

***George Dandin* ou les Plaisirs du désenchantement**  
**par**  
**Adriana Bontea**

Nous sommes assurément mieux placés aujourd'hui que le public du XIX<sup>e</sup> siècle pour nous faire une idée de ce que pouvaient être les spectacles de cour offerts à Vaux-le-Vicomte, à Chambord, à Versailles ou à Saint-Germain. Il reste, toutefois, entre nous et ces grands divertissements une distance que rien ne semble pouvoir franchir. Si cependant les curieux pouvaient s'instruire sur l'ensemble des festivités dans les éditions savantes, si plus tard des recherches spécialisées ont continué à faire connaître les documents et les témoignages qui en gardent la trace et ont essayé d'expliquer la nouveauté d'un genre qui venait de naître, la comédie-ballet créée par Molière, il n'en reste pas moins que cet intérêt partait toujours de celui qu'on portait au 'grand écrivain'<sup>1</sup>. Quant au public, au sens le plus large du mot, il ignora longtemps que les comédies des *Fâcheux*, de *George Dandin*, ou du *Malade imaginaire* comportaient des intermèdes de musique et de danse. Encore moins soupçonna-t-il qu'elles n'étaient qu'un moment d'une fête, en même temps que des promenades sur eau ou à travers des parterres fleuris, collations et soupers, chasse ou jeu de bague, jets d'eaux et feux d'artifices. La liste reste ouverte.

Depuis environ trente ans, les choses ont changé. Le public a appris les joies de la comédie-ballet, parfois à contresens, d'autant plus qu'il pouvait l'assimiler à l'opéra, genre qui lui restait familier depuis le XVII<sup>e</sup> siècle et qui semblait avoir tiré à lui seul tous les pouvoirs et aptitudes requis par le grand spectacle<sup>2</sup>. Pourtant

---

<sup>1</sup> Dans l'érudite édition des *Œuvres complètes de Molière* due à Despois-Mesnard pour la collection des «Grands Ecrivains de la France», Paris: Hachette, 1873–1900, tome 3, p. 3, Eugène Despois introduit le genre des comédies-ballets comme une «invention qui nous laisse assez indifférents.»

<sup>2</sup> L'assimilation des deux genres est due à deux raisons d'ordre différent. D'un côté, les deux formes trouvent leur première réalisation à l'occasion des divertissements princiers, noces

aucune représentation de la Comédie-Française, quelque soin qu'elle eût pris de faire passer la musique et la danse dans la comédie<sup>3</sup>, ne gardait qu'un faible écho des divertissements qui ont eu lieu dans les jardins et les châteaux princiers. Tout au plus, s'approchait-on ainsi un petit peu du public du Palais-Royal qui

---

florentines ou fêtes d'apparat. D'un autre, opéra et comédie-ballet sont nés au moment où la partie récitée se trouvera prolongée par des intermèdes, intermèdes de musique, dans le premier cas, de danse, dans le second. Pourtant leur évolution ultérieure ne suivra pas les mêmes lignes. La constitution de l'opéra comme genre suivra des étapes qui lui restent particulières: ampleur des intermèdes de musique par rapport aux parties récitées, changement de fonction de ces dernières dont le rôle est maintenant de relier les parties chantées, continuité du récitatif accompagné, enrichissement du livret par des scènes tragiques tournant le récitatif du côté de l'expression pathétique, et l'imposition du *bel canto* par quelques interprétations virtuoses autour de 1600. À cela s'ajoute la présentation autonome et unitaire au cours d'une seule soirée, sans se confondre avec l'ordonnance générale d'une fête. Voir sur tous ces points les remarques de Christophe Deshouliès dans *L'Opéra baroque et la scène moderne*, Paris: Fayard, 2000, p. 58–63. La spécificité de la comédie-ballet par rapport à l'opéra tient donc au développement des ornements de danse, ainsi que le mentionne Molière dans la notice des *Fâcheux*; ce qui maintient le spectacle à la fois dans le cadre d'une fête et dans le registre de la comédie: 'Le dessein était de donner un ballet aussi. (...) De sorte que pour ne pas rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet le mieux qu'on le put, et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie.' Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiades, vol.1, p. 484.

<sup>3</sup> Un exemple de référence reste la brillante représentation du *Bourgeois Gentilhomme* mise en scène par Jean Meyer en 1951, avec le concours, pour le décor et les costumes, de Suzanne Lalique.

voyait les spectacles en dehors du cadre original dans lequel ils avaient d'abord été créés et admirés. C'était, sans doute, une expérience différente qu'il importe de respecter. L'architecture des théâtres à venir, leurs façades aussi bien que leurs salles richement décorées et dorées, ont gardé pendant longtemps les traces d'un palais enchanté. Pourtant la construction des bâtiments destinés aux spectacles de la ville, indépendants des édifices et des jardins seigneuriaux, introduisait un changement dans les conditions qui avaient présidés à l'expérience intégrale d'une fête. Dans son passage de la cour à la ville, le spectacle, en quittant ses lieux originaux, modifiait aussi sa portée. Puisque son contenu était indissolublement lié au cadre original qui lui avait servi à la fois de lieu de représentation, de lieu représenté, et de lieu permettant aux invités de passer de l'un à l'autre, selon qu'ils assistaient à la comédie ou qu'ils prenaient part aux collations ou bals. Conçus et élevés pour abriter une expérience toute particulière, le nombre et la magnificence des lieux instruisaient sur une perception qui risque d'être faussée quand on la décrit comme illusion. C'est-à-dire comme une perception sans objet.

L'expérience des spectacles d'apparat est indissolublement liée à l'espace où ils se déroulent. Géronte, personnage du *Menteur*, en rappelant la magnificence des demeures princières, assimilait leur illustre apparence aux temples consacrés aux divinités:

Et l'univers entier ne peut rien voir  
d'égal  
Aux superbes dehors du Palais  
Cardinal<sup>4</sup>.  
Toute une ville entière, avec pompe  
bâtie,

---

<sup>4</sup> Le Palais Cardinal fut construit entre 1629 et 1636 par Jacques Lemercier pour Richelieu. Sous Louis XIV il change son nom en Palais-Royal. Une première salle de spectacle est en usage depuis 1636. Elle sera élargie en 1641 et servira aux spectacles de Molière et des Italiens à partir de 1660.

Semble d'un vieux fossé par miracle  
 sortie,  
 Et nous fait présumer, par ses  
 superbes toits,  
 Que tous ses habitants sont des dieux  
 ou des rois<sup>5</sup>.

En faisant de l'architecture des bâtiments l'indice d'une présence divine, la description des lieux devient elle-même une forme d'hommage payée à l'habitant du lieu. Son prestige se manifeste à travers la somptuosité de l'espace qu'il fait construire et qu'il habite, de la même façon que le pouvoir d'une divinité était confirmé par le temple et le culte que les anciens lui vouaient. Cette irruption de la mythologie dans les productions culturelles du XVII<sup>e</sup> siècle tient à une vision de l'histoire dont le cours apparaît à l'homme qui la vit, comme une démesure. Pour lui, la seule manière de l'envisager reste la surprise et l'étonnement devant le miracle d'une grandeur qui s'installe par des formes multiples dans la vie des objets et des êtres, témoins et actants de cette histoire qui lui échappe de tous côtés. Essayons de comprendre les sources de cet étonnement à travers les festivités d'apparat et leur décor, pour saisir le fond perceptif sur lequel l'époque de Molière articulait sa conception de l'histoire. On abordera ce problème par le biais de la *Fête de Versailles du 18 Juillet 1668*, à l'intérieur de laquelle la comédie est un des moments. Ainsi on pourrait à la fois reporter l'origine de la comédie-ballet inventée par Molière à un contexte plus large dont elle tire à la fois sa forme et son succès. On arrivera à comprendre le plaisir particulier qu'elle avait su pourvoir au-delà du simple divertissement offert aux invités. Avant de nous engager dans cette direction, traçons quelques repères qui nous permettront de situer le genre dans la distance qui le sépare de nous.

### **I. L'ordre du sensible**

Si la salle du Palais-Royal rappelait que «c'est le principe même du théâtre de disposer d'un point d'où il est impossible de

---

<sup>5</sup> P. Corneille, *Le Menteur*, Acte II, Sc.5, vers 559–564.

s'apercevoir du caractère illusoire des événements<sup>6</sup>», il faut considérer le cadre fastueux des fêtes et le changement des décors, comme partie intégrante de l'expérience des comédies représentées. Plusieurs reprises des comédies-ballet ont essayé de reconstituer cette expérience, d'abord au XIXe siècle, puis plusieurs fois au siècle suivant. De nos jours, Alain Germain s'est posé la même question que ses devanciers. Comment franchir l'abîme qui sépare les spectateurs modernes de l'expérience d'une pièce intégrée à une fête royale, il y a trois siècles ? Sa production du *Bourgeois Gentilhomme*, reprise en septembre 2002 à Londres, dans la Grande Salle des Banquets du Whitehall, supprime d'un degré la distance où nous nous tenons par rapport aux divertissements royaux. D'abord grâce à l'espace choisi. Il fut construit par Jacques Ier. Le roi l'utilisa pour les rencontres officielles, pour la comédie et les mascarades. Dans ce cadre, la comédie-ballet de Molière trouvait un décor qui, au moins en idée, l'approchait de celui des Fêtes de Chambord. La Grande Salle d'une ancienne demeure princière, ancrant l'expérience vécue au théâtre dans un passé dont l'architecture et les ornements gardaient la mémoire. Et la représentation, en prenant cette architecture pour son décor, rendait le passé présent. L'espace pouvait passer alors pour avoir été naturellement conçu pour la comédie.

Mais ce n'est pas uniquement au cadre que l'on doit ce rapprochement, même si c'est là, sous les hauts plafonds couverts de l'apothéose de Charles Ier peinte par Rubens, que M. Jourdain verra son vœu exaucé. La reprise de la comédie-ballet dans le cadre d'un festival de musique<sup>7</sup> avait le mérite de reconnaître sur la scène elle-même, le premier rôle que les intermèdes de danse et de

---

<sup>6</sup> W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, dans *Œuvres*, trad. par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, , vol III, Paris: Gallimard, 2000, p.98.

<sup>7</sup> Il s'agit de «English Bach Festival.»

musique occupaient dans l'ensemble de la comédie<sup>8</sup>. Et il ne s'agissait pas seulement de faire valoir la qualité de la musique composée par Lully que, par ailleurs, les disques enregistrés par les ensembles de La Petite Bande, des musiciens du Louvre ou des

---

<sup>8</sup> Cette reconnaissance varie selon les époques. Lors de sa création en 1670 pour les fêtes de Chambord, *Le Bourgeois Gentilhomme* est appréciée d'abord comme grand spectacle, les éloges allant d'abord à Lully, compositeur de la musique et interprète du rôle du mufti dans le ballet-mascarade qui clôt la pièce, ensuite à Molière, qui tenait le rôle-titre et qu'il faisait valoir par le changement de costumes. En 1716 on essaye de continuer la tradition du grand spectacle, en faisant appel au personnel de l'opéra à qui l'on confia les ornements de musique et de danse. Vers la fin du siècle, la comédie renonce aux registres comiques de la danse et de la musique, pour faire place à des inventions comiques issues du jeu des comédiens, tels Prévillle, et plus tard, Dugazon. La reprise de la comédie avec les intermèdes de musique et de danses en 1862 autant qu'en 1880, ne semble avoir convaincu ni le public ni la critique du temps; on n'y trouve rien de plus qu'une 'fantaisie archéologique.' La pièce continue de garder l'affiche comme simple comédie, grâce à la création de Coquelin cadet en 1890. En tant que pièce d'acteur, la comédie sera reprise avec succès tout le long du siècle suivant. Parallèlement à cette survivance, des essais répétés ont voulu attester le caractère grand spectacle de la pièce: turquerie féerique à l'Odéon (1913), adaptation moderne aux rythmes de jazz, machine à écrire et aspirateur (1930), représentation nocturne dans le Bosquet de la Reine à Versailles (1947), production somptueuse de Jean Meyer à la Comédie-Française, ramenant heureusement le rythme de la récitation à la musique et à la danse (1951), suivie de celle de Jean-Louis Barrault où la musique de Lully se mêle aux rythmes pop et samba (1972), parade de cirque de la troupe de Jérôme Savary, remplissant la scène de personnages et objets hétéroclites (1981). Pour une vue complète des mises en scènes du *Bourgeois gentilhomme*, voir l'édition établie par Jean Serroy, Paris: Gallimard, Folio théâtre, 1998, pp.238–249.

Arts Florissants nous ont appris à entendre. Il était surtout question de reconnaître la cohésion que la musique imprime à la fois à la danse et à la parole et que Jacques Copeau avait si bien aperçue :

Molière était essentiellement musicien. Il aimait à chanter et à danser... Depuis la farce du *Barbouillé*, à travers toutes ses premières oeuvres, la musique et la danse sollicitent leur entrée dans ses comédies. Elles les habitent secrètement. Elles sont embusquées dans sa prose, cette extraordinaire prose de théâtre, travaillée par toutes sortes de rythmes qui exigent de l'interprète une certaine diction et certains mouvements<sup>9</sup>.

À part l'espace de la Grande Salle, pourvu de quelques rangées de chaises groupées devant la scène, à part la musique et la danse baroques qui émanait naturellement dans cette architecture qui tenait à la fois des répliques et des jeux dramatiques, il convient de mentionner un autre détail du spectacle du Whitehall, dont la signification reste peut-être la plus obscure pour le spectateur moderne. Le programme précisait que le public était invité à arriver une demie heure avant le début de la représentation, car des rafraîchissements étaient prévus. Le champagne et les canapés offerts en ouverture de la soirée souhaitaient faire sentir qu'il s'agissait là plutôt d'une invitation à passer un bon moment, à prendre du plaisir, que le spectacle en faisait partie et qu'il en serait le couronnement. En regardant de près l'histoire des représentations des comédies ballets de Molière, on peut voir la musique se réintégrer petit à petit à la parole. Avec elle revient aussi la danse, parfois après elle. Comme si des sens, dont on avait oublié les usages variés, venaient à être réappris. Dans cette perspective, le détail de la collation précédant le spectacle de Whitehall, nous met en droit de penser qu'il portait en idée la restitution de quelque chose comme un sens perdu. Le dernier, pour nous, qu'on pouvait encore espérer reconquérir, le goût.

---

<sup>9</sup> *Registres II, Molière*, textes rassemblés et présentés par A. Cabanis, Paris: Gallimard, 1976, p. 94.

Ce que le spectateur d'aujourd'hui a le plus de difficulté à comprendre c'est la qualité particulière de la perception, la variété des registres sensibles qui présidaient aux grandes fêtes de Versailles et d'ailleurs : musique des violons et bruit des jeux d'eaux, odeur des parterres fleuris, goûts des viandes et confitures. Or c'est exactement à cette gamme du sensible qu'il faut ramener la réception tardive des comédies-ballet de Molière au vingtième siècle et parfois la confusion qui la caractérise. À propos d'une reprise de *George Dandin* en 1977, Michel Corvin en commentant le dispositif scénique mis en place par Daniel Benoin, justifiait le clivage du décor XVIII<sup>e</sup> siècle (architecture de pierres taillées, balustrade) et sa contrefaçon moderne (pergola de verdure, bassin d'eau sur lequel flottent deux canards en faïence, bar aux chaises longues couverts de tissu bleu-roi frappé d'une fleur de lys or) par la volonté de détruire l'illusion scénique au bénéfice d'une citation culturelle que le déroulement de la pièce transformera en commentaire idéologique sur l'image conventionnelle d'une époque mythique. La décoration remplirait alors le rôle d'un renvoi situant l'action «non dans le domaine sensoriel (où, depuis plusieurs générations, le théâtre n'a plus de quoi rivaliser avec des arts réellement imitatifs) mais dans le domaine intellectuel, puisqu'elle résulte de ce qu'on ne nous montre pas et que nous reconstituons avec les yeux de l'esprit<sup>10</sup>.» Ce passage obligé de l'action dramatique par le truchement du metteur en scène change la relation du spectateur au spectacle par deux fois. Une fois, en proposant le texte de Molière comme une inscription à déchiffrer. Et encore une fois, en montrant l'inventaire des moyens par lequel on aboutit au déchiffrement. La démarche reste légitime tant que les moyens exhibés à la vue des spectateurs, arrivent non seulement à suspendre la communication immédiate du public moderne avec le spectacle, mais aussi à proposer un nouveau mode de communication suffisamment efficace pour doubler l'expérience intellectuelle par une perception capable de la soutenir. À son origine, on le verra bientôt, *George Dandin* n'a pas

---

<sup>10</sup> *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 79.



plu parce qu'elle avait su dissoudre, au moyen de l'illusion scénique, le monde des auditeurs dans celui des personnages, mais qu'il a su prolonger l'un par l'autre et situer les deux dans un espace suffisamment lointain pour le regarder comme une pièce de théâtre, c'est-à-dire comme ouvrage dû à l'art, et suffisamment proche pour le recevoir comme don royal. Les opérations intellectuelles, si nombreuses qu'elles puissent être, apportent satisfaction et plaisir à condition qu'elles ouvrent accès à une perception qui justifie le travail de l'esprit.

Le regain d'intérêt pour les comédies-ballets va de pair avec la redécouverte de la musique et de la danse baroques. Pourtant ce retard peut être encore justifié autrement : le sentiment que ces fêtes royales avaient des destinataires précis et que le sens que leur conférait le cadre original pesait beaucoup sur leur réception. D'où la décision de retrancher les intermèdes sur scène et dans les éditions imprimées, et de les proposer comme des comédies à réciter. On arrivait de la sorte à modifier le médium original de leur perception (musique, danse, décoration), en les intégrant dans une esthétique différente, plus proche de la méditation. Depuis les débuts de l'art, d'abord dans sa fonction rituelle, puis dans le culte des valeurs éternelles, cette esthétique avait rivé la manière d'entrer en relation avec les œuvres à la contemplation. Le regard du spectateur au théâtre passait pour être le même que le regard jeté sur un tableau. C'est ce qui explique la fréquente définition du théâtre comme une peinture parlante et de la peinture comme une poésie muette. Or, les comédies-ballets de Molière, avec tout leur attirail fastueux, sont peu aptes à offrir l'objet d'une contemplation à distance, à travers les seuls sens de la vue ou l'ouïe. Elles font place autant à un autre élément d'ordre sensible, le toucher. Les salles de verdure construites lors des premières représentations, leur riche décoration, leur emplacement dans des jardins aussi précisément taillés que les bâtiments qu'ils entouraient, pour ne pas mentionner les allées, les fontaines, les constructions pour les collations, les banquets et les bals, tout fait preuve du haut prestige de l'architecture qui invite au mouvement, à l'action plus qu'à la contemplation. «Quand nous nous promenons dans ces palais et

ces jardins, qui sont morts aujourd'hui, écrit encore Copeau, notre imagination s'enflamme et nous les repeuplons malgré nous de danses et de comédie. Tel est sur un inventeur d'action dramatique l'incomparable prestige de l'architecture<sup>11</sup>.» Les édifices et les jardins princiers gardent la trace de Molière. Ses pièces de théâtre y font référence non seulement parce qu'ils leur ont fourni le cadre, mais aussi puisqu'elles ont fait valoir, dans le sens le plus propre, le caractère théâtral de ces constructions.

## II Enchantement

Ce n'est pas par hasard que la relation officielle de *La Fête de Versailles du 18 Juillet 1668* a été confiée à Félibien, historiographe des bâtiments, des arts et des manufactures, secrétaire de l'Académie d'architecture et un des huit fondateurs de l'Académie des Inscriptions. La description détaillée de l'état et de la diversité des lieux, où l'illustre assemblée de trois mille personnes se rendit à mesure qu'on déroulait le fil des plaisirs selon un plan bien rédigé, veut faire passer une expérience vécue dans une mémoire plus large. Bien que vers six heures du soir le roi commandât au capitaine des gardes «de faire ouvrir toutes les portes afin qu'il n'y eût personne qui ne prit part au divertissement<sup>12</sup>», la relation, elle, visait à informer tout le monde qui prenait la peine de lire, comment on entendait célébrer à la cour de France la paix récemment conclue<sup>13</sup>. Mais surtout elle avait la charge de faire connaître l'effet de la célébration sur les invités. Puisque ce genre de spectacle offert par le roi, à part le riche divertissement qu'elle dispensait à profusion, reposait, dans son sens le plus profond, sur l'enchantement de ceux qui y

---

<sup>11</sup> Ibid. p. 92.

<sup>12</sup> Pour les relations contemporaines, nous suivons l'édition de L. Moland des *Œuvres complètes de Molière*, 2<sup>e</sup> édition, Paris: Garnier, 1883, vol. IX, p. 109.

<sup>13</sup> Paix d'Aix-la-Chapelle signé le 2 mai 1668 à la suite de la campagne de Condé qui conquiert la Franche-Comté.

participaient. L'abbé de Montigny, l'un d'entre eux, qui donne aussi une description de la fête, écrivait dans une lettre:

Tant d'objets éclatants ont frappé à la fois mon esprit qu'il ne peut revenir de son éblouissement, et je connais par expérience qu'il n'en coûte pas tant au Roi de faire des choses extraordinaires qu'il en coûte aux autres pour les décrire. La surprise et le ravissement ont je ne sais quoi de stupide et de muet, et telle est enfin la magnificence de Sa Majesté qu'on a peine à se l'imaginer quand on l'a vue, et plus de peine encore à l'exprimer quand on l'a imaginée<sup>14</sup>.

L'étonnement de Montigny, qui ne s'empare jamais de Félibien, explique la différence de ton entre les deux comptes rendus. La relation officielle de l'historiographe, beaucoup plus riche en détails précis, est plutôt un dénombrement exact des divertissements, de leurs lieux et décorations, le tout minutieusement décrit. Son but est de faire comprendre la grandeur et l'ordre rigoureux qui ont présidé à la fête, et d'en pourvoir, autant que possible, un équivalent. Ce qui explique l'attention avec laquelle il compte les sculptures des fontaines, les allées, les arcades de cyprès, autant que les toises et les pieds renfermant l'espace du théâtre. Ces chiffres sont supposés offrir au lecteur un premier indice pour mesurer la grandeur de l'événement et la richesse dont il faisait preuve. L'importance que Félibien donne à la notation de tout ce qui est susceptible d'une mesure quantitative, suppose que la portée des divertissements offerts et reçus, à défaut d'une expérience sensible qui la soutînt, pouvait être saisie à partir d'une mensuration qui en serait l'exact correspondant. Par le biais de la description et les dimensions précises que Félibien lui attache, la magnificence royale, objet de surprise pour les invités, devient objet de réflexion pour le lecteur.

Pour atteindre ce but, la relation officielle essaye surtout de montrer ce que l'esprit de célébration est capable de produire pour

---

<sup>14</sup> Voir la *Lettre de l'abbé de Montigny*, éd. cit. p. 139.

transformer un jardin, ses allées et ses fontaines en un décor réinventé pour le plaisir d'une nuit d'été. Comme le spectacle est monté à l'intérieur d'une architecture et d'une décoration déjà en place, le grand nombre de détails que Félibien retient veut justement rendre compte du changement et de la nouveauté d'un lieu connu. C'était sans doute une des raisons de la surprise de l'abbé Montigny et de la difficulté qu'il trouvait à la mettre en parole. L'absence de parole en face de cette seconde nature que le roi, à travers ses artisans, invente et dont il est maître, incite à un nouvel apprentissage. Il s'agissait de saisir, à travers ce Versailles aux métamorphoses incessantes et rapides, les modalités d'expression de la royauté et du prince en action. Les constructions provisoires édifiées pour abriter les fêtes reçoivent la même importance que les grands travaux dirigés par le roi même, où, faire et défaire rapidement vont de pair, tant pour les édifices éphémères nécessaires aux divertissements, que pour des bâtiments déjà entamés à moitié, ou complètement achevés<sup>15</sup>. La place des fêtes dans les relations officielles, magnifiquement illustrées par des gravures, ne saurait être comprise en dehors des projets qui font de Versailles une exposition du royaume dont les échantillons en tous genres, construction et jardins, comédie et collation, affirment ses ambitions politiques, techniques et artistiques. Bien que, par endroits, les mots de Félibien ne diffèrent guère de ceux de l'abbé quand il écrit sur « ces beautés surprenantes et extraordinaires dont ce grand prince sait si bien assaisonner tous ses divertissements<sup>16</sup> », la manière dont il les présente s'en éloigne visiblement. Il suffit de comparer les détails que les deux témoins donnent de la collation offerte avant la comédie. Mais avant de nous y arrêter, laissons-nous guider un instant par Félibien.

---

<sup>15</sup> Sur les étapes des constructions à Versailles et sur la manière de diriger les travaux, voir l'étude de Frédéric Tiberghien, *Versailles — Le chantier de Louis XIV, 1662–1715*, Paris: Perrin, 2002, surtout pp. 33–39 et 77–93.

<sup>16</sup> Ed. cit., p. 109.

Dès le début, pour situer les lieux et donner au lecteur une idée de l'usage qu'on a su en faire, Félibien rappelle que c'est le roi qui se chargea du choix des endroits où devaient se dérouler les différents divertissements, afin que leur «beauté naturelle puisse contribuer davantage à leur décoration; et parce que l'un des plus beaux ornements de cette maison est la quantité des eaux que l'art y a conduite, malgré la nature qui les lui a refusées, Sa Majesté leur ordonna de s'en servir, le plus qu'il pourrait, à l'embellissement de ces lieux, et même leur ouvrit les moyens de les employer, et d'en tirer les effets qu'elles peuvent faire<sup>17</sup>.» En décrivant les lieux de la fête et les détails de leur construction, le chroniqueur remplissait l'office d'historiographe du règne, de la même façon qu'il le fera en rédigeant plus tard une description du château de Versailles<sup>18</sup>. À la date où nous sommes, il importait d'attirer l'attention sur des changements importants apportés à un modeste domaine de chasse, que les travaux entrepris entre 1662 et 1668 ont pourvu de jardins, bassins, jets d'eau et bosquets. Exactement les lieux choisis pour organiser les fêtes en plein air. La relation de Félibien, donnant le détail des constructions provisoires édifiées pour les abriter, est à la fois une description d'un endroit en train de prendre forme selon la volonté royale, et une manière d'enregistrer les progrès techniques mis à l'œuvre. La mention de l'usage de l'eau, autant que l'importance qu'on lui réserve pour les collations, le décor et l'action de la comédie, étaient censés inscrire chaque instant de la fête parmi les réalisations du règne tant admirées par les contemporains. Charles Perrault, entre autres, se fait l'écho de cette perception, que plusieurs visiteurs ont éprouvée comme miracle accompli par un roi magicien<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Ed. cit., p. 110.

<sup>18</sup> La *Description sommaire du chasteau de Versailles* date de 1674.

<sup>19</sup> Sur les témoignages de Perrault et de Vigarini sur la manière dont les travaux royaux d'un jour égalent les travaux de la nature

En fait, en suivant Félibien, on s'aperçoit que la comédie de *George Dandin* préparée par Molière, devait être le point culminant de la fête, tout en s'inscrivant dans la succession de nombreux épisodes du divertissement. Ainsi, le spectacle offert par la comédie était préparé par la riche collation flottant sur l'eau d'une fontaine, se trouvait prolongé par le souper et le bal, et s'achevait avec le feu d'artifice final. Le tout, si l'on comprend bien Félibien, est présenté comme une visite promenade chez les divinités où chaque étape est marquée par l'apparition d'une merveille qui arrête la compagnie soit pour regarder, soit pour goûter aux sons des violons, ou encore pour assister à la comédie, ou pour danser. Or ce sont exactement ces arrêts qui font l'objet des différents épisodes de la fête et, par conséquent, de sa description. Qu'il s'agisse d'une fontaine dont le dragon chasse des amours chevauchant des cygnes, d'une grotte de viandes froides, de vases remplies de fleurs ou d'orangers à fruits confits, chaque fragment prend soin, par des détails à la fois minutieux et abondants, de présenter chacun des lieux comme étant présidé par une divinité. La figure riante de Pan enchâssé dans un cabinet de verdure, mais aussi l'image des nymphes, satyres, dragons, cygnes, la figure de la Paix et de la Victoire, d'Apollon, sans oublier les chiffres du roi composés de fleurs différentes, animent, comme autant de génies des lieux, chacun des endroits où l'on s'arrête. On est loin du temps où les mortels rencontraient leurs dieux en tête-à-tête dans le rêve pour recevoir conseil et pour apprendre ainsi comment agir selon un plan divinement conçu. Ici le rêve est vécu sur terre et sur eau, à la manière d'une promenade dans la compagnie de plusieurs milliers de personnes. Et si l'on s'arrête à des étapes préétablies, c'est pour habituer les sens à une abondance de sensations différentes des emplois communs. La vue obligée à passer d'un objet à l'autre sans que le regard puisse tout saisir, l'ouïe caressée par le son des instruments, des voix et des jets d'eaux, l'odorat vivifié par l'arôme des fleurs, des truffes, et des robes, le goût aiguisé par les liqueurs, ainsi tous les sens sont convoqués. Y compris le toucher. Car quel pourrait être le sens de

---

pendant plusieurs siècles, voir Frédéric Tiberghien, op. cit., pp. 91–93.

ses arrêts au cours de la promenade, sinon la manière dont le corps, par l'usage qu'il fait de chaque endroit, s'habitue aux nouveaux espaces qui lui sont proposés en les habitant pendant quelque temps. Sans pouvoir aller aussi loin dans sa relation et montrer le rapport étroit que la perception des lieux merveilleux entretient avec le sens du toucher, Félibien avait bien senti le rôle premier de l'architecture. Pour le lecteur qui n'avait pas pris part aux événements décrits, qui n'avait pas promené ses mains sur les dorures des balustrades et qui ne s'était pas assis sur les couches de melons, il fallait rendre cette dimension dont toutes les autres en dépendaient, le plus clairement possible. D'où le caractère de la description: tableau après tableau, comme on appelle encore le changement de décor dans les ballets à l'opéra, devait à travers la minutie des détails, décorations et mesures, des caractéristiques des formes et des matériaux, rendre au lecteur les points de repère l'aidant à s'orienter à travers les moments divers de la fête. Pour le lecteur, la relation faisait l'office d'une légende accompagnant la carte d'un pays lointain, dont il fallait recomposer les lieux et en apercevoir l'ordre de grandeur à partir de l'échelle proposée. En suivant le tracé de la chronique, il partageait avec les témoins la réception visuelle, en la replaçant dans l'architecture des décors, par la voie de la contemplation. Mais en tant que description d'une perception vécue, le compte rendu de Félibien portait sur une perception intermittente due au besoin répété d'adapter ses organes devant de nouveaux objets ou formes. Après tout, c'est l'arrangement surprenant dans des figures de montagne ou de château qui donne aux viandes et confitures un goût tout particulier.

D'où aussi la difficulté pour le spectateur moderne d'imaginer les comédies ballets de Molière dans leur cadre original. Le mode de perception sur lequel reposait le spectacle entier, le passage d'un médium à l'autre, attendait à être appris et exercé à travers les formes variées de la fête et des décors. La richesse et l'ingéniosité qui surprennent les participants, correspondent à l'aveu d'une insuffisance de l'appareil sensoriel capable de les percevoir. Les épisodes de la fête, là où l'on s'arrête et l'on s'émerveille, sont les

moments obligés d'une accoutumance avec une réception tactile de l'espace qu'on occupe. Elle équivaut à un dépaysement analogue à celui ressenti devant les bosquets et les jets d'eau, et se trouve réverbérée, à un autre niveau, dans *George Dandin*, où l'on passe sans avertissement préalable de la pastorale chantée et dansée à la prose brisée de la comédie. C'est comme si la fête avait le don, en mobilisant le registre complet du sensible, de pourvoir des organes nouveaux, aptes à compléter et enrichir ceux que la nature avait mis à la disposition de chacun. On vivait sa surprise jusqu'au bout en laissant la diversité et la magnificence du divertissement s'emparer de tous les sens. Pas question ici de se boucher les oreilles, de se ficeler au mât comme le brave compagnon de Circé, pour ne pas succomber à la tentation. Tout au contraire on en faisait l'expérience en apprenant son plaisir. C'est ce qui explique à la fois l'atmosphère de rêve que le lecteur descelle dans les pages des narrations qui nous sont parvenues et l'ensorcellement des assistants. Puisque c'est sous la forme d'un rêve vécu à l'état de veille qu'ils font cet apprentissage. On reconnaît ici la même atmosphère dans laquelle s'installent les contes, de fée ou autres. À la différence du conte, pourtant, où la confiance que nous faisons au narrateur nous fait passer les différents paliers de l'expérience naturellement, les participants à la fête royale devaient faire cela eux-mêmes et à leur propre compte. D'où la surprise, l'étonnement qui peuvent menacer avec la perte de la parole. Elle est le signe d'une réception dans l'état de distraction. Devant la magnificence déployée à chaque instant de la fête, il s'agissait d'accoutumer les sens à une perception intermittente et de s'y habituer. Mais revenons-en aux témoignages.

Les deux s'arrêtent sur la description de la collation qui fut offerte avant la comédie. La promenade passe par des allées nombreuses qui forment une espèce de labyrinthe. Après plusieurs détours on aboutit à un cabinet de verdure pentagone au milieu duquel pousse une fontaine bordée de gazon. «De ce bassin, note Félibien, sortaient cinq tables en manières de buffets, chargées de toutes les choses qui peuvent composer une collation



magnifique<sup>20</sup>.» Suit la description détaillée de l'architecture de chaque arrangement: montagne à cavernes ou reposaient des viandes, palais bâtis de massepains, pyramides de confitures. Et, ajoute l'abbé de Montigny, rochers escarpés où se forment des cristaux entourés d'eaux glacées, dispositions de caramels en amas informe d'ambres comme jetées par la mer<sup>21</sup>. Mais alors que la description de Félibien ne laisse aucune place à l'effusion, la précision des détails étant jugée suffisante pour rendre l'ingéniosité sensible, la lettre rédigée au profit d'un amateur de raffinements, le marquis de la Fuente, n'en fait pas autant. Avant de donner la liste des tables flottantes, l'abbé prête parole à ses propres impressions: «le naturel était si ingénieusement imité que, quelque splendide que fût la collation, elle y passait plutôt née que servie<sup>22</sup>.» De même, en concluant cette partie du compte rendu:

Tout cela, Monsieur, tenait plutôt de l'enchantement des fées que de l'industrie humaine. En effet, personne ne parut en ce lieu quand la compagnie y entra. On entrevoyait seulement, au travers de palissades, des mains qui, sur des soucoupes très propres, présentaient à boire à tous ceux qui en voulaient. On demeura quelque temps suspendu à cet aspect. Mais enfin, la tentation l'emportant sur le scrupule, on se mit à manger de toutes ces choses comme si on ne les avaient pas crues enchantées<sup>23</sup>.

L'art et l'artifice atteignent un tel point, que la valeur d'exposition de tout ce qui se trouve dans ce cabinet clos par des palissades de branches semble l'emporter sur la chose même. Le décor de théâtre érigé pour la représentation de *George Dandin* avoue autant la prépondérance accordée aux formes d'exposition par rapport à la chose exposée, qu'on a pu qualifier la pièce de 'petit ouvrage'. A cette disproportion voulue et savamment

---

<sup>20</sup> Ed. cit., p. 111.

<sup>21</sup> Ed. cit., p. 141.

<sup>22</sup> Ed. cit., p. 140.

<sup>23</sup> Ed. cit., p. 141.

concertée on doit l'impression d'un espace qui, quoiqu'on l'occupe avec son propre corps, s'ouvre pourtant sur un de ses côtés vers le monde des contes alors qu'il reste ancré dans les jardins de Versailles. Le pillage et la destruction des châteaux de massepains et des montagnes de confitures qui suivent et dont Félibien nous assure avoir servi encore de divertissement agréable à toute la cour, garantissent la valeur de l'expérience vécue. Car c'est de l'aspect éphémère des constructions, de leur caractère momentané, que découlent le pouvoir de l'enchantement et la qualité du plaisir qui lui est associé. C'est aussi le fantôme qui hante tout divertissement, et qu'on pourrait appeler brièvement sa fin. Bien que, avec la scène de la collation, on soit encore loin de son terme, et qu'on assistera à d'autres épisodes avant le feu d'artifice final, quitter une impression ou plutôt la voir s'éloigner de soi, l'enterrer entre les débris de constructions si recherchées, en donne déjà une idée. Avant que tout ne se confonde ensemble, terre, eau, air, et feu à travers les mille bouches enflammées des serpents de lumière, on variera savamment les enchantements et les désenchantements entre lesquels se jouait la poursuite des plaisirs.

### III Le désenchantement

Passons donc à la comédie, le divertissement principal de la fête selon Félibien, puisque c'est à partir d'elle qu'il présente ce qui vient avant et ce qui suit après. On est obligé de laisser de côté les détails du théâtre de verdure et ceux du décor où apparaît pour la première fois la comédie de *George Dandin* enchâssée dans une pastorale. Disons seulement que la relation officielle prend tout son temps à décrire le jardin, les termes, les colonnades en jaspe et bronze doré, les terrasses de marbre longeant un canal, l'eau sortant des masques et des jets, le dôme et ses trois portiques. Le lieu du théâtre n'est pas ainsi un édifice de nature différente de ceux qu'on vient déjà de fréquenter ou de ceux où l'on se rendra ensuite pour le souper ou le bal. Il est du même ordre que les jardins et les fontaines de Versailles. Le décor de la comédie les utilisera à son profit, en mettant dans la perspective la plus

appropriée les travaux d'aménagement menés au château<sup>24</sup>. Il l'emporte seulement sur les autres par le plaisir particulier qu'il abrite. La similarité des constructions entraîne une analogie d'impression. Le rôle de la comédie dans cette succession est à la fois d'offrir l'occasion de proposer à la compagnie un nouvel arrêt dans un autre décor somptueux, et d'ajouter au divertissement un plaisir particulier, le plaisir du théâtre. Mais quel est ce plaisir que l'on avait pu prendre à une comédie et que les plus grands admirateurs de Molière ont eu du mal à savourer plus tard ? Stendhal, qui lisait ses pièces le crayon à la main, ne comprenait plus pourquoi l'on riait à l'exclamation de colère du paysan devant les Sottenville («J'enrage! Comment! ma femme n'est pas ma femme<sup>25</sup>?»). Et Jacques Copeau, qui a médité sur l'invention dramatique chez Molière pendant toute sa vie de théâtre se demandait:

Quel air pouvaient prendre, aux yeux des spectateurs du temps, ces manières d'opéra-comique juxtaposées au réalisme un peu dur de la comédie? ... plus j'y pense et moins je vois ici quelle espèce de communication pouvait bien s'établir entre les deux alternatives, et quelle harmonie les concilier. Je ne trouve pas dans *George Dandin* cette texture et cette progression musicales, cette postulation de la chorégraphie dont j'ai parlé à propos d'autres comédies ballets, et qui semblent atteindre un point de perfection dans le *Sicilien*. Un dessein ferme et continu enveloppe tout ce petit ouvrage et le retient fortement sur le plan de la vie. Ce n'est pas qu'il manque de fantaisie. Mais elle ne se joue que dans les proportions du réel<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Plus tard, à Marly, le roi fait construire une résidence inspirée des décors éphémères du théâtre italien, mêlant pavillons aux jardins, par l'intermédiaire des treillages, portiques, terrasses et rangée d'arbres taillés en forme de dôme ou de voûte.

<sup>25</sup> Molière, *Shakespeare, la comédie et le rire*, Paris: Le Divan, 1930, p. 87.

<sup>26</sup> Op. cit. p. 251.

Rien de plus naturel, pourtant, que de manquer ce lien qui pour n'être plus évident aujourd'hui n'en était pas moins présent aux yeux des contemporains. Il recouvre sa visibilité si on le reporte à l'univers de la pastorale. Seulement il ne faut pas peut-être cette fois-ci partir du texte en prose de la comédie pour trouver le sens de l'ensemble du spectacle. Si le plus souvent la méthode de Jacques Copeau, à savoir identifier dans le texte récit ce qui invite à la danse et à la musique, a enrichi les interprétations de Molière en faisant la part qui convient à l'invention dramatique, dans le cas particulier de *George Dandin* cette même méthode est un écueil. Et cela parce que le caractère principal est coulé dans un autre moule que M. Jourdain ou Argan, dont l'imagination les fait monter par degrés l'échelle du comique. George Dandin ne s'imagine pas être trompé par sa femme, il l'est, mais il n'est pas en état de le prouver. En confinant le protagoniste au terrain d'une réalité qu'il n'éprouve que trop, en le montrant sur scène à la recherche des preuves destinées à rompre le faux-semblant, la comédie perce l'enchantement qui règne sur la pastorale. La bergerie qui enchâsse la comédie, prolongeait par des ballets et des airs en musique l'univers du divertissement, tout comme son décor s'ouvrait sur les perspectives lointaines des jardins. Dans cette vue perspective, la vue de près de George Dandin introduit un bouleversement de dimensions.

Quand, tout au début de la comédie, George Dandin est entraîné par le cortège des bergers dans le jardin somptueux où s'installe la fête champêtre, il s'y tient par contrainte et s'en échappe aussitôt. D'emblée il s'exclut des jeux et des épreuves de l'Amour, de cet univers enchanteur de la pastorale où ceux qu'on croyait morts sont sauvés pour chanter leurs louanges au dieu des plaisirs. Et il est ainsi à la fin de chaque acte de la pièce. Tout à son malheur, George Dandin reste à la fois sourd et aveugle devant les chansons et les danses de la bergerie. Son décor surprenant est à la mesure des épisodes qu'il abrite, tous chantés et dansés: deux bergers déclarent leur amour à deux bergères; ils sont repoussés par caprice; on apprend, par la plainte en musique d'une bergère, qu'ils viennent de se noyer; bientôt la même bergère vient annoncer qu'ils sont sauvés; suit la reconnaissance due au dieu

Amour à travers laquelle les amants séparés par la mort se retrouvent ensemble, une compétition entre son cortège et celui de Bacchus, dieu de la fête et de la vigne et, finalement, la reconnaissance du respect qu'on doit aux deux dieux. La cérémonie finale réinstalle l'esprit enchanteur de la célébration, celui-là même que la comédie récitée menaçait rompre, en permettant l'enchaînement avec les épisodes à venir, souper et bal.

Les trois actes en prose viennent en fait interrompre le cours du récit d'amour des bergers en interposant un sujet et un registre tout à fait différents, non seulement de l'ouverture et de la conclusion de la fête champêtre mise sur scène, mais encore du grand divertissement dont elle-même fait partie. Quel pourrait être le sens de cette interruption qui prolonge la scène du spectacle d'une dimension ajoutée de «réalisme un peu dur», selon la qualification de Copeau ? La pastorale, tout comme le conte, est centrée sur les épreuves que les amants sont censés passer pour se retrouver à la fin. Elle s'achève dès que les amants sont réunis, en scellant ainsi par leurs actions le triomphe du dieu Amour. «Et s'ils ne sont pas morts, ils vivent encore» est la conclusion habituelle du conteur. La musique et la danse, qui sont le médium de la pastorale, font de l'amour une nécessité à laquelle les protagonistes se soumettent de leur propre gré; la tonalité et le rythme ne permettent pas de dissocier entre l'expression du sentiment et son contenu. Il se communique dans les airs chantés et les figures de ballet, en précipitant les héros du malheur au bonheur, du péril de vie au mariage. Autres sont les données de la comédie récitée.

*George Dandin* s'installe dans le mariage. Or comment mieux faire voir l'abîme qui sépare la fête de l'amour et la scène de ménage que de mettre face à face pastorale et comédie? Dans la première les choses adviennent comme à l'insu des protagonistes; ils y consentent et en seront richement récompensés. Dans la seconde le paysan malheureux s'acharne à prouver son malheur, il est à la recherche de témoins et d'indices, pour mettre au clair ce qu'il devrait plutôt passer sous silence. Le langage de la prose est celui d'une quête de preuve capable de briser les faux-fuyants et

chercher une rationalité qui fait défaut au monde mythique de la pastorale et de la fête qui l'encadrerait. La lucidité à laquelle aspire George Dandin prend le sens d'une libération du monde mythique. Bien qu'elle reste un projet manqué du point de vue des attentes qu'elle lui promet, puisque ses essais répétés de ramasser témoins et témoignages, ne convainc personne. D'où le caractère comique du protagoniste, variante de l'antique bourreau de soi-même. Aucune preuve n'aboutit à faire sortir le protagoniste du faux-semblant. Elles n'arrivent qu'à faire connaître à George Dandin son malheur, son infortune sociale et sa jalousie. Évidence que le refrain répété à la fin du premier acte formule sans équivoque: «Vous l'avez voulu, vous l'avez voulu George Dandin...»

Pourtant la comédie, tout en niant au personnage principal la possibilité d'instituer une intelligence nouvelle, introduit dans la scène de nuit où se déroule le dernier acte de la pièce, une clarté qui fait irruption sur l'ensemble du théâtre. La lanterne de Colin, valet et messenger de George Dandin, si elle n'éclaircit point son maître, jette sa lumière sur le monde de la comédie où la raison s'affirme en dehors des protagonistes. C'est le sens de l'action comique: en usant d'une ruse, Angélique parvient à entrer dans la maison et à faire sortir son mari dans la rue. Ce changement du lieu scénique indique un changement du lieu de la raison. Par les moyens de l'action comique, les ruses et artifices d'Angélique remplacent la raison que réclame George Dandin, sans pourtant l'annuler. Puisque c'est à cet endroit précis que le spectateur rit. La comédie de Molière rend, par jeux de personnages, cette marche de la raison en train de quitter celui qui en réclame la part, en faisant voir que la vérité se trouve de l'autre côté de l'endroit où l'on espérait la trouver. À cet égard les *lazzis* de Colin, personnage qui se trouve toujours de l'autre côté de la scène où Dandin le cherche<sup>27</sup>, fournissent la clé de la pièce et de son rapport à la fois à la pastorale et au grand divertissement.

Désenchanté par un mariage qui ne lui apporte ni noblesse de rang ni noblesse morale, le personnage comique se lance vers les

---

<sup>27</sup> Acte III, Sc. IV.

preuves de la vérité comme vers une bouée de sauvetage qu'il n'arrive pas à atteindre. . 'Voici mon homme de tantôt. Plût au Ciel qu'il pût se résoudre à vouloir rendre témoignage au père et à la mère de ce qu'ils ne veulent pas croire.'<sup>28</sup> Chaque expression de la vérité qu'il poursuit, s'abîme dans des expressions dérivées, portant sur les façons de dire, de se tenir, de penser ou de prier. Autant de situations qui écartent l'objet du discours, ici, l'infidélité d'Angélique, en le rendant méconnaissable à travers les manières de l'énoncer. La dramatisation des preuves permet de les envisager à la fois comme projet impossible, et c'est ainsi qu'elles apparaissent à George Dandin, et comme clarté si l'on est spectateur. Bien que devant chaque preuve s'élève l'obstacle insurmontable des apparences, la comédie récitée reste un essai de rompre le monde féerique de la pastorale et du divertissement, en aménageant une place à la raison en lutte contre les apparences et le faux-fuyant. La comédie récitée, en reprenant les épisodes de la pastorale chantée et dansée, en représente la figure doublement renversée. Ainsi la plainte du paysan, au premier acte, qui, ayant épousé une femme noble, et étant payé en retour de son ambition par son mépris, fait écho au malheur des deux bergers repoussés par les bergères. Où encore le dernier mot de George Dandin, concluant «que le meilleur parti qu'on puisse prendre, c'est d'aller se jeter dans l'eau la tête la première<sup>29</sup>», reprend la scène de la noyade des bergers en lui enlevant à la fois le caractère d'épreuve et la possibilité de toute issue heureuse. C'est-à-dire toute possibilité de sauvetage. En offrant une image prosaïque et comique de la bergerie, *George Dandin* prolonge l'étonnement et la surprise sur lesquels reposent pastorale et divertissement, par la confusion. Le sous-titre de la pièce est *Le mari confondu*. À travers le protagoniste, elle s'inscrit dans le même registre que la pastorale. Mais à travers la dramatisation de cette même confusion, elle laisse au spectateur et à son rire la possibilité de la percer.

---

<sup>28</sup> Acte II, Sc. V, p. 485.

<sup>29</sup> Acte III, Sc. VIII.

Car c'est par le rire que le spectateur se libère, pour un bref moment, des pouvoirs de l'enchantement, comme autrefois l'individu s'est libéré des forces démoniaques du mythe en instituant une raison dont Socrate fut l'éponyme. La prose de la comédie apparaît comme une promesse de liberté qui passe comme un éclair sur les scènes de nuits et de confusion. Ainsi, le plaisir de l'enchantement n'était pas le seul à régner dans les jardins de Versailles. Si la comédie avait une place tout à fait particulière, à en croire Félibien qui fut le seul à remarquer le lien étroit entre les deux formes, c'est peut-être aussi parce qu'elle enseignait un plaisir nouveau le plaisir du désenchantement. Puisque le rire est, avant tout, libérateur, il permet de rompre le charme sur lequel s'ouvre la comédie de *George Dandin*, dans la mesure où elle dénonce l'apparence qui entoure les choses et les êtres autant que la part de faux-fuyant enfouie dans la vérité.

#### IV. Le Théâtre de l'action

La comédie, que Félibien nomme un *impromptu*, but premier et centre des festivités, tenait par la somptuosité extraordinaire des lieux et des décorations, par la rapidité avec laquelle elle fut conçue et montée sur le théâtre dressé par Vigarini, par la réunion des centaines de musiciens et danseurs, par l'usage des jets d'eau, à l'ensemble des grands divertissements. Elle participait à la constitution d'une image panoramique de l'histoire où jardins et théâtres de verdure refaisaient à l'échelle de la chronique historique, l'univers de la pastorale. La relation de Félibien se fait le truchement de ce panorama lorsqu'elle présente les Fêtes de Versailles comme une collection de *memorabilia*. Là où un événement mémorable a eu lieu, les bergers en marquent le souvenir par des vers gravés sur un rocher ou un arbre. Les inscriptions, tout comme la relation officielle, captent le temps d'une action digne de souvenir, en la rendant à travers une image spatiale. Selon la relation officielle, Versailles apparaît comme l'image du théâtre de l'histoire. Pour ceux qui en font l'expérience, la victoire dans la guerre est du même ordre que forcer la nature en asséchant des étangs, faire monter l'eau vers le ciel, ou remuer la terre pour ouvrir de vastes perspectives et ériger des bâtiments



éphémères. Devant ce théâtre de l'action, l'étonnement de Montigny, entre autres, est la réponse à une synthèse d'éléments hétérogènes, en opposition avec l'harmonie avec la nature. La construction de la comédie de Molière, cet assemblage de pastorale comique et de réalisme qui touche de près à la souffrance, réverbérait elle aussi l'image d'une nature qui ignore tout des temps futurs. Ainsi Versailles devenait l'espace par excellence de l'histoire sécularisée, s'abîmant à chaque instant dans le présent. Et les fêtes qu'il abrite, rappelaient à tout moment le caractère éphémère et la fugacité de choses. Comme ce feu d'artifice qui concluait les festivités, en unissant le feu, l'eau, la terre et le ciel pendant quelques moments, dans un désordre qui fit peur à tout le monde qui, «ne sachant où se retirer, se cachait dans l'épaisseur des bocages et se jetaient contre terre<sup>30</sup>.»

Ce décor fastueux devenait objet de la connaissance historique dans la mesure où, situé en pleine nature, il rivalisait avec elle. Si la nature subit des modifications, si les cours d'eaux où le relief de la terre changent, c'est dans un laps de temps qui échappe à la perception et aux témoignages des hommes. En opposant à la marche lente de la nature, la rapidité des travaux humains poursuivis à Versailles, les contemporains intégraient les réalisations du règne dans le travail d'une nature au cours accéléré, soumis ainsi à la perception historique et humaine. Étonnement, enchantement et confusion, étaient les manières infléchissant une expérience historique comme marche de la nature réduite à la portée des hommes. Comme au théâtre, où chaque réplique, chaque mot doit concourir à l'action, et réduit le temps vécu au temps de la représentation, la fête, offrait un modèle réduit selon lequel l'histoire la plus récente s'assimilait au travail que fait la nature au cours des âges et qui échappent à la computation des hommes. Puisqu'elles étaient accumulées dans un même endroit et éprouvées dans un temps déterminé, les entreprises de la guerre et de la paix, des constructions de Versailles, des réalisations techniques et artistiques, mettaient à l'échelle du divertissement

---

<sup>30</sup> Félibien, op. cit., p. 90.

humain, le vaste travail de l'homme dans son aspiration à rivaliser avec la nature. Devant une expérience qui demandait au sens naturels de percevoir l'histoire présente en tant que processus naturel au rythme intensifié, les participants éprouvaient d'abord l'effet peu familier d'une surprise éblouissante produite par un roi magicien. Cependant le rire provoqué par la comédie récitée, affirmait le pouvoir humain de briser l'ensorcellement et récuser cette mythologie historique et son mode pastoral. George Dandin est rendu au silence, mais la comédie ne confond ni son décor à la pastorale, ni son langage. Ils restent séparés par une ligne de démarcation qui est celle où la sortie du mythe se fait par le rire.

**University of Sussex**

## From the Palais-Royal to the Guénégaud: Life after Molière

by  
Jan Clarke

In this article, I will be examining the events immediately following Molière's death and leading up to the creation of the Hôtel Guénégaud company, which, seven years later, was to form the foundations of the Comédie-Française. I will begin my account, though, in February 1672, at which time Molière seemed to be riding high. His *Psyché*, having triumphed at court in January 1671, was being revived in Paris to great acclaim (Molière 2: 797).<sup>1</sup> Convinced of the popular appeal of musical theatre in general and of his own *comédie-ballet* in particular, he had, in preparation for this production, invested considerable sums in the long overdue renovation of his Palais-Royal theatre precisely so as to make it suitable for the spectacular musical extravaganzas that were then all the rage (La Grange 124-25). Molière was still in favour at court, and *La Comtesse d'Escarbagnas* was performed three times at Saint-Germain in February to accompany the *Ballet des ballets* (Molière 2: 950, 1453).<sup>2</sup>

Things began to go wrong, though, in March, when Molière's collaborator on court entertainments, the composer Jean-Baptiste Lully, obtained that the monopoly on musical theatre be transferred from the beleaguered Pierre Perrin to himself (La Gorce 30-31).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> This was *Psyché*'s second revival in town, it having first been performed there from July to October 1671.

<sup>2</sup> Despite the evidence of the title page, which gives the premiere as having been in February 1672, *La Comtesse d'Escarbagnas* was, in fact, first performed in December 1671 (Molière 2: 947, 1453).

<sup>3</sup> Perrin had been awarded a licence allowing him to found an Académie de musique in June 1670. Despite the successful production of *Pomone* in 1671, financial mismanagement had caused him to be imprisoned for debt.