

Présence dramatique du personnage comique dans les intermèdes musicaux des comédies-ballets burlesques de Molière

La question de la cohérence dramatique entre comédie et intermèdes musicaux dans l'ensemble des comédies-ballets de Molière est discutée depuis le XVII^e siècle¹. Reste à savoir si tout le monde y voyait un problème. En applaudissant comme un « im-promptu » *Le Mariage forcé* — vrai départ du genre de la comédie-ballet trois ans après *Les Fâcheux* —, un gazetier admirait que le spectacle pût être en même temps une comédie et le support d'une mascarade improvisée, c'est-à-dire d'entrées de ballets comiques conçues pour faire danser le Roi et ses courtisans². Or cette élaboration impromptue d'un spectacle pluriel et participatif de type nouveau a engendré plusieurs écarts par rapport à la facture classique d'une comédie, qui se retrouvent dans les comédies-ballets suivantes : hésitation générique (ballet en comédie ou ballet avec comédie³), absence fréquente de lien dramatique fort dans la « couture » des parties parlées et des parties chantées ou dansées, et, de ce fait, risque constant de déstabilisation de l'architecture de cet ensemble composite. Sans compter la question de l'originalité de l'œuvre ainsi produite, à cause du réemploi fréquent d'entrées de ballet préexistantes ou des variations sur des entrées antérieures.

Face à cette latitude dramaturgique, et au risque de laisser-aller anarchique qu'elle impliquait, on peut se demander comment un auteur de comédies comme Molière, si indifférents aux canons dramatiques qu'il pût être, a pu chercher à donner un peu de cohérence au disparate afin d'aboutir à un ensemble doué de sens. D'autant que cet écart entre deux formes, comédie et intermède musical, lui a fait affronter trois autres écueils : le risque d'un éventuel blocage de l'action par l'intermède ; la difficulté de trouver un dénouement à l'intrigue tout en intégrant les intermèdes ; sans oublier que la transposition dans *Le Mariage forcé* et les autres comédies-ballets de son héros comique type, prisonnier de sa folie et de son aveuglement, constitue un obstacle structurel à la progression de l'intrigue amoureuse des jeunes premiers⁴. À l'irréalité créée par l'opposition structurelle comédie vs ballet peut donc s'ajouter une atteinte à la vraisemblance

¹ Molière, avertissement aux *Fâcheux* ; Donneau de Visé, *Mercurie galant* du 14 juin 1673 ; André Félibien, *Relation de la fête de Versailles* ; abbé de Montigny, *La Fête de Versailles du 18 juillet 1668* ; marquis de Saint Maurice, lettre du 11 décembre 1671 (à propos de *La Comtesse d'Escarbagnas*) et M. Gondî, nonce du pape, à propos du même spectacle.

² Loret, *La Muse historique*, 2 février 1664. Cité dans la Notice du *Mariage forcé*, dans Molière, *Œuvres complètes*, Georges Forestier et Claude Bourqui éd., Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010, t. I, p. 1544. Nous citons désormais les deux volumes comme *OCI* ou *OC II*.

³ Les termes de « comédie-ballet » et de « tragédie-ballet » apparaissent avec la publication du *Bourgeois gentilhomme* (1671) puis de *Psyché*.

⁴ Voir Georges Forestier, « Structure de la comédie classique », *Littératures Classiques*, 27, printemps 1996, p. 256.

de l'histoire — la discordance, propre à la comédie à l'italienne, entre la tromperie immorale du père ou du tuteur par les jeunes amants soutenus par des serviteurs rusés —, aggravée par l'auto-victimisation burlesque du personnage, écrasé sous le poids d'illusions qui le conduisent aux portes de la folie.

Molière a vu d'emblée la possibilité de faire d'une telle structure dramatique un ressort permettant de mettre en valeur ce qu'a d'aberrant l'illusion dont se rend victime le protagoniste sur lequel roule le burlesque. Et il semble avoir voulu profiter des interventions libres et répétées des intermèdes musicaux et chorégraphiques pour renforcer la focalisation sur le personnage burlesque et parachever la progression comique en assurant un dénouement heureux à l'ensemble du spectacle.

I. Comment tirer parti des entrées juxtaposées

Dans la mesure où la construction d'une comédie-ballet procède de la dramaturgie d'un ballet de cour, ce qui saute aux yeux dès *Fâcheux*, on peut définir le principe qui organise la succession des scènes de comédie et des intermèdes comme une structure sérielle visant à créer un jeu de contrastes⁵. Et de même que théoriciens de l'art du ballet et auteurs des ballets de cour ont toujours prétendu maintenir une certaine cohérence implicite, Molière paraît avoir cherché d'emblée à concilier, par le biais des intermèdes, principe de contraste et principe de continuité dramatique.

Ainsi le premier intermède des *Fâcheux* ne montre que diverses illustrations d'une chorégraphie pantomimique — gestuelle saccadée dans l'entrée des Joueurs de mail ; illusion d'un mouvement incessant dans celle des Curieux — dont la fonction est d'empêcher le protagoniste de rejoindre son amoureuse. Le deuxième intermède apporte à ce contraste comédie/ballet un nouveau contraste interne au ballet. On passe ainsi de l'impolitesse des fâcheux dansants à l'obstruction au passage par les Joueurs de boule, les Petits Frondeurs et les Savetiers, qui aboutit au déclenchement d'une bagarre entre eux, pour finalement, vers la dernière partie de l'intermède, introduire un mode de danse contraire à celui des entrées antérieures : l'apparition miraculeuse du jardinier dans une « entrée lente et majestueuse »⁶ débarrasse de ces fâcheux dansants le chemin du protagoniste⁷. Dès la première comédie-ballet de Molière, l'intermède, en alternant avec la comédie, ouvre ainsi la possibilité de développer un contraste intérieur de traits contradictoires chez le personnage principal, et il contribue aussi à l'action comique en provoquant un effet de contraste extérieur (entre les personnages), ici entre le danseur de la belle danse

⁵ Selon Michel de Pure (*Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, 1697), les entrées doivent être liées « par une espèce d'enchaînement invisible au moyen d'incidents surprenants et plaisants » (voir Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672*, Paris, Picard, 2005 p. 139).

⁶ Notice des *Fâcheux*, OC I, p. 1273.

⁷ Voir « Ballet de second acte » des *Fâcheux*, OC I, p. 179.

représentant le héros galant de la comédie, et les divers danseurs « pantomimiques » représentant ses fâcheux.

Ces procédés de contrastes intérieur et extérieur sont encore à l'œuvre dans les intermèdes du *Mariage forcé* et de *L'Amour médecin*, où ils servent à renforcer la dimension comique du personnage principal. Le second intermède du *Mariage forcé*, selon le livret originel (1664), place Sganarelle face à une succession de personnage, Égyptiens et Égyptiennes, Magicien et Démons, auxquels il pose la même question qu'aux philosophes qu'il venait de consulter — peut-il éviter d'être cocu en se mariant avec une coquette — et dont il reçoit la même réponse négative. Toutes ces répétitions, inhérentes au genre du ballet, font ici sens car Sganarelle, effrayé par la convergence des réponses, veut aller dégager sa parole⁸.

De la même manière, les deux premiers intermèdes de *L'Amour médecin* contribuent à caractériser les médecins en mettant en contraste tour à tour la conscience ostentatoire de leur prestige et les mouvements troublants de leur cupidité dans le premier entracte, puis, de façon plus vive, la solennité pompeuse et l'étalage frivole du pouvoir curatif des médicaments par l'Opérateur, dans la scène VII de l'acte II, au début du deuxième entracte⁹. Quant à la scène chantée de l'Opérateur (II, 7), elle joue sur le principe du double contraste en opposant l'exploiteur et le personnage comique, sa victime émerveillée, prise ici entre sa foi aveugle dans le charlatan et son exploitation cynique. Ce contraste entre l'exploiteur cynique et sa victime naïve, entre la foi aveugle et le calcul froid, poussé au paroxysme par le fait que la victime applaudit son bourreau — jeu de double parodie-dénonciation — caractérisera quelques années plus tard les intermèdes des médecins et des avocats dans *Monsieur de Pourceaugnac*.

Retenons dès à présent, dans ce mode de construction des intermèdes fondé sur le développement d'un art du contraste avec effet d'accumulation, la violente confrontation de ton que cela autorise entre l'action du personnage ridicule et l'intrigue amoureuse menée par le couple d'amoureux et ses serviteurs. Un contraste par répétition permet ainsi la construction d'une suite narrative, quand l'entrée, ou l'intermède, est reliée à l'intrigue de la comédie par l'intervention directe du couple d'amoureux (et de ses serviteurs) et de l'obstacle à leur amour. Ce que Molière a exploité à la scène sixième du *Sicilien ou l'Amour peintre*, dans l'entrée des cinq Esclaves Turcs¹⁰, et ce que l'on retrouvera dans le « petit Opéra impromptu » du *Malade imaginaire*.

⁸ Voir le « Livret du *Mariage forcé* », *OC I*, pp. 963-964.

⁹ Voir Nathalie Berton, « *L'Amour médecin* ou l'union de la comédie, de la musique et de la danse », dans C. Cessac dir., *Molière et la musique. Des États du Languedoc à la Cour du Roi-Soleil*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2004, p. 59-60.

¹⁰ Scène sixième de la XIV^e entrée du *Ballet des Muses*, et *Le Sicilien, ou l'Amour peintre*, Sc. VIII (*OC I*, p. 816-817 et p. 833-835).

Deux voies principales s'offrent pour rendre la combinaison de l'intermède à la comédie plus dynamique et plus variée. Si la première consiste, suivant la tradition du ballet de cour, à faire contraster la forme, l'intermède étant une sorte de reprise de l'histoire comme on vient de le voir, la deuxième réside dans le fait de conférer à une série d'intermèdes le développement d'une action propre, indépendante et relativement conséquent

Cette deuxième voie présente plusieurs modes dans sa pratique. Ainsi le premier intermède du *Malade imaginaire*, dont le héros est Polichinelle, est constitué d'une séquence de petites scènes qui assure un lien métaphorique avec l'action principale en suggérant la crise sentimentale des jeunes amants, ou les épreuves de leur amour, ou encore une apologie de l'amour et du bonheur dans le style de la *commedia dell'arte* selon le principe d'une « analogie musicale », en charge de relier dialogue, musique et danse¹¹. Quant aux deux grandes cérémonies du *Bourgeois Gentilhomme* et du *Malade imaginaire*, elles sont de caractère synthétique, c'est-à-dire qu'elles visent à combiner l'esthétique du contraste cumulatif et l'intrigue propre de l'intermède de manière à résoudre le conflit inhérent au mélange du ballet et de la comédie. Loin de se borner à établir un lien métaphorique, elles parviennent à une formule plus aboutie de cohérence dramatique qui assure à la comédie progression de l'intrigue et dénouement heureux, qui semblaient comme empêchés par le caractère ridicule du personnage comique. Réponse est ainsi apportée à la question de savoir comment on peut concilier « peinture d'après nature », dont on créditait Molière, et plaisir du public dans la constitution d'un intermède.

Pour ce qui est du rôle de la musique, ces deux grands intermèdes nous montrent qu'elle participe à l'intrigue comme un protagoniste invisible dans la mascarade carnavalesque : elle permet de mieux tromper le personnage comique et de l'induire en un aveuglement total de telle sorte qu'il puisse donner son accord au mariage du jeune couple. C'est elle qui fait de lui une dupe toujours aussi heureuse que ridicule, par la répétition d'un effet de contraste croissant entre un cérémonial jugé sublime et son bénéficiaire qui fait simultanément l'objet de moqueries, chantées et dansées. Il y a donc constitution implicite d'une relation comique entre l'intermède vu du *dedans* par le personnage comique et du *dehors* par les autres protagonistes, le spectateur pouvant se placer alternativement des deux côtés.

II. Le problème de la cohérence dramatique entre l'intermède et la comédie

Si la dramaturgie des comédies-ballets privilégie une structure sérielle avec effet de contraste, c'est peut-être le résultat de contraintes d'ordre plutôt professionnelles que dramaturgiques : il était nécessaire à Molière, pour pouvoir

¹¹ Catherine Cessac, « Molière et Charpentier : une tardive mais fructueuse collaboration », dans C. Cessac dir., *Molière et la musique [...]*, ouvr. cit., p. 118.

toujours répondre à des commandes royales urgentes, de disposer de cette « souplesse du cadre et [de cette] facilité d'intégration des numéros musicaux ». ¹²

Reste que cela rendait aléatoire le processus d'articulation entre la comédie et l'intermède. Dans *Le Mariage forcé*, on l'a vu, les deux premiers actes, suivant le modèle du ballet, procèdent par juxtaposition plutôt que par intégration des intermèdes. Mais l'arbitraire de la succession des entrées aux deux premiers actes n'est pas dépourvue de sens : elle met en valeur l'irrésolution du protagoniste, ballotté entre attachement et méfiance envers sa « Coquette achevée », ce qui crée un contraste frappant avec son attitude originelle (il était « résolu au Mariage »). De la même manière, l'entrée de la leçon de danse et le *finale* composé des quatre mascarades mettent en relief « cette extravagance de demander conseil après une résolution prise », par l'exploitation habile de cette absurde inversion chronologique.

En fin de compte, *Le Mariage forcé* met en place deux modes de liaison de la comédie et de l'intermède : l'un par participation à l'action comique au travers d'une intégration narrative, l'autre par participation à la caractérisation du personnage au moyen d'une juxtaposition productrice d'un contraste burlesque. Molière ne songea jamais à choisir entre les deux ni à aller dans le sens d'une plus grande cohérence dramatique, la production de l'effet comique représentant pour lui le facteur ultime de cohérence. Il accorda donc tantôt plus à l'intégration — *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, *Monsieur de Pourceaugnac* et *Le Bourgeois Gentilhomme* — tantôt plus à la juxtaposition — *George Dandin*, *La Comtesse d'Escarbagnas* et *Le Malade imaginaire*.

Plus encore que *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, *Monsieur de Pourceaugnac* réalise un haut degré d'intégration de l'intermède à la comédie, les intermèdes des médecins et des avocats ne pouvant être supprimés sans mettre à bas l'équilibre de la pièce et même anéantir sa structure. Tous les intermèdes contribuent à faire progresser l'intrigue de la comédie, où il s'agit de chasser de Paris Monsieur de Pourceaugnac. L'entrée des deux musiciens déguisés en médecins est préparée par l'ordonnance « pour remède par un Médecin à la guérison de la mélancolie Hypochondriaque », selon les termes du livret du Divertissement de Chambord¹³. Le lien dramatique est donc cette fois-ci aussi renforcé par la danse et la chanson, qui donnent véritablement l'impression d'intervenir pour faire pression sur le personnage. C'est aussi la comédie qui motive d'elle-même l'introduction de l'intermède des deux Avocats Musiciens, puisque M. de Pourceaugnac, soupçonné de polygamie, aurait alors bien besoin de la défense de « deux Hommes fort habiles ». Mais après que leur consultation eût contrarié tous ses espoirs, le personnage ridicule se voit en outre une fois de plus la victime d'un assaut dansé de Procureurs et de Sergents qui, en une scène

¹² Notice de *Monsieur de Pourceaugnac* due à Bénédicte Louvat-Molozay, Claude Bourqui et Anne Piéjus, *OC II*, p. 1412.

¹³ Voir « Le second intermède du Divertissement du Chambord », *OC II*, p. 254.

dont le paroxysme frise le cauchemar, le menacent de mort, le poussant à s'enfuir et à renoncer au mariage prévu, comme faisait l'intermède des Médecins.

Si *Le Bourgeois Gentilhomme* atteint à la perfection dans la construction de la cohérence dramatique, c'est que cette pièce fait progresser l'intégration de l'intermède dans la comédie jusqu'à faire de la folie du personnage comique, qui culmine dans l'intermède de la cérémonie turque, un moteur du dénouement de l'intrigue amoureuse, bloquée jusque-là. Par son comportement extravagant, Jourdain tantôt éclipse l'intrigue amoureuse — ce sont ainsi les scènes de son apprentissage des arts de l'aristocratie —, tantôt la bloque — c'est son refus de marier sa fille à un roturier —, tantôt la dénoue — grâce son intronisation en mamamouchi. Les intermèdes mettent ainsi en lumière chez le protagoniste, cette « image embellie, mais illusoire du moi »¹⁴, et en même temps ils trouvent à chaque fois la clef pour relancer et finalement dénouer l'intrigue amoureuse en suspens. L'intermède de la cérémonie turque permet ainsi de faire de l'obsession nobiliaire le ressort dramatique ultime, puisque cette cérémonie tout à la fois accomplit l'intrigue sentimentale et marque l'apothéose du rêve de grandeur, au travers d'une mascarade de musique et de danse aussi drôle qu'heureuse. Au *comique de comportement* exploité dans les trois premiers intermèdes, succède un *comique narratif* avec la cérémonie turque, dans la mesure où ce genre de comique contribue directement à faire progresser l'intrigue. *Le Bourgeois gentilhomme* établit par là un nouveau mode de cohérence en faisant participer les valeurs ornementales de l'intermède à l'action comique elle-même. Ce qui n'empêche pas cette comédie-ballet qui a poussé le plus loin l'intégration d'en revenir *in fine*, dans son dernier intermède (le « Ballet des nations »), à une esthétique du contraste fondée sur la répétition cumulative, comme nous l'avons vu.

Lorsque la structure globale de la pièce est fondée sur la seule répétition contrastive — *George Dandin*, *La Comtesse d'Escarbagnas* et *Le Malade imaginaire* —, la principale interrogation porte sur la manière dont la comédie s'entremêle avec la pastorale tout en empêchant les interférences. Dans *George Dandin*, dès l'ouverture, des bergers font une danse qui « interrompt les rêveries du Paysan marié, et l'oblige à se retirer après quelques contraintes »¹⁵, puis, après le premier acte, la pastorale « rencontre » le héros plongé dans son chagrin matrimonial. Dérangé par une Bergère qui vient chanter le désespoir sentimental de deux Bergers, le paysan en colère quitte la scène, désormais livrée à la pastorale chantée. À la fin de l'acte II, qui montre Dandin accablé par son épouse effrontée, survient la même bergère, venue chanter l'histoire, heureuse, des deux Bergers sauvés de leur noyade volontaire. Refusant, en un jeu encore

¹⁴ Marie-Claude Canova-Green, « Présentation et représentation dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, ou le jeu des images et des rôles », *Littératures Classiques*, 38, 2000, p. 81.

¹⁵ Livret du « Grand Divertissement Royal de Versailles », *OC I*, pp. 1017.

purement scénique, de partager la joie de la Bergère et des Bateliers, Dandin quitte de nouveau la scène en les laissant danser derrière lui¹⁶. Ce contraste répétitif de deux situations opposées présentées par les mêmes personnages confirme que le dramaturge a délibérément cherché à souligner le « parallèle contrastif » entre les deux histoires. Comme, en outre, elles se déroulent en sens inverse — l'action de la comédie fait croître les douleurs du personnage comique tandis que l'action de la pastorale se dirige vers la joie de l'amour partagé des Bergers, qui ont su mettre fin à tous leurs malheurs sentimentaux — *George Dandin* présente la possibilité d'instaurer une cohérence dramatique d'ordre implicite, par-delà les intrigues elles-mêmes : une cohérence qui résulte d'une mise en rapport d'ordre « métadramatique », opérée par le spectateur, grâce à la systémativité du contraste assuré par l'opposition de genres, de sens, et de tonalité.

Du point de vue qui nous intéresse, *La Comtesse d'Escarbagnas* constitue un cas particulier, dans la mesure où la Comtesse et les autres personnages sont les spectateurs des intermèdes issus des comédies-ballets précédentes de Molière et Lully¹⁷. Pour tenter d'assurer une cohérence dramatique minimale, Molière a suggéré un lien entre l'obsession pour la noblesse mondaine qui caractérise la Comtesse et la dimension galante de la pastorale et des autres intermèdes auxquels elle assiste. L'artifice est patent, mais le spectacle n'en offre pas moins une tentative finalement assez réussie de contraste répétitif.

Quant aux deux premiers intermèdes du *Malade imaginaire*, ils sont loin de tendre à instaurer un lien logique ou une préparation dramatique, tellement sont forts l'opposition thématique et le manque de continuité dans l'action entre le Prologue pastoral et l'acte I d'ambiance réaliste, puis entre l'acte I et le premier intermède montrant les mésaventures burlesques de Polichinelle, même si celui-ci est censé être le messager de la servante Toinette. Pour l'intermède offert à la fin de l'acte II par « l'honnête homme » Béralde, le caractère arbitraire et désinvolte de son introduction — « Je vous amène ici un divertissement, que j'ai rencontré, qui dissipera votre chagrin¹⁸ » — n'en est pas moins justifié par l'effet de délassément procuré par la musique. La musique et la danse ont pour conséquence tangible d'adoucir pour le spectateur la tension dramatique causée par l'aveuglement tyrannique du personnage comique, et pour ce spectateur qu'est Argan, de le détacher, au point d'en oublier sa canne, de son humeur et du souci qu'il a du mariage d'Angélique.

Mais cet intermède n'était que parenthèse : la comédie a besoin du dernier intermède musical pour satisfaire à la fois au développement complet du caractère du personnage comique, et à la joyeuse issue de l'intrigue amoureuse. Or cette double exigence dramatique demande au *finale* de la comédie-ballet de satisfaire deux conditions apparemment contradictoires dans l'exécution de la

¹⁶ « Le Grand Divertissement Royal de Versailles », *OC I*, pp. 1020-1021.

¹⁷ *La Comtesse d'Escarbagnas*, Sc. VII et VIII, *OC II*, p. 1034.

¹⁸ *Le Malade imaginaire*, II, 9, *OC II*, p. 689.

« cérémonie burlesque d'un homme qu'on fait médecin, en récit, chant, et danse »¹⁹ : celle d'accomplir une cérémonie à la vraisemblance indubitable aux yeux d'Argan, et celle de le rendre d'autant plus ridicule qu'il sera intronisé de faux malade en faux médecin. La contribution de la « musique burlesque » de Charpentier²⁰ est d'autant plus importante qu'elle a pour fonction (ambivalente) de concrétiser l'obsession ridicule du personnage comique de façon aussi plaisante pour tout le monde que satisfaisante pour lui, car il s'agit aussi du bonheur de toute sa famille sur la scène, et notamment de notre jeune couple.

Ainsi la combinaison de l'intégration dramatique et de la gradation contrastive dans le dernier intermède du *Malade imaginaire* résume les processus d'obtention d'une cohérence dramatique, à l'œuvre dans l'ensemble des comédies-ballets de structuration plus ou moins juxtapositionnelle. Tout se déroule autour de l'enjeu majeur d'une articulation entre l'expression du ridicule du personnage comique et l'intervention musicale qui doit renforcer l'atmosphère burlesque, tout en apportant sa beauté esthétique.

III. Conclusion. Du ballet en comédie à la comédie en ballet

Le *finale* des comédies-ballets nous confirme combien le développement du caractère du personnage comique l'emporte sur l'intrigue amoureuse dans la construction générale de l'œuvre. La progression est tout à fait sensible de *L'Amour médecin* et du *Sicilien* — où à la défaite ultime du personnage comique égoïste et aveugle succède le divertissement musical du dernier intermède célébrant l'issue heureuse de l'amour du jeune couple —, à *Monsieur de Pourceaugnac* et au *Malade imaginaire* où la fête du mariage est soit éclipsée, soit intégrée au triomphe fantasmagorique du personnage principal. L'introduction de l'idée du carnaval dans *Monsieur de Pourceaugnac*, qui succède à l'élaboration du grand intermède dans *George Dandin*, sert à unifier en un seul *finale*, suivant le modèle qui a été esquissé dans *L'Amour médecin*, les deux composantes hétérogènes de la fin de la comédie mêlée. Sont ainsi combinés le dénouement de l'intrigue de la comédie, par la sanction comique du héros, et le dernier intermède musical, qui doit traiter par la musique, ce que cette sanction pourrait garder d'amer. Le *summum* de cette intégration a donc consisté, comme on l'a vu, à faire de cet intermède musical quelque chose qui, découlant de l'intrigue elle-même, peut désormais être intégré. Dans *Le Bourgeois Gentilhomme* et *Le Malade imaginaire*, on assiste à une intronisation fondée sur l'aveuglement même du héros qui auparavant bloquait l'issue heureuse de l'intrigue. La danse et la musique sont comme la célébration de cette réconciliation de la folie du héros et de la raison de ses bienveillants

¹⁹ *Ibid.*, « Troisième intermède », *OC II*, p. 711.

²⁰ Bufford Norman, « Les folles conventions : le langage musical dans les dernières comédies de Molière », *Littératures classiques*, 21, printemps 1994, p. 99.

manipulateurs en une harmonie supérieure, cohérence intégrant l'incohérence, au-delà du discours.

Peu importe donc que les comédies mêlées de Molière ne garantissent pas toujours une cohérence dramatique rigoureuse, puisque celle-ci, apparemment fondée sur la progression d'une intrigue amoureuse, souvent réduite à un prétexte, reste soumise à l'exigence privilégiée par Molière : le développement du « caractère » du personnage ridicule, dont le déploiement s'appuie sur un contraste répétitif allant *crescendo* entre ses traits comportementaux et le regard amusé, accompagné souvent de manipulation, que les autres personnages portent sur lui. On voit ainsi le dramaturge poursuivre l'utilisation comique du contraste jusqu'à essayer d'intégrer certains intermèdes à l'intrigue amoureuse-prétexte. C'est dans la mise en œuvre dramatique de l'aveuglement délirant du héros ridicule que Molière trouve le moteur qui relance l'intrigue amoureuse jusqu'alors entravée par le personnage ridicule lui-même. On peut donc parler ici d'un *comique narratif*, où le déploiement du caractère ridicule maintient et fait prospérer une dérision culminant dans l'absurdité bouffonne du *finale*. On le constate dans le fait très significatif que ce sont des jeux et des danses de carnaval qui remplacent la fête de mariage du jeune couple dans *Monsieur de Pourceaugnac*, que la fête de mariage ne fait que prendre place au sein du divertissement offert au « Mamamouchi » dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, et qu'elle passe au second plan au bénéfice de la cérémonie d'intronisation en médecin organisée comme l'apothéose du personnage ridicule dans *Le Malade imaginaire*.

Ce qui est donc remarquable dans l'évolution si significative du genre hybride, c'est que le spectacle musical joue lui aussi un rôle déterminant en ce qu'il permet de rendre compatibles le bonheur des jeunes amants et l'assouvissement fictif, mais plein d'une béatitude bien réelle pour lui, du désir du personnage ridicule. De cette façon, ce genre de combinaison réussit à surmonter la simple juxtaposition d'éléments peu liés entre eux grâce à la conjonction de la sanction comique et des pouvoirs curatifs de la musique et du rire. Ainsi les comédies mêlées de Molière parviennent, au moment où s'interrompt brutalement sa carrière, à combiner les deux éléments fondamentaux sous la forme d'un *burlesque de superposition*, c'est-à-dire au deuxième degré. Il fait se dépasser la comédie en l'accomplissant par un ballet, et charge de sens un ballet en le justifiant par une comédie.

Ce qui est aussi frappant dans la mise en œuvre musicale de la progression de l'action, c'est qu'elle renforce la valeur morale de la pièce grâce à la dérision burlesque. Ainsi, les spectateurs se souviendront d'autant mieux de la peur désespérée d'Argan, dans la scène de l'excommunication médicale, qu'ils auront pu ensuite assister à la joie paroxystique de ce dernier quand il est intronisé médecin (imaginaire). À l'intérieur de ce burlesque, résultant du fait que le personnage comique se méprend sur la mascarade dont il est la victime réjouie, se développe une sorte d'humour réflexif, jouant sur le contraste simultané entre

les comportements invraisemblablement ridicules de maladresse du protagoniste et les effets gracieux de la musique et de la danse — créant une superposition à la fois harmonieuse et antagoniste de la satire la plus virulente et de la fantaisie à la plus poétique.

Dans cette perspective, « le Ballet des nations » fait partie des cas les plus exemplaires d'un spectacle musical mêlant affinité thématique et contraste comique, autrement dit, entrelaçant divertissement de cour plein d'une grâce chorégraphique et musicale à la balourdise ridicule de Monsieur « Jordina ». Elles se mettent mutuellement en valeur pour mieux révéler en quoi consiste une usurpation de noblesse. Toute la distance séparant noblesse et galanterie d'un côté, et bourgeoisie et trivialité de l'autre, est révélée avec éclat.

Mettre à profit les disparates entre les actes de comédie et les intermèdes musicaux afin de renforcer l'atmosphère de bouffonnerie burlesque de ses pièces, n'a pas empêché Molière de souligner les effets de cohérence : il a joué à plein d'une part de l'effet d'incongruité bouffonne permise par le contraste thématique et esthétique résultant de l'enchâssement du ballet (souvent pastoral) dans la comédie et, d'autre part, de l'encadrement de la comédie par un prologue et un *finale* de ballet de cour. Il se produit ainsi un phénomène de mise en abyme des deux genres. Celle-ci offre d'abord le prisme de la civilité, c'est-à-dire qu'elle représente un miroir public de l'époque dans lequel les spectateurs peuvent confronter le personnage burlesque aux effets à la fois enivrants en eux-mêmes et moqueurs par le contraste de la musique et de la danse. Ce miroir par contraste comique reflète donc — comme par une inversion grossissante — le vrai visage du personnage burlesque lorsqu'il est immergé dans la joie extrême d'un triomphe qui est en réalité sa défaite définitive. Le même processus, simplement renversé, est à l'œuvre dans *George Dandin* : la structure enchâssante (la pastorale), après avoir ouvert le spectacle sur une plénitude de l'être et un idéal de la vie dans la concorde — sorte de version artistique de l'idéal de la civilité —, vient clore la comédie en combinant le dénouement et le grand ballet pastoral : ce qui permet d'illustrer la fin farcesque de Dandin qui n'a cessé d'être cerné par un idéal qui n'est pas pour lui.

C'est ainsi au travers de l'établissement d'un réseau horizontal et vertical de contrastes comiques d'ordres à la fois narratif, thématique et esthétique, que les comédies-ballets de Molière instaurent une autre cohérence complexe, qui participe à la fois des niveaux dramatique, métadramatique et scénique, en développant en une cohérence supérieure l'absurdité du burlesque. On a là le spectacle de la « cohérence incohérente » de personnages qui parviennent bel et bien, d'une autre façon, à la satisfaction fantasmagorique de leur désir égoïste dans une sorte d'apothéose purement subjective alors qu'ils sont les victimes du comique qu'ils ignorent. C'est ce que parviennent à rendre sensible la collaboration du niveau métadramatique et du niveau scénique dans *George Dandin* et dans *La Comtesse d'Escarbagnas*, mais aussi l'intégration dramatique progressive des trois niveaux dramatique, métadramatique et scénique dans *Le*

Malade imaginaire. Le génial auteur d'une telle comédie mêlée a parfaitement accompli son souhait de créer un spectacle total, en élargissant l'effet du contraste, qui est profondément ancré dans son œuvre, au moyen des interventions musicales et chorégraphiques, qui en renforcent l'esprit satirique. Ainsi peut résonner à plusieurs niveaux le rire, du plus facile et spontané au plus critique et réflexif, ouvrant vers une réjouissance totale — d'autant plus totale qu'elle intègre absolument tous les personnages de la comédie et des intermèdes, y compris le héros dupé, en les faisant communier avec les spectateurs, en une sorte de *happy end* à la fois sincère et critique, esthétique et réflexif. Acteurs et spectateurs peuvent jouir aussi bien du point de vue du dupé, par empathie, que, d'une façon complice, du point de vue de ceux qui le dupent. Cette complicité est encore facilitée par la participation que permet la musique — ainsi que la danse pour les spectateurs de l'aristocratie. C'est une singulière performance que d'allier ainsi, aussi harmonieusement, en une jouissance multiple, plaisirs critique et lyrique, deuxième et premier degré, cohérence et incohérence en une cohérence supérieure.

| **Lim Chae-Kwang, Georges Forestier**

This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government (NRF-2014-013-2014S1A2A1A01025602).

Article publié en ligne le 14 mai 2018 dans le cadre du chantier de recherches autour de Molière, par la Société d'Histoire du Théâtre. Publication dans la *Revue d'histoire du théâtre* version papier, octobre-décembre 2018. <http://sht.asso.fr/presence-dramatique-du-personnage-comique-dans-les-intermedes-musicaux-des-comedies-ballets-burlesques-de-moliere/>