

Séance du 20 juin 2022

« Un sot en trois lettres » : le Bêtisier de Molière

Christian BELIN

Université Paul Valéry, Montpellier
Académie des Sciences et Lettres de Montpellier

MOTS-CLÉS

Molière, théâtre, comédie, rire, comique, bêtise, sottise, déraison

RÉSUMÉ :

Le théâtre de Molière figure une sorte de Bêtisier universel qui met en scène une sottise humaine étonnamment inventive et déconcertante. Mais, le rire dévastateur du dramaturge se révèle parfois ambigu, parfois même proche de la tragédie, sans jamais esquiver les relations complexes que la raison entretient avec la déraison.

Ce sont les mots que Mme Pernelle adresse à son petit-fils Damis dans *Tartuffe* (I, 1, v.16). Or, c'est précisément une sottise qui parle ... La sottise ne cesse ainsi de se décliner sur tous les tons. Évoquer le comique dans le théâtre de Molière relève de l'évidence, pour ne pas dire du truisme. Et, cependant, la nature spécifique de ce rire soulève des questions ou des difficultés. Il suffirait pour s'en convaincre de se répéter le verdict bien connu établi par le dramaturge lui-même : « c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens » (Dorante dans *La Critique de l'École des femmes*, Scène 6). Molière avait conscience d'un défi, mais il percevait aussi un mystère. Le rire relève, en effet, d'une alchimie fort complexe, où le corps et l'esprit, mais aussi la raison et la déraison, peuvent être rivaux ou complices, partageant une joyeuse solidarité ou se défiant, au contraire, dans un partenariat conflictuel, fiers de leurs prérogatives ou de leur autonomie : « le rire n'est qu'une expression, un symptôme, un diagnostic. Symptôme de quoi ? Voilà la question. La joie est *une*. Le rire est l'expression d'un sentiment double, ou contradictoire ; et c'est pour cela qu'il y a convulsion ». Ainsi s'exprimait Baudelaire, grand lecteur de Molière (*De l'essence du rire*, 1855), en mettant l'accent, non seulement sur une difficulté conceptuelle, mais aussi sur le caractère profondément ambigu d'une expérience ou d'un comportement, surtout à l'occasion d'un spectacle théâtral. Comment théoriser, en effet, une « convulsion » ? La question du rire se complique, enfin, à propos de la finalité qui serait conférée à la représentation comique. Si « l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes » par le rire, comme le rappelle Molière dans la préface du *Tartuffe*, en glosant implicitement une expression devenue proverbiale, *castigat ridendo mores*, comment appréhender, comment retrouver la force corrosive (*vis comica*) ou l'insolence d'un rire démystificateur, sans tomber dans le piège d'une interprétation moralisante ?

Telle est l'enquête qu'il s'agit d'esquisser, en partant de ce qu'on pourrait appeler le bêtisier moliéresque. Le dramaturge s'est montré orfèvre en la matière. Mais cette expressivité et cette performance, sur le plan dramatique, dissimulent un envers qu'il conviendra d'interroger. Le rire moliéresque fonctionne *recto-verso*, tantôt lumineux, tantôt ténébreux. Comment, dès lors, interpréter cette étrange collusion de l'absurdité et de la profondeur où la raison côtoie la déraison, et où toutes deux s'abîment dans une dérision qui n'hésite pas à jouer la partition d'un contrechant parodique ?

Comme Rabelais, Molière n'aimait guère ceux qui ne rient pas volontiers, de tout et de rien. Ces réfractaires un peu constipés des tripes, Rabelais les appelait des *agélastes*. La vague déferlante du rire submerge la scène moliéresque, avec des nuances infinies, depuis le gros rire de la farce jusqu'au rire plus discret ou plus intériorisé émanant parfois de situations qui n'ont rien de drôle au départ. En dépit du sujet ou du thème, on constate la résurgence d'un rire libérateur, qui électrifie la scène à la manière d'un éclair, et qui se propage dans un public convié à la bonne humeur. Le rire moliéresque établit une complicité amusée avec les spectateurs. Il reste profondément convivial. Ce rire ne se perçoit pas seulement dans les dialogues, mais aussi, et d'abord, par la vue, puisqu'il s'agit d'abord d'un spectacle. N'oublions jamais cet avertissement donné par le dramaturge dans l'avis au lecteur de *L'Amour médecin* (1665) : « on sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir par la lecture tout le jeu du théâtre ». Le rire perdrait de sa force corrosive s'il n'était l'objet d'une scénographie inventive. Cette invention permanente de la mise en scène rejoint, d'ailleurs, l'inventaire auquel se livre le dramaturge pour débusquer les innombrables ridicules humains. Au sein de chaque famille (Molière aime mettre en scène l'écosystème familial) ou au sein de chaque milieu socio-culturel, le regard malicieux du dramaturge trouve matière à dérision. Le rire jaillit et rejaillit comme une source intarissable. Enfermés sur eux-mêmes ou dans leur groupe social, quel qu'il soit, les individus restent potentiellement ou manifestement ridicules. Il suffit de les observer. La bulle artificielle des contrefaçons éclate sur scène par la magie du jeu théâtral. Les situations peuvent être cocasses ou saugrenues (*Les Précieuses ridicules*), totalement invraisemblables (*Sganarelle ou le Cocu imaginaire*) ou, au contraire, terriblement réalistes (*Georges Dandin*), burlesques avec plus ou moins de légèreté (*Le Bourgeois gentilhomme*), purement farcesques (*Les Fourberies de Scapin*) ou éventuellement romanesques (*La Princesse d'Elide*, *Les Amants magnifiques*), voire traversées par une poésie insoupçonnée : « Le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche » ; ce sont les mots prononcés par Hali, un valet maure, dans un décor oriental, à l'ouverture du *Sicilien ou l'amour peintre*.

Sur la planche des tréteaux défile une mascarade universelle. Presque partout, en effet, prévaut la pantomime, tant s'impose le paradigme du carnaval. Lorsque Béralde, dans *Le Malade imaginaire* (III, 14), propose à son frère Argan de se métamorphoser en médecin, il se justifie auprès de sa nièce Angélique en déclarant : « nous y pouvons aussi prendre chacun un personnage, et nous donner ainsi la comédie les uns aux autres. Le carnaval autorise cela ». L'univers carnavalesque explique le rôle prépondérant dévolu aux déguisements et aux inversions de rôle. Molière exploite ce modèle en lui conférant une valeur universelle. « La plupart de nos vacances sont farcesques », écrivait Montaigne (*Essais*, III, 10) en citant Pétrone : le monde entier exerce le métier d'histrion : « *mundus universus exercet histrioniam* ». Rappelons-nous, ici, que beaucoup de pièces de Molière ont été jouées pendant le Carnaval. Et rappelons aussi, pour l'anecdote historique, que Molière dansa à Montpellier, en 1654, dans le *Ballet des Incompatibles*, devant le prince de Conti, Armand de Bourbon, à l'occasion des États du

Languedoc. Il y jouait le personnage d'un poète. L'esthétique de la comédie-ballet favorise évidemment les palinodies les plus fantaisistes. Monsieur Jourdain, clown involontaire, ancêtre inoffensif d'*Ubu Roi* (Alfred Jarry, 1896), se laisse ainsi plaisamment transfigurer en Mamamouchi, dans une cérémonie burlesque qui sublime ses fantasmes de promotion nobiliaire. De véritables scènes de cirque se déroulent sur les planches, y compris dans les pièces dites sérieuses. Songeons à Sganarelle habillé en médecin, dans *Dom Juan* (III, 1), qui s'embarrasse dans ses raisonnements métaphysiques et « se laisse tomber en tournant ». Les acteurs, et Molière lui-même, se livraient à des numéros d'improvisation à l'occasion de sketches nettement circonscrits, riches en gags visuels ou sonores. On imagine Orgon sous la table, on devine Scapin dans un sac, on assiste au striptease des laquais dans le dénouement des *Précieuses ridicules* ; on applaudit aux consultations médicales dans *L'Amour médecin*. Et l'on reste perplexe ou narquois devant Argan emmitoufflé dans son fauteuil, qui ressasse les prescriptions de son apothicaire, ou devant Philaminte, dans *Les Femmes savantes*, qui renvoie sa servante Martine pour quelques fautes grammaticales.

Il existe, bel et bien, une chorégraphie comique, qui s'appuie, certes, sur la tradition de la farce et de la *commedia dell'arte*, mais qui en prolonge les échos ou les astuces dans une comédie transformant les types universels en caractères singuliers et individuels. Mascarille et Sganarelle offrent des visages divers qui montrent la virtuosité de leur jeu et leur génie de l'improvisation¹. La fourberie, en particulier, n'est pas d'abord, ni même essentiellement, au théâtre, un défaut moral, mais un art de l'adaptation qui fabrique du lien social. Le fourbe-caméléon retourne les situations au profit des jeunes couples amoureux menacés. Bien avant Scapin, Mascarille, dans *L'Étourdi* (la première comédie de Molière, en 1655) incarne ce personnage de l'entremetteur bienveillant qui se moque des étroitesse d'esprit ennemies de l'épanouissement naturel :

« D'un censeur de plaisirs ai-je fort l'encolure,

Et Mascarille est-il ennemi de nature ?

Vous savez le contraire, et qu'il est très certain

Qu'on ne peut me taxer que d'être trop humain. » (*L'Étourdi*, Mascarille, I, 2)

« Vive la fourberie, et les fourbes aussi ! » (*L'Étourdi*, Mascarille, I, 7)

« Mascarille est un fourbe, et fourbe fourbissime » (*L'Étourdi*, Pantolfe, II, 4)

« Après ce rare exploit, je veux que l'on s'apprête

À me peindre en héros un laurier sur la tête,

Et qu'au bas du portrait on mette en lettres d'or :

Vivat Mascarillus, fourbum imperator ». (*L'Étourdi*, Mascarille, II, 8))

Ne pourrait-on pas entendre, à travers cet autoportrait complaisant, l'éloge même du comédien, quel que soit son rôle, quel que soit le contexte ? Or, chacun des personnages du théâtre moliéresque est virtuellement comique. Il y a, certes, des personnages-cibles, qui semblent concentrer sur eux la verve du satiriste, des souffre-douleur du rire, irrémédiablement condamnés par leurs excès de sottise ou de malveillance, mais à y regarder de plus près, on constate que nul personnage ne détient le monopole du ridicule. Soyons extrêmement méfiants à l'égard d'une longue tradition scolaire qui voudrait que, dans la plupart des pièces, l'un des personnages fût le porte-parole du juste-milieu, de l'équilibre ou de la sagesse, et que, par conséquent, il

¹ Mascarille apparaît 3 fois : *L'Étourdi*, *Le Dépit amoureux*, *Les Précieuses ridicules* ; Sganarelle apparaît 6 fois : *Sganarelle*, *L'École des maris*, *Le Mariage forcé*, *Dom Juan*, *L'Amour médecin*, *Le Médecin malgré lui*.

représentât le point de vue de Molière. Dans ce théâtre où s'entremêlent les voix concertantes les plus diverses, nul ne détient le monopole du ridicule ou celui du bon sens. Chacun, en tout cas, joue sa partition et déclame son grand air, son *aria*, à tel ou tel moment stratégique. Philinte n'est pas nécessairement plus crédible qu'Alceste, et vice versa. Le personnage de Dom Juan, ne l'oublions pas, est aussi un personnage comique par ses comportements d'apprenti libertin au petit pied. Dans *Les Femmes savantes*, les fantasmes d'Armande témoignent, sans doute, d'une personnalité plus marquée et plus originale que celle de sa sœur Henriette, excessivement porteuse d'un bon sens un peu plat.

Les personnages comiques sont contaminés par la force centripète d'un rire qui s'exerce sur eux à leurs dépens. Chez Molière (comme plus tard chez Flaubert), la bêtise humaine, en particulier, se transforme en objet de contemplation infinie, et elle diffuse un rayonnement si puissant qu'elle en deviendrait presque admirable. « Sa sottise tous les jours ne fait que croître et embellir ». Tel est, en abrégé, le portrait de la comtesse d'Escarbagnas, (I, 1) après son séjour à Paris. Pourquoi n'y aurait-il pas, après tout, une esthétique de la sottise ?

D'une certaine manière, le rire construit le spectacle ; il en assume la fonction de régie. Il reste le maître des cérémonies, le maître du jeu, *magister ludi*. On pourrait parler volontiers d'un plan d'occupation de l'espace scénique en fonction de ses degrés d'intensité. S'impose assez souvent le principe d'une alternance entre scènes graves et scènes chargées de détendre le public, mais ce même public attend précisément avec gourmandise la scène emblématique qui fonctionnera comme une preuve ou une épreuve, comme un test expérimental, comme la pièce à conviction d'une sottise prise en flagrant délit.

À la répartition des scènes et des jeux de scène correspond une ingénieuse stratégie de la répartie bien placée. Molière aime jouer avec le langage, en reproduisant les parlers les plus divers, dont aucun n'est assuré d'échapper à la caricature moqueuse. Galants de Cour, petits marquis, bourgeois étroits, valet ou servantes à la langue bien pendue, pseudo-savants et autres cuistres qui débitent un jargon incompréhensible : on les reconaît tous à leur voix, à leurs tics langagiers, à leur idioclecte codé. Le dramaturge provoque le sourire du spectateur par des effets de contraste qui opposent des registres de langue différents. Dans *Le Dépit amoureux* (I, 2), par exemple, un couple de valets paysans, Marinette et Gros René, dédouble le couple galant traditionnel Éraste/Lucile.

Voici comment ils se déclarent leur flamme :

Marinette : « Adieu, Gros René, mon désir.

Gros René : Adieu, mon astre.

Marinette : Adieu, beau tison de ma flamme.

Gros René : Adieu, chère comète, arc-en-ciel de mon âme. »

Plus loin (IV, 4) :

Gros-René : « Mon Dieu ! Qu'à tes appas je suis acoquiné !

Marinette : « Que Marinette est sotte après son Gros-René ! »

Ces jeux de réciprocité sont d'autant plus amusants, dans *Le Dépit amoureux*, qu'il y a, par ailleurs, dans la distribution des rôles, le personnage d'Ascagne, fille déguisée et élevée en garçon, mais qui ne laisse pas le jeune homme Valère indifférent. Molière cultive l'hybridité linguistique ; n'oublions pas à ce propos que l'on entend dans ses pièces aussi bien des bribes d'italien ou de turc, que du latin macaronique, ou encore de l'occitan (toute la scène 7 de l'Acte II dans *Monsieur de Pourceaugnac*). On y savoure les modes langagières de la Cour, mais aussi l'accent picard ou celui de l'île de France (Acte II dans *Dom Juan*), mais encore l'accent suisse (dans *L'Étourdi*, V, 3), sans oublier la prononciation sophistiquée propre au jargon des salons précieux. La diversité des voix

et des intonations se révèle aussi significative que la diversité bariolée des « habits de théâtre ».

Le dramaturge-comédien possède l'art de la réplique bien placée, du bon mot qui fait mouche et s'inscrit aussitôt dans la mémoire du spectateur. On songe au petit chat d'Agnès (II, 5), à la galère de Scapin, ou à la prose de Monsieur Jourdain... Mais, les trouvailles fourmillent de toute part, notamment dans l'art du sous-entendu scabreux : « comment est-ce qu'on peut souffrir la pensée de coucher contre un homme vraiment nu ? » se demande Cathos dans *Les Précieuses ridicules* (Scène 4). De son côté, dans *Sganarelle ou Le Cocu imaginaire* (Scène 17), Sganarelle confessera ingénument :

« Et quant à moi, je trouve, ayant tout compassé,
Qu'il vaut mieux être encor cocu que trépassé ».

Dans *Le Médecin malgré lui*, au terme d'une consultation médicale loufoque, un autre Sganarelle, déguisé en médecin, après avoir disserté sur les vapeurs et les humeurs, prononce enfin son diagnostic à propos de Lucinde :

« Voilà justement ce qui fait que votre fille est muette » (II, 4).

Les grains de sagesse se confondent avec les grains de folie, par exemple dans cette sentence à l'emporte-pièce de Mascarille dans *Le Dépit amoureux* :

« On ne meurt qu'une fois, et c'est pour si longtemps » (V, 4).

Parfois aussi, mieux vaut se taire. Dans *Le Dépit amoureux*, Métaphraste (dont le nom signifie celui qui parle en amplifiant, qui parle pour ne rien dire), abuse du jargon philosophique, mais il fait preuve d'un humour involontaire en déclarant :

« Un sot qui ne dit mot ne se distingue pas / D'un savant qui se tait » (II, 6).

Que de suggestions dans cette boutade ! Inventer une bonne stratégie entre une égalité des temps de paroles et des temps de silence ? Se méfier d'une similitude parfois trompeuse, mais parfois très pertinente, entre science et sottise ? Mieux vaut parfois se taire, mais les sots et les faux savants en ont-ils la capacité, le désir, l'envergure ? Dernier exemple, entre mille, de réplique grotesque : « combien est-ce qu'il faut mettre de grains de sel dans un œuf ? » demande, non sans angoisse, Argan dans *Le Malade imaginaire*.

La pure fantaisie n'exclut pas, cependant, la profondeur, et la subversion par le rire n'interdit nullement ce que Pascal appelait « une « pensée de derrière », un art du second degré, une sorte de réversibilité des émotions comiques. Il existe, en quelque sorte, un envers négatif du rire positif, ou *vice versa*, si l'on préfère. Comme on l'a vu, tout un nuancier se déploie au sein de cette dramaturgie comique, offrant une palette des plus contrastées, depuis le rire décomplexé jusqu'au rire plus gêné, depuis le rire complice jusqu'au rire cruel. La scène exhibe un chromatisme comique, le chromatisme de la *vis comica*. L'éventail de la raillerie s'étale depuis l'infra-rouge de la simple moquerie jusqu'à l'ultra-violet de la satire ou du pamphlet. Molière conjugue sans difficulté le badinage élégant avec l'hyperbole bouffonne, alternant à dessein légèretés aériennes et lourdeurs appuyées, dosant la charge explosive du rire en fonction de ses publics, bien qu'il ne faille pas exagérer à outrance ces différences culturelles. Le roi et la Cour riaient de bon cœur aux plaisanteries grivoises ou scatologiques. Le XVII^e siècle n'est ni prude ni pudibond. Et Molière, courtisan frondeur, était parfois, en l'occurrence, le fou du roi autorisé à ne rien prendre au sérieux.

Le comique peut, néanmoins, suggérer une gravité insoupçonnée, de même que la gravité n'est pas nécessairement hostile à la drôlerie (là encore on pense à Montaigne).

Une espèce de compromis aigre-doux joue parfois sur les deux registres. Tel est le cas de *Monsieur de Pourceaugnac*, exemple typique d'une comédie loufoque, triviale, échevelée, et néanmoins terriblement cruelle. Dans *Monsieur de Pourceaugnac*, en effet, toute la troupe danse et s'agite autour d'un personnage particulièrement stupide, berné et persécuté, physiquement mis à mal, poursuivi en musique par une armée d'apothicaires, « une seringue à la main », et finalement exclu de sa propre famille, banni de la société en vrai bouc-émissaire. L'excès de bouffonnerie coïncide ici avec un excès de sadisme. Dans *Georges Dandin* également, se manifeste un rire grinçant. L'histoire n'offre pourtant rien d'amusant au départ, puisqu'il s'agit d'un mari mal marié, subissant les conséquences d'une mésalliance après avoir épousé une fille de la petite noblesse. Dandin est devenu un paysan chagrin et soupçonneux. Ses dernières paroles, qui clôturent la comédie, transportent la comédie sur le seuil de la tragédie : « le meilleur parti qu'on puisse prendre, c'est de s'aller jeter dans l'eau la tête la première » (III, 7). Or, cette comédie de mœurs est intégrée dans *Le Grand Divertissement royal de Versailles* (musique de Lully, 1668), et l'intrigue va se retrouver encadrée ou entrecoupée par des danses champêtres et des intermèdes chorégraphiques. La comédie de mœurs fusionne, en réalité, avec une pastorale d'opéra.

L'aigre-doux de la comédie peut virer au tragique. Beaucoup de personnages éprouvent une véritable angoisse existentielle, qu'ils soient ou ne soient pas des méchants ou des imbéciles. Dandin, on l'a vu, mais encore Arnolphe, Harpagon ou Argan sont mal dans leur corps, mal dans leur chair, et Alceste voudra sans cesse fuir un monde désespérément corrompu, qu'il ne comprend pas et qui ne le comprend pas. L'amertume n'est donc pas absente de cet univers théâtral, en particulier au sein de ces nombreuses familles désunies et divisées qui sont largement majoritaires dans la configuration des intrigues. Le climat familial délétère qui s'impose dans *L'Avare* ou *Tartuffe* sera aussi l'un des *leitmotive* du théâtre de Tchekhov (*La Mouette*, *La Cerisaie*). Il serait tout à fait légitime, d'ailleurs, de parler, le cas échéant, d'une dramaturgie de l'absurde, au sens étymologique du terme. Les comédies de Molière insistent, en effet, avec un malin plaisir sur ce qui sonne mal, ce qui est discordant. Elles soulignent à outrance les dissonances et les dissidences.

Ainsi bascule-t-on du côté obscur du comique, dans une pénombre incertaine, où le rire se révèle aussi ambigu que les larmes. Ne dit-on pas que l'on meurt de rire ? Cette mort métaphorique ne se confondrait-elle pas avec une sublimation dans le dérisoire ou le loufoque ? On pourrait évoquer ici la galerie des personnages encerclés dans une autarcie morbide : Arnolphe voudrait réduire Agnès à un simple objet de consommation (« Comme un morceau de cire entre mes mains elle est », *École des femmes*, III, 3) ; Dom Juan rêve de n'être qu'une chair compulsive ; Harpagon idolâtre une cassette et Orgon la dévotion ostentatoire ; Monsieur Jourdain fantasme sur la caste aristocratique, et Philaminte voue un culte à la philosophie... Ainsi défilent des monomaniaques obsessionnels, victimes de leur addiction, désespérément enfermés dans leur propre cellule carcérale intérieure, livrés au syndrome de l'autodestruction involontaire. La scène moliéresque offre un tableau saisissant de ces mécanismes d'aliénation ou de frustration. Objets de risée ou de vindicte, ces personnages traversent régulièrement des moments de folie réjouissante qui fonctionnent souvent comme l'indice d'une déraison toujours prompte à se manifester à la surface trompeuse d'un réel artificiellement policé. « Vous êtes sans mentir un grand extravagant », déclare Célimène à Alceste (*Le Misanthrope*, IV, 3). Alceste sort, en effet, des sentiers battus ; il fait du hors-piste, il extravague, dans les marges, et loin du centre : *extravagant* donc, et *excentrique*. Or, son extravagance fascine et interroge.

Molière s'inscrit ici dans la tradition satirique, toujours libre, voire libertaire, émancipatrice et sans tabous socio-culturels. « L'homme aux rubans verts » n'en est pas moins rattrapé lui aussi par le ridicule, misanthrope par conviction, mais bouffon malgré lui par ses excès d'agoraphobie. Par ailleurs, comme le remarque Éraсте dans *Les Fâcheux* (II, 2) : « De quelque part qu'on tourne ; on ne voit que des fous ». Au fond, il n'est pas toujours aisé de répondre à ces questions pourtant fort simples : de quoi ou de qui rit-on exactement ? Et pourquoi rit-on ? La formule attribuée à Jean-Baptiste Santeul, *castigat ridendo mores*, a été validée par Molière (dans la préface du *Tartuffe*). Mais comment évaluer cette charge punitive du rire ?

« Il se prépare quelque chose, crème de malice et de méchanceté ». Ce sont les mots de Nietzsche dans l'*Avant-propos* du *Gai savoir* (1886). La parodie commence, ajoutez-il aussitôt, « *incipit parodia*, cela ne fait aucun doute ». La plupart des comédies de Molière reposent sur la fusion ou le décalage qui unissent ou opposent le sérieux et le dérisoire, le grave et le burlesque, la raison et la déraison. Le contrepoint du paradoxe a revêtu les habits de la parodie, c'est-à-dire du contrechant marginal, et éventuellement expiatoire, à titre d'hypothèse. À la faveur de cet équilibre subtil, qui engendre des mécanismes de compensation rassurante, le spectateur décompresse dans la bonne humeur, en ce sens qu'il peut sans complexe laisser libre cours à son propre rire. Le théâtre de Molière affranchit des inhibitions socio-culturelles, innées ou acquises. Tel serait le sempiternel commencement ou recommencement de la parodie. *Incipit parodia*, en effet.

Raison et déraison peuvent chavirer dans une dérision souriante, mais le rire sanctionne cette humble et joyeuse capitulation. Un rire décontracté est même, *in fine*, toujours consolateur. On va jouer la comédie ; les acteurs piaffent d'impatience, les silhouettes s'avancent, les masques se profilent, la mascarade se prépare. La parodie va s'en donner à cœur joie. *Incipit parodia*, tournez manège ! Place aux grimaces et à la sublimation du ridicule. Que faire d'autre sinon entrer dans le jeu ?