



La représentation des comédies-ballets de Molière à la Comédie-Française

« avec tous leurs ornements »

Exemples et contre-exemples

« [Molière] a le premier inventé la manière de mêler des scènes de musique et des ballets dans les comédies, et il avait trouvé par là un nouveau secret de plaire, qui avait été jusqu'alors inconnu... »
(Donneau de Visé, *le Mercure galant*)

La Comédie-ballet fut pendant longtemps considérée comme un genre mineur dans l'œuvre de Molière, dont seul le texte intéressait les exégètes. Depuis quelques années, l'intérêt pour ce genre, si fortement marqué par l'attitude dite « baroque », a suscité de nombreuses études. Ce qui va nous retenir ici, ce n'est ni le contenu ni le fonds, mais essentiellement la forme de représentation que les héritiers officiels de Molière, les Comédiens Français, lui ont donnée au cours de leur histoire ou lui donnent encore sur la scène. Au commencement furent *les Fâcheux*, dont Molière lui-même a défini les limites et la nouveauté dans un célèbre avertissement. Reprise à Paris le 4 novembre 1661 « avec tous ses agréments », la pièce figure 105 fois à l'affiche, du vivant de Molière. Que devient la représentation après les interventions de Lully limitant musique et chant ? Le 25 août 1680, la fondation de la Comédie-Française ne change rien aux habitudes de la troupe en matière de divertissements. Aussi est-il temps pour Lully de se rappeler au bon souvenir de ses anciens amis. Renouvelée en 1682, puis en 1684, l'ordonnance de 1675 relative à la limitation de la musique, du chant et de la danse à la Comédie-Française figure dans les lettres patentes du 2 décembre 1715, qui fixent le privilège de l'Académie royale de musique. Les Comédiens Français s'en soucient peu. Ils remettent à la scène en 1704 *les Amants magnifiques*, de Molière, que l'auteur n'avait pas jugé bon de reprendre à la ville après les représentations de Saint-Germain. Une noce entre une bergère et un pêcheur, conçue par Dancourt, vient remplacer les Jeux Pythiens de la version originale. Le succès est médiocre.

La plupart des comédiens de la Comédie-Française, dans le premier tiers du XVIII^e siècle, sont capables de danser et chanter aussi bien que de déclamer. On peut donc multiplier les exemples de comédies assorties de divertissements où brillent les plus doués des membres de la compagnie (les Quinault, les Dangeville...), entourés de « figurants » ou « marcheurs » exécutant les mouvements d'ensemble. Les Lettres patentes de 1715 étant restées lettres mortes, les détenteurs du privilège de l'Opéra passent à l'attaque. Entre autres procès-verbaux, un arrêt du Conseil d'État du 20 juin 1716 condamne les Comédiens Français à 1 000 livres d'amende pour avoir contrevenu aux règlements, au cours des représentations du *Malade imaginaire* et de *la Princesse d'Élide*. Comme on n'est pas à un paradoxe près, le 30 décembre 1716, sur le Théâtre du Palais-Royal, chez le Régent, les Comédiens Français donnent, avec l'aide des danseurs et chanteurs de l'Opéra, une représentation du *Bourgeois gentilhomme*, dont *le Nouveau Mercure*, en janvier 1717, proclame que « jamais

spectacle n'a été plus brillant, mieux exécuté et plus suivi. » Il faut dire que cette « reprise » succède à une calamiteuse expérience réalisée en janvier 1716, sous la houlette de Quinault : « ... les spectateurs ont trouvé fort mauvais que M. Quinault, qui a de l'esprit, ait voulu en avoir plus que Molière, et qu'il lui ait plu de changer les divertissements que cet illustre auteur avait mis à propos dans sa comédie, pour leur en substituer de son invention. Item, M. Quinault est musicien ; mais la musique de M. de Lully lui déplait : il en a composé tant qu'il a pu de sa petite façon, et en a farci le *Bourgeois gentilhomme*, ce qui a raisonnablement dégoûté le public de cette comédie. »

En 1736 a lieu une reprise du *Bourgeois gentilhomme*, à laquelle les Comédiens donnent cette fois beaucoup de soin : « Les Comédiens Français ont remis au théâtre dès le commencement de ce mois, la Comédie du *Bourgeois gentilhomme*, de Molière, avec tous ses agréments, que le public redemandait avec empressement, et qu'il revoit avec beaucoup de plaisir. (...) Cette pièce, d'un comique populaire et vrai, est fort bien remise, les ballets surtout sont fort bien composés et bien exécutés. Les Airs sont de la composition de Lully, lequel remplissait autrefois le rôle du Muphti. »

En 1753, après une sorte de « grève » des Comédiens Français, et grâce à l'intercession de Mme de Pompadour, la Roi autorise la Comédie-Française à continuer les représentations des pièces à agréments, trois fois par semaine, les jours de fermeture de l'Opéra. Les ballets font derechef l'objet de règlements. Le budget est en augmentation constante. La plupart des dépenses du magasin d'habits concernent les divertissements. De 32 personnes en 1764, le corps de ballet passe à 36 à l'ouverture de la nouvelle salle en 1782 et disparaît en août 1793, peu avant la fermeture du théâtre et l'incarcération des comédiens. Lorsque, en mai 1799, la troupe de la Comédie-Française, à nouveau réunie, reprend le cours de son histoire, après un hiatus de six longues années, il n'y a plus de ballet dans le personnel régulier du théâtre. Il n'est pas question de priver de leurs « agréments » les grandes comédies-ballets de Molière. Marchand, rescapé du corps de ballet du XVIII^e siècle, les dirige, assisté d'un répétiteur et d'un musicien. On ne lésine pas sur le nombre d'exécutants. Recrutés parmi les élèves de l'Opéra, comme les premiers danseurs, ils sont 35 ou 36 pour *le Malade imaginaire* et *le Bourgeois gentilhomme*. L'heure n'est plus aux rivalités, aux procès ni même à la concurrence. *Le Bourgeois gentilhomme*, pour la représentation de retraite de Michot, le 24 février 1821, réunit sur la scène de la Comédie-Française non seulement toute la troupe, mais aussi les principaux artistes de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Les ballets, composés par Gardel, sont exécutés par les premiers sujets de la danse. Le comble de cet amalgame entre les vedettes des troupes nationales est atteint le 3 février 1840, à l'Opéra, avec la représentation donnée au bénéfice de Fanny Elssler, au cours de laquelle les Comédiens Français jouent *le Bourgeois gentilhomme*. Théophile Gautier raconte : « *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, cette admirable parade aristophanique, servait de cadre aux divertissements. Nous avouons que nous aurions préféré un autre cadre ; les airs de musique et les pas de ballet intercalés jurent avec la couleur générale de la pièce, qu'ils rendent démesurément longue et dont ils coupent le sens par de trop grands intervalles ; et puis n'est-ce pas manquer de respect à Molière que de considérer un de ses chefs-d'œuvre comme un vaudeville à tiroirs où l'on fait entrer tout ce que l'on veut ? Est-ce ainsi que nous honorons nos grands hommes ? » Passons sur les parties chantées par Mme Dorus-Gras, Mme Persiani et Tamburini, exécutant des œuvres à la mode, et venons-en au ballet. « La cérémonie finale, écrit Gautier, la réception du mamamouchi, n'a assurément jamais été plus splendide : nègres, icoglans, derviches coiffés de turbans illuminés, rien n'y manquait, et nous doutons que le grand roi lui-même l'ait vu représenter avec autant de luxe. – Dans cette réception étaient enchâssés, sans beaucoup de souci de la vraisemblance, une danse rococote, exécutée jadis par le fameux Dupré et l'illustre mademoiselle Anne Cupis de Camargo, l'Elssler de ce temps, (...), le pas de châte, par mesdemoiselles Fanny et Thérèse Elssler, et la Smolenska, par mademoiselle Fanny toute seule, qui fera courir tout Paris. »

Ensuite, un nouvel intermède, chanté par Duprez et Pauline Garcia (le dernier acte d'*Otello* de Rossini), précède le finale du spectacle, le ballet de Nina ou la Folle par amour. Dans les représentations conventionnelles du Bourgeois, intervient, dès le début du siècle, un ancien danseur de l'Opéra, Laurent Faure, pensionnaire de 1809 à 1840 et inamovible interprète du maître à danser. Il a établi, pour la leçon de danse, une sorte de chorégraphie entremêlée d'un dialogue inséré traditionnellement dans la représentation. À son départ, Faure confie ses notes à Regnier, metteur en scène habituel des pièces de Molière, et l'on continuera à jouer la scène avec les additions de Faure. Mis à part *le Bourgeois gentilhomme* et *le Malade imaginaire*, représentés avec le minimum d'agrément, et la « cérémonie » qui mobilise toute la troupe en fin de spectacle, les Comédiens Français jouent rarement les autres comédies-ballets de Molière, ou les jouent sans divertissements. Par exemple, abandonnés pendant près d'un siècle, *les Fâcheux* font l'objet d'une reprise, très courte (6 fois) en 1838. C'est à nouveau l'abandon jusqu'aux 13 représentations de 1868-1869, jouées sans les intermèdes, avec Coquelin dans Lysandre et Dorante.

En 1847, lorsque les Comédiens Français jouent enfin *Dom Juan* dans le texte original, Théophile Gautier, très admiratif des efforts de mise en scène déployés par Philoclès Regnier, revient sur les intermèdes : « Maintenant, nous demanderons pourquoi l'on ne joue pas tout Molière tel qu'il est imprimé, avec ses intermèdes de Polichinelles, de Trivelins et de Scaramouches, de Pantalons et de Matassins ? Nous regrettons fort tout ce monde bizarre et charmant qui traverse ses comédies avec des entrechats, des chansons et des éclats de rire, comme de folles lubies passant par une sage cervelle. (...) Molière, sous sa vraie physionomie, est, pour ainsi dire, inconnu au théâtre, et la Comédie-Française accomplirait un devoir pieux en le représentant avec les accessoires qu'il a lui-même jugés nécessaires au succès de ses pièces. Qu'on ressuscite ainsi toutes ses comédies-ballets, en y joignant le chant, la danse, les décorations, les costumes, et l'on aura un spectacle du plus vif attrait et de la plus grande nouveauté. » En janvier 1850, le nouvel administrateur, Arsène Houssaye, accède au vœu de Théophile Gautier, en remettant à la scène *l'Amour médecin*, « avec les ornements qui l'accompagnaient chez le roi. » « Il a rendu, dit Gautier, à *l'Amour médecin* ses airs, ses symphonies, ses entrées de ballet. Il nous l'a produit entouré de Jeux, de ris, de Plaisirs, de Trivelins et de Scaramouches, essaim joyeux et bigarré dont l'avait privé jusqu'ici la sobriété classique. » En outre, Houssaye a commandé à Alexandre Dumas de nouveaux « entr'actes », dont l'érudition dérouta les spectateurs, au point que la cabale siffle pour du Dumas certaines répliques de Molière ! Pièce de gala, *le Bourgeois gentilhomme* est donné solennellement, le 15 janvier 1852, devant le président de la République, le prince Louis-Napoléon Bonaparte, pour célébrer le deux cent trentième anniversaire de la naissance de Molière, avec, une fois de plus, la collaboration du corps de ballet de l'Opéra.

En 1858, Georges d'Heylli se félicite des efforts manifestés : « La Comédie-Française a donné une grande importance à cette reprise ; on a restitué au théâtre, à cette occasion, la meilleure partie de la musique composée par Lully pour le divertissement de la pièce de Molière, divertissement chanté et dansé. Des artistes de l'Opéra et des élèves du Conservatoire donnent leur concours à ce curieux spectacle. » Quatre ans plus tard, les Comédiens Français continuent néanmoins à insérer dans la représentation des morceaux très étrangers à la partition d'origine et des danses d'adéquation douteuse avec le sujet. *Le Monde illustré* s'insurge contre de telles pratiques : « Il ne faut évidemment pas demander à la musique de Lully le genre d'émotion et de plaisir que nous cherchons dans la musique moderne. Il faut pour la bien juger se reporter en pensée à l'époque où elle fut composée. (...) Il n'en est pas moins intéressant de faire revivre de temps à autre l'art de nos grands-pères. Je voudrais, par exemple, que la Comédie-Française apportât un soin plus scrupuleux à la restauration des intermèdes introduits par Molière dans sa pièce. On aimerait d'abord que le texte fût conservé intact, ou du moins qu'on n'y intercalât point des élucubrations peu en rapport avec l'œuvre. Ainsi nous avons très distinctement entendu pendant un des entractes

une fantaisie sur Martha de Flotow, ce n'est pas tout : les airs de ballets sont du style le plus moderne, sinon le plus élégant ; M. Jourdain a beau dire : « le menuet est ma danse », ces demoiselles de l'Opéra ne s'embarrassent guère des goûts du pauvre homme ; leur toilette à crinoline est également étonnante et puis le menuet ne permet pas des (ronds de jambes) assez... avantageux. »

Le Sicilien est remis à la scène, après une interruption de plus de quatre-vingts ans, le 20 janvier 1861. Les divertissements ne sont pas rétablis « mais on y substitua un brillant pas de trois dansé par les artistes de l'Opéra. » Sans commentaire ! Le 19 août 1862, c'est *Psyché*, abandonnée depuis le début du XVIII^e siècle, que l'on reprend, dans un grand luxe de décorations nouvelles de Cambon et Thierry, avec des chœurs chantés par 34 élèves du Conservatoire, arrangés d'après Lully par Jules Cohen, et un divertissement « inédit » réglé par M. Adrien de l'Opéra. La tentative ne remporte qu'un médiocre succès. Pour le bicentenaire de la Comédie-Française, l'administrateur Émile Perrin, ex-directeur de l'Opéra, prétend, au cours d'une somptueuse mise en scène du *Bourgeois gentilhomme*, reconstituer la représentation de Chambord, avec le concours des élèves du Conservatoire et des danseurs de l'Opéra. À la reconstitution musicale d'après Lully, selon la partition transcrite pour piano que vient de publier Weckerlin, bibliothécaire du Conservatoire, s'ajoute dans le divertissement des pâtisseries, le fameux Tambourin de Rameau... Quant à la leçon de danse, Jules Truffier, interprète du maître à danser, montre les notes de Faure à M. Pluque, ex-directeur de la danse à l'Opéra, qui y apporte les corrections chorégraphiques nécessaires à une présentation plus professionnelle. La critique, Francisque Sarcey en tête, considère la musique de Lully comme « gothique » et « funèbre ». Georges Ohnet, dans le Constitutionnel du 1^{er} novembre 1880, fustige la Comédie-Française d'avoir repris tous les intermèdes : « Cette saturnale littéraire serait très comique dans un théâtre de troisième ordre » (...) « Le prestige et la dignité de la Comédie-Française ne résisteraient pas longtemps à des turlupinades pareilles fréquemment renouvelées. » Non content de ces affirmations péremptoires, le critique donne la parole à Molière, dans une prosopopée qui vaut son pesant d'or : « Si Molière pouvait, d'outre-tombe, faire entendre sa voix, il s'écrierait : Jouez mes grandes œuvres, celles où j'ai mis la fleur de ma pensée et le meilleur de mon cœur, mais ne donnez pas les divertissements que j'ai été contraint de faire pour contenter les niais de mon temps. Ne me jugez pas sur mes pièces à seringues ou à turbans ; cherchez-moi dans Harpagon, dans Alceste ou dans George Dandin. Là vous aurez ma pensée intime et épurée et vous pourrez m'applaudir à votre aise, car vous serez en face de mon œuvre préférée. » Le jury appréciera ! On peut toutefois créditer Jules Claretie de quelques efforts. *Les Fâcheux* sont repris en 1886, mais l'administrateur considère que les ballets « peuvent se retrancher sans que la pièce en souffre ».

Lorsque, en 1891, il remet *l'Amour médecin* au répertoire, il le monte en 3 actes et en farce, rétablit le personnage du cinquième médecin, Filerin, supprimé dans la version en deux actes donnée par Édouard Thierry en 1862, mais renonce aux intermèdes, non sans regrets. En mai 1892, c'est encore *le Sicilien* que Jules Claretie choisit pour agrémenter la représentation de gala donnée à l'Opéra pour célébrer l'amitié franco-russe. Soirée composite, musique russe et représentation de *Monsieur de Pourceaugnac*, avec les chanteurs de l'Opéra-Comique et les danseurs de l'Opéra exécutant la traditionnelle poursuite des apothicaires jusque dans la salle Garnier. Pour *le Sicilien*, Camille Saint-Saëns est chargé de réorchestrer (certains journalistes n'hésitent pas à écrire « mettre au point ») la musique de Lully, confiée à un orchestre « exclusivement composé de cordes et de bois », dirigé par Édouard Colonne. Les costumes sont dessinés par M. Édouard, qui s'est documenté « à la Bibliothèque ». Les danseuses de l'Opéra, sous la direction de Mme Fonta, exécutent les ballets. La presse du temps détaille avec complaisance la suite des divertissements : on a intercalé dans l'entrée de la mascarade mauresque : quatre couples d'arlequins, autant de pages Louis XIII et soubrettes, huit couples de jardiniers et jardinières qui dansent successivement

un rigaudon (musique de Rameau), une chaconne (musique de Lully), une sicilienne (musique de Bach), un air gai (Rameau encore) et la forlane des Fêtes vénitienes de Campra. Outre cela une danse de l'hirondelle (empruntée au folklore grec) et des entrées d'esclaves... Il se trouva des journalistes pour affirmer que la représentation « ne produisit aucun effet ». Six représentations salle Richelieu clôturèrent cette brève résurrection. Décidément, les spectateurs de la Belle Époque sont peu sensibles à la musique et aux ballets de Lully. Jules Truffier ose même écrire, à propos d'une reprise, en 1912, du *Mariage forcé* : « Nous reconstituâmes donc avec succès cette comédie-ballet, [d'après la partition de Philidor], en remplaçant, à la fin de la pièce, la musique sinistre de Lulli par quelques airs de Rameau, qui furent acclamés et qui sauvèrent, disons-le, la partition du désastre. » Tout commentaire est une fois de plus superflu.

À la reprise du *Bourgeois gentilhomme* en 1916, c'est encore Jules Truffier qui revoit la mise en scène, il y conserve les mêmes incrustations qu'au XIX^e. Et cette fois, on ne trouve pas seulement le Tambourin de Rameau, mais encore *la Marche de Turenne*, dite aussi *Marche des Rois*, sans doute attribuée à Lully, mais que les spectateurs assimilent à la farandole de *Arlésienne*, où Bizet l'a enchâssée ! Avec l'arrivée d'Émile Fabre à la tête de la Comédie-Française, la nécessité d'attacher en permanence à la troupe une personne responsable de la chorégraphie se fait à nouveau sentir ; Mme Chasles, « maîtresse de la danse », va régler les ballets de l'intégrale Molière, qui, à partir de 1920, constitue l'hommage des Comédiens Français au « patron » pour le tricentenaire de sa naissance en 1922.

Le feu d'artifice commence avec la reprise de *L'Amour médecin*, le 15 janvier 1920. Quatorze jeunes danseuses exécutent les ballets, la mise en scène est de Georges Berr. « Mais le moment exquis de la représentation, écrit Antoine, fut l'apparition de Mlle Bovy ; avec un petit bout de pantomime de rien du tout, elle a subitement éclairé le spectacle de sa spirituelle et leste fantaisie, et nous perçûmes complètement, à cette minute trop courte, la grâce incomparable de ces divertissements du grand siècle. » Et Antoine de conclure qu'il souhaiterait voir monter les comédies-ballets de Molière avec les meilleurs chanteurs de l'Opéra-Comique et les danseuses étoiles de l'Opéra. Malgré la relative médiocrité de l'exécution chorégraphique, soulignée par la plupart des critiques, Robert de Flers peut s'écrier : « Au diable ceux qui pleurent sur le pauvre Molière obligé de s'abaisser jusqu'à la comédie-ballet. »

En 1921, suivent, toujours montés par Georges Berr, *le Sicilien* ou *L'Amour peintre* (27 avril), *les Fâcheux* (28 septembre) et *Monsieur de Pourceaugnac* (15 novembre). *Le Sicilien*, donné dans un délicieux décor tournant d'Émile Bertin, avec des costumes pittoresques de Charles Bétout, fait l'unanimité. Les chants, exécutés par trois belles voix, les ballets, où se mêlent danseuses et comédiennes, les clins d'œil à l'esthétique du grand siècle, tout plaît dans ce spectacle de pur divertissement. Quant aux *Fâcheux*, l'Odéon a précédé la Maison de Molière en rétablissant les ballets sur une partition nouvelle... de Georges Auric (qui deviendra un ballet autonome chez Diaghilew). Georges Berr rétablit la musique « de Beauchamp et de Lully ». Le 28 septembre 1921, le spectacle est diversement goûté. Fernand Vandérem, comme d'autres, s'insurge ironiquement contre la pauvreté des ballets : « ...le Théâtre Français a peut-être pris trop au pied de la lettre les indications de la Préface (...) Un peu moins de fidélité à la vérité historique n'eût pas nui, car, bien que plaisants et correctement réglés, les ballets, terminant chaque acte, m'ont paru un peu maigrelets. » Si l'épisode de l'orage (pluie et tonnerre, réglés avec de nouveaux moyens techniques) a fait l'unanimité, le défilé de mendiants et d'éclopés du second acte est abondamment critiqué, tout autant que l'absence du prologue, remplacé par la lecture de l'avertissement par Georges Le Roy. Et c'est ne rien dire des trente mille francs dépensés par la Comédie, dont les journaux font des gorges chaudes, trouvant le décor de frondaisons trop riche et les costumes humoristiques de Bétout trop coûteux ! Aucun commentaire sur la musique, qui ne semble pas alors passionner les

foules. « Succès obtenu, écrit Charles Méré, par des procédés qui tiennent plus du music-hall que de la comédie et qui, pour enchanter le parterre, heurtent parfois le goût. C'est là un comique d'ordre vestimentaire. » Dans *Monsieur de Pourceaugnac*, des comédiens et comédiennes se mêlent aux danseuses professionnelles : Huguette Duflos comme Berthe Cerny endossent volontiers les oripeaux des mauresques ou égyptiennes des divertissements, dont Antoine continue à regretter la médiocrité de la réalisation. Et le grincheux Émile Mas reprend, à propos des pitreries qui les accompagnent, le vieux refrain de « Molière subissant à cause du Roi et de la cour ces divertissements et ces chants du compositeur italien dont il se fût bien passé. » Pour les chants du prologue, selon le vœu d'Antoine, deux chanteuses de l'Opéra-Comique ont été engagées. Au ton condescendant du critique de la Libre parole, on comprend que la partie est loin d'être gagnée : « Antoine, puis Gémier, avaient donné le branle. La Comédie-Française s'y est mise à son tour. Intermèdes et danses sont reconstitués. On met des ballets un peu partout sur la musique de Lulli, qui reprend sa vie et son brillant comme ces vieux bibelots soigneusement époussetés, et débarrassés de la poussière des siècles. Et le spectacle est charmant. Mme Chasles a imaginé des divertissements dans le goût de l'époque. M. Raymond Charpentier a été chargé du soin de remettre en état la musique de Lulli, de la régler selon les exigences des instruments modernes et des pas imaginés par Mme Chasles. » Eh, oui, c'est sur les pas qu'on règle la musique, et non le contraire... Mais le clou du spectacle est l'apparition du clown Beïso, du Nouveau cirque, en apothicaire conduisant son propre enterrement. On lit dans *l'Artiste indépendant* : « *Le Monsieur de Pourceaugnac*, façon Georges Berr (...) auquel nous avons assisté (...) est music-hallisé à fond (qu'on excuse ce néologisme), music-hallisé comme au Casino de Paris, comme à l'Olympia, comme aux Folies Bergères. Il y a de la musique, de la parade, de la figuration ; il y a des ballets, une course d'apothicaires foisonnante comme une farandole de « vols » aériens, des descentes d'échelle par les porteurs de seringue, des culbutes sur une glissière qui recouvre le trou du souffleur. Il y a un clown... Oui, un clown à la Comédie-Française – son entrée ramènera les vieux abonnés aux pures joies de leur lointaine enfance – un Footit à qui Pourceaugnac fourre sous le nez une seringue garnie de poudre sternutatoire et qui tombe raide mort... »

Le Mariage forcé, en 1922, est également remonté avec divertissements et ballets. Le « charivari » final, ballet de masques, permet à Mlles Ventura et Duflos d'exécuter un pas espagnol. Dans les années trente, une nouvelle mise en scène de *l'Amour médecin* par Croué (1931), la reprise du *Sicilien* (1931), celle de *Monsieur de Pourceaugnac* (1933) gardent le même esprit. En 1935, dans *le Bourgeois gentilhomme*, malgré le rétablissement de divers morceaux de musique jusqu'ici supprimés et l'enlèvement de plusieurs autres purement adventices, subsiste encore, au deuxième acte, l'indéboulonnable Tambourin de Rameau. La cérémonie turque est dirigée par Pierre Dux, dans le rôle du Mufti et par Fernand Ledoux dans celui du maître des cérémonies. En 1937, lorsque Pierre Bertin reprend *les Fâcheux*, la Comédie-Française fait appel à un compositeur contemporain, Jean Françaix, non pour lui demander une musique originale, mais pour orchestrer, pour un petit ensemble de quinze instruments anciens, des airs de Campra, Lully, Purcell et Scarlatti choisis par Nadia Boulanger et dirigés par Raymond Charpentier. La « comédie-ballet » devient alors « pièce musicale », et Darius Milhaud applaudit « l'habileté extrême » avec laquelle la musique est introduite. Il ajoute « Lorsque *les Fâcheux* sont nombreux, cela frise le ballet, tout en restant très « comédie ». Mariette de Rauwera, qui a réglé la chorégraphie, donne aux comédiens la plus grande part dans la « danse », soutenue par quelques figurants et danseurs discrets. En 1939, une nouvelle mise en scène de *l'Amour médecin*, toujours par Pierre Bertin, sur une musique de Manuel Rosenthal d'après des thèmes de Lully, déplaît à la critique par son excès d'intermèdes... La guerre va amener son cortège de vaches maigres. Le poste de maîtresse de danse disparaît.

Lorsqu'on reprend *le Mariage forcé*, en 1940, les ballets et intermèdes ont de nouveau disparu, sauf l'entrée de Dorimène avec son parasol et une petite danse de bohémiennes. Un des

événements de l'époque est l'engagement comme pensionnaire de Raimu, qui débute à la Comédie-Française dans le rôle de M. Jourdain, du *Bourgeois gentilhomme*, monté par Pierre Bertin, avec la musique de Lully orchestrée par Claude Delvincourt et chorégraphiée par Serge Lifar. En octobre 1944, Raimu joue *le Malade imaginaire*, dans une mise en scène de Jean Meyer, joyeusement décorée par Touchagues, sur une musique d'André Jolivet. Les intermèdes sont menés par Jean-Louis Barrault, dans le rôle de Polichinelle « jusqu'à la cérémonie, avec les apothicaires disposés sur de grandes échelles et armés de clystères multicolores comme des bougies d'arbre de Noël. La musique endiablée de Jolivet précipite le rythme. » Les années d'après-guerre sont fastes pour les comédies-ballets de Molière. En 1948, la série commence avec la mise en scène de *Monsieur de Pourceaugnac*, par Jean Meyer, sur une musique nouvelle commandée par l'administrateur Pierre-Aimé Touchard à Henri Dutilleul, dans un admirable décor de Cassandre. Léone Mail dispose pour sa chorégraphie de quelques comédiens-danseurs, qu'elle va prendre plaisir à utiliser au maximum de leurs possibilités : Micheline Boudet, Robert Hirsch, Jacques Charon. Maurice Brillant souligne : « la Comédie-Française n'étant pas l'Opéra, ni ses artistes des danseurs professionnels, on a dû restreindre quelque peu la partie dansée, la « danse pure ». L'habile et spirituelle Léone Mail, de l'Opéra, tire en tout cas le meilleur parti des éléments dont elle dispose. » La réussite la plus éclatante de l'équipe que forment Jean Meyer, Suzanne Laliq pour la décoration et Léone Mail pour la chorégraphie est la mise en scène du *Bourgeois gentilhomme*, avec l'incomparable Louis Seigner dans le rôle-titre. André Jolivet a accompli une restauration intelligente de la partition de Lully. Des danseurs et des chanteurs professionnels complètent la troupe de la Comédie-Française. Les ballets, intégrés à l'action, sont dansés par des professionnels, parfois éclipsés par la performance de Jacques Charon en maître à danser plus vrai que nature La cérémonie turque se pare de jeux de lumière qui la poétisent et lui redonnent sa part de rêve. On ne change pas une équipe qui gagne, dit-on, et, malgré le départ de Pierre-Aimé Touchard, remplacé au poste d'administrateur général par Pierre Descaves, Jean Meyer, André Jolivet, Suzanne Laliq et Léone Mail ressuscitent en octobre 1954 *les Amants magnifiques*, que la Comédie-Française n'avait plus joués en entier depuis 1704. Seuls quelques extraits avaient participé à l'intégrale de 1922. Le spectacle est fastueux, et, par sa somptuosité même, partage les critiques en deux clans.

À celui des « contre » s'ajoutent les moliéristes purs et durs qui reprochent à Jean Meyer d'avoir substitué aux Jeux Pythiens de la création une fantaisie sur les fables de La Fontaine. Ils ignorent sans doute que, déjà en 1704, les Comédiens Français avaient remplacé ces fameux Jeux par une noce villageoise. La plume enthousiaste de Jean Nepveu-Degas donne un aperçu du spectacle : « Palais ou jardins surgissent du dessous du théâtre, vols de divinités s'élançant vers les cintres, grottes profondes, vastes escaliers ; et les blancs irisés, les nacres délicates des tuniques et des armures auprès des rouges stridents, des verts aigus, des noirs intenses qui font des deux princes ridicules (Jacques Charon et Jean-Paul Roussillon) et du vieil astrologue (Henri Rollan) comme autant d'accessoires exotiques aux coloris insolites. Et puis, comme elles sont gracieusement et spirituellement expressives dans la gamme infinie des bruns, des gris et des beiges de leurs pelages, les silhouettes de nos frères des forêts et des déserts, avec l'éloquence de leurs masques. »

Autre son de cloche

« ... la Comédie-Française de 1954 a voulu simplement avoir, avec *les Amants magnifiques*, ses Indes galantes, son Obéron, et démontrer qu'elle pouvait, elle aussi, rivaliser avec le Châtelet. » On fait la fine bouche sur le texte de la comédie galante, traité, fort injustement, de « berquinade », on conteste le coût d'une représentation aussi somptueuse. Georges Lerminier résume assez les opinions contrastées suscitées par le spectacle : « Meyer, merveilleusement secondé par les Ateliers de la Comédie-Française, par Léone Mail, par André Jolivet, a réussi à donner l'impression d'une certaine somptuosité. Il a réglé sans faiblesse une machine complexe, qui fait appel à la danse, au

chant, à la pantomime, à la comédie, que sais-je encore ! Chaque élément, pris en lui-même, peut décevoir. L'ensemble plaira. Ce ne sont pas les Indes galantes ? Sans doute ! Ce n'est pas non plus l'Auberge du Cheval blanc. Une sorte de tragi-opérette fabuleuse, de féerie baroque à l'usage des grands enfants que nous sommes. (...) Walt Disney au Français ? Mon Dieu ! je veux bien. Je regretterai toutefois que l'on n'ait pas stylisé davantage. » En dépit des critiques, le spectacle reste gravé dans la mémoire de ceux qui l'ont vu. Et nul ne peut oublier la grâce et le comique déployés par Robert Hirsch, Clitidas exceptionnel, clown aérien et comédien danseur. Jean Meyer, Suzanne Laliq, André Jolivet et Léone Mail récidivent en 1956 avec *l'Amour médecin*, en 3 actes et avec les 5 médecins. Une fois de plus, les avis sont partagés : Robert Kemp avoue : « Je dirai peu de chose de *l'Amour médecin*. Je n'aime pas Molière farceur (...) retournant sur le tard aux Tréteaux du Pont Neuf. Les savants ont ergoté là-dessus. Mais Molière au cirque, non ! (...) Ces drôleries n'ont plus de sens. C'est de l'art pour l'art. De la cabriole pour la cabriole. Si j'ai ri ? Mais oui. Comment faire autrement devant l'avachissement enfariné, le crâne en œuf d'autruche, de Macroton. Mais pas un instant je n'ai pensé à Molière. » Georges Lerminier s'insurge contre le « trop de cirque ». Robert Kanters applaudit au « théâtre sur le théâtre ». Les intermèdes, menés par Scaramouche, interprété par Marco-Behar, sont joués par des élèves du Conservatoire, Michel Aumont, Dominique Rozan, René Camoin, futurs sociétaires. En novembre de cette même année 1956, Jacques Charon met en scène à son tour *les Fâcheux*, dans un décor de Jean-Denis Malclès évoquant un célèbre tableau des Collections de la Comédie-Française, « Molière et les caractères de ses comédies », peint en 1857 par le sociétaire Geffroy, et sur une musique d'André Cadou, C'est à Jacques Chazot qu'il confie les interventions chorégraphiques, « esquisses de petits ballets », selon Max Favalelli, assez sévère pour la pièce. « Quelques danses de bergères viennent alléger, de temps en temps, ce texte un peu lourd », constate André Rivollet.

Pour *le Malade imaginaire*, que met en scène Robert Manuel (1958), décor et costumes de Suzanne Laliq, la musique est de Georges Auric, la cérémonie adaptée d'après Marc-Antoine Charpentier. « Les intermèdes chorégraphiques conçus comme à l'époque du carnaval où la pièce a été écrite, ainsi que la féerie burlesque qui clôt le dernier acte et devait tant divertir le roi à Versailles en 1674 – un an après la mort de Molière – ont été rétablis avec habileté. M. Georges Auric a enchâssé sur du papier de soie les mélodies de Marc-Antoine Charpentier, et Mlle Léone Mail a fait danser sur pointes discrètes ses masques et ses bergères. » D'aucuns regrettent cette discrétion : « La Comédie-Française, qui a le sens des opportunités – n'est-elle pas reliée au pouvoir comme un cordon ombilical – mais aussi celui des prudences nécessaires, n'a pas joué le second prologue. Mais elle n'a pas non plus osé, tout à fait, ressusciter le premier. Elle est restée à mi-chemin, créant, pour la circonstance, une sorte de ballet moderne où Polichinelle mène la danse, entouré de girls en costume d'apothicaire, levant haut leurs jambes gainées de noir et leurs seringues hypodermiques. » Dans la suite, on ne danse presque plus Molière, et la reprise du *Mariage forcé*, en 1966, se fait sans intermèdes, au grand regret de critiques qui n'ont pas vu les représentations d'avant-guerre et suggèrent « de la restituer telle qu'elle le fut, en 1664, dans les appartements de la reine-mère, au Louvre, alors que Louis XIV ne dédaignait pas de participer aux sauterelles réglées par Lully. »

En 1970, deux comédies-ballets de Molière reviennent au répertoire sous de nouveaux habits : *Monsieur de Pourceaugnac*, chorégraphié avec humour et imagination par Jacques Chazot, avec Jacques Charon, metteur en scène et protagoniste du spectacle. *Le Malade imaginaire*, avec le même Jacques Charon dans le rôle principal, est cette fois mis en scène par Jean-Laurent Cochet, qui fait appel à Michel Magne pour la musique et à Norbert Schmucki pour la chorégraphie. Seule la cérémonie finale est conservée, dans une atmosphère parodique, dont l'irrévérence choque un certain public particulièrement chatouilleux. Flavie Stoleru, dans *Aspects de la France*, se fait l'écho de ses protestations : « Des lecteurs nous ont écrit pour protester contre le ballet final. Ils y

voient par la musique et le comportement des personnages une parodie des cérémonies religieuses. »

La saison 1972-1973, qui doit être l'année Molière, tricentenaire de la mort du « patron », débute sous de mauvais auspices. Une grève des techniciens compromet la réalisation du programme prévu et notamment une fastueuse reprise du *Bourgeois gentilhomme*, dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault. La salle Richelieu étant indisponible, Pierre Dux loue un chapiteau, le plante sur le bassin des Tuileries et y fait donner le spectacle, qui pâtit un peu du changement de lieu. La partition de Lully est arrangée par Michel Colombier, dont la réputation s'est faite au music-hall, et la chorégraphie est confiée à Claude Bessy, de l'Opéra, avec dix danseurs et trois danseuses. La critique accueille sans grand enthousiasme la mise en scène qui, malgré le talent des interprètes, Jacques Charon et Robert Hirsch en tête, manque de cohérence. Pierre Marcabru qualifie le spectacle de « divertissement de fin d'année » et s'insurge contre la vulgarité de certains ballets, sur la pseudo musique rock de Lully « tripatouillée » par Michel Colombier. Colette Godard ajoute : « Les divertissements s'étirent et les danseurs se bousculent sur un plateau trop petit. La musique de Lully est arrangée par Michel Colombier, ce qui n'arrange rien. Nous avons droit à des rythmes simili-sud-américains, à des déhanchements swingués, au grand tableau oriental du mamamouchi style final de revue au casino des bains de mer, avec référence à *Hair* pour attirer la jeunesse. » Jean-Jacques Gautier parle de « style Mogador » : « Et si l'objectif était de faire avec le *Bourgeois gentilhomme* soit une opérette, soit une comédie musicale, je déplore que nous n'ayons ni chez Molière ni plus généralement en France, le personnel dramatique apte à dire, chanter, évoluer, danser... Vieille histoire. »

En 1980, il s'agit de célébrer le tricentenaire de la fondation de l'institution. On va donc mettre les petits plats dans les grands. Molière et ses comédies-ballets, Molière et ses fêtes versaillaises, semblent tout indiqués pour donner du lustre à cette célébration. Premier grand spectacle de la saison, une nouvelle présentation du *Bourgeois gentilhomme*, mise en scène de Jean-Laurent Cochet, avec Jean Le Poulain. Qu'il est donc difficile de réussir une mise en scène du *Bourgeois gentilhomme* qui soit à la fois cohérente sur le plan de la comédie elle-même et que les intermèdes, si habilement tricotés dans la pièce par les deux Baptiste, soient aussi une fête pour les yeux et le cœur, sans paraître plaqués ! Jean-Laurent Cochet choisit d'être résolument comique, et de donner la part belle aux divertissements. Un long prologue mimé et plus ou moins dansé précède le début de la comédie. La musique, un savant mélange de Lully et de Richard Strauss, est dirigée par François Rauber, la chorégraphie est confiée à Michel Rayne, maître de ballet à l'Opéra, assisté de Liliane Oudart. Huit danseurs et huit danseuses composent le corps de ballet. Et cependant, la critique reste mitigée : « Si la représentation chorégraphique était une imposante « chose de beauté », nous supporterions mieux cet insistant piétinement. Mais on doit convenir que les lauriers de l'Opéra empêchent le Théâtre-Français de dormir, et l'on s'y complaît dans les entrechats et les « entre-rats ». François Chalais titre : « Un soir à Mogador » et, après avoir dit tout le bien qu'il pense des interprètes de la comédie, « Le pire, en revanche, écrit-il, ce sont ces ballets exécutés à tout propos et hors de propos par des jeunes gens pleins de bonne volonté, certes, mais qui semblent un peu trop éblouis par leur propre charme. » Philippe Tesson, dans le *Canard enchaîné*, parle de « comédie Bouchara ». « Guimauve », « mièvrerie », « lourdeur », « manque de simplicité », sont les termes qui reviennent le plus souvent. Seul, José Barthomeuf (*la Croix*) y trouve de l'enjouement. Gilles Sandier, très sévère, y voit « *le Lac des Cygnes* dansé par un opéra de chef-lieu de canton dans d'abominables costumes : des drapés bleus et blancs d'enfants de Marie, et pour l'atmosphère orientale, de vaporeux costumes aux couleurs de loukoums ; c'est le marché de Bagdad pour Mogador. » Michel Cournot, dans *le Monde* (5 octobre 1980), pointe du doigt le défaut de la représentation : « la pièce de Molière a été jusqu'à un certain point négligée. Les soins ont été prodigués à des intermèdes de danse qui ne sont pas ceux que Lully et Molière

avaient prévus. Sur une musique guère géniale de Richard Strauss, interprétée sans conviction, des danseuses et danseurs sans moyens, dans des costumes satinés blancs sans style, tracent des pas sans figures. C'est affligeant d'ennui. Ça dure des dizaines de minutes. » Après cela, il n'y a plus qu'à tirer l'échelle et baisser le rideau ! Pour le rouvrir sur un « soir de magie », comme l'écrit Michel Cournot, l'évocation, sous la férule de Maurice Béjart, des *Plaisirs de l'Ile enchantée*, offerts par le jeune roi Louis XIV à sa cour – et à Louise de La Vallière – en 1664. Au programme, *le Mariage forcé*, *la Princesse d'Élide* et *Tartuffe* (les trois premiers actes), évoquant symboliquement trois étapes de la vie de Louis XIV (Mlle de La Vallière et la jeunesse, Mme de Montespan et l'âge mûr, Madame de Maintenon et la vieillesse). Un jeune acteur-danseur, Thierry Redler, représente le roi soleil, au milieu d'une cour étalée en éventail sur un gigantesque escalier de plexiglas. Les musiques sont celles de Lully, de Charpentier, arrangements de Dominique Probst, sous la direction de Michel Frantz. Si certains critiques réfutent la « fausse » bonne idée d'avoir fait appel à un chorégraphe pour ce spectacle festif qui doit clore les célébrations du tricentenaire de la Maison de Molière, d'autres lui reprochent la personnalité trop envahissante du metteur en scène/chorégraphe, sa subjectivité, sa sophistication. En général cependant le spectacle est bien accueilli, et, pour une fois, la chorégraphie n'est pas contestée, même lorsqu'il s'agit de faire danser des comédiens. Il est vrai que Geneviève Casile (la princesse), a passé deux années dans la compagnie de Maurice Béjart, et que la plupart des comédiens choisis par le metteur en scène se prêtent sans difficulté à l'entraînement qu'il leur fait subir. « Qui veut éviter tout malentendu doit prendre le travail de Maurice Béjart pour ce qu'il est : non pas une mise en scène, mais une chorégraphie qui part du texte, s'invente à partir de paroles qui ici développent le mouvement, le portent comme le ferait une musique. Il faut, discutable ou non, accepter ce parti pris. C'est en rêvant à la danse que Maurice Béjart a construit son spectacle. C'est à l'éloquence des corps qu'il faut sans cesse revenir. Et c'est de là qu'il faut partir. Si l'on peut reprocher au spectacle certaines complaisances, une somptuosité un peu factice, parfois un peu de raideur, le résultat est néanmoins d'une grande richesse esthétique : « Avec Maurice Béjart, la danse cesse d'être un divertissement, pour devenir un langage qui dit la gloire du roi, le génie de Molière et les sentiments de toujours par l'intelligence et la volupté. Son spectacle est pour lui et pour nous un plaisir de l'esprit et des sens. » » *La Princesse d'Élide* est, selon Marcabru, « le plus joli moment de la soirée » et Robert Kanters voit dans les ballets « le goût de la fête et la beauté des corps. » Mathieu Galey, quant à lui, est allergique au mariage du « plexiglas et des tubulures aux brocards louis-quatorziens » et avoue ne rien comprendre à « cette comédie galante, dont le précieux langage est déjà difficile à suivre quand la pièce est jouée convenablement. »

Les contradictions de la critique font la preuve, une fois de plus, de la difficulté, même avec les costumes, les danseurs et les comédiens adéquats, de représenter au XX^e siècle la comédie-galante avec tous ses agréments ! En mai 1986, nouvelle présentation du *Bourgeois gentilhomme*. Jean-Luc Boutté se charge de la mise en scène ; Louis Bercut conçoit les décors et costumes. La musique, celle de Lully, restituée le plus fidèlement possible par Dominique Probst, est dirigée du clavecin par Michel Frantz. Nicole Fallien dirige les chants. Pour la chorégraphie, François Raffinot, assisté de Cécile Bon. Jean-Luc Boutté, qui avoue son goût pour l'opéra, l'opérette et la comédie-musicale, déclare d'emblée : « On essaie d'aller au plus loin de ce que peut suggérer cette comédie-ballet pour nous, modernes, en utilisant, avec Probst pour la musique, et Raffinot pour la danse, des éléments d'époque dont l'originalité doit surprendre aujourd'hui. » François Raffinot abonde dans ce sens : « On se rend compte à quel point musique et danse font encore complètement corps. Il y a une littérature de musique dansée, fabuleuse à l'époque. » [...] il s'est agi de comprendre la musique de cette époque, et de trouver les caractères spécifiques de chaque danse. C'est par exemple très important pour le début de la pièce, où le Maître de musique fait danser à ses élèves une espèce de pot-pourri de plusieurs danses – une partie lente, une partie de sarabande, une bourrée... Ce genre de « digest » fabriqué pour que le spectateur puisse apprécier tous les pas, avait beaucoup de

succès. La « turquerie » est plus difficile à réaliser. J'ai choisi de la traiter en référence au début du XX^e siècle – à la fois tout ce qui est Ballets russes, et tout ce qui a été la danse libre aux États-Unis – en m'inspirant des pas de l'époque. » Nul besoin d'une cohorte de danseurs. Cinq danseurs professionnels... et la troupe, superbement dirigée. L'exigence des collaborateurs du spectacle, le talent du protagoniste Roland Bertin et de la distribution réunie autour de lui, font de ce spectacle un enchantement touchant à la poésie pure. « Jean-Luc Boutté a sans doute voulu renouer avec l'esprit de la création, les fastes de la mise en scène et l'emballage délicieux de Lully devant le roi, à Chambord. En avant pour les filins qui transforment les comédiens en oiseaux, un orchestre à l'avant-scène, des danseurs et des chanteurs professionnels. Ce qui sort de la main de Boutté et de son décorateur Louis Bercut est d'un charme absolu. On ne renouvelle rien, on enchante avec des grâces de magicien, des splendeurs de peintre vénitien. » « Tendres sont les rythmes, les mouvements, les couleurs. Décor simple, costumes recherchés, délicats. Jeunesse parfaite des voix, toutes maîtrisées. Jeunesse des danseurs. Beauté des ensembles, des « compositions » chorégraphiques ou picturales ou musicales. On est à l'unisson dans un monde feutré. Un monde de rêve. »

Fin 1987, Pierre Mondy est invité à monter *Monsieur de Pourceaugnac*. Les intermèdes sont réduits au minimum, dans une tonalité de comédie-musicale ou de comédie bouffée, sur des chorégraphies de music-hall réglées par Jean Moussy et Susan Benoist. À signaler au passage, en 1992, une présentation nouvelle du *Malade imaginaire*, par Gildas Bourdet, qui ne manquait pas d'intérêt, avec son parti pris clownesque et ses « entrées de cirque », mais dont tout divertissement avait été banni. *Le Mariage forcé*, mis en scène par Andrzej Seweryn en 1999, sans intermèdes dansés, hormis une ronde finale emmenée par les égyptiennes et chorégraphiée par Sophie Mayer, est entrecoupé d'extraits chantés par un enfant, d'après les airs originaux de Lully et de Charpentier. Reste le Bourgeois gentilhomme. Si la mise en scène de Jean-Louis Benoît a des qualités de drôlerie et d'efficacité indéniables, ce n'est pas par le côté « comédie-ballet » qu'elle remporte les suffrages. La musique de Lully est remplacée par un salmigondis d'extraits de Beethoven, de Richard Strauss et de Mozart (malheureuse Marche turque !), enregistrés. « Des burlesques aux allures tyroliennes ou à peu près – qui, tous coiffés de la même perruque raide, font semblant de jouer leurs crin crins sans corde, cela fait rire les tout petits enfants. Mais c'est assez moche, non ? Comme sont moches les ballets pleins d'entrain. » Jean-Pierre Robin, dans *le Figaro*, n'a pas de mots assez durs pour reprocher à la Comédie-Française d'avoir renoncé à la « musique vivante », s'agissant de la plus célèbre des comédies-ballets de Molière. Il y retrouve les « méthodes les plus éhontées du show-business. C'est moins risqué esthétiquement et bien moins coûteux économiquement. » Néanmoins ces « petits ballets (signés Lionel Hoche), quasi modernes, parodiques et souriants, enlevés par une troupe de pseudo-valets en noir et blanc, perruque à la Jeanne d'Arc et sourires de chat, (...) mettent en joie. »

En 2001, une nouvelle mise en scène du *Malade imaginaire*, crépusculaire et mélancolique, met aux prises, sous la direction de Claude Stratz, Alain Pralon Argan et Catherine Hiégel Toinette. La musique originale de Marc-Olivier Dupin s'accorde, dans son minimalisme raffiné, au clair-obscur de la représentation, poétique mais non festive. La saison 2001-2002 débute au Théâtre du Vieux-Colombier par une nouvelle présentation de *Monsieur de Pourceaugnac*, dans une mise en scène de Philippe Adrien, avec une musique de Ghédalia Tazartès. En 1951 déjà, Roland-Manuel constatait : « Le Théâtre Français, qui a le privilège de posséder un orchestre, sera bientôt le dernier refuge, l'ultime bastion de l'antique mélodrame, comme il est le conservatoire de la comédie-ballet. » Il reste à souhaiter qu'il le demeure encore longtemps ! On est tenté de laisser à Louis XIV, premier commanditaire de la comédie-ballet, le soin de conclure : « Les peuples se plaisent au spectacle où au fond on a toujours pour but de leur plaire, ils sont ravis de voir que nous aimons ce qu'ils aiment. Par là nous tenons leur esprit et leur cœur, quelques fois plus fortement

que par les récompenses et les bienfaits ; et à l'égard des étrangers, dans un État qu'ils voient florissant d'ailleurs et bien réglé, ce qui se consume en ces dépenses qui peuvent passer pour superflues, fait sur eux une impression très avantageuse, de magnificence, de puissance, de richesse et de grandeur. »

Jacqueline Razgonnikoff

Ancienne bibliothécaire à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française