELINA (Jean), *Les Valets et les servants dans le théâtre de Molière*, Aix-en-Provence, éd. La Pensée Universitaire, 1958.
- FAGUET (Émile), *En lisant Molière l'homme et son temps, l'écrivain et son œuvre*, Paris, éd. Hachette, 1914. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k220629t> .
- FORESTIER (Georges), *Esthétique de l'identité dans le Théâtre français, 1550-1680 : le déguisement et ses avatars*, Genève, éd. Droz, 1988.
- FORESTIER (Georges), *Molière*, Paris, éd. Gallimard, coll. Nrf, 2018.
- FORESTIER (Georges), *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Paris, éd. Armand Colin, coll. Cursus, 2017.
- HÉNIN (Emmanuelle), « *Ut pictura theatrum* ». *Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, éd. Droz, 2003.
- LARROUMET (Gustave), *La Comédie de Molière : l'auteur et le milieu*, Paris, éd. Hachette, 1910 p. 243.
- LARTHOMAS (Pierre), *Le Langage dramatique*, Paris, éd. PUF, coll. Quadrige Manuel, 2012.
- MARTENCHE (Émile), *Molière et le théâtre espagnol*, Paris, éd. Librairie Hachette, 1906. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9611223j/f18.item#>
- MAZOUER (Charles), *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, éd. Honoré Champion, coll. Lumière classique, 2006.
- MOINE (Marie-Christine), *Les Fêtes à la Cour du Roi Soleil*, Paris, éd. Fernand Lanore, coll. Reflets de l'Histoire, 1984.
- MOLAND (Louis), *Molière, sa vie et ses œuvres*, Paris, éd. Frères Garniers, 1887. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96003202.texteImage>
- MONGRÉDIEN (Georges), *Les Précieux et les précieuses*, Paris, éd. Mercure de France, coll. Les Belles Lettres, 1963.
- NÉRAUDAU (Jean-Pierre), *L'Olympe du Roi-Soleil*, Paris, éd. Les Belles-Lettres, coll. Realia, 2013.
- PELOUS (Jean-Michel), *Amour Précieux, Amour Galant (1654-1675) Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaine*, Paris, éd. Librairie Klincksieck, 1980.

SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), *Portraits littéraires*, tome II, Paris, éd. Garnier Frères, 1862. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35430t/f59.item>.

SCHERER (Jacques), *La Dramaturgie classique*, Paris, éd. Armand Colin, coll. Belle Page, 2014.

TAMAS (Jennifer), *Le Silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, Genève, éd. Groz, coll. Travaux du Grand Siècle, 2018.

UBERSFELD (Anne), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, éd. Points, coll. Essai, 1996.

UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre I*, Paris, éd. Belin, coll. Lettres Sup, 1996.

UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre III*, Paris, éd. Belin, coll. Lettres Sup, 1996.

VIALA (Alain), *La France galante*, Paris, éd. PUF, coll. Les Littéraires, 2008.

Articles

BUFORD (Norman), « Les folles conventions : le langage musical dans les dernières comédies de Molière » dans *Littérature Classique*, n°21, 1994, p. 91-101 sur https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1994_num_21_1_1773

CANOVA-GREEN (Marie-Claude), « Figures de la Galanterie dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre* » dans *Littérature Classique*, n° 58, 2005, p. 89-103 sur <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2005-3-page-89.htm>

CANOVA-GREEN (Marie-Claude), « Marginale ou marginalisée ? La comédie-ballet moliéresque » dans *Littérature Classique*, n° 51, *Le théâtre au XVII^e siècle : pratiques du mineur*, 2004, p. 317-334 sur https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_2004_num_51_1_2018?q=com%C3%A9die+ballet

CANOVA-GREEN (Marie-Claude), « Présentation et représentation dans le Bourgeois Gentilhomme, ou le jeu des images et des rôles » dans *Littérature classique*, n°21, *Théâtre et Musique au XVII^e siècle*, 1994, p. 71-90 sur https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1994_num_21_1_1772

DALLA VALLE (Daniela), « La pastorale dramatique au XVII^{ème} siècle ; influence italienne, succès français » dans *Cahier de l'AIEF*, n°39, 1987, p. 41-61 sur https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1987_num_39_1_2423

DECARNE (Pauline), « Le Grand Divertissement royal de Versailles (1668) ou l'actualité paradoxal : l'évènement, le pouvoir et la mémoire » dans *Littérature Classique*, n° 78, 2012, p. 211-226 sur <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2012-2-page-211.htm>

DOMPEYRE (Simone), « Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies » dans *Pratiques*, n° 74, 1992, p. 77-104 sur https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1992_num_74_1_1665

FAJON (Robert), « La comédie-ballet, fille et héritière du ballet de cour » dans *Littérature Classique*, vol 21, 1994, p. 207-219 sur https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1994_num_21_1_1784

FORESTIER (Georges), « Structure de la comédie française classique » dans *Littératures classiques*, n° 27, *L'Esthétique de la comédie*, 1996, p. 243-257 sur https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1996_num_27_1_2467

GRUFFAT (Sabine) « La représentation du héros amoureux dans les tragédies classiques » dans *Littérature Classique*, n° 77, p. 143-160 sur <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2012-1-page-143.htm>

LAFFITTE (Maryse), « Mensonge, amour et séduction dans *Les Fausses Confidences* de Marivaux » dans *Revue Romane*, n° 2, vol. 40, 2005, p. 257-273 sur <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1600-0811.2005.00035.x>

LOUVAT-MOLOZAY (Bénédicte), « Dramaturgies de la nuit dans le théâtre français » dans *Arrêt sur scène/scène focus*, 2015 sur https://ircl.cnrs.fr/productions%20electroniques/arret_scene/4_2015/ASF4_2015_louvat_molozay.pdf

MACBRIDE (Robert), « La musique chez Molière : source dramatique ou simple agrément ? » dans *Littérature Classique*, vol 21, *Théâtre et musique au XVII^e siècle*, 1994, p. 65-77 sur https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1994_num_21_1_1771

MOURARET MAISONNEUVE (Laurianne) compte rendu de TAMAS (Jennifer), *Le Silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, Genève, éd. Groz, coll. Travaux du Grand Siècle, 2018 dans *Dix-septième siècle, François Chauveau*, n° 289, 2020 sur <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2020-4-page-817.htm?ref=doi>

MUNRO (James-Smith), « L'amour et le mariage dans la comédie française de Molière à Marivaux » dans *Literatures, Languages, and Cultures PhD thesis collection*, Londres, 1966, sur <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/17438>

NÉDELEC (Claudine), « Galanterie burlesque, ou burlesque galant ? » dans *Littérature Classique*, vol 38, 2000, p. 117-137 sur https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_2000_num_38_1_1446

POWELL (John), « Histoire des représentations des comédies-ballets de Molière depuis leur création jusqu'en 1700 » dans *Littérature Classique*, n° 95, *La question du répertoire du théâtre*, 2018, p. 120-150 sur https://www.academia.edu/43052079/Histoire_des_repr%C3%A9sentations_des_com%C3%A9dies_ballets_de_Moli%C3%A8re_depuis_leur_cr%C3%A9ation_jusqu'en_1700_le_t%C3%A9moignage_des_registres_de_la_compagnie

PURKIS (Hélène), « Le chant pastoral chez Molière » dans *Cahier de l'AIEF*, n° 28, 1976, pp. 133-144 sur https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1976_num_28_1_1112

VIALA (Alain), « Qui t'a fait minor ? Galanterie et Classicisme » dans *Littérature Classique*, n° 1, vol. 31, 1997, p. 115-134 sur https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1997_num_31_1_2639

VIALA (Alain), « Un défaut [...] qui ne cause ni douleur ni destruction » dans *Littérature Classique*, vol. 31, 2002, p. 337-348 sur https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_2002_hos_1_1_1820

ROUSSILLON (Marine), « Amour chevaleresque, amour galant et discours politiques de l'amour dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* (1664) » dans *Littérature Classique*, n° 69, 2009, p. 65-78 sur <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2009-2-page-65.htm>

ROUSSILLON (Marine), « Théâtre et pouvoir avant l'institution : *La princesse d'Élide* dans et après *Les Plaisirs de l'île enchantée* » dans *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 34, *Les Théâtres institutionnels (1660-1848). Querelles, enjeux de pouvoir et production de valeurs*, 2014, p. 15-24 sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01287027/document>

URBANI (Brigitte), « Deux réécritures d'une pièce du Siècle d'Or : Moreto, Molière, Carlo Gozzi » dans *Cahiers d'études romanes*, n° 20, *Traces d'autrui et retours sur soi*, 2009, p. 269-287 sur <https://journals.openedition.org/etudesromanes/1838?lang=pt>

Émissions radiophoniques

SIGAL (Jacques), invité Georges Forestier, Molière, comédies-ballets, comédies mêlées ? *La Marche de l'Histoire*. France Inter, jeudi 09 juillet 2016, 28 min. <https://www.franceinter.fr/emissions/la-marche-de-l-histoire/la-marche-de-l-histoire-09-juillet-2015>

GARBIT (Philippe), invité Jenifer Tamas, *Le Silence trahi : Racine ou la déclaration tragique*, *Les Nuits de France Culture*. France culture, mardi 1^{er} septembre 2019, 39 min. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/nuit-racine-12-entretien-avec-jennifer-tamas>