

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

COUVREUR Manuel, *Jean-Baptiste Lully. Musique et dramaturgie au service du Prince*, Bruxelles : Marc Vokar, 1992.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2012/DL2866660_000_f.pdf

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été numérisée et mise à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles avec l'accord des auteurs, éditeurs scientifiques ou ayant droits.

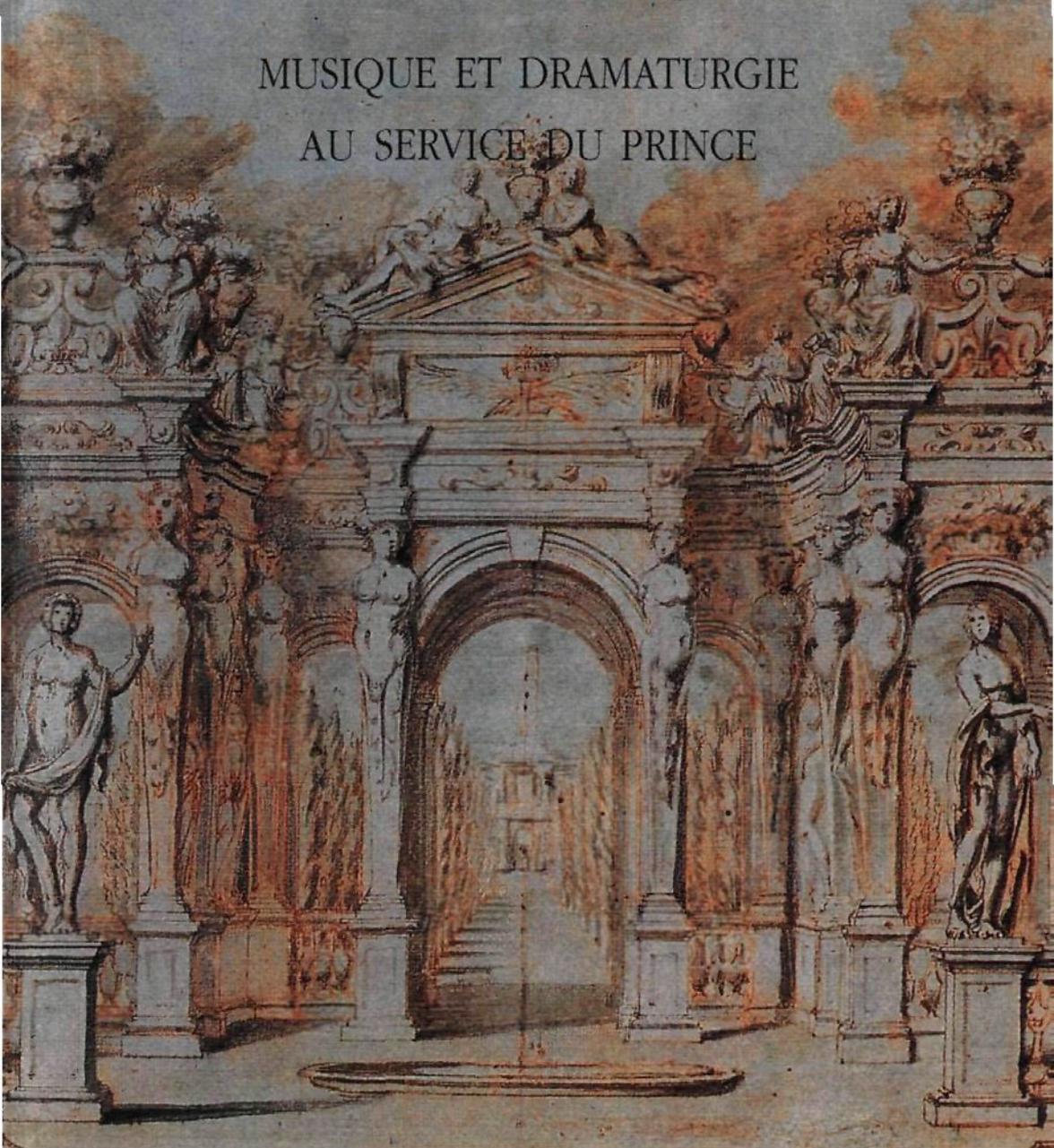
Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

MANUEL COUVREUR

JEAN-BAPTISTE
LULLY

MUSIQUE ET DRAMATURGIE
AU SERVICE DU PRINCE



MARC VOKAR ÉDITEUR

JEAN-BAPTISTE LULLY
Musique et dramaturgie
au service du Prince

LA MUSIQUE ET SON TEMPS
Collection dirigée par Michel Stockhem



1 ROULLET, d'après Mignard, Jean-Baptiste Lully.

MANUEL COUVREUR
Chercheur qualifié du F.N.R.S.

JEAN-BAPTISTE LULLY
Musique et dramaturgie
au service du Prince

Marc Vokar Editeur

© Marc Vokar Editeur
D/1992/3544/18
ISBN 2-87012-005-2

A mon maître,
Roland MORTIER

INTRODUCTION

PROLOGUE

Des feux d'artifice pour la naissance d'un dauphin à la pompe funèbre d'une reine, de victoires en défaites, de *Te deum* en *Miserere*, de la tribune de la Chapelle aux planches du théâtre, des comédies de Chambord aux tragédies du Palais-Royal, des scènes volantes en tapisseries à Versailles aux Idylles de l'Orangerie de Sceaux, les compositions de Monsieur le Surintendant de la Musique rythment la vie de la cour : tantôt pompeuses, tantôt galantes, nostalgiques ou frivoles, elles savent toujours et par-dessus tout prendre le ton qui plaira "au plus grand roi du monde". Pourtant, parmi tant de belles marquises dont les beaux yeux font mourir d'amour, parmi tant de petits marquis du bel-air, ce "petit homme d'assez mauvaise mine, & d'un extérieur fort négligé"¹ fait l'effet d'une fausse note.

Non seulement Lully était laid dans une cour qui avait le souci des apparences, sa naissance encore était obscure. Celui que l'on appelait Baptiste était né à Florence le 29 novembre 1632 et — quoiqu'il se soit prétendu "fils de Laurent de Lully, gentilhomme florentin et de defunte damoiselle Catherine del Sera" — tout le monde savait que son père était un pauvre meunier de la paroisse de Santa Lucia sul Prato : il se trouva de bonnes âmes pour rappeler qu'il était de même farine que son librettiste Quinault, fils d'un boulanger. Malheureusement, sa naissance n'était pas si obscure qu'il pût cacher impunément son origine ultramontaine : n'avait-il pas été simple "garçon de la chambre" de mademoiselle de Montpensier qui voulait apprendre l'italien et qu'amu-saient ses pitreries de baladin ? Or, depuis la Fronde, l'Italie du cardinal Mazarin — celle des opéras dispendieux de Luigi Rossi et des architectures de l'illustrissime cavalier Bernin — n'était plus au goût du jour.

Lully aimait un peu trop les jeunes pages de la musique du roi : son préféré était le chanteur Brunet. Contrairement à ce que l'on avait espéré, son mariage avec la fille de Michel Lambert ne l'avait pas "remis sur le bon pié", pour reprendre la formule de Benserade². Les chansonniers se déchaînèrent et réclamèrent les fagots du bûcher. Il n'est pas jusqu'à l'esprit pourtant éclairé de Saint-Évremond qui ne se fendit d'une attaque perfide :

¹ BAUDERON de SÉNECÉ, *Lettre de Clément Marot touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lully aux champs Elisées*, Cologne, 1688, p. 18.

² BENSERADE, "Vers pour Monsieur de Lully, représentant un chirurgien", *Ballet royal des Arts*, dans *Œuvres*, Paris, 1698, t. 2, p. 262.

PROLOGUE

D'Orphée & de Lully le mérite est semblable
Je trouve cependant de la diversité
Sur un certain sujet assez considerable :
Si Lully quelque jour descendoit aux Enfers
Avec un plein pouvoir de graces et de peines,
Un Jeune Criminel sortiroit de ses fers,
Une pauvre Euridice y garderoit ses chaînes.³

Très indulgente pour ses propres faiblesses, Sa Majesté aimait à se montrer sévère pour celles des autres. Pour redorer son image ternie de prince très-chrétien, Louis XIV laissait à sa justice le soin de brûler de temps à autre quelque sodomite : curieux encens destiné sans doute à apaiser le courroux divin que le double adultère royal n'avait pu manquer d'éveiller.

Comment ce petit Florentin au physique ingrat, à l'éducation rudimentaire et aux mœurs infâmes, parvint-il à se concilier la faveur du roi, et donc de toute la cour ? Sans doute Lully avait-il "de petits yeux bordés de rouge qu'on voyait à peine, & qui avoient peine à voir", mais ils "brilloient d'un feu sombre"⁴. Lully possédait une intelligence hors du commun et son esprit était de vif-argent. Louis XIV ne pouvait se tenir de rire aux éclats en le voyant, déguisé en médecin et armé d'un clystère, poursuivre — "Piglialo sù" — le seigneur Pourceaugnac, sauter enfin de la scène et fracasser, dans un vacarme d'enfer, un malheureux clavecin qui n'y pouvait mais. La faveur déclarée d'un roi qui ne put jamais rien lui refuser, lui concilia celle de son plus fidèle ministre, le puissant Colbert : les pensions s'ajoutaient aux gages et aux gratifications. "Conseiller, Secrétaire du roi, Maison et Couronne de France et de ses Finances", dûment anobli, monsieur de Lully mourut à la tête d'une fortune considérable qui lui attira la jalousie de la noblesse : robe ou épée s'indignoient de la puissance insolente de cet homme de rien. Lorsqu'en 1682 Lully osa jeter les yeux sur le comté de Grignon, l'abbé Dangeau vitupéra les insolences du violon : "faut-il qu'un baladin ait la témérité d'avoir de telles terres ?"⁵. Au début du xx^e siècle, Jules Écorcheville eut la curiosité de dresser l'arbre généalogique de la descendance de notre musicien⁶. Tout ce que la noblesse comptait alors de plus éminent, tous

³ SAINT-ÉVREMOND, *A Monsieur Lully*, dans *Œuvres meslées*, 2^e éd., Londres, 1709, t. 3, p. 107.

⁴ BAUDERON, *op. cit.*, p. 18.

⁵ DANGEAU, *Lettre à Cabart de Villermont*, 1682, citée dans A. JAL., *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, 1872, p. 813 ; sur ce sujet, voir le livre d'E. RADET, *Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien*, Paris, s.d.

⁶ J. ÉCORCHEVILLE, "Lully gentilhomme et sa descendance : les filles de Lully", *Revue de la S.I.M.*, 1911.

les noms qui allaient fasciner le narrateur de la *Recherche du temps perdu* y figuraient sans exception : les ducs d'Estissac et de Guiche, le prince d'Arenberg, les comtesses de Mérode et de Caraman-Chimay ou encore le comte de Vogüé. Quel orgueil aurait saisi Lully s'il avait pu imaginer qu'un jour les descendants directs de ses maîtres, les Rochechouart-Mortemart ou les Colbert, seraient alliés aux siens et que les arrière-petits-neveux des victimes de Saint-Simon deviendraient les héros de Marcel Proust...

Comment cet enfant qui avait abandonné à l'âge de douze ans les bords de l'Arno pour ceux de la Seine, emporté dans les bagages du chevalier de Guise qui souhaitait l'offrir à sa nièce, comme l'on fait d'un singe, comment cet enfant parvint-il à devenir l'ami ou — si l'on préfère — l'ennemi des plus grands génies de son temps ? Il écrivit des entractes pour l'*Œdipe* du grand Corneille lorsque l'œuvre fut jouée à Fontainebleau devant le cardinal Chigi. Avec Corneille de l'Isle, Fontenelle et peut-être Boileau, il écrivit les tragédies en musique de *Psyché* et de *Bellérophon*. À la demande du marquis de Seignelay, il s'unit à Racine pour régaler Sa Majesté d'une *Idylle sur la Paix*. Lorsque Despréaux et Racine lui reprochaient l'immoralité des livrets qu'il réchauffait de sa musique, Lully pouvait compter sur la plume d'un incomparable polémiste : Charles Perrault, influent commis de Colbert, que ses *Contes* n'avaient pas encore immortalisé. Faut-il seulement rappeler les tragédies de Quinault et surtout les comédies de Molière, fruits d'une collaboration exceptionnelle entre génies comme il s'en compte peu dans l'histoire de l'opéra depuis Busenello et Monteverdi jusqu'à Hofmannsthal et Strauss ? Une fois de plus, ce sont les talents de Lully, son intelligence et son esprit qui le firent rechercher. Quand un "noir chagrin" montait en lui, quand la bile des mélancoliques s'emparait de son âme, Molière pouvait-il mieux faire que crier : "Baptiste, fais-nous rire !"

Si l'on en croit l'abbé de Choisy, Lully "faisait dès son enfance de forts beaux airs sans savoir aucune note de musique, et les faisait noter par des maîtres qui admiraient son génie"⁷. Comment, après avoir développé par lui-même ses dispositions naturelles exceptionnelles, après avoir écouté attentivement le chant de Lambert et de mademoiselle Hilaire et pris quelques leçons de composition auprès de divers organistes, comment Lully devint-il un violoniste et un musicien si qualifié que sa manière finit par s'imposer à l'Europe entière ? Non seulement des Français comme Campra ou Rameau, mais encore des étrangers de

⁷ CHOISY, *Mémoires pour servir à l'histoire de Louis XIV*, éd. par G. Mongrédien, Paris, 1983, p. 86.

l'envergure d'un Telemann, d'un Purcell, d'un Bach, d'un Hændel ou d'un Vivaldi, célébrèrent à l'envi son génie : qui accrochant au-dessus de son clavecin une page d'*Armide*, qui lui empruntant son ouverture à *la française* pour ses opéras, ses oratorios ou ses suites instrumentales, qui encore son récitatif dramatique pour peindre *Orlando furioso*. La musique de Lully, comme sa vie, est marquée du sceau de l'intelligence. Sa haute conscience d'artiste et son sens inné de la construction musicale continuent d'éblouir les compositeurs ou les auditeurs d'aujourd'hui. En 1952, un hommage lui fut rendu par une figure emblématique de la musique de notre siècle : souhaitant reconnaître sa dette envers l'esthétique lyrique prônée par Lully, Hindemith emprunta à *Phaëton* la musique d'un acte de son *Cardillac*. Lorsque pour célébrer le tricentenaire de la mort du compositeur, William Christie décida de rejouer *Atys*, pouvait-il espérer succès aussi éclatant ? Le public et la presse du monde entier s'extasièrent devant tant de beautés insoupçonnées.

Ce mélange de grandeur et de bassesse, de génie et de fourbe, Lully le portait sur son visage. Poursuivant un portrait peu flatté, Bauderon de Sénécé peint son regard "qui marquoit tout ensemble beaucoup d'esprit et beaucoup de malignité; un caractère de plaisanterie étoit repandu sur son visage, & certain air d'inquiétude regnoit dans toute sa personne : enfin sa personne entiere respiroit la bizarrerie"⁸. Peu de compositeurs ont suscité autant de critiques divergentes : ses adulateurs sont prêts à lui pardonner toutes ses frasques; les défenseurs de Molière, de Perrin ou de Charpentier n'ont jamais de mots assez durs. Nous aurons nous aussi à revenir sur certains points particulièrement délicats de la carrière du Surintendant : nous essayerons d'être impartial et nous n'y parviendrons pas plus que d'autres. L'homme était puissant, mais il était fragile : c'était un colosse aux pieds d'argile. S'il ne s'était pas imposé à tout prix et par tous les moyens, il aurait été renversé. Peut-être est-ce cela qui donne à toute sa musique ce *je ne sais quoi* d'infinie nostalgie, cette demi-teinte que l'on aurait crue réservée à Dowland ou Purcell. Avec justesse, "& comme Lulli disoit lui-même", l'abbé Du Bos l'appelait "*une joie voilée*"⁹.

⁸ BAUDERON, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁹ DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 6^e éd., Paris, 1755, t. 1, p. 185.

ÉTAT DES CONNAISSANCES

Ange et démon tout à la fois, Baptiste séduit ou révulse, mais attire les biographes. L'impulsion donnée par Nutter et Thoinan et surtout par Romain Rolland dans ses *Musiciens d'autrefois* suscita au début du siècle la publication de plusieurs études. Aucune donnée essentielle n'étant venue modifier notre connaissance du compositeur, les ouvrages de La Laurencie, de Prunières ou plus récemment de Borrel demeurent toujours des références¹⁰. Ce mouvement trouva son aboutissement dans la représentation de plusieurs ouvrages comme la tragi-comédie et ballet *Psyché* au Théâtre des Champs-Élysées en 1914¹¹ ou encore sa pastorale héroïque *Acis et Galatée* à Amsterdam en 1933 sous la direction de Pierre Monteux. Renouvelant sur des bases rigoureuses le travail de Weckerlin, Prunières entreprit en 1930 une monumentale édition des œuvres complètes qui demeura malheureusement inachevée.

Depuis, les musicologues se sont surtout penchés sur certains points précis de l'art de Lully. Son orchestration, son harmonie ou son récitatif¹² ont fait l'objet d'études approfondies. L'absence de partitions modernes et des problèmes de sources particulièrement aigus continuaient à retenir les musicologues. Les jalons posés dès 1968 par Meredith Ellis¹³, trouvèrent leur aboutissement dans la publication en 1981 du remarquable catalogue de l'œuvre dressé par Herbert Schneider¹⁴ : les chercheurs pouvaient enfin travailler sur des bases solides.

La commémoration en 1987 du tricentenaire de la mort du Florentin ranima l'intérêt de la critique et deux importants volumes de

¹⁰ C. NUTTER et E. THOINAN, *Les origines de l'opéra français*, Paris, 1886; R. ROLLAND, "Lully", dans *Musiciens d'autrefois*, Paris, [1908], pp. 107-202; L. de LA LAURENCIE, *Lully*, Paris, 1911 et *Les créateurs de l'opéra français*, Paris, 1921; H. PRUNIÈRES, *Lully, biographie critique*, Paris, 1927 et sa biographie romancée *La vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully*, Paris, 1929; E. BORREL, *Jean-Baptiste Lully : le cadre, la vie, l'œuvre, la personnalité, le rayonnement, les œuvres, bibliographie*, Paris, 1949.

¹¹ Sur cette reprise, l'on se reportera au compte rendu de H. PRUNIÈRES, "À propos de *Psyché*", *Monde musical*, 1914.

¹² J. EPPELSHEIM, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing, 1961; P. HOWARD, *The operas of Jean-Baptiste Lully*, 1970 (la publication de cette thèse inédite est annoncée) ; J. NEWMAN, *Jean-Baptiste de Lully and his tragedies lyriques*, Ann Arbor, 1979.

¹³ M. ELLIS, "The sources of J. B. Lully's secular music", "*Recherches*", 1968.

¹⁴ H. SCHNEIDER, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully*, Tutzing, 1981. Cet ouvrage monumental venait couronner un travail assidu sur Lully qui nous a valu un autre livre fondamental : H. SCHNEIDER, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Régime*, Tutzing, 1982. Afin d'alléger les notes, lorsque nous renverrons au catalogue de Schneider, nous le ferons sous l'abréviation LWV, pour les numéros d'œuvres, et LWV, lorsqu'il s'agira de l'ouvrage proprement dit.

mélanges virent le jour¹⁵. Ils venaient s'ajouter à de nombreuses études auxquelles nous aurons à nous référer et qui, sans traiter spécifiquement de Lully, apportent des éléments importants à notre connaissance de la musique, des spectacles, ou de la vie sociale et politique de l'époque. L'heure d'entreprendre une nouvelle édition était venue.

Malheureusement l'état d'avancement de la publication monumentale entreprise par Broude à New-York et conduite par des spécialistes américains et européens ne nous permet pas encore de nous fonder sur ce nouveau texte. Aussi, en ce qui concerne les opéras, avons-nous résolu de nous baser sur les premières éditions imprimées. Celles-ci n'ont été publiées immédiatement après la création — et avec l'aval des auteurs — qu'à partir de *Bellérophon* : toutes les tragédies antérieures à 1679 ont été éditées à titre posthume, les unes immédiatement après la mort du musicien comme *Thésée* en 1688, d'autres très tard, comme la *Psyché* de 1678 qui ne sortit des presses de Ballard qu'en 1720. Les partitions imprimées de ces opéras n'ayant pas toujours été revues par le Florentin, il est possible que certaines éditions manuscrites sorties des officines royales reproduisent plus fidèlement la pensée première du compositeur¹⁶. Cependant, les partitions anciennes constituent des bases de travail cohérentes qui continueront à servir de référence.

Afin d'éviter de trop nombreuses disparates entre les paroles et leur mise en musique, nous nous sommes servi de ces partitions pour établir le texte des livrets de Quinault, de Corneille et de Campistron. Quinault n'ayant donné son aval à aucune édition intégrale de ses poésies lyriques, le problème d'établissement d'un texte est particulièrement épineux. Les libraires des XVII^e ou XVIII^e siècles furent contraints de suivre les textes distribués aux spectateurs par le "donneur de livre". Il n'y aurait rien à redire si ces livrets ne posaient précisément eux-mêmes un grave problème d'édition. Les travaux récents de Carl B. Schmidt ont attiré l'attention sur cette question¹⁷ : après avoir collationné de très nombreux exemplaires des livrets de ballet, il lui est apparu qu'aucun ou presque n'était en tout point semblable à un autre, même quand les

¹⁵ J. HAJDU HEYER (éd.), *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque : Essays in honor of James R. Anthony*, Cambridge, 1989 ; J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds.), *Jean-Baptiste Lully*, actes du colloque tenu à Heidelberg et Saint-Germain-en-Laye en 1987, Laaber, 1990.

¹⁶ Voir M. BENOÎT, *Versailles et les musiciens du roi (1661-1733) : étude institutionnelle et sociale*, Paris, 1971, pp. 207-211.

¹⁷ Le catalogue des livrets réalisé par C. B. Schmidt est actuellement en voie de publication. Le lecteur se reportera également à sa communication au colloque Lully en 1987 intitulée "Livrets for Lully's Ballets and Mascarades : notes toward a publishing history and chronology (1654-1671)".

pages de titres étaient identiques. Les livrets étaient sans cesse revus et corrigés “sur le marbre” au cours du tirage. Le texte se métamorphosait au gré des répétitions, des représentations ou des reprises. Il serait donc illusoire et même arbitraire de chercher à se fonder sur un hypothétique livret original.

En ce qui concerne les comédies-ballets de Molière, le problème n’est pas moins aigu. En effet, en l’absence d’une nouvelle édition du texte de Molière qui prendrait en compte tous les textes chantés conservés par les sources manuscrites, les musicologues se refusent à entreprendre celle des partitions de Lully qui nous sont parvenues pour la plupart sous cette forme. Inversement, en l’absence d’éditions musicales fiables, il est impossible d’établir avec certitude le texte de Molière. La situation étant provisoirement bloquée, Broude s’est résolu à rééditer un fac-similé de l’édition Prunières. Au contraire des livrets, les textes des comédies-ballets sont facilement disponibles. Aussi, pour la facilité des lecteurs, avons-nous préféré suivre le texte de l’édition récemment établie par Georges Couton¹⁸.

Dans l’attente de la parution de ces divers travaux et de la nouvelle édition des motets, des ballets et des tragédies en musique, toute monographie paraîtrait prématurée : espérons qu’un Philippe Beaussant ou un Jérôme de La Gorce nous donneront bientôt cet ouvrage de référence. Lully est cependant un compositeur à la fois si riche et si peu étudié que la publication d’une étude moins générale n’est sans doute pas superflue. Notre but ne sera pas ici de retracer systématiquement la carrière du musicien, mais plutôt d’analyser ses œuvres profanes sous deux angles particuliers et complémentaires. Ce sont ces options fondamentales qu’il convient à présent de définir.

COMÉDIE ET TRAGÉDIE : LA PERSPECTIVE LITTÉRAIRE

Comédies-ballets ou tragédies en musique, par la simple dénomination du genre dont elles se réclament, les œuvres dramatiques de Lully renvoient explicitement à la littérature. Si l’on en croit les gazettes du

¹⁸ MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, éd. par G. Couton, Paris, 1971. Sauf indication contraire, toutes nos citations de Molière renvoient à cette édition. Les renvois se feront, non par pages, mais par actes en chiffres latins et par scènes en chiffres arabes. Nous décrivons en tête de notre bibliographie les partitions de Lully auxquelles sont empruntés nos exemples musicaux.

temps, il semble pourtant bien que le texte n'ait guère compté et que les spectateurs aient été davantage séduits par les ballets, par les machines et les décors d'un spectacle pompeux, par les tons pitoyables ou assoupissants d'une musique qui alarmait l'âme de mesdames de Sévigné et de La Fayette. Dans les premiers contrats qu'ils signent avec Ballard pour l'impression de leurs œuvres, ce n'est pas Quinault, mais Lully qui reçoit la part du lion. Par la prose de ses librettistes ou par les vers de La Fontaine, c'est encore lui et lui seul qui dédie ses tragédies en musique à Sa Majesté. Il n'en demeure pas moins vrai — et tel est l'avis général des théoriciens des XVII^e et XVIII^e siècles — que le livret est l'épine dorsale d'un opéra à la française.

Il faut se garder de tirer des conclusions hâtives de ces divers témoignages. Pour l'auditeur du temps, l'attrait principal d'un opéra ou d'un air de cour ne réside pas dans la musique, mais bien dans le texte, ou plus précisément dans la manière dont le texte est mis en valeur par la musique. Bien que Lecerf de La Viéville compte parmi les rares contempteurs des livrets de Quinault et qu'il trouve que "la jolie comparaison de Furetière est toujours vraie, & ce n'est que du droguet, qui tire sa principale beauté de la broderie que le musicien met dessus"¹⁹, il ne discute jamais la prééminence absolue du texte sur la musique dans l'esthétique lullyste :

Quelle est la beauté de la Musique des Opera ? C'est d'achever de rendre la Poésie de ces Opera, une peinture vraiment parlante. C'est, pour ainsi dire, de la retoucher, de lui donner les dernières couleurs. Or comment la Musique *repeindra-t-elle* la Poésie, comment s'entreserviront-elles : à moins qu'on ne les lie avec une extrême justesse, à moins qu'elles ne se mêlent ensemble par l'accord le plus parfait ?²⁰

La plupart des mélomanes français sont rebelles au plaisir musical pur : quand Fontenelle s'écriait "Sonate que me veux-tu ?", sa sentence était emblématique de tout un mode de perception sonore²¹. Sensualiste et sensuel, l'abbé Du Bos est moins catégorique et admet qu'à l'opéra ses

¹⁹ LECERF de LA VIÉVILLE, *Comparaison de la musique italienne, et de la musique française*, Bruxelles, 1705, t. 1, p. 9; Lecerf renvoie à FURETIÈRE, *Second factum*, dans *Recueil de factums*, éd. par C. Asselineau, Paris, 1858, t. 1 pp. 173-174.

²⁰ LECERF, *op. cit.*, t. 1, p. 169.

²¹ Propos de Fontenelle rapporté par MARMONTEL, "Examen des réflexions de M. Dalember sur la liberté de la musique", *Mercur de France*, 1759, p. 75. Cette question du goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles a fait l'objet de plusieurs études excellentes : J. ÉCORCHEVILLE, *De Lully à Rameau (1690-1730), l'esthétique musicale*, Paris, 1906; L. STRIFFLING, *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIII^e siècle*, ch. II, "La critique et l'esthétique musicales dans la première moitié du XVIII^e siècle", Paris, 1912, pp. 61-114; G. SNYDERS, *Le goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1968.

“sens sont si flattés par le chant des récits, par l’harmonie qui les accompagne, par les Chœurs par les symphonies & par le spectacle entier, que l’ame qui se laisse facilement séduire à leur plaisir, veut bien être enchantée par une fiction dont l’illusion est palpable, pour ainsi dire”. Si cette concession hédoniste l’éloigne du sentiment général, son mot d’ordre et son *credo* n’en demeurent pas moins l’imitation. Tout comme un écrivain, le musicien se doit de peindre la nature : pour Du Bos, et c’est là un éloge flatteur, Lully est “le plus grand Poète en musique”²².

Ce plaisir musical médiatisé est moins sensuel qu’intellectuel. C’est moins une douce mélodie, une belle harmonie que l’accord entre le sens des paroles et sa “peinture” par la musique qu’exigent les connaisseurs. Sans cet accord, aux yeux de Lecerf, il n’est point de salut :

La Poésie & la Musique mal liées se séparent l’une de l’autre, mon attention languit en se divisant, & le plaisir que peuvent avoir mes oreilles par leurs accords est étranger à mon cœur, & dès-là tres-froid.²³

Lorsque le bourgeois gentilhomme demande de “ragailhardir par-ci par-là” un air de Lully qu’il trouve un peu languissant, le maître de musique lui rétorque : “il faut, Monsieur, que l’air soit accommodé aux paroles”²⁴. Jourdain ignore que “la dernière critique des Airs, la plus commune, & que l’on peut dire n’estre pas tout à fait sans raison & sans fondement, c’est lors que l’on trouve que le Chant ne convient pas aux Paroles”²⁵.

Se fondant sur cette idée reçue, Bacilly va en inverser les prémisses. Un air de cour, pour posséder quelque mérite, doit reposer sur des vers de qualité, “car enfin qui dit un Air, dit un mariage d’un beau Chant avec de belles Paroles : C’est donc une erreur de dire qu’un Air est beau, dont les Paroles ne valent rien”²⁶. Une fois le texte choisi, le seul mérite du musicien sera d’en éveiller toutes les potentialités musicales : le respect de la prosodie et du sens devront être ses maîtres-mots. Dans ce processus compositionnel auquel Lully ne dérogera jamais, le poème est la clef de voûte et les théoriciens de l’art lyrique comme Perrin, Bacilly et Lecerf se chargeront d’imposer des règles aux “poètes lyriques” : il n’y

²² DU BOS, *op. cit.*, t. 1, pp. 503 et 476.

²³ LECERF, *op. cit.*, t. 1, p. 170.

²⁴ MOLIÈRE, *Le bourgeois gentilhomme* (1,2).

²⁵ BACILLY, *L’art de bien chanter*, Paris, 1679, p. 120.

²⁶ *Id.*, p. 69.

est question que de la douceur des mots et de ce style coulant qui ont fait la fortune de Quinault²⁷.

Il n'y avait pas loin de la fluidité à la mollesse, de la douceur à la fadeur. Dans un rare moment de tendresse, Boileau avait avoué que Quinault possédait "un talent tout particulier pour faire des vers bons à mettre en chant". Son esprit critique le reprenant aussitôt, Boileau terminait son court éloge en précisant que "ces vers n'estoient pas d'une grande force ni d'une grande élévation, et c'estoit leur foiblesse mesme qui les rendoit d'autant plus propres pour le Musicien auquel ils doivent leur principale gloire"²⁸. Au côté de Boileau viennent se ranger Racine, Saint-Évremond, Bossuet ou La Fontaine : le clan des Anciens au grand complet se déploie pour attaquer Quinault. En face d'eux, Perrault et Fontenelle défendent le librettiste et célèbrent sa réussite dans un genre nouveau. Car c'est moins la personne de Quinault que le genre dans lequel il s'est illustré qui est l'enjeu de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes. Alors que les premiers s'étaient efforcés de ployer le genre dramatique selon la conception qu'ils se faisaient des préceptes aristotéliens, et que les réussites de Corneille et surtout de Racine laissaient présager qu'ils étaient sur la bonne voie, les seconds brandissaient le fer de lance de l'opéra, genre inconnu à l'Antiquité et dont l'invention seule témoignait de la supériorité des Modernes. L'opéra venait bouleverser les idées reçues : il s'intégrait mal dans les genres dûment répertoriés par Aristote et Horace, mais il plaisait au roi, à sa cour et à toute la ville.

S'il est un seul point sur lesquels les deux camps s'accordent, c'est à considérer le livret comme un genre dramatique autonome. Les conceptions musicales, nous venons de le voir, y incitaient et de nombreuses poétiques du XVIII^e siècle intègrent le nouveau genre : songeons par exemple aux articles de Marmontel pour l'*Encyclopédie*, repris et développés dans ses *Éléments de littérature*, ou encore au *Lycée* de La Harpe. Benserade, Molière, Quinault, Corneille de l'Isle ou Campistron, tous les librettistes de Lully sont au départ des dramaturges rompus au théâtre déclamé : leur conception des exigences de la scène lyrique reposera toujours sur cette expérience primordiale. Dès lors, l'application de la critique littéraire aux livrets, loin d'être anachronique, répond parfaitement à l'attitude des lecteurs et des auditeurs du temps. Lorsque, dans son étude sur Philippe Quinault, Étienne Gros eut à étu-

²⁷ Cette question est magistralement traitée dans L. AULD, *The Lyric Art of Pierre Perrin, founder of French Opera*, t. 2, *Lyric theory and practice*, Henryville, 1986.

²⁸ BOILEAU, *Réflexions sur Longin*, III, dans *Œuvres complètes*, éd. par F. Escal, Paris, 1966, p. 503.

dier les œuvres lyriques, il les aborda avec les outils de l'histoire littéraire et sa monographie demeure un modèle de science et de goût²⁹. Gros et Lanson soulignèrent le rôle primordial joué par l'opéra dans l'évolution des autres genres dramatiques contemporains. Ces conclusions, reprises et développées, furent intégrées par Henry Carrington Lancaster dans sa monumentale étude sur la littérature dramatique française du Grand Siècle³⁰. L'opéra avait triomphé des sarcasmes de Boileau et faisait son entrée en littérature.

C'est dans cette même perspective que le musicologue Cuthbert Girdlestone entreprit l'étude systématique des livrets de tragédie en musique³¹. Son ouvrage ne tient malheureusement pas toutes ses promesses et déçoit par rapport aux pages si éclairantes de sa biographie de Rameau sur la tragédie lyrique³². Délibérément, Girdlestone isole la tragédie en musique des autres genres musicaux comme la cantate ou l'opéra-ballet. En outre, il se refuse le recours aux partitions pour juger des mérites d'un livret. Son but étant de comparer tragédies chantée et déclamée, Girdlestone emprunte sa méthode d'analyse aux ouvrages consacrés à cette dernière : la psychologie des personnages, la musicalité des vers ou l'unité de l'action sont des critères qui déniaient *a priori* toute spécificité au genre. Pour légitime qu'elle soit, cette attitude critique se révèle appauvrissante. En effet, seule la mise en musique d'un livret permet de comprendre le dessein des auteurs : nous verrons que quelques vers en apparences anodins peuvent devenir le sommet émotionnel d'un acte — l'air de Sangaride "Atys est trop heureux" au premier acte d'*Atys* — ou la clef de voûte d'une œuvre comme la *Passacaille* au dernier acte d'*Armide*. L'architecture d'un opéra, d'un opéra lullyste en particulier, son esthétique et sa signification ne peuvent apparaître que dans une double lecture à la fois musicale et littéraire.

C'est ce regard particulier du critique littéraire que nous souhaitons porter sur les partitions de Lully. Par ce biais, nous tenterons de voir comment l'opéra s'est peu à peu intégré aux "grands genres" et quel a été son rôle dans l'évolution de ceux-ci, non seulement d'un point de vue formel, mais aussi d'un point de vue thématique. Cette approche

²⁹ É. GROS, *Philippe Quinault : sa vie et son œuvre*, Paris 1926.

³⁰ É. GROS, "Les origines de la tragédie lyrique et la place des tragédies en machines dans l'évolution du théâtre vers l'opéra", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1928; G. LANS-SON, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, 1954, pp. 95-98; H. C. LANCAS-TER, *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*, Baltimore, 1929-1942.

³¹ C. GIRDLESTONE, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme un genre littéraire*, Genève, 1972.

³² C. GIRDLESTONE, *Jean-Philippe Rameau (1683-1764)*, ch. IV, "La tragédie lyrique de Lully", s.l., 1957-1983, pp. 118-139.

nous imposera de reconsidérer sous un jour différent certains faits acquis ou certaines questions pendantes et rebattues comme celle des circonstances de la création des deux *Bérénice* et du *Malade imaginaire*. La tragédie lullyste, comme le drame wagnérien, se veut une œuvre d'art totale. Nous devons donc tenter de mesurer la part qui revient à chacun dans un ouvrage collectif où musique, texte, danse et spectacle s'unissent pour former un tout, où Melpomène, Thalie, Terpsichore et Polymnie s'accordent pour régaler Louis.

Constatant une volonté d'organiser le discours musical en fonction du discours littéraire, Marcelle Benoît explique le fait par l'inculture de la plupart des compositeurs. Faute de posséder une poétique spécifique, les musiciens étaient contraints de s'inspirer des écrivains. Cette tension générale vers un équilibre formel, les musiciens la trouvaient encore sans cesse et partout sous leurs yeux s'ils contemplaient la colonnade du Louvre ou s'ils flânaient dans les jardins de Versailles :

Équilibre, ordre, clarté : la raison nous mène sur le chemin de ce que notre époque dénomme le "classicisme". Nos musiciens du XVII^e siècle ont cru trouver, par transposition, des modèles de cet art parfait et raisonnable dans l'Antiquité : celle des architectes et des sculpteurs.³³

Si les compositeurs visent à la symétrie, au sens que le dictionnaire de Furetière pouvait lui donner d'"agréable disposition des parties placées l'une à l'égard de l'autre en quelque convenance ou proportion", il faudrait se garder de croire à la gratuité de cette architecture sonore. La structure est elle-même, comme nous le verrons, porteuse de sens et sert le discours littéraire qu'elle épouse au plus près : dans une tragédie lullyste, tout parle, tout est éloquent.

Cette éloquence — et non cette rhétorique, comme un usage abusif du mot et de la chose tendrait aujourd'hui à le faire croire — n'envahit pas seulement la littérature qui avait toujours été son terrain d'élection, elle s'empare de toute forme d'art : la musique, la peinture, l'architecture, la sculpture ou même l'horticulture doivent elles aussi *signifier*. Le développement de cette donnée fondamentale de la doctrine classique a pu être expliqué par la montée d'une bourgeoisie, tantôt de tendance janséniste et donc éprise de régularité, tantôt d'obédience jésuite et donc rompue par l'enseignement des pères à la rhétorique classique. S'il

³³ M. BENOÎT, *Versailles et les musiciens du roi*, p. 83.

ne nous appartient pas de discuter ici de ces théories³⁴, nous souhaitons attirer l'attention sur un maillon de cette évolution dont l'importance historique nous semble avoir été par trop négligée : le rôle capital joué par la "Petite Académie" dans l'extension des règles de la littérature classique à tous les domaines de l'art.

ART ET POUVOIR : LE REGARD DE L'HISTOIRE

Dans un ouvrage consacré à la vie des compositeurs qui ont servi à Versailles, Marcelle Benoît ne pouvait manquer de souligner l'existence de rapports étroits entre les œuvres musicales et les décors qui leur ont servi de cadre :

Des thèmes identiques servent pour peindre les murs et les plafonds, sculpter les statues, rédiger les livrets, construire une suite ou une sonate : la guerre et la paix, Apollon et les Muses, les Nations, la gloire d'Alexandre, les Nymphes et les Bacchantes, Achille, Orphée, Vénus, le Carnaval, Acis et Galatée, les Planètes, les signes du Zodiaque, les Éléments ...³⁵

Parfois, les livrets de Quinault inspiraient à leur tour les peintres qui travaillaient à Trianon, le palais des fleurs et des Amours³⁶. Le visiteur de Versailles qui connaît un tant soit peu les tragédies de Racine, les comédies-ballets de Molière, les fables de La Fontaine ou les opéras de Lully ne peut manquer de sentir l'accord profond qui règne entre ces ouvrages et la demeure royale. Le château lui-même et ses jardins, malgré les transformations qu'ils ont subies, conservent encore le souvenir d'un Roi Soleil : de l'emblème des grilles jusqu'au bassin d'Apollon en passant par la Galerie des Glaces, partout les mêmes thèmes se métamorphosent au gré des figures mythologiques ou allégoriques, de la Fable ou de l'Histoire.

³⁴ Ces questions ont suscité plusieurs ouvrages magistraux dont l'importance n'est plus à mettre en doute. Voir notamment D. MORNET, *Histoire de la clarté française : ses origines, son évolution, sa valeur*, Paris, 1929; R. BRAY, *La formation de la doctrine classique en France*, Lausanne, 1931; V.-L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Paris, 1957; M. FUMAROLI, *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, 1980.

³⁵ M. BENOÎT, *Versailles et les musiciens du roi*, p. 69.

³⁶ H. HIMELFARB, "Un domaine méconnu de l'empire lullyste : le Trianon de Louis XIV, ses tableaux et les livrets d'opéras (1687-1714)", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds.), *Jean-Baptiste Lully*.

L'osmose entre les arts plastiques, la littérature et la musique a joué un rôle indéniable dans l'unification thématique et formelle de l'art classique louis-quinze. Madeleine de Scudéry et Jean de La Fontaine écrivirent leur *Promenade de Versailles* et leur *Psyché* pour célébrer les beautés d'un Versailles en devenir. Un monarque qui avait commandé l'escalier des Ambassadeurs ne pouvait laisser d'être sensible au thème des Nations : Molière ou Couperin s'en emparèrent, qui pour un ballet, qui pour des sonates en trio.

Mais, et Marcelle Benoît ne l'ignore pas, il était d'autres causes qui favorisaient ce concert des Muses :

Servir la propagande monarchique : voilà la raison d'être du musicien du roi. D'autres que lui y contribuent par l'érection des palais, par la frappe des médailles commémoratives, par la chronique, par le travail des hautes et basses lisses. L'histoire du roi se grave, se peint, se tisse, se chante.³⁷

Le mécénat royal tel que Colbert l'avait conçu ne pouvait manquer de favoriser les rencontres thématiques. Dans une étude particulièrement dense, Robert M. Isherwood s'est intéressé à la manière dont la musique avait été mise au service de la politique de Louis XIV³⁸. Le choix d'une perspective historique le conduit à étudier surtout la centralisation du pouvoir monarchique, la création des diverses académies ou encore la convergence entre certains thèmes traités et les événements contemporains. L'analyse des œuvres proprement dites est sommaire et ne cherche pas à dévoiler les principes qui président à la célébration royale.

Selon Isherwood, la puissante personnalité de Charles Le Brun explique cette univocité des divers créateurs³⁹. Par son omniprésence tyrannique, le Premier Peintre aurait contraint les autres créateurs à se rallier à ses choix esthétiques. Cette hypothèse — reprise récemment encore par Joseph Allard dans un article très suggestif⁴⁰ — est cependant contrecarrée par les faits historiques. À notre avis, le rôle de Le Brun a été considérablement exagéré. S'il est certain qu'il supervisait tout ce qui avait trait aux arts plastiques et décoratifs, nous verrons qu'en ce qui concerne les choix fondamentaux, Le Brun était lui-même obligé d'en référer à une instance plus haute. Pour Isherwood, c'est Colbert qui

³⁷ M. BENOÎT, *op. cit.*, p. 77.

³⁸ R. M. ISHERWOOD, *Music in the service of the king*, Ithaca, 1973.

³⁹ *Id.*, p. 169 et svtes.

⁴⁰ J. C. ALLARD, "Mechanism, music, and painting in the 17th century France", *Journal of aesthetics and art criticism*, 1982.

aurait été ce premier moteur et ce dernier juge⁴¹ : comment Colbert, qui avait encore sur les bras des charges plus importantes que celles des bâtiments, aurait-il eu le temps d'accomplir cette tâche ? Cela lui était impossible et c'est pour cette raison qu'il s'était entouré de personnes capables de l'y aider.

Une brève mention de Gros de Boze dans l'*Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres* laisse entendre que la plupart des livrets de Quinault ont fait l'objet d'une révision par la "Petite Académie", comme l'appelait Louis XIV. Ce petit cénacle de savants et d'hommes de Lettres rassemblés à l'instigation de Colbert devait prendre par la suite le nom prestigieux d'Académie royale des Inscriptions et Médailles. Quinault en avait fait partie et y avait eu des collègues aussi illustres que Perrault, Boileau ou Racine. Loin de borner ses activités à la numismatique, à l'épigraphie ou à la littérature, elle régentait en fait toutes les formes d'art officiel, de la peinture à l'architecture en passant par la conception des jardins. Afin de nous replonger dans l'esprit qui régnait au sein de cette assemblée, nous devons étendre la pluridisciplinarité de notre analyse aux arts plastiques et parfois même à l'horticulture.

La Petite Académie n'est pas une inconnue des historiens et Isherwood notamment a rappelé son droit de regard sur les opéras⁴². Son rôle étant cependant considéré comme tout à fait secondaire, elle n'a fait à ce jour l'objet d'aucune étude approfondie. Si nous nous réservons d'étudier dans un autre ouvrage l'ensemble des domaines qui dépendaient de son autorité⁴³, nous essayerons cependant de montrer de quelle manière la Petite Académie a réussi à imposer à Lully et à ses librettistes, non seulement une thématique louant les mérites de Louis XIV et la monarchie absolue de droit divin, mais encore une esthétique particulière qui régit la construction de leurs opéras. Le second regard particulier que nous porterons sur l'œuvre du Florentin et de ses librettistes sera donc celui de l'histoire de l'art dans ses liens avec l'histoire politique. Le rôle que le roi avait dévolu à ses divertissements et l'influence que la Petite Académie a eue sur leur développement, conditionnent toute l'évolution de l'art lullyste. Aussi commencerons-nous notre étude par la mise en évidence de ces données historiques.

⁴¹ R. M. ISHERWOOD, *op. cit.*, ch. 4, "The centralization of music".

⁴² *Id.*, pp. 157-158.

⁴³ Cet ouvrage intitulé *La "Petite Académie" : art et pouvoir sous Louis XIV* paraîtra en 1993 chez Flammarion dans la collection "Idées et recherches".



2 ROUSSELET, *La Poésie et la Musique traçant le portrait du roi.*

PREMIÈRE PARTIE

**APOLLON CONDUISANT
LE CORTÈGE DES MUSES**

CHAPITRE I

LA FABLE DU MYRTE ET DU LAURIER

Sacré à Reims le 7 juin 1654, le jeune roi ne s'occupait guère des affaires de l'État. Les divertissements semblaient seuls distraire un monarque tout occupé de l'essaim de beautés qui suivaient ses pas. Déguisé en pâtre à la première entrée du *Ballet des Arts*, Louis conduisait toute leur troupe : Madame, mesdemoiselles de Mortemart, de La Vallière ou de Sévigny — comme l'on disait alors — savaient se montrer des bergères dociles. Comment de simples nymphes auraient-elles pu résister aux effluves entêtants d'un Printemps si galant ?

Que de ce doux Printemps on aime le retour :

.....
 De toutes les Beutez il est environné,
 Et toutes les Beutez ne se peuvent défendre,
 De tâcher à luy rendre
 Cet amour qu'il leur a donné.
 Il ne faut pas laisser sur la tige vieillir,
 Toutes ces belles Fleurs qui sont de son domaine;
 C'est le Printemps qui les amene,
 C'est au Printemps à les cueillir.¹

Au gré de l'imagination des inventeurs de ballets, la cohorte des belles se métamorphosait en Muses compagnes d'Apollon ou en myriades d'étoiles amoureuses du soleil : mademoiselle de La Vallière et madame de Montespan furent les Piérides de la neuvième entrée du *Ballet des Muses* ; mademoiselle de Mancini qui avait été l'une des neuf sœurs du ballet des *Noces de Pélée et Thétis* ou de celui des *Saisons*, "devoit représenter une Etoile" au finale d'*Ercole amante*. Mais en 1662, Louis avait épousé l'infante et Marie était allée exhaler son chagrin à Brouage. Dans le livret qu'il offrit à la nouvelle reine, Benserade ne se faisait point honte de consoler la "Mancinette" avec un art souverain du demi-mot qui en dit long, et même une pointe d'émotion rare sous sa plume :

¹ BENSERADE, "Vers pour Sa Majesté, représentant le Printemps", *Ballet de Psyché*, dans *Œuvres*, t. 2, pp. 128-129.

Chacun dans son estat a sa mélancolie,
Ne cachez point la vostre, elle est visible à tous,
Estre *Etoile* pourtant, c'est un Poste assez doux,
Et la condition me semble jolie :
Vous la deviez garder, ce goust trop délicat,
A vostre feu si vif & si rempli d'éclat,
Mesle quelque fumée, & sert comme d'obstacle :
Les *Etoilles* vos Sœurs, vous diront qu'autre fois
Une Etoile a suffi pour produire un miracle,
Et pour faire bien voir du pays a des Rois.²

Mazarin voulait avoir les coudées franches et conduire les affaires de l'État à sa guise. Il combla l'oisiveté forcée du roi par des divertissements : vivant dans l'ombre du cardinal, Louis devait apparaître aux yeux de ses sujets moins comme leur souverain que comme un feu-follet de ballet. Pour avoir été la victime de ces visées politiques, Louis comprit tout le parti que l'on pouvait tirer des spectacles : il ne devait pas oublier la leçon.

Coup de tonnerre à la cour : le 10 mars 1661, Louis XIV annonce publiquement son intention de régner seul. "Le roi gouverne par lui-même" : l'abbé de Choisy, Loménie de Brienne ou madame de Motteville nous ont gardé le souvenir de la stupeur qui s'empara des ministères et de toute la cour à cette nouvelle³. Une légende naissait que Le Brun inscrirait au centre de la Galerie des Glaces et dont, au cœur des jardins, le char d'Apollon sortant de l'onde serait le double resplendissant. La veille, vers les deux heures du matin, Mazarin, après avoir réglé le sort de ses biens en ce monde, avait rendu son âme à Dieu. Une régence de près de vingt ans prenait fin car, dans les faits, "la majorité du Roi n'avait rien changé au gouvernement : le cardinal gouvernait, et prenait ses mesures pour gouverner toujours"⁴. Sa mort bouleversa le roi, mais elle le libéra d'une tutelle qu'il supportait avec une impatience croissante.

Louis XIV entretenait à l'égard de son parrain une relation à la fois tendre et jalouse. La tendresse tout d'abord pour cet homme qui lui avait conservé son trône à travers les turbulences de la Fronde :

Un ministre rétabli malgré tant de factions, très habile, très adroit, qui m'aimait et que j'aimais, qui m'avait rendu de grands services, mais dont les

² BENSERADE, "Vers pour mademoiselle Mancini, qui devoit représenter une *Étoile*", *Ballet d'Hercule amoureux*, dans *Œuvres*, t. 2, p. 249.

³ Voir D. DESSERT, *1661, Louis XIV prend le pouvoir : naissance d'un mythe ?*, Bruxelles, 1989.

⁴ CHOISY, *op. cit.*, p. 50.

pensées et les manières étaient naturellement très différentes des miennes, que je ne pouvais toutefois contredire ni lui ôter la moindre partie de son crédit sans exciter peut-être de nouveau contre lui, par cette image quoique fausse de disgrâce, les mêmes orages qu'on avait eu tant de peine à calmer.⁵

La jalousie aussi de ce jeune roi avide de pouvoir qui s'étale complaisamment dans le tableau, assombri à plaisir, d'une France exsangue à la mort du ministre :

Je commençai à jeter les yeux sur toutes les diverses parties de l'Etat, et non pas des yeux indifférents, mais des yeux de maître, sensiblement touché de n'en voir pas une qui ne m'invitât et ne me pressât d'y porter la main [...]. Le désordre régnait partout [...]. Les finances qui donnent le mouvement et l'action à tout ce grand corps de la monarchie étaient entièrement épuisées, et à tel point qu'à peine y voyait-on de la ressource. [...] l'abondance paraissait en même temps chez les gens d'affaires, couvrant d'un côté leurs malversations par toute sorte d'artifice, et les découvrant de l'autre par un luxe insolent et audacieux, comme s'ils eussent appréhendé de me les laisser ignorer.⁶

Logé dans un Louvre inachevé, comment Louis XIV n'aurait-il pas envié les splendeurs de Vaux ou les richesses du Palais Mazarin ? Le sentiment ambigu du roi à l'égard du cardinal s'étendit à l'art italien que Son Éminence avait toujours promu.

Paris était infesté d'Italiens et la cour s'était entichée de leurs modes. N'étaient-ce pas Buti, Cavalli et Vigarani qui préparaient, en retard et dans une débauche de faste, l'*Ercole amante* commandé par Mazarin pour fêter les noces du roi avec Marie-Thérèse ? Un chanteur, un castrat de surcroît, avait poussé l'audace jusqu'à espionner Sa Majesté⁷. Louis XIV entreprit de changer l'air du temps et c'est une véritable cabale qui accueillit le chef-d'œuvre de Francesco Cavalli : de son *Ercole amante*, les courtisans ne goûtèrent que les intermèdes d'*Hercule amoureux* composés par Lully. Cavalli dégoûté rentra à Venise et tous les castrats — sauf ceux de la Chapelle — plièrent bagages. Dans le même temps pourtant, Louis XIV créait l'Académie de Rome qui devait permettre aux peintres et aux sculpteurs français de se former au contact des chefs-d'œuvre de l'Antiquité et de Raphaël. En 1679, Le Nôtre partira en Italie à la demande de Colbert "pour chercher avec soin s'il trou-

⁵ LOUIS XIV, *Mémoires*, éd. par J. Longnon, Paris, 1978, p.33.

⁶ *Id.*, pp. 34-35.

⁷ Sur l'*Ercole amante* et le castrat Atto Melani, voir H. PRUNIÈRES, *L'opéra italien en France avant Lully*, Paris, 1913-1975.

vera quelque chose d'assez beau pour mériter d'être imité dans les maisons royales⁸ : les jardins de Versailles, cette apothéose de l'esprit français, sont encore sous la coupe des modèles ultramontains.

L'exemple le plus significatif de l'ambivalence du sentiment royal est certainement ce qu'il est convenu d'appeler l'*affaire Bernin*. Devenu maître de ses décisions, Louis XIV souhaita voir achever le Louvre et fit appel aux architectes italiens. À force de caresses et de cadeaux, le Bernin en personne se laissa convaincre et se mit en route pour Paris. Afin de séduire le monarque, il entreprit de fixer dans le marbre les traits de l'auguste physionomie. Sa Majesté ne tarda pas à remarquer le dédain que le cavalier affichait pour les œuvres françaises : "Il ne loue pas grand chose" avait dit Louis XIV à Chantelou qui s'empressa de conseiller au Bernin de changer de langage et de flatter un peu Le Brun⁹. Charles Perrault a raconté comment, après le départ du Romain et avec l'appui de Colbert, il avait réussi à persuader le roi de renoncer à ce projet et d'élever à la française la façade du palais des rois de France¹⁰. Pour rendre grâce à Louis XIV des faveurs dont il l'avait comblé, le Bernin s'était engagé à travailler dès son retour à Rome, à une statue équestre monumentale où Sa Majesté serait représentée à l'antique. L'œuvre, qui ne parvint en France qu'après la mort de l'artiste, provoqua un véritable tollé. On alla jusqu'à prétendre que le Bernin avait voulu se venger de celui qui lui avait préféré l'architecte Claude Perrault. Décapitée, transformée en Marcus Curtius par Girardon, la statue fut reléguée au bout de la pièce d'eau des Suisses. Il y a peu, ce chef-d'œuvre de la sculpture baroque y sommeillait encore, oublié de tous, sauf des vandales.

Pour des raisons d'ordre économique et d'orgueil national, Louis XIV se détournait de l'art italien acclimaté par Mazarin sur les bords de la Seine. Son modèle serait plutôt Richelieu qui, dès 1635, avait fondé l'Académie Française avec pour tâche essentielle, la purification, la fixation et l'illustration de la langue française. Les fruits de son mécénat ne s'étaient pas fait attendre et, sous son impulsion, les auteurs tragiques s'étaient éloignés des modèles italiens ou espagnols pour se conformer aux règles aristotéliennes : à Lope de Vega succédait Corneille, et ses

⁸ COLBERT, *Lettre au duc d'Estrée*, 20 janv. 1679, cité dans G.-B. DEPPING, *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1850-1851, t. 4, p. 597. Sur l'influence des jardins italiens sur Le Nôtre, voir É. KRETZULESCO-QUARANTA, *Les jardins du Songe, "Poliphile" et la mystique de la Renaissance*, 2^e éd., Paris, 1986, p. 335 et svtes.

⁹ CHANTELOU, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, éd. par L. Lalanne, Paris, 1885, p. 133. La question du séjour du Bernin à la cour de France a été traitée à maintes reprises : parmi les ouvrages les plus récents, citons celui de S. HOOG, *Le Bernin : Louis XIV, une statue "déplacée"*, Paris, 1989.

¹⁰ Ch. PERRAULT, *Mémoires*, Avignon, 1759, p. 78 et svtes.

tragédies imposaient à l'Europe un nouveau modèle. Un point commun rapprochait les deux cardinaux : leur intérêt personnel pour les arts se doublait de visées politiques¹¹. Tous deux s'étaient servis de la tragédie ou de l'opéra pour insinuer dans l'esprit des spectateurs le modèle de la monarchie absolue que Louis XIV, dès ce jour de mars 1661, allait incarner de manière définitive.

*
* *

Louis XIV aime les Beaux-Arts et il suffit pour s'en convaincre de considérer avec quelle attention le monarque suit l'enrichissement de ses collections, la conception de ses châteaux, son assiduité sur les chantiers, la précision qu'il exige des rapports que lui envoie Colbert¹². Son amour du théâtre n'est pas moins vif et lorsqu'une pièce nouvelle triomphe, il la fait représenter à la cour. En 1665, les Grands Comédiens jouent l'*Astrate* de Quinault dans la chambre de Marie-Thérèse convalescente. Dès son retour à Paris et malgré ses "manières de campagne", Molière bénéficie de la bienveillance royale : Louis XIV avait su distinguer tout le mérite d'une petite comédie qui suivait une représentation pitoyable de *Nicomède* de Corneille¹³. Louis XIV se plaisait à revoir les chefs-d'œuvre qui avaient marqué son Siècle. La pension du grand Corneille fut souvent oubliée, mais ses tragédies étaient jouées devant Sa Majesté :

Est-il vrai, grand Monarque, et puis-je me vanter
Que tu prennes plaisir à me ressusciter,
Qu'au bout de quarante ans, Cinna, Pompée, Horace
Reviennent à la mode, et retrouvent leur place,
Et que l'heureux brillant de mes jeunes rivaux
N'ôte point leur vieux lustre à mes premiers travaux.¹⁴

Parmi ces "rivaux", Louis XIV goûtait tout particulièrement Racine et l'on sait avec quelle assiduité le roi assista aux représentations d'*Esther*

¹¹ Ce sujet a suscité de nombreuses études. Parmi les plus récentes, citons celle de G. COUTON, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, 1986 et les diverses communications rassemblées par J. SERROY (éd.), *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Grenoble, 1986.

¹² Voir les ouvrages suivants : COLBERT, *Lettres, instructions et mémoires*, t. 5, *Sciences, Lettres, Beaux Arts, bâtiments*, éd. par P. Clément, Paris, 1861-1868; *Collections de Louis XIV (des sins, albums, manuscrits)*, Paris, 1977 et J. AUTIN, *Louis XIV architecte*, Paris, 1981.

¹³ LA GRANGE, *Préface*, dans MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, éd. par G. Michaut, Paris, 1948, t. 10, p. 328.

¹⁴ CORNEILLE, *Au roi sur Cinna, Pompée, Horace, Sertorius, Œdipe, Rodogune, qu'il a fait représenter de suite devant lui à Versailles, en octobre 1676*, dans *Œuvres complètes*, éd. par A. Stegman, Paris, 1963, p. 900.

par les élèves de Saint-Cyr. Parfois il allait jusqu'à indiquer lui-même des sujets aux dramaturges : celui des *Amants magnifiques* à Molière, celui d'*Agrippa* à Quinault. Au temps des tragédies en musique, le roi garda cette habitude et désigna souvent le sujet qu'il voulait voir traiter. Louis XIV évoque le nom d'Amadis, et Lully d'applaudir au choix de Sa Majesté qui lui inspire "plus d'entouziaste & de fureur divine, qu'il ne s'en eslevoit autrefois des tripieds d'Apollon"¹⁵.

Mais par-dessus tout, Louis XIV aimait la danse et la musique. Estienne Richard lui avait montré à toucher le clavecin et l'épinette. Tout *Courtisan*, tout *Homme de cour* se devant de tâter du luth ou du théorbe¹⁶, Louis XIV prit des leçons de Germain Pinel, "joueur de Luth" et de Bernard Jourdan de La Salle, "Maître pour enseigner le roi à jouer de la guitare" : au témoignage de la Palatine, Louis XIV, sans connaître aucune note de musique mais ayant l'oreille juste, jouait de ce dernier instrument "mieux qu'un maître, arrangeant sur cet instrument tout ce qu'il voulait"¹⁷. Ses maîtres à danser, Henry Prévot, Jean Regnault et Pierre Beauchamps pouvaient être fiers de leur élève : pendant que les courtisans s'extasiaient sur la grâce du jeune danseur, leurs épouses et leurs filles se récriaient sur la beauté non-pareille de sa jambe. "Faisant une Entrée seul", Louis avait représenté rien moins que le Génie de la Danse dans le *Ballet des Plaisirs*¹⁸. Après les bâtiments, les femmes, la chasse et la guerre, les ballets furent le divertissement chéri de Louis. Il n'y renonça qu'à contrecœur et la tragédie en musique devint le substitut de ce seul plaisir interdit.

Les opéras de Lully conjugèrent en une œuvre unique cet amour du théâtre, de la musique et de la danse. Sa Majesté ne se contentait pas d'indiquer les sujets, Elle tenait encore à suivre les répétitions. Lully compose *Alceste* et monsieur de La Rochefoucauld ne peut plus bouger de Versailles car le roi "le fait entrer et asseoir chez Mme de Montespan pour entendre les répétitions d'un opéra qui passera tous les autres". De son observatoire à Carnavalet, la marquise de Sévigné suit les moindres progrès et en rend compte à Grignan :

¹⁵ LULLY, *Amadis, Épître dédicatoire*, n.p.

¹⁶ Sur l'influence des traités de Castiglione et de Gracian, voir A. COUPRIE, *De Corneille à La Bruyère : images de la cour*, Lille-Paris, 1984, t. 1, pp. 15-164.

¹⁷ M. BENOÎT, *Versailles et les musiciens du roi*, p. 26 et svtes. La lettre de la princesse Palatine datée du 20 février 1721 est citée à la page 28. Voir également R. M. ISHERWOOD, *op. cit.*, p. 114 et svtes.

¹⁸ BFNSERADE, "Vers pour le roy, représentant le Génie de la Danse, & faisant une Entrée seul", dans *Ballet des Plaisirs*, Paris, 1655, p. 24.

On répète souvent la symphonie de l'opéra; c'est une chose qui passe tout ce qu'on a jamais ouï. Le Roi disait l'autre jour que, s'il était à Paris quand on jouera l'opéra, il irait tous les jours. Ce mot vaudra cent mille francs à Baptiste.¹⁹

Assidu aux répétitions, assidu aux représentations, Louis XIV connaissait les tragédies en musique par cœur. Cette méchante langue de Saint-Simon prétend même qu'il "chantait dans ses particuliers les endroits les plus à sa louange des prologues des opéras" et que "jusqu'à ses soupers publics au grand couvert, où il y avait quelquefois des violons, il chantonait entre ses dents les mêmes louanges quand on jouait les airs qui étaient faits dessus"²⁰.

Quant aux livrets, il en connaissait de mémoire des passages entiers qu'il parodiait à l'occasion. Dangeau rapporte que pour s'excuser d'avoir préféré le plaisir de la chasse au travail du conseil, Louis adapta à la circonstance quatre vers du prologue d'*Atys* :

Le conseil à ses yeux a beau se présenter
Sitôt qu'il voit sa chienne, il quitte tout pour elle :
Rien ne peut l'arrêter
Quand le beau temps l'appelle.²¹

Louis XIV avait de l'esprit. "L'opéra du roi" lui suggéra encore cette repartie galante inspirée par un air célèbre de Sangaride :

Louis XIV ayant demandé à Madame de Maintenon lequel des Opera elle aimoit le mieux, elle se déclara pour *Atys*. Sur quoi le Roi lui répondit : "Atys est trop heureux".²²

*
* *

L'intérêt que Louis XIV portait à ses divertissements était cependant motivé par des raisons d'ordre supérieur qui légitimaient ce que ce goût aurait pu avoir de trop égoïste, de trop futile. Le roi s'en est d'ailleurs expliqué lui-même devant la postérité dans les *Mémoires* qu'il destinait au dauphin :

¹⁹ SÉVIGNÉ, *Lettres à madame de Grignan*, 20 nov. et 1er déc. 1673, dans *Correspondance*, éd. par R. Duchêne, Paris, 1972-1978, t. 1, pp. 623 et 630-631.

²⁰ SAINT-SIMON, *Mémoires*, éd. par Y. Coirault, Paris, 1983-1988, t. 5, p. 480.

²¹ DANGEAU, *Journal*, éd. par Soulié et Feuillet de Conches, Paris, 1854-1860, t. 1, pp. 123-124.

²² CLÉMENT, *Anecdotes dramatiques*, Paris, 1775, t. 1, p. 126.

Je ne vous dirai pas seulement, comme on dirait à un simple particulier, que les plaisirs honnêtes ne nous ont pas été donnés sans raison par la nature; qu'ils délassent du travail, fournissant de nouvelles forces pour s'y appliquer, servent à la santé, calment les troubles de l'âme et l'inquiétude des passions, inspirent l'humanité, polissent l'esprit, adoucissent les mœurs, et ôtent à la vertu je ne sais quelle trempe trop aigre, qui la rend quelquefois moins sociable et par conséquent moins utile.²³

Très pragmatique, Louis XIV juge que "l'usage légitime" des divertissements est nécessaire et même indispensable à l'hygiène mentale et physique d'un prince. Un philosophe pyrrhonien comme La Mothe Le Vayer recommande d'enseigner la danse au dauphin, car il n'est pas de ceux qui la jugent "incompatible avec la sobriété, et à plus forte raison avec la majesté souveraine"²⁴. Au grand contentement du sévère évêque de Meaux, le roi ordonne que l'on accorde une attention toute particulière non seulement aux leçons du jeune dauphin, mais encore à ses délassements²⁵. Lorsque le duc d'Anjou quitte la France pour s'en aller régner en Espagne, Louis XIV lui donne comme *instruction* de ne jamais quitter ses affaires pour le plaisir, mais de se faire une règle qui lui donne "des temps de liberté et de divertissement"²⁶. Sa Majesté leur fait souvenir aussi de l'exemple monstrueux de Néron et condamne les monarques qui cherchent à atteindre la perfection dans des domaines qui ne relèvent pas de la puissance souveraine : "cette perfection, quand nous pourrions l'acquérir, marquerait une attention et un soin peu dignes de nous, qu'on ne peut avoir qu'en négligeant ce qui vaut beaucoup mieux"²⁷.

Il fallait être un *Solitaire*, il fallait être Pascal pour imaginer un roi sans divertissement. Jansénistes ou protestants fustigeaient ce goût indécent et leurs pamphlets pleuvaient. De Hollande, Jurieu vitupérait ces jésuites qui veulent "qu'on les place sur les tablettes des ruelles" et qui

²³ Louis XIV, *Mémoires*, pp. 132-133. Longtemps discutée, la participation personnelle du roi à la rédaction de ses *Mémoires* est aujourd'hui généralement acceptée, du moins en ce qui concerne le fond (outre la préface de J. LONGNON, à l'édition que nous suivons, voir P. SONNINO, "The dating and authorship of Louis XIV's *Mémoires*", *French historical studies*, 1973 et J.-L. THIREAU, *Les idées politiques de Louis XIV*, Paris, 1973, pp. 16-31). Quant aux pages consacrées par Louis XIV à ses divertissements, elles ont été souvent commentées (voir notamment R. M. ISHERWOOD, *op. cit.*, p. VII et svtes).

²⁴ LA MOTHE LE VAYER, *L'instruction de monseigneur le dauphin*, dans *Œuvres*, Paris, 1669, t. 1, p. 205.

²⁵ BOSSUET, *Lettre au pape Innocent XI*, 8 mars 1679, dans *Lettres sur l'éducation du dauphin*, éd. par E. Levesque, Paris, 1920, pp. 40-42.

²⁶ LOUIS XIV, *Instructions au duc d'Anjou*, dans *Mémoires*, p. 284.

²⁷ LOUIS XIV, *Mémoires*, p. 135.

“font des Comédies dans leurs Colleges : j’espère que bien-tôt on les verra sur le Théâtre de l’Hôtel de Bourgogne, & présider aux Opera”²⁸. Louis XIV qui devait ordonner sur son lit de mort que l’on envoyât son cœur à la maison professe des jésuites, ne pensait pas autrement que ses prédicateurs ou confesseurs.

Pour des raisons politiques sur lesquelles nous aurons à revenir, les jésuites considèrent que le faste et la montre relèvent de la *majesté* d’un roi. Quant aux spectacles qu’ils utilisaient dans leurs collèges à des fins éducatives et de propagande, ils ne pouvaient manquer d’en recommander l’usage. Dédié à Louis XIV, *L’art de régner* du père Le Moyne invite à la libéralité car “un Prince avare est dans son Estat, ce qu’un Soleil d’hiver est dans le monde”²⁹. Dans la *Politique* qu’il enseignait à son royal pupille, Bossuet considère que “les dépenses de magnificence & de dignité, ne sont pas moins nécessaires à leurs manieres, pour le soutien de la majesté, aux yeux des peuples, & des étrangers”³⁰. Les philosophes de l’Antiquité étaient appelés à la rescousse. Avec une maîtrise de la casuistique digne d’un disciple de Loyola, Pythagore distinguait “une volupté brutale & insensée, qui tient de l’action qui la produit, & qui charme dans le moment; mais qui a des suites funestes : & une volupté honnête produite par des actions honnêtes, qui est agréable sur l’heure, & qui n’est jamais suivie du repentir. Il comparoit la première au chant des Sirenes, & l’autre aux concerts des Muses”³¹. Chacun sait qu’à l’Opéra, les Muses n’ont jamais empêché les sirènes d’inviter à l’amour ni les Ulysses du parterre ou des loges de répondre à leurs appels.

Louis XIV explique ensuite à son fils le rôle social que jouent des fêtes en apparence si gratuites et pourtant si coûteuses :

Un prince, et un roi de France, peut encore considérer quelque chose de plus dans ces divertissements publics, qui ne sont pas tant les nôtres que ceux de notre cour et de tous nos peuples. Il y a des nations où la majesté des rois consiste, pour une grande partie, à ne se point laisser voir, et cela peut avoir ses raisons parmi des esprits accoutumés à la servitude, qu’on ne gouverne que par la crainte et la terreur : mais ce n’est pas le génie de nos Français, et, d’aussi loin que nos histoires nous en peuvent instruire, s’il y a quelque caractère singulier dans cette monarchie, c’est l’accès libre et facile des sujets au prince. C’est une égalité de justice entre lui et eux, qui les tient pour ainsi dire dans une société douce et honnête.³²

²⁸ [JURIEU], *La religion des jésuites*, La Haye, 1689, p. 20.

²⁹ LE MOYNE, *De l’art de régner*, Paris, 1665, p. 477.

³⁰ BOSSUET, *Politique tirée des propres paroles de l’Écriture Sainte*, Paris, 1709, p. 516.

³¹ DACIER, *La vie de Pythagore*, dans *Bibliothèque des anciens philosophes*, Paris, 1777, t. 1, pp. 163-164.

³² LOUIS XIV, *Mémoires*, p. 135.

Vieilli, Louis XIV eut “l’idée de se rendre vénérable en se déroband aux yeux de la multitude et à l’habitude d’en être vu tous les jours”³³. Au début de son règne, il en avait usé tout autrement et avait donné à tous ses sujets sans distinction, la liberté de s’adresser à lui “à toutes heures, de vive voix et par placets”³⁴. Cette liberté d’accès devint l’un des thèmes favoris de la célébration et s’incarna notamment dans la figure emblématique d’Esther aux pieds d’Assuérus. Lorsque Quinault fut chargé par la Petite Académie de composer la médaille des Placets, il s’inspira du frontispice de Sébastien Le Clerc pour l’*Esther* de Racine³⁵. C’est sous cet angle qu’il convient d’étudier la présence du roi aux spectacles : en partageant ce plaisir avec ses courtisans, le roi montre qu’il est homme comme chacun d’eux et oblitère, le temps de la représentation, cette “différence presque infinie de la naissance, du rang et du pouvoir”³⁶ que Dieu et l’histoire ont établie entre un monarque et ses sujets. Cette conception transparaît dans de nombreux prologues de Quinault. Ainsi dans celui de *Phaëton* où Saturne remercie le commanditaire royal en termes explicites :

De sa grandeur il se plaist à descendre.
Il sçait mesler les Jeux à cent travaux divers.

Le récit traduit fidèlement sur la scène de l’Opéra la pensée intime de Louis XIV. Comme dans la médaille des Placets, Quinault sait manier les thèmes chers à son souverain.

Les divertissements servent aussi à occuper le peuple que la paix jette dans le désœuvrement et que la nécessité transforme en pillards. Le paiement des troupes durant la guerre répand l’argent de la caisse royale parmi les classes les plus défavorisées. En temps de paix, une politique de prestige se doit de remplir la même fonction. Louis XIV qui avait été sensiblement ému au début de son règne par la détresse de “ses peuples”, n’ignore pas que les immenses sommes d’argent qu’il brasse “proviennent toujours des sueurs, des larmes et du sang des misérables, dont la défense est commise à ses soins”³⁷. Il en est comptable et c’est pour cela qu’il se doit de dépenser cet argent qui donnera du travail au peuple et soulagera sa misère. Avec un discernement que la pratique a

³³ SAINT-SIMON, *Mémoires*, t. 5, p. 522.

³⁴ LOUIS XIV, *id.*, p. 133.

³⁵ J. JACQUIOT, “Philippe Quinault, membre de la Petite Académie”, dans *Mélanges Raymond Lebègue*, Paris, 1969, pp. 310-311 et 316-317.

³⁶ LOUIS XIV, *ibid.*

³⁷ *Id.*, pp. 84-85.

démenti, Louis explique au dauphin la nécessité d'une politique de prestige :

Les souverains que le Ciel a faits dépositaires de la fortune publique font assurément contre leurs devoirs quand ils dissipent la subsistance de leurs sujets en dépenses inutiles, mais ils font peut-être un plus grand mal encore, quand, par un ménage hors de propos, ils refusent de déboursier ce qui peut servir à la gloire de leur nation ou à la défense de leurs provinces.³⁸

Les fêtes, les bâtiments ou les jardins sont pour Louis XIV des rouages économiques indispensables qui ont "pour dernier objet l'utilité de ses sujets, l'exécution d'une infinité de grands desseins, sa propre splendeur et sa propre magnificence"³⁹.

Pour pallier en temps de paix l'oisiveté de ses courtisans, Louis ordonne carrousels et ballets. Ces divertissements exercent l'agilité et la force physique qui ne peuvent être entretenues que par là et cette démonstration d'adresse "est toujours de bonne grâce à un prince, et fait juger favorablement, par ce qu'on voit, de ce qu'on ne voit pas"⁴⁰. Des occupations bénignes et même utiles ne laissent pas aux courtisans le loisir de songer à fronder et "par là nous tenons leur esprit et leur cœur, quelquefois plus fortement peut-être, que par les récompenses et les bienfaits"⁴¹. L'idée n'était pas neuve et dès 1657, l'abbé d'Aubignac avait recommandé *la pratique du théâtre* pour cette même raison :

L'un des plus dignes soins de la bonté d'un Souverain envers ses sujets, est de les empêcher, tant qu'il peut, d'être oisifs. De sorte que comme il serait bien malaisé, et qu'il ne serait pas même raisonnable de leur imposer des travaux continuels; il leur faut des spectacles, comme une occupation générale pour ceux qui n'en ont point. Le plaisir les y attire sans violence, les heures de leur repos s'y écoulent sans regret, ils y perdent toutes leurs pensées de mal faire, et leur oisiveté même s'y trouve occupée.⁴²

Instruments de politique intérieure, les divertissements du Roi Soleil sont aussi — et peut-être plus encore — un instrument de politique extérieure.

*
* *

³⁸ *Id.*, pp. 187-188.

³⁹ *Id.*, p. 108.

⁴⁰ *Id.*, p. 134.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, éd. par P. Martino, Alger, 1927, p. 10.

RÔLE POLITIQUE DES DIVERTISSEMENTS

Les ballets, comédies-ballets et tragédies en musique réclamaient les enchantements des machineries, la somptuosité des intermèdes musicaux et des entrées chorégraphiques. Les frais énormes qu'entraînait leur représentation excédaient les possibilités financières des troupes théâtrales. Par leur faste, des divertissements qui ne pouvaient être que royaux ont largement contribué à établir à l'étranger l'image d'un règne prospère. Toujours en quête de mécènes, l'abbé d'Aubignac insiste sur l'intérêt stratégique, singulièrement en cas de guerre :

Durant la paix on fait paraître qu'il y a beaucoup de richesses superflues, beaucoup d'hommes inutiles sans lui être à charge [...], beaucoup d'esprit civilisés et fertiles en toutes sortes d'inventions et beaucoup d'habiles ouvriers pour exécuter les plus ingénieuses pensées. [...] Mais quand durant les guerres on continue ces Jeux dans un Etat, c'est donner des témoignages bien signalés, qu'il y a des trésors inépuisables et des hommes de reste.⁴³

Louis XIV en était convaincu et ses *Mémoires* en font foi :

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.⁴⁴

Bien loin de se borner aux époques de paix, le mécénat artistique se déploiera pendant les campagnes militaires avec une particulière ostentation.

En 1668, alors que Louis XIV combat sur deux fronts, la Monnaie frappe une médaille pour les bâtiments royaux : elle marque "sous l'image de Minerve, la France qui est armée pour combattre, & qui d'ailleurs protège les Arts"⁴⁵. Bien que la guerre soit déclarée, Colbert fait poursuivre à Rome les moulages de la colonne Trajane, "donnant en cela une grande marque de son estime pour la sculpture des Anciens : mais qui peut assurer que la politique n'y eust pas quelque part"⁴⁶. Charles Perrault nous a conservé une seconde anecdote, liée directement à la politique des spectacles de Louis XIV :

Le Courier qui portoit le paquet de Monsieur Colbert pour lors dans les Flandres auprès du Roy, fut arrêté par les Ennemis; entre plusieurs Ordon-

⁴³ *Id.*, p. 6.

⁴⁴ LOUIS XIV, *Mémoires*, p. 134.

⁴⁵ MÉNESTRIER, *Histoire du roy Louis le Grand par les médailles*, Paris, 1691, p. 9.

⁴⁶ Ch. PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, 1688-1697, t.1, p. 191.

nances pour les bastimens du Roy, qui montoient à de grandes sommes, il s'en trouva une pour le payement du second quartier des gages des Comédiens Espagnols. Quelle mine faisoit, je vous prie, le general de l'Armée ennemie, en voyant ses soldats presque tout nuds, pendant que le Prince qu'il avoit à combattre faisoit payer des Comédiens Espagnols qu'il n'avoit retenus que pour la satisfaction de la Reyne, & à condition de ne les voir jamais jouer la Comédie.⁴⁷

Ce but stratégique trouve un écho dans l'épître dédicatoire de la *Psyché* de 1678 :

On a lieu de penser que la France occupée
A s'étendre plus loin, par le droit de l'épée,
Pour cueillir les Lauriers, dûs à tes grands exploits,
Neglige des beaux Arts les paisibles employs.

.....
Il est vray cependant que malgré ses conquêtes,
Elle suffit encor à préparer des Fêtes;
Il est vray que malgré mille plaisirs offerts
Elle suffit encor à dompter l'Univers.⁴⁸

Corneille de l'Isle dévoile les desseins du roi : c'était mal connaître son goût pour le secret.

Plus habile, Quinault se borne, dans ses prologues, à remercier le roi pour la paix qu'il donne à son royaume. Le librettiste n'invoque d'autre dessein que le bonheur des sujets. Au prologue de *Thésée*, Vénus rappelle les Plaisirs que les trompettes de Mars avaient effarouchés. Devant un décor qui figure le château de Versailles, Vénus et Mars — l'amour et la guerre — scellent leur réconciliation :

Au milieu de la guerre,
Goûtons les plaisirs de la paix.

Tel était déjà en pleine guerre de Hollande, le sujet de l'épître de *Cadmus* :

Vous destinez icy mes chansons, & mes jeux,
Aux divertissements de vos Peuples heureux;
Et lorsque vous allez jusqu'au bout de la terre,
Comblent vos Ennemis des malheurs de la guerre,
Vous laissez, en cherchant la peine, & les combats,
Les plaisirs de la Paix, au cœur de vos Etats.⁴⁹

⁴⁷ *Id.*, pp. 191-192.

⁴⁸ Th. CORNEILLE, *Psyché, Épître dédicatoire*, n. p.

⁴⁹ QUINAULT, *Cadmus, Épître dédicatoire*, n.p.

Les ennemis n'ont qu'à tirer les conséquences d'une prospérité que la guerre ne réussit pas à entamer, du moins dans les épîtres. Malgré l'adresse des librettistes, ce jeu qui aurait dû affaiblir le moral des troupes adverses, paraît avoir provoqué leurs sarcasmes plutôt que leur frayeur :

Quinault a poussé trop loin, dans ses prologues, les louanges qu'il donnoit au Roi. Après la bataille d'Hochstet, un Prince Allemand dit malignement à un prisonnier François : "Monsieur, fait-on maintenant des Prologues d'Opéra en France ?"⁵⁰

En 1704, il fallait plus que des chansons pour sauver l'image de la France.

*
* *

Enrichies de gravures par Silvestre ou Le Pautre, luxueusement éditées par l'Imprimerie royale, les relations de Perrault ou de Félibien serviraient à conserver le souvenir des spectacles et à porter l'image de leurs splendeurs éphémères au-delà des frontières. La volonté de Colbert avait été que les "grands exploits" guerriers du roi fussent "mêlés de divertissemens dignes du prince, de fêtes, de mascarades, de carrousels & d'autres délassemens semblables, & que toutes ces choses devoient être décrites & gravées avec esprit & avec intelligence pour passer dans les pays étrangers, où la maniere dont elles sont traitées, ne fait gueres moins d'honneur que les choses mêmes"⁵¹. Cette fois, Colbert fit mouche et l'effet escompté ne se fit guère attendre : gravures et relations contribuèrent à mettre à l'heure française la plupart des cours d'Europe. Mirages de fine galanterie, de luxe gratuit, les plaisirs des châteaux enchantés et de leur prince charmant fascinaient.

Dès lors, aux yeux du monarque, les gens de Lettres se révèlent des auxiliaires précieux. Leur plume assure la pérennité des fêtes les plus fugaces, elle en donne le goût à l'étranger qui s'émerveille, elle invente avant tout l'image d'un souverain absolu. Tel est le discours que le père Le Moyne avait tenu pour inviter le roi à renforcer son mécénat :

Si les Princes ne plaignent point la dépense qu'ils font à un Spectacle, quoy qu'une heure de passe-temps qu'ils y prennent, leur couste plus quel-

⁵⁰ CLÉMENT, *Anecdotes dramatiques*, t. 3, p. 416.

⁵¹ Ch. PERRAULT, *Mémoires*, pp. 30-31. La dette du baroque européen envers les projets décoratifs de Bérain a été mise en évidence par J. VANUXEM ("Baroque allemand et baroque français dans l'art de la fin du XVII^e siècle", *XVII^e siècle*, 1953; "Des fêtes de Louis XIV au baroque français dans l'art de la fin du XVII^e siècle", *XVII^e siècle*, 1957) et par J. de LA GORCE, *Bérain, dessinateur du Roi Soleil*, Paris, 1986).

quefois que la prise d'une Ville; leur pardonnera-t-on après cela, s'ils plaignent deux ou trois mille francs à un Homme, qui peut donner l'immortalité à leur Nom; qui peut faire durer leur Regne après eux.⁵²

Immortalité, voilà le maître-mot : les lauriers que tressent les poètes assurent l'immortalité. Un jeu subtil s'établit entre les écrivains et le roi où chacun s'éternise, dans les deux sens du terme. C'est l'un des thèmes à variations favoris des harangues et discours de l'Académie Française :

Bien loin qu'elle pretende leur donner l'immortalité, elle vient reconnoître sincèrement que ce seront ces mesmes exploits qui donneront l'immortalité à ses ouvrages.⁵³

À l'instar d'Alexandre, d'Auguste, des Médicis ou de Jules II, Louis voulut avoir son Siècle ... et il l'eut.

Pour ce faire, Sa Majesté conçut le dessein de mettre les arts "dans le plus haut point de perfection où ils ayent jamais été" :

Elle veut que son règne soit fameux, non-seulement par les grandes actions de sa vie, mais aussi par une infinité d'hommes illustres en toute sorte de professions, qui égalent & surpassent même ceux de l'antiquité.⁵⁴

Une floraison de génies prouverait de façon péremptoire que le Roi Soleil était béni de Dieu. Racine, Lully ou Le Brun devenaient en quelque sorte les stigmatés de l'essence divine du gouvernement de Louis-Dieudonné. Moissonnant abondamment dans le règne antérieur pour faire figurer Corneille ou Descartes, Perrault dressa une galerie des *Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*. Les trompettes de la gloire ne sont pas de trop pour entonner un éloge pour le moins flatté :

Tous les Siecles ont donné de grands Hommes, mais tous les siecles n'en ont pas esté également prodigues. Il semble que la Nature prenne plaisir de temps en temps à montrer sa puissance dans la richesse des talens qu'elle répand sur ceux qu'elle aime, & qu'ensuite elle s'arreste comme épuisée par la grandeur & par le nombre de ses profusions.

Quoyque ces momens ne soient pas reglez, on a remarqué néanmoins que cette humeur bienfaisante luy prend ordinairement lorsque le Ciel a resolu de donner à la Terre quelque grand Prince qui en doit faire l'ornement; car comme si elle se croyoit obligée de parer l'entrée de ce Heros

⁵² LE MOYNE, *De l'art de régner*, pp. 501-502.

⁵³ Ch. PERRAULT, *Compliment de l'Académie Française fait au roy à son retour de la campagne de Hollande, le 13 août 1672*, dans *Recueil de divers ouvrages*, Paris, 1676, p. 232.

⁵⁴ Ch. PERRAULT, *Mémoires*, p. 67.

dans le monde, elle fait naître avant luy, ou avec luy, une foule d'Hommes d'un mérite extraordinaire pour le recevoir, & pour estre ou les instrumens de ses grandes Actions, ou les Ouvriers de sa magnificence, ou les Trompettes de sa gloire.⁵⁵

Selon l'observation qu'on a faite dans tous les temps, que sous le règne des héros, il se forme toujours de grands hommes dans toutes les conditions de la vie⁵⁶, Choisy comme Perrault considèrent que les hérauts du *Parnasse françois* sont, à l'égal des grands militaires, les preuves vivantes et sans équivoque de la grandeur d'un prince. Dès avant la fin du règne de Louis XIV, l'image de son Siècle est fixée : Voltaire n'aura plus qu'à apporter une touche finale à cette célébration savamment orchestrée par Colbert.

Ni le roi ni son ministre n'étaient les premiers — même en France — à considérer qu'un mécénat artistique bien géré pouvait avoir des suites tangibles, tout en leur assurant une gloire posthume. Parmi les *Hommes illustres*, Armand-Jean du Plessis, cardinal-duc de Richelieu marche en tête : n'était-ce pas lui qui avait entamé une politique d'aide aux écrivains ? lui encore qui avait restauré la tragédie des Anciens ? lui toujours qui avait fondé l'Académie Française ? Poursuivi par Mazarin, le mouvement devait atteindre son apogée sous le ministère de Colbert. Ni l'idée des gratifications, ni celle d'étendre le mécénat à l'étranger n'étaient originales. Amateur d'art doublé d'un politique averti, Richelieu avait compris qu'une gratification renouvelable était bien plus efficace qu'une pension pour maintenir les artistes sous son autorité. Richelieu avait eu aussi la bonté d'envoyer des présents aux savants étrangers qui avaient fait son éloge. Avec Georges Collas, nous pouvons conclure qu'"il n'y eut guère de nouveau en cette affaire que l'âpreté avec laquelle on réclama le remboursement en éloges des gratifications"⁵⁷.

Plus caractéristiques encore furent la rigueur et le sérieux avec lesquels Colbert surveilla la distribution des gratifications : le contrôleur général des finances, quoi qu'on en ait dit, aimait les arts, pas le gaspillage. La lourdeur de ses charges l'empêchait de veiller lui-même à ce que la troupe toujours indisciplinée des Muses réponde à la générosité royale par un tribut d'encens. Aussi décida-t-il de faire appel à l'illustre Chapelain pour l'aider dans cette tâche ingrate. Celui-ci fut chargé de

⁵⁵ Ch. PERRAULT, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, Paris, 1696-1700, t. 1, préface non paginée.

⁵⁶ CHOISY, *Mémoires*, p. 86.

⁵⁷ G. COLLAS, *Un poète protecteur des Lettres au XVII^e siècle : Jean Chapelain (1595-1674)*, Paris, 1912, p. 390.

dresser une liste des écrivains et des savants qu'il jugeait les plus aptes à devenir de bons thuriféraires. Dès 1663, la corne d'abondance commença à déverser ses bienfaits : la docilité fut mieux récompensée que le mérite.

Sur base du premier tri, Colbert choisit quelques écrivains et érudits qu'il voulut "avoir auprès de lui pour prendre leurs avis, & former une espèce de petit conseil pour toutes les choses dépendantes des belles lettres"⁵⁸. Ce cénacle très restreint se réunit pour la première fois chez le ministre le 3 février 1663. Bourzeis, Cassagnes, Charpentier et bien entendu Chapelain constituèrent la première "Petite Académie". À la demande de ce dernier, Perrault fut désigné comme secrétaire et rapporteur des séances : il ne leur restait plus qu'à se mettre au travail.

CHAPITRE II

LA "PETITE ACADÉMIE" :

HOCHET DU ROI OU MACHINE DE GUERRE ?

Comme nous l'avons signalé dans notre introduction, aucune étude d'ensemble n'a été consacrée à la Petite Académie et à ses diverses activités. Plusieurs ouvrages et articles portant sur certains de ses membres fournissent des renseignements épars⁵⁹. Alors qu'il définit clairement le rôle de Charles Perrault au sein de la Petite Académie, Paul Bonnefon n'accorde que peu de valeur à ses travaux : selon lui, "tout cela est assez anodin"⁶⁰. Devenue en juillet 1701 Académie royale des Inscriptions et

⁵⁸ Ch. PERRAULT, *Mémoires*, p. 31.

⁵⁹ Sur Chapelain, voir le livre déjà mentionné de G. COLLAS, *Un poète protecteur des lettres*, ch. IX, "Les gratifications aux gens de lettres", pp. 389-443; sur Perrault, voir l'article de P. BONNEFON, "Charles Perrault; essai sur sa vie et ses ouvrages", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1904; sur Quinault et Racine, voir J. JACQUIOT, "Philippe Quinault, membre de la Petite Académie", *loc. cit.* et "Devises pour les médailles et jetons de Louis XIV composées par Jean Racine, historiographe du roi, membre de la Petite Académie", dans *Actes du premier congrès international racinien*, Uzès, 1962.

⁶⁰ P. BONNEFON, *id.*, p. 381.



3 EDELINCK, d'après Tortebat, Charles Perrault.

Médailles, elle a davantage attiré l'intérêt des numismates. Josèphe Jacquot éclaire les circonstances de sa création avec beaucoup de minutie en se penchant essentiellement sur les travaux d'élaboration des médailles et jetons⁶¹. L'auteur tente de démontrer l'originalité de ce sup-

⁶¹ Voir l'introduction de son édition des *Médailles et jetons de Louis XIV d'après le manuscrit de Londres*, Paris, 1968, t. 1, pp. I-LXXXIII. Très documentée, cette étude qui remplace les ouvrages anciens, complète et corrige l'article de J. VANUXEM, "La première *Histoire métallique*", *xvii^e siècle*, 1957. Signalons encore la courte synthèse récente de F. FOSSIER, *Au pays des Immortels : l'Institut de France hier et aujourd'hui*, Paris, 1987, p. 213 et svtes.

port par opposition à la littérature et aux arts plastiques : “la médaille, au point de vue politique, avait une place très importante, mais je ne crois pas qu'on puisse établir une relation entre ce moyen de propagande et les ballets”⁶². Les exemples avancés et les conclusions qu'elle-même en tire, vont à l'encontre d'une affirmation aussi réductrice : la Petite Académie réalisa “une véritable unification entre les œuvres littéraires et artistiques, auxquelles elle entendait imposer l'autorité de l'antiquité classique, seule règle qu'elle jugeait capable de donner au règne de Louis XIV la marque de la grandeur”⁶³. La pratique régulière de la numismatique et la connaissance approfondie de l'emblématique qu'elle réclamait, n'ont pas manqué de conditionner en profondeur l'esthétique développée et imposée par la Petite Académie.

La mode italienne avait vu fleurir à travers la France d'innombrables académies plus ou moins structurées et durables. Loin de freiner cette ardeur, la création de l'Académie Française fit naître d'importantes académies provinciales. À Paris, un grand amateur de “hiéroglyphes” et de langage chiffré, l'abbé d'Aubignac, créa une Académie des Allégoristes dont Gabriel Guéret — prosateur aussi excellent qu'oublié — devint le secrétaire⁶⁴. Aussi, l'idée de mettre au service du roi une académie férue d'emblématique n'avait-elle rien d'original en 1663. Ce qui était neuf dans le projet de Colbert, c'était l'ampleur d'une démarche érigée en système, non le mode de célébration :

Lui donner [au roi] pour nom Hercule, Mars ou Alexandre n'a en soi aucune signification; tout cela pourrait n'être que le fait de la tradition. Mais enchâsser ces identifications dans les diverses facettes d'un système d'idées qui veut agir sur la mentalité des contemporains, voilà qui paraît original.⁶⁵

Comme le souligne ici Nicole Ferrier-Caverivière, la définition claire et précise du but à atteindre était elle aussi nouvelle.

Conformément à la volonté de Colbert, la Petite Académie fut instituée à la seule gloire du roi au grand contentement de celui-ci :

⁶² J. JACQUIOT, “La littérature et les médailles”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1972, p.210.

⁶³ J. JACQUIOT, *Médailles et jetons de Louis XIV*, t. 1, p. XX.

⁶⁴ Le mouvement académique dans son ensemble est l'objet des études magistrales de F. YATES, *The French academies of the sixteenth century* et de A. VIALA, *Naissance de l'écrivain*, Partie I, chap. 1 “L'essor des académies”. Sur l'Académie des Allégoristes en particulier, voir G. COUTON, *La vieillesse de Corneille*, Paris, 1949, p. 94.

⁶⁵ N. FERRIER-CAVERIVIÈRE, *L'image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*, Paris, 1985, p. 94.

CRÉATION DE LA PETITE ACADEMIE

Vous pouvez, Messieurs, juger de l'estime que je fais de vous, puisque je vous confie la chose du monde qui m'est la plus précieuse, qui est ma gloire : je suis sûr que vous ferez des merveilles, je tâcherai de ma part de vous fournir de la matière qui mérite à être mise en œuvre par des gens aussi habiles que vous êtes.⁶⁶

Après la mort de Colbert et contre toute attente, la Petite Académie sut se concilier les faveurs de son successeur. Afin d'expliquer quelles étaient leurs activités, Perrault et ses collègues rédigèrent un mémoire que Louvois donna à lire à son père pour qu'il lui en dît son sentiment :

Ce mémoire fit un effet assez étrange : M. le Chancelier le Tellier s'étoit toujours moqué de cette petite académie : elle étoit le sujet ordinaire de ses plaisanteries, & il disoit qu'il ne trouvoit pas d'argent plus mal placé que celui que M. Colbert donnoit à des faiseurs de rébus & de chansonnettes. Cependant quand il eut lu ce mémoire, il changea de ton & dit à M. de Louvois son fils, en le lui rendant : "Voilà un établissement qu'il faut conserver avec grand soin; car rien ne peut faire plus d'honneur au Roi & au Royaume à si peu de frais".⁶⁷

Si ce précieux rapport nous avait été conservé, nous n'en serions pas réduits aujourd'hui à faire feu de tout bois pour comprendre le fonctionnement de la Petite Académie. Lorsqu'on connaît la constance avec laquelle Louvois s'est ingénié à prendre le contrepied des choix politiques et artistiques de son prédécesseur, on peut en conclure que ce mémoire devait indiquer des visées plus hautes que la conception de quelques médailles ou inscriptions. Non seulement Louvois conserva la Petite Académie, il en doubla encore le nombre des membres. Indissociablement lié à Colbert dont il avait été en cette matière le plus intime collaborateur, Perrault fut remplacé par Félibien. En 1683, La Chapelle, Racine, Boileau et Rainssant vinrent épauler le travail de Charpentier, de l'abbé Tallemant, de Quinault et de Félibien. Le ton des louanges se ressent de leur arrivée : "consciens, comme leur roi, que les temps ont changé, ils n'ont pas l'audace d'imposer malgré tout l'image colossale d'un souverain dont chaque action ne serait qu'un triomphe". Avec Nicole Ferrier-Caverivière, il est permis de se demander, compte tenu de l'emprise directe que Louis XIV exerce alors sur le cénacle, "si ce n'est pas le monarque lui-même qui exige de cette littérature une telle modération"⁶⁸. Aimée de Sa Majesté, la Petite Académie a été l'objet des soins attentifs de ses ministres successifs : quels étaient donc

⁶⁶ Propos tenus par Louis XIV et rapportés dans Ch. PERRAULT, *Mémoires*, p. 40.

⁶⁷ Ch. PERRAULT, *id.*, pp. 197-198.

⁶⁸ N. FERRIER-CAVERIVIÈRE, *op. cit.*, p. 225.

ces travaux qui gagnaient tant de faveur à nos “faiseurs de rébus & de chansonnettes” ?

*
* * *

La lettre par laquelle Chapelain répondit à Colbert et lui soumit ses vues sur les travaux à confier à la Petite Académie, nous a été heureusement conservée⁶⁹. Elle constitue un véritable plan de travail que le ministre adopta sans réticences.

Chapelain marque tout d'abord son enthousiasme pour le *dessein* dont Colbert lui a fait part et qu'il juge “tout à fait digne de la grandeur du Roy : de sorte qu'il n'y a point à délibérer, selon moy, si la pensée s'en doit exécuter, et qu'il faut seulement songer aux moyens pour le faire”⁷⁰. Entre autres supports, mais en premier, les médailles seront placées sous l'autorité du cénacle. Un second outil de propagande sera l'éloge en vers, le panégyrique du prince car, “de toutes les choses durables, c'est sans doute celle qui se défend le plus de l'injure du temps lorsqu'une bonne main s'en mêle” :

Tous les tombeaux, tous les portraits, toutes les statues les plus renommées, ont fait naufrage contre cet escueil : les ouvrages mesme de prose les plus exquis ne sont venus jusqu'à nous que mutilés et qu'estropiés & seul les poétiques, à compter depuis Homère, au moins les excellens, ont passé jusqu'à nous.⁷¹

Pour réparer des ans l'irréparable outrage, les monuments les plus représentatifs de la grandeur de Sa Majesté devront être décrits par la Petite Académie ou, sinon par elle, du moins sous sa férule. Le projet fut mené à bien, mais en prose, par Perrault et Félibien.

En revanche, pour ce qui regarde l'*Histoire du roi*, Chapelain déconseille vivement de l'écrire en vers : un “poème narratif” exige de la fiction et cette fiction serait contraire à la vérité, seule digne de conserver le souvenir des exploits de Louis XIV. Il constate encore que la rédaction d'une *Histoire du roi* est un projet qu'il serait difficile de réaliser sans attenter au “secret” qui doit entourer la personne royale :

⁶⁹ Un premier état de cette lettre est édité — d'après le manuscrit du fonds Baluze — par A. C. Hunter dans CHAPELAIN, *Opuscules critiques*, Paris, 1936, pp. 334-339; un deuxième état plus poussé est édité par P. Tamizey de Larroque — d'après le manuscrit de l'ancienne collection Sainte-Beuve — dans CHAPELAIN, *Lettres*, Paris, 1880, t.2, pp. 272-277. C'est à ce second texte que nous nous référons.

⁷⁰ *Id.*, p. 272.

⁷¹ *Ibid.*

ACTIVITÉS DE LA PETITE ACADEMIE

Il est de l'histoire comme de ces fruits qui ne sont bons que gardés et pour l'arrière-saison. Si elle n'explique point les motifs des choses qui y sont racontées, si elle n'est pas accompagnée de réflexions prudentes et de documens, ce n'est qu'une relation pure, sans force et sans dignité. De les y employer aussy, durant le règne du Prince qui en est le sujet, cela ne se pourroit sans exposer au public les ressorts du Cabinet, donner lieu aux ennemis de les prévenir ou de les rendre inutiles, et trahir ceux qui auroient des liaisons avec luy, lesquelles ne subsistent que par le secret et à l'ombre d'un profond silence.⁷²

Le conseil était sage et il fut suivi. Après que Charpentier se fut refusé faute de recevoir les mémoires secrets qu'il demandait, c'est le roi en personne qui entreprit de dicter ses mémoires au Président de Périgny et à Pellisson, son historiographe. Ces deux secrétaires n'appartinrent jamais à la Petite Académie. Boileau et Racine, historiographes du roi depuis 1677, n'y entrèrent qu'en 1683. L'*Histoire du roi*, du moins sous sa forme littéraire, échappa à la juridiction de Chapelain et de Perrault :

Ce fut une grande perte pour la petite académie, mais un bonheur pour M. Pellisson & particulièrement pour Mrs Racine & Despréaux, chargés depuis d'écrire l'histoire du Roi par Madame de Montespan, qui regarda ce travail comme un amusement dont elle avoit besoin pour occuper le Roi.⁷³

Aucune des tentatives ne devait dépasser le stade des fragments plus ou moins achevés⁷⁴. Des contacts s'établirent cependant entre les travaux académiques et historiographiques. Songeons par exemple à Périgny qui met au net les considérations du roi sur le rôle politique des divertissements et collabore d'autre part au *Ballet des Amours déguisés*, au *Ballet des Muses* ou encore aux *Plaisirs de l'Île enchantée*⁷⁵.

Après avoir chaudement recommandé les ouvrages oratoires, tels que les harangues et les discours, Chapelain suggère à Colbert "d'autres

⁷² *Id.*, p. 275.

⁷³ Ch. PERRAULT, *Mémoires*, pp. 42-43.

⁷⁴ Sur l'historiographie et ses thèmes, voir les études de O. RANUM, *Artisans of glory : writers and historical thought in seventeenth-century France*, Chapel Hill, 1980 et B. BARRET-KRIE-GEL, *Les historiens et la monarchie*, III, *Les académies de l'histoire*, Paris, 1988. Ces ouvrages généraux sont complétés et corrigés par les articles de F. FOSSIER, "La charge d'historiographe du seizième au dix-neuvième siècle", *Revue historique*, 1977 et "À propos du titre d'historiographe sous l'Ancien Régime", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1985.

⁷⁵ Sur Périgny, voir notre article "La collaboration de Quinault et Lully avant la *Psyché* de 1671", à paraître en 1992 dans "*Recherches*" sur la musique française classique, n° 28.

moyens louables de respandre et de maintenir la gloire de Sa Majesté, desquels mesme les anciens nous ont laissé d'illustres exemples qui arrestent encore avec respect les yeux des peuples, comme sont les pyramides, les colonnes, les statues équestres, les colosses, les arcs triomphaux, les bustes de marbre et de bronze, les basses-tailles, tous monumens historiques auxquels on pourroit ajouter nos riches fabriques de tapisseries, nos peintures à fresque et nos estampes au burin, qui, pour estre de moindre durée que les autres, ne laissent pas de se conserver longtems⁷⁶. "Ces sortes d'ouvrages appartenant à d'autres arts que celui des Muses" sur lequel Colbert avait sollicité Chapelain, retinrent son attention : le ministre saisit immédiatement tout le parti qu'il pourroit tirer des arts décoratifs s'ils étaient placés sous une même autorité. Le vœu de Chapelain fut exaucé et nous savons par Charles Perrault que la Petite Académie fut consultée "sur toutes les choses qui regardent les bâtimens, & où il peut entrer de l'esprit & de l'érudition"⁷⁷. Les monumens officiels tout constellés d'inscriptions, de symboles et d'allégories à la gloire du Roi Soleil, furent donc conçus sous l'égide de Chapelain et de ses collègues.

Chapelain souhaitait étendre encore son pouvoir de décision aux tapisseries, aux peintures monumentales et aux gravures. Une collaboration assidue s'établit entre la Petite Académie et Le Brun. Sur ordre du roi et de son ministre, Chapelain dut convaincre le Premier Peintre de se conformer à ses théories sur l'emploi de l'allégorie dans les tableaux et tapisseries de l'*Histoire du roi*⁷⁸. Les *Mémoires* de Perrault nous apprennent que la Petite Académie fut directement impliquée dans l'élaboration des tentures des Saisons et des Éléments. Ces cartons et leurs bordures enrichies d'inscriptions et d'emblèmes inspirèrent un précieux manuscrit dont chaque enluminure est commentée par un petit poème dû à la Petite Académie. Les enluminures furent à leur tour gravées et "élucidées" par Félibien⁷⁹, interprète-traducteur attiré de tous les grands ensembles picturaux revus par les petits académiciens.

Colbert accorda plus d'autorité à son conseil que Chapelain n'avait osé en demander :

⁷⁶ CHAPELAIN, *id.*, p. 277.

⁷⁷ Ch. PERRAULT, *id.*, p. 33.

⁷⁸ CHAPELAIN, *Lettre à Colbert*, 10 juin 1664, dans *Lettres*, t. 2, p. 362.

⁷⁹ Voir les commentaires de M. Fumaroli et de M. Grivel dans leur réédition du volume enluminé intitulé *Devises pour les tapisseries du roi*, Paris, 1988, pp. 1-17 et 107-119. Pour la version gravée, voir FÉLIBIEN, *Tapisseries du roi où sont représentés les quatre Éléments et les quatre Saisons avec les devises qui les accompagnent et leur explication*, Paris, 1679; les textes de ces deux descriptions sont repris dans FÉLIBIEN, *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le roy*, Paris, 1689, pp. 95-141 et 144-193.

Il appliquoit à mille autres usages les lumières de la Compagnie. Il y faisoit continuellement inventer ou examiner les différents desseins de Peinture & de Sculpture dont on vouloit embellir Versailles. On y régloit le choix & l'ordre des statues. On y consultoit les ornements des fontaines & des bosquets, & tout ce que l'on proposoit pour la décoration des appartements, & pour l'embellissement des jardins.⁸⁰

Ni les jardins et leurs fontaines, ni les sculptures des façades ou les peintures de la Galerie des Glaces n'échappèrent au regard critique de la Petite Académie. Loin de se cantonner aux inscriptions et aux médailles, son champ d'action s'étendait à tout ce qui engageait la gloire posthume du prince.

Une idée en particulier dut séduire Colbert et l'inciter à donner tant de pouvoir à cette institution : le dessin caché de Chapelain était que ces ouvrages si divers se répondent et qu'ils renvoient ainsi implicitement à la personne du roi. De cent manières diverses, les Muses s'accordaient pour célébrer la gloire de Louis XIV en un subtil jeu d'échos, reflétant toutes la voix et la figure du monarque. Comme Pellisson le rappelait à Sa Majesté, "toutes les pierres du Louvre la louent, encore qu'elles ne portent pas toutes des inscriptions à son honneur"⁸¹. De là, l'effet magique qui envoûte aujourd'hui encore le visiteur qui se promène à Versailles : les têtes de Méduse et d'Hermès au plafond de la Galerie des Glaces ou les deux sphinx qui ouvrent la *Promenade de Versailles*, indiquent un discours secret et invitent à l'initiation. Le novice se tromperait s'il ne voyait là qu'un effet du hasard. Par son inscription au cœur même de ces ouvrages, le roi laisse entendre qu'il est l'inspirateur unique d'un concert de louanges unanimes et univoques :

En voyant un jour tous ces beaux bastimens que le Roy fait faire, tout le monde en admirera l'excellence. Et parce que le Louvre sera orné d'une maniere digne de la grandeur de ce Prince, on y verra sa vie & ses actions dépeintes en tant de nobles & différentes manieres, que la postérité ne cherchera point ailleurs d'autres sujets de son étude & de son admiration.⁸²

La foule qui continue d'envahir Versailles est la preuve éclatante de la réussite de l'entreprise.

⁸⁰ [GROS de BOZE], *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. 1, p. 3.

⁸¹ PELLISSON, *Mémoire sur quelques travaux à proposer aux gens de Lettres*, dans *Œuvres diverses*, Paris, 1735, t. 2, p. 37.

⁸² FÉLIBIEN, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 2^e éd., Paris, 1685-1688, t. 1, p. 37.

Ayant pour but ultime l'unification thématique et esthétique des diverses formes d'art mises au service du pouvoir, la Petite Académie fut amenée à servir de relais entre les académies. Depuis l'institution en mars 1661 de l'Académie de Danse, leur nombre n'avait cessé de s'accroître : Académie royale de Peinture en 1664, Académie royale des Sciences en 1666, Académie d'Architecture en 1671 et enfin Académie de Musique, fondée en 1669 et devenue royale lorsque Lully en eut obtenu le privilège en 1672, année où Louis XIV s'était déclaré le protecteur de l'Académie Française à la mort du chancelier Séguier. En 1666, Perrault avait suggéré à Colbert d'officialiser l'union des académies en créant une sorte d'Institut avant la lettre. Le projet n'eut pas de suite et Paul Bonnefon se demanda pourquoi "on s'en tint aux académies particulières, sans lien entre elles et sans cohésion"⁸³. N'est-ce pas simplement parce que la Petite Académie en remplissait parfaitement la fonction ? Plus son rôle serait occulte, plus l'effet qui en résulterait serait fort.

Cette politique avait de nombreux avantages; elle avait aussi quelques inconvénients. Colbert et Chapelain étaient conscients que l'on aurait tôt fait d'épingler le ridicule de ces ouvrages commandés par un prince pour sa propre louange. Aussi la Petite Académie fut-elle chargée d'escamoter la part prise par Louis XIV dans son auto-célébration. Par une lettre que l'on peut dater de la fin des années 1660, Pellisson, nouvellement rentré en grâce, se propose à Colbert comme historiographe du roi. Il lui explique la manière dont il envisagerait cette tâche et conclut :

Il seroit à souhaiter sans doute que S. M. approuvât & agréât ce dessein, qui ne peut presque pas se bien exécuter sans elle. Mais il ne faut pas qu'elle paroisse l'avoir agréé, ni sçû, ni commandé.⁸⁴

Pellisson prouvait son sens de l'à-propos et sa compréhension du dessein secret du roi : il fut nommé.

Dès 1663, Chapelain s'était ingénié à dissimuler la relation, pourtant directe, entre le paiement des gratifications et la nécessité pour les auteurs de fournir en retour leur quota d'encens : "Le Roy est généreux, mais il sçait ce qu'il fait et ne veut point passer pour duppe"⁸⁵. Tantôt Chapelain prend la plume pour rappeler aux gratifiés qu'ils ne doivent

⁸³ P. BONNEFON, "Charles Perrault : essai sur sa vie et ses ouvrages", p. 398.

⁸⁴ PELLISSON, *Projet de l'histoire de Louis XIV à M. Colbert*, dans *Œuvres diverses*, t. 2, p. 326. Cette lettre-projet fait l'objet d'une remarquable analyse dans L. MARIN, *Le portrait du roi*, Paris, 1981, pp. 49-107.

⁸⁵ CHAPELAIN, *Lettre à Heinsius*, 11 déc. 1668, dans *Lettres*, t. 2, p. 608.

pas manquer de remercier le roi et Colbert ni de leur dédier à l'occasion quelque ouvrage nouveau : "Tout le bien que vous m'y dittes du Roy et l'engagement volontaire que vous y prenés de célébrer ses louanges et magnifier ses vertus me servira à faire voir à Mr Colbert combien vous estiés digne de l'honneur qu'il vous a procuré"⁸⁶. Notre paladin de l'encensoir, notre champion de la brosse-à-reuire s'escrime à dissimuler le lien de cause à effet entre les panégyriques et les récompenses. Lui-même se présente comme un simple instrument de la générosité désintéressée du prince : "Sa Majesté gratifie les gens de mérite par le seul motif d'agir en toutes choses royalement et point du tout dans la veue d'en attirer des louanges de ceux qu'il honore de ses bienfaits"⁸⁷. Un véritable traité de la courbette ! Si ingrate qu'ait été sa tâche, Chapelain ne semble jamais s'en être rebuté. Jusqu'à sa mort en 1674, il réveillera par ses missives envoyées aux quatre coins de l'Europe, le petit nombre de "ceux qui s'endorment sur leur bonne fortune, ou qui croient que les faveurs du Roy ne sont que le paiement de leur mérite"⁸⁸.

Lorsque les panégyriques étaient enfin achevés, leurs auteurs les envoyaient à Chapelain qui en référerait à ses confrères. Commençaient alors un laborieux travail de révision des poèmes latins et français, "pour les mettre en état d'être imprimés à l'imprimerie du Louvre"⁸⁹. Certains écrivains, mal renseignés sur les positions officielles, commettaient des bévues et défiguraient l'image que le Roi Soleil voulait se composer : ils étaient vertement invités à revoir leur copie. Le travail de révision est capital car il permet d'unifier les thèmes et ainsi de laisser entendre que ce consensus naît d'une politique si évidente que chacun s'y accorde. Les corrections portent d'ailleurs moins sur la forme que sur le fond qu'il convient de rendre parfaitement conforme au discours royal. Les ouvrages jugés dignes de Sa Majesté étaient ensuite transmis par Perrault à Colbert qui décidait ou non de les présenter au souverain.

*
* *

Parmi les nombreux ouvrages dont la Petite Académie devait assurer la révision, figurent les relations des divertissements royaux :

Nous repassons dans l'assemblée la description que M. Perrault a faite fort heureusement du Carroset, et où les devises des cavaliers n'auront pas une petite obligation à sa plume.⁹⁰

⁸⁶ CHAPELAIN, *Lettre à Heinsius*, 8 juin 1663, dans *Lettres*, t. 2, p. 306.

⁸⁷ CHAPELAIN, *Lettre à Graziani*, 3 déc. 1665, dans *Lettres*, t. 2, p. 422.

⁸⁸ CHAPELAIN, *Lettre à Colbert*, 20 nov. 1665, dans *Lettres*, t. 2, p. 421.

⁸⁹ Ch. PERRAULT, *Mémoires*, pp. 35-36.

⁹⁰ CHAPELAIN, *Lettre à Colbert*, 3 août 1666, dans *Lettres*, t. 2, p. 469.

Comme les *Courses de testes et de bagues faites par le roy et par les princes et seigneurs de sa cour en l'année 1662* de Perrault, la *Relation de la feste de Versailles, donnée par le roi à toute sa cour, au retour de la conquête de la Franche-Comté, en l'année 1674* par Félibien fut également corrigée par les académiciens. Si, depuis sa fondation, la Petite Académie s'est intéressée aux fêtes, aux feux d'artifice, aux ballets ou aux comédies, était-il possible qu'elle ignore le divertissement royal par excellence ? Plusieurs témoignages prouvent que les tragédies en musique ont bien fait l'objet de ses révisions.

Toujours conservé dans les archives de l'Académie, le manuscrit d'une *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions* en fait foi :

Ce fut environ en l'année 1676 que Le Roy commença d'aimer les Tragédies en musique, ou Mons^r Quinault qui avoit un talent particulier pour le Lyrique, et qui avoit desja composé Cadmus et Alceste, fut choisy par sa Majesté pour travailler à ces sortes d'ouvrages, mais à condition de les consulter dans la Petite Academie. Il commença par Thésée; on examinoit d'abord le sujet, on en regloit les Actes, les Scenes, les Divertissemens, et Mons^r QUINAULT à mesure que la Piece avançoit, monstroit tout au Roy qui luy demandoit toujours si cela avoit esté veu à la Petite Academie.⁹¹

L'*Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres* de Gros de Boze reprend ce texte avec de légères modifications : il n'avance aucune date précise, mais parle seulement du moment où "M. Quinault fut chargé de travailler pour le Roy aux tragédies en musique". La remarque n'est pas sans importance puisqu'elle amène son auteur à affirmer que "Alceste, Thésée, Athis, Isis, Phaëton, &c. ont esté le fruit de cette attention"⁹². Le travail de révision ne serait donc pas postérieur, mais antérieur à *Alceste*. Ce qui est sûr, c'est que l'année suivante, en 1674, Quinault est bien membre de la Petite Académie. Il y composait des médailles et était à la musique profane, ce que Charpentier était à la musique religieuse :

Il faut choisir les endroits de l'Ecriture les plus pathétiques [...]. Monsieur Charpentier de l'Académie Françoisé, [...] a un talent particulier pour le choix de ces paroles qu'il applique à divers sujets, avec tant de succès que les plus habiles maîtres de Musique ont lieu d'y faire paroître toute

⁹¹ Ce texte extrait du *Registre Journal des assemblées et délibérations depuis le 3e avril 1694 jusqu'au mardy 7e septembre de la mesme année* est édité, parmi les pièces justificatives, par J. JACQUIOT, *Médailles et jetons de Louis XIV*, t. 1, p. XCII. Contrairement à ce qu'affirme Jacquirot, ce témoignage ne résout rien et vient au contraire ajouter un problème de date ("Philippe Quinault", p. 306, note 5).

⁹² [GROS de BOZE], *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. 1, pp. 3-4.

RÉVISION DES LIVRETS

la beauté de leur art, & les personnes d'esprit voyent avec plaisir les allusions fines & spirituelles, avec lesquelles il les applique aux événemens qui se presentent.⁹³

L'un travaillait pour la Chapelle, l'autre pour l'Opéra, l'un puisait dans la Bible, l'autre dans la Fable : tous deux célébraient le roi et son histoire "par des allusions fines" et autorisées. La désignation de Quinault à la Petite Académie officialisait simplement un état de fait, comme en témoigne une lettre adressé par Lully à Colbert en juin 1672 :

[J']aurois l'honneur de vous voir avec Monsr Quinault pour vous montrer quelque projet pour le retour du Roy, que je ne doute point qu'il ne réussisse lors qu'il aura vostre approbation.⁹⁴

Il s'agissait sans doute de *Cadmus et Hermione*, dont la création dut être reportée et remplacée en novembre ou en décembre 1672 par celle des *Festes de l'Amour et de Bacchus*.

Les contemporains n'ignoraient pas que les tragédies en musique étaient revues et corrigées officiellement. Aussi, à la lecture du livret de *Proserpine*, madame de Sévigné s'étonne-t-elle à raison d'une scène qui rappelle clairement la situation délicate du roi vis-à-vis de madame de Montespan alors en disgrâce :

Il y a une scène de Mercure et de Cérès qui n'est pas bien difficile à entendre. Il faut qu'on l'ait approuvée puisqu'on la chante; vous en jugerez. L'affaire des poisons est tout aplatie, on ne dit plus rien de nouveau.⁹⁵

L'apparent abandon de la pensée ne trahit que mieux la portée de l'allusion politique.

S'il est certain que Quinault a appartenu à la Petite Académie et si les contemporains n'ignoraient pas la révision de ses livrets, un doute demeure sur le nombre et la personnalité des "réviseurs". Selon Lecerf de La Viéville, c'est "à l'Académie Française, dont vous savez qu'il étoit"⁹⁶, que le librettiste aurait montré ses tragédies en musique. Sans doute s'agit-il d'un *lapsus calami* ou d'une simple confusion née du fait

⁹³ MÉSNESTRIER, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, 1681, p. 191.

⁹⁴ LULLY, *Lettre à Colbert*, 3 juin 1672, éditée par É. Charavay dans la *Revue des documents historiques*, 1875, t. 2, p. 112.

⁹⁵ SÉVIGNÉ, *Lettre à madame de Grignan*, 9 fév. 1680, dans *Correspondance*, t. 2, p. 833.

⁹⁶ LECERF, *op. cit.*, t. 2, pp. 212-213. Boscheron, qui suit ici le texte de Lecerf, écrit également qu'"ensuite de la composition entiere de son opera, et sitôt qu'il estoit fini, il en conferoit aux assemblées de l'academie françoise où il avoit rang" (*Vie de M. Quinault, de l'Académie Française, avec l'origine des opera en France*, p. 76).

que la plupart des petits académiciens étaient également membres de l'Académie Française. Le nom de "Petite Académie" n'était qu'une appellation donnée par le roi à ce conseil occulte assemblé autour de Colbert. L'Académie ne devint officielle qu'en 1701, ce qui expliquerait que Lecerf se soit mépris en pensant que "Quinaut montrait ses Scènes au Bureau de l'Académie, duquel il étoit"⁹⁷.

Les éditions successives du *Menagiana* contiennent des anecdotes qui semblent aller à l'encontre de ces témoignages. La première prétend que la correctrice attitrée du librettiste était une certaine Anastasie Serment :

Ce qu'il y a de supportable dans ses Opera, il le tient des conversations fréquentes qu'il avoit avec une très-habile Demoiselle. C'étoit Mademois. Serment de qui j'ay ouy faire de grands éloges à Monsieur ***. M. Quinaut la consultoit en tout, & n'a rien publié depuis l'Alceste qu'elle n'en fust contente.⁹⁸

Mais le *Menagiana* n'est pas une source que l'on peut accepter sans défiance. À la page précédente, l'auteur affirme, toujours à propos de Quinaut : "M. P*** dit que son Alceste ne vaut rien du tout, & qu'il n'y a suivi ny l'art de la poésie ny celui du bon sens"⁹⁹. Monsieur P***, c'est Charles Perrault : sa *Critique de l'opéra* — au titre trompeur — démontre précisément le contraire. Dans sa *Vie de M. Quinaut* demeurée manuscrite, Boscheron s'est renseigné sur le rôle exact qu'aurait pu jouer cette demoiselle et prétend que Germain Boffrand, architecte célèbre et neveu du librettiste, lui a confirmé que son oncle n'était "entré en commerce avec Mademoiselle Serment que dans le tems, qu'il tenoit la plume sur *armide*, opera par lequel il l'a quittée"¹⁰⁰.

Est-ce parce qu'elle était trop grossière que cette perfidie disparut des éditions ultérieures ? Une perfidie plus plausible la remplaça :

M. Quinaut n'a rien publié depuis l'Alceste qu'il n'ait consulté Messieurs B*** & Pérrault qui avoient soin de revoir ses Ouvrages par ordre de

⁹⁷ LECERF, *id.*, p. 214.

⁹⁸ *Menagiana ou Bons mots, rencontres agreables, pensées judicieuses, et observations curieuses, de M. Menage, de l'Academie Française*, Amsterdam, 1693, p. 363.

⁹⁹ *Id.*, p. 362.

¹⁰⁰ BOSCHERON, *op. cit.*, p. 77. Les témoignages de Boscheron et de Boffrand ont été étudiés par É. GROS (*Philippe Quinaut*, p. 174). Sur Boscheron, voir W. BROOKS, "Challe's friend Boscheron, a compulsive biographer of Quinaut", *French studies bulletin*, 1984-1985.

M. Colbert. C'est je croi, ce qui a fait dire, que si le faiseur d'Opera a acquis quelque gloire, elle lui est commune avec d'autres gens.¹⁰¹

Les noms de Perrault et de Colbert n'étant pas avancés au hasard, nous pouvons penser que l'auteur de cette troisième mouture du *Menagiana* était un peu mieux informé du travail de révision des livrets que ses prédécesseurs. Quant à ce B***, il a fait couler beaucoup d'encre : selon la *Vie* de Quinault publiée en 1715 et probablement due à Boffrand, il s'agirait de Boyer¹⁰²; selon Lecerf de La Viéville, c'est le grand Boileau qui se cache derrière cette initiale¹⁰³. Boffrand s'était installé chez son oncle en 1681 et avait plus de vingt ans à la mort de celui-ci¹⁰⁴ : son témoignage ne peut être rejeté sans commentaires. Boyer était un dramaturge célèbre et le confrère de Quinault à l'Académie Française. Il n'était pas sans talent et Chapelain le considérait même comme "un poète de théâtre qui ne cède qu'au seul Corneille de cette profession"¹⁰⁵. Petit abbé de coulisses, Claude Boyer savait prendre le vent de la mode : après Corneille, il écrivit des pièces à machines; après Racine, des pièces religieuses; après Quinault, des opéras. Ennemi juré de Racine et de Boileau, Boyer était un Moderne convaincu. L'assertion de Boffrand n'est pas invraisemblable *a priori*, même si aucune trace d'une amitié entre Quinault et Boyer ou d'un contact entre celui-ci et la Petite Académie n'est avérée.

L'année de la création de *Thésée*, l'abbé Bourzeis, le seul B*** de la Petite Académie, est mort depuis deux ans. Le B*** qui le remplaça est bien Boileau qui n'y entra qu'en 1683. Avec son ami Racine, Despréaux s'était lancé dans une critique en règle de l'*Alceste* de Quinault. Madame de Montespan et sa sœur madame de Thianges auraient profité de cet accueil mitigé pour demander au roi de confier le prochain livret à leurs protégés. Boileau a raconté comment, désespéré, Racine était venu solliciter son aide pour cet opéra de *Phaëton* dont il avait imprudemment accepté la commande :

Nous estions occupés à ce miserable travail dont je ne sçay si nous nous serions bien tirés, lorsque tout à coup un heureux incident nous tira d'affaire. L'incident fut que Monsieur Quinault s'estant présenté au Roy les

¹⁰¹ *Menagiana ou Les bons mots et remarques critiques, historiques, morales & d'érudition, de monsieur Menage recueillies par ses amis*, Paris, 1715, t. 2, p. 230.

¹⁰² Voir É. GROS, *id.*, p. 106, note 9.

¹⁰³ LECERF, *op. cit.*, t. 2, p. 213.

¹⁰⁴ Voir M. GALLET et J. GARMS (éds), *Germain Boffrand (1667-1754) : l'aventure d'un architecte au seuil de l'époque classique*, Paris, 1986, p.18.

¹⁰⁵ CHAPELAIN, *Liste de quelques gens de Lettres français*, dans *Opuscules critiques*, p. 343.

larmes aux yeux, et lui ayant remontré l'affront qu'il alloit recevoir s'il ne travailloit plus aux divertissemens de Sa Majesté, le Roy touché de compassion déclara franchement aux Dames dont j'ay parlé, qu'il ne pouvoit se resoudre à lui donner ce déplaisir.¹⁰⁶

Le travail était cependant assez avancé puisque Boileau publia par la suite un fragment du prologue. L'annulation de la commande dut irriter l'humeur impérieuse de la marquise de Montespan. Peut-être peut-on imaginer que, pour accorder les deux parties et pour éviter tout nouvel esclandre, Louis XIV ait ordonné qu'à l'avenir Quinault soumettrait ses livrets à Perrault et à Boileau. Perrault était le secrétaire de la Petite Académie dont Boileau ferait ensuite partie. Selon cette hypothèse, Gros de Boze, le *Menagiana* et Lecerf ne seraient plus en contradiction et l'influence de Boileau expliquerait que, dès *Thésée*, Quinault ait modifié sa conception de la tragédie lyrique au-delà des exigences posées par son ami Perrault.

Notre hypothèse n'est valable que si l'on admet que *Phaëton* a été commandé à Racine après *Alceste* et avant *Thésée*. Or cette datation n'est retenue par aucun des deux critiques qui se sont penchés avec le plus d'attention sur la question. Selon Jean Orcibal, la commande remonterait à l'année 1679. Sa conviction repose sur trois arguments tirés de l'avertissement de Boileau, seul document où il soit fait mention de ce *Phaëton*¹⁰⁷. Après que le roi eut accédé à la sollicitation de Quinault, Racine et Boileau abandonnèrent leur projet : "Nous retournâmes donc, Monsieur Racine et moi, à notre premier emploi"¹⁰⁸. Selon Orcibal, cet "emploi" est celui d'historiographe et l'anecdote est postérieure à 1677. Le texte de Boileau n'est guère précis et peut tout aussi bien signifier : "Nous retournâmes donc à nos occupations habituelles". Tous deux méprisaient la tragédie en musique : renoncer à *Phaëton*, c'était quitter le rôle d'amuseurs de la cour, de faiseurs de chansonnettes, pour retourner à celui de poètes. Le second argument est tiré de la matière même du prologue : l'Harmonie menace tous les ennemis de la "gloire" du prince. Selon Orcibal, il s'agirait d'une allusion aux traités de Nimègue de 1678 et 1679. Or, rien dans ce prologue n'est destiné à remercier le prince de la paix qu'il donne à ses peuples. Avec plus de tact, Thomas Corneille évoque la paix de Nimègue par un prologue sur l'Age d'or où "Saturne vient trouver Astrée, pour l'inviter à retourner avec luy sur la Terre" :

¹⁰⁶ BOILEAU, *Prologue d'opéra, Avertissement*, dans *Œuvres complètes*, p. 278.

¹⁰⁷ J. ORCIBAL, "Racine et Boileau librettistes", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1949, p. 250, note 4.

¹⁰⁸ BOILEAU, *ibid.*

Un Heros qui merite une gloire immortelle,
 Au sejour des Humains aujourd'huy nous rappelle.
 Le Siecle qui du Monde a fait les plus beaux Jours
 Doit sous son regne heureux recommencer son cours.
 Il calme l'Univers, le Ciel le favorise.

(*Bellérophon*, Prologue)

Chez Boileau, l'Harmonie menace au contraire les "ambitieux", thème belliqueux qui convient aux périodes de guerres et de ligues. Enfin, l'anecdote de Boileau suppose que Quinault était tombé en disgrâce au moment de la commande de *Phaëton*. Il s'agit, selon Orcibal, de la fameuse disgrâce qui suivit *Isis*. Comment expliquer que mesdames de Montespan et de Thianges aient pu demander au roi de changer de librettiste à un moment où Quinault était déjà banni des divertissements ? En janvier 1679, le *Bellérophon* de Corneille de l'Isle remporte un succès prodigieux : pourquoi Louis XIV aurait-il remplacé un librettiste dont le talent pour ce "genre d'écrire" était avéré, par Racine qui n'avait prouvé le sien que dans la tragédie déclamée ? Il apparaît dès lors invraisemblable que *Phaëton* ait été commandé au début de l'année 1679.

Peu convaincu par Jean Orcibal, Jacques Vanuxem a suggéré une nouvelle datation¹⁰⁹. Le *Phaëton* de Racine serait contemporain de celui de Quinault et aurait donc été commandé en 1682. Malheureusement, Vanuxem se fonde uniquement sur la similitude des sujets et n'avance pas d'autre preuve. Aucun document ne parle d'une éventuelle disgrâce de Quinault après *Persée* : parfaitement rentré en faveur, le librettiste est au contraire au sommet de sa gloire. Par contre, chacun sait qu'en 1682, la rupture du roi avec madame de Montespan est consommée et que, dès l'année suivante, il épousera secrètement madame de Maintenon : quelle raison aurait pu contraindre Louis XIV de céder au caprice de son ancienne maîtresse ?

En fait, Orcibal et Vanuxem paraissent oublier la disgrâce de Quinault après *Alceste*¹¹⁰. "S'il était possible qu'entre les ouvrages de feu mon pere, il y en eût quelqu'un qui appartient à Votre Majesté plus particulièrement que les autres, ce serait *Alceste*, qui aurait un avantage si glorieux", écrit Lully le Fils en dédiant au roi la partition gravée de cet opéra :

Le public peu accoutumé encore à la Musique de Théâtre, hésita sur le jugement qu'il devait porter de celle-ci; mais le goût de Votre Majesté fut sa

¹⁰⁹ J. VANUXEM, "Sur Racine et Boileau librettistes", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1951, pp. 79-80.

¹¹⁰ H. PRUNIÈRES (*Lully*, pp. 38-40), propose également de situer le *Phaëton* de Racine après *Alceste*.

Loi, et le détermina aux applaudissements, que cet ouvrage a toujours reçus dans la suite. Peut-être sans cela, n'en serait-il plus parti aucun de la main d'un auteur découragé.¹¹¹

Une cabale montée à la ville contre *Alceste* avait ébranlé la confiance de Lully. Perrault nous raconte comment "un certain nombre de personnes de beaucoup d'esprit & d'un mérite distingué" voulurent convaincre le Florentin de changer de librettiste :

Un jour qu'ils souppoient ensemble ils s'en vinrent sur la fin du repas vers Monsieur de Lulli, qui estoit du souper, chacun le verre sur la gorge, se mirent à crier, renonce à Quinault, ou tu es mort.¹¹²

Désespéré, Lully aurait accepté de se tourner vers La Fontaine et lui aurait commandé "presto, presto quelque opéra". Le "Bonhomme" s'en est expliqué lui-même :

A tort, à droit, me demanda
Du doux, du tendre, et semblables sornettes,
Petits mots, jargons d'amourettes
Confits au miel ; bref, il m'enquinauda.
Je n'épargnai ni soins ni peines
Pour venir à son but et pour le contenter.¹¹³

Même "enquinaudée", sa *Daphné* fut refusée¹¹⁴. La Fontaine alla raconter sa déconvenue à madame de Thianges et lui demanda de servir sa Muse auprès du roi :

Mon opéra, tout simple, et n'étant, sans spectacle,
Qu'un ours qui vient de naître, et non encor léché,
Plait déjà. Que m'a donc Saint-Germain reproché ?
Un peu de pastorale ? Enfin ce fut l'obstacle.
J'introduisais d'abord des bergers; et le Roi
Ne se plaît à donner qu'aux héros de l'emploi.¹¹⁵

La Fontaine savait que son livret lui avait été commandé pour Saint-Germain et qu'à Saint-Germain la mode n'était plus aux pastorales. Il savait

¹¹¹ J.-B. LULLY le Fils, *Épître dédicatoire*, dans LULLY, *Alceste*, n.p.

¹¹² Ch. PERRAULT, *Parallèle*, t. 3, p. 2.

¹¹³ LA FONTAINE, *Le Florentin*, dans *Œuvres complètes*, éd. par J. Marmier, Paris, 1965, p. 482.

¹¹⁴ Voir H. PRUNIÈRES, "La Fontaine et Lully", *Revue musicale*, 1921 et J. ORCIBAL, "Racine et Boileau librettistes", p. 248.

¹¹⁵ LA FONTAINE, *Épître à madame de Thianges*, dans *ibid.*

que le roi ne l'aimait guère et que, s'il voulait faire sa cour, sa plume devrait se plier aux goûts du monarque. Mais La Fontaine n'avait jamais pu se résoudre à entendre chanter les grands héros de l'Antiquité : il s'entêta à composer une pastorale. Le Florentin n'avait que faire de bergeries, le temps pressait, le ton s'envenima. Dans cette querelle de dupes, Lully n'a peut-être pas tous les torts que lui a prêtés le "Papillon du Parnasse". Pour tenter de se disculper, La Fontaine a maladroitement prétexté qu'il pensait pouvoir travailler pour la ville pendant que Quinault travaillerait pour Saint-Germain, c'est-à-dire pour la cour. La Fontaine reconnaît que le ton virulent de sa diatribe lui a été soufflé par des amis qui lui ont fait employer son peu de bile. Sans doute sont-ce ces mêmes amis qui devaient l'assister : il eût "en cas de besoin, disposé de leurs veines". Peut-être ces amis étaient-ils "ces personnes de beaucoup d'esprit et de mérite distingué" qui avaient dénigré Quinault pour faire rendre à un Ancien la place emportée jusque-là par un Moderne. Apprenant la déconfiture de La Fontaine, madame de Thianges a pu demander à ces fameux "amis", de s'essayer à leur tour à un livret qui ne fût plus une pastorale, mais une tragédie véritable : pourquoi pas un *Phaëton* ? Le thème de l'audacieux foudroyé convenait parfaitement aux circonstances des guerres de Hollande : c'est Apollon qui triomphe de Python dans le prologue de *Cadmus* ; ce sont les grenouilles qui coassent au soleil chez La Fontaine¹¹⁶.

Si rien ne s'oppose à ce que Boileau soit le B*** du *Menagiana*, on objectera cependant les critiques ouvertes du poète contre Quinault. Jean Orcibal rappelle avec raison que l'estime de Colbert pour Despréaux "autorise pourtant à croire qu'il a pu employer l'auteur des *Satires* concurremment avec son adversaire littéraire"¹¹⁷, Charles Perrault. Tel était déjà le sentiment de Lecerf qui écrivait que si "Boileau n'étoit rien moins que des amis de Quinault : cependant il auroit obéi à Mr Colbert, s'il l'avoit chargé de revoir les Opera, & Boileau a marqué dans ses Préfaces, que les railleries qu'il a faites de Quinault n'ont jamais regardé les Opéra de celui-ci, *qui lui ont acquis une juste réputation*"¹¹⁸. Deux témoignages émanant des clans rivaux, celui des Anciens avec Brossette et celui des Modernes avec Desmarets de Saint-Sorlin, s'accordent pour parler d'une réconciliation, passagère il est vrai, de Boileau et de Quinault entre 1672 et 1674¹¹⁹. On remarque en effet qu'après *Alceste*,

¹¹⁶ Sur la thématique développée durant les guerres de Hollande, voir G. COUTON, *La politique de La Fontaine*, Paris, 1959, pp. 75-76 et N. FERRIER-CAVERIVIÈRE, *op. cit.*, pp. 125-137.

¹¹⁷ J. ORCIBAL, *id.*, p. 248, note 1.

¹¹⁸ LECERF, *op. cit.*, t. 2, p. 213.

¹¹⁹ Voir É. GROS, *Philippe Quinault*, p. 171 et svtes.

les critiques de Boileau ne portent plus que sur la versification et sur l'immoralité de certains airs, chantés le plus souvent dans les divertissements. Selon le manuscrit de l'*Histoire de l'Académie des Inscriptions*, ces derniers étaient soumis à l'approbation de la Petite Académie. Sans doute se prononçait-elle sur leur "plan", car au témoignage de Lecerf, les vers n'étaient pas de son ressort :

Quinault écrivoit un plan du dessein & de la suite de sa Pièce. Il donnoit copie de ce plan à Lulli, & Lulli voyant dequoi il étoit question en chaque Acte, quel en étoit le but, préparoit à sa fantaisie des divertissemens, des danses & des chansonnettes de Bergers, de Nautonniers, &c.¹²⁰

Ce sont les airs de canevas que Quinault ne versifie qu'en dernier après que Baptiste en a écrit la musique : ces danses chantées n'influencent ni le dessein de l'ensemble, ni son éventuel contenu politique. Quinault y laisse libre cours à son penchant et contente le roi par des flots de "chansonnettes" galantes : on comprend que Boileau, s'il a bien été contraint par Colbert de revoir ces livrets, n'ait pas tenu à le faire savoir à la postérité. Par contre, ceci expliquerait que son nom se trouve tant de fois mêlé à l'histoire de la tragédie en musique.

Boileau apparaît en effet une nouvelle fois, aux côtés de Thomas Corneille et de Fontenelle, dans l'édition de 1679 de *Belléophon*. Le fait est confirmé par une anecdote du *Bolæana* qui met dans la bouche de Despréaux ces propos surprenants : "Tout ce qui s'est trouvé de passable dans *Belléophon*, c'est à moi qu'on le doit"¹²¹. À la fin de sa vie, dans une lettre qu'il adressa aux auteurs du *Journal des savants*, Fontenelle confirma que Boileau avait bien eu part à cet opéra dont il aurait rédigé le prologue, un morceau du IV^e acte et ... les petits vers des divertissements. Est-ce son intervention qui donne au livret une vigueur de versification inconnue à Quinault ou à Corneille de l'Isle ? Est-ce la simple similitude de situation qui rend Sténobée si proche de *Phèdre* ?

STÉNOBÉE

S'il te souvient des maux que je t'ay faits,
Qu'il te souviennne aussi de ma tendresse extrême.
Ne me reproche point, ingrat, que je te haïs,
Ou reproche moy que je t'ayme.
J'ay tâché de te perdre, & j'ay crû le vouloir,

¹²⁰ LECERF, *id.*, p. 212.

¹²¹ Cité par Gustave REYNIER qui étudie tous les témoignages relatifs à cette question dans son *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Paris, 1892, p. 58 et svtes. Voir également l'analyse d'É. GROS, *id.*, pp. 128-129 et l'introduction de W. Brooks à QUINAULT, *Belléophon, tragédie (1671)*, éd. par E. J. Campion, Paris-Genève, 1990.

J'ay suivy les transports d'une aveugle vengeance;
 Mais plus à mon amour j'ay fait de violence,
 Plus sur mon cœur il a pris de pouvoir,
 Et je ne t'ay jamais hay qu'en apparence.

(*Bellérophon*, II, 3)

Toujours selon Fontenelle, ce ne serait pas Thomas Corneille, mais lui-même, qui aurait versifié le reste du livret¹²² : ainsi donc, Boileau et Fontenelle, les figures emblématiques et antithétiques de la querelle des Anciens et des Modernes, ont travaillé de concert sur un même ouvrage. L'année précédente, nouvellement arrivé dans la capitale, Fontenelle avait déjà aidé son oncle à remanier la tragi-comédie et ballet *Psyché* de Molière pour en faire une tragédie en musique. Il s'en était vanté auprès de plusieurs de ses amis et quatre vers galants écrits par *Psyché à Iris* en témoignent :

Ma chère sœur, nous ne nous devons rien,
 En même cas nous sommes l'une et l'autre;
 Votre amant fait parler le mien,
 Et le mien fait parler le vôtre.¹²³

Certains critiques depuis le XVIII^e siècle se sont étonnés que Fontenelle n'ait pas réclamé sa part dans *Psyché* comme il l'a fait pour *Bellérophon* : c'est oublier que le premier fut un échec cuisant et le second un succès triomphal¹²⁴. Tout serait encore assez simple si *Bellérophon* ne s'inspirait d'une tragédie déclamée du même nom écrite par Philippe Quinault et si les biographes de ce dernier n'avaient également revendiqué une part du livret pour leur auteur. Boscheron et Boffrand prétendent que nos trois librettistes éprouvaient des difficultés à terminer leur ouvrage et qu'ils demandèrent au poète disgrâcié de les aider. L'excellent caractère de Quinault ne rend pas l'anecdote invraisemblable : au contraire, elle expliquerait son retour en grâce malgré le succès foudroyant de *Bellérophon* publié sous le nom de Thomas Corneille.

¹²² Cette auto-attribution est acceptée avec prudence par la critique récente, voir B. DIDIER, "Fontenelle et la poétique de l'opéra", dans A. NIDERST (éd.), *Fontenelle*, Paris, 1987, pp. 237-238.

¹²³ FONTENELLE, *Sur une scène que j'avois faite entre l'Amour et Psyché*, dans *Œuvres*, Paris, 1790, t. 5, p. 187. Ces quatre vers avaient déjà été cités afin d'appuyer la thèse de la collaboration de Fontenelle à *Psyché* par le *Mercur de France*, avril 1757, t. 1, p. 56, note 1.

¹²⁴ Voir *Ibid.* et S. SPYCKET, "Thomas Corneille et la musique", *XVII^e siècle*, 1954, p. 447, note 1.

Si nous nous sommes tant attardé sur la question d'attribution de cet opéra, c'est qu'à nos yeux, elle doit faire réfléchir sur un point crucial : comment une œuvre de cette qualité — et *Belléophon* est peut-être le meilleur livret lullyste — peut-elle naître d'une collaboration entre des talents si opposés ? La tragédie en musique est par excellence le lieu de la collaboration nécessaire et nous aurons à nous interroger encore sur la notion d'*auteur* qu'elle suppose : au XVII^e siècle, l'œuvre collective est courante et peut engendrer un chef-d'œuvre absolu comme *La princesse de Clèves*. Que s'écrivait-il dans ce jardin où "tout est fleuri, tout est parfumé" ? Comme madame de Grignan, nous ne pouvons qu'imaginer les propos que madame de La Fayette y échangea, durant des soirées entières, avec ses amis, monsieur de La Rochefoucauld et madame de Sévigné : "nous vous souhaiterions bien quelquefois derrière une palissade pour entendre certains discours de certaines terres inconnues que nous croyons avoir découvertes"¹²⁵.

¹²⁵ SÉVIGNÉ, *Lettre à madame de Grignan*, 30 mai 1672, dans *Correspondance*, t. 1, p. 523.

DEUXIÈME PARTIE

LE ROI DANSE

CHAPITRE I

DE L'ART DE COMPOSER LES BALLETS

C'est à Florence, dans le jardin des Médicis, que naît l'opéra. Parmi les artistes que protège Laurent le Magnifique, une figure se détache : celle d'Angelo Poliziano, "allégoriste" distingué que son goût pour l'exégèse de la Fable rattache au néo-platonisme du Quattrocento. Politien fournissait toutes sortes de sujets aux peintres et aux poètes. Il composait des devises, des commentaires, des descriptions : il est à Laurent ce que Chapelain et Perrault seront à Louis. Son attirance pour l'ésotérisme confère aux œuvres conçues sous son influence un caractère particulier : "dans cet écheveau de symboles, les plus graves pensées s'entremêlent aux intentions galantes, et la chronique d'une petite cour princière se confond avec les légendes des vieilles cosmogonies"¹. Ces réflexions de Jean Seznec sur Botticelli conviendraient mot pour mot aux spectacles de la cour de France : même goût des clés et des allusions, même goût de l'allégorie hermétique où se multiplient les niveaux de sens. Le culte que Politien vouait à Platon l'avait rendu, comme Marsile Ficin, particulièrement sensible à la musique et à ses étranges pouvoirs. Les secrets orphiques furent au rendez-vous de sa *Favola d'Orfeo* composée vers 1480. Un siècle plus tard, cette pastorale dramatique en musique allait inspirer les compositeurs de la *Camerata* florentine du comte Bardi. Peri, Caccini et Monteverdi s'essayèrent tour à tour sur ce thème : croyant faire renaître la tragédie antique, ils inventèrent l'opéra².

Machiavel était trop clairvoyant pour ne pas comprendre les motivations du mécénat du Magnifique. Avec un sens incomparable de l'ellipse, quelques mots lui suffisent pour expliquer au *Prince* qu'il "doit aussi montrer du goût pour les talents, donnant hospitalité aux gens de talent, et honorant ceux qui excellent en un art" :

Il doit en outre, aux moments de l'année qui conviennent, tenir occupés les peuples avec les fêtes et spectacles. Et comme toute cité est divisée en corps de métiers ou en tribus, il doit tenir compte de ces collectivités, se

¹ J. SEZNEC, *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres, 1940, pp. 101-102.

² Les remarquables études sur la naissance de l'opéra de Riemann, de Solerti, de Rolland et de Prunières sont aujourd'hui remplacées par l'ouvrage récent de B. R. HANNING, *Of poetry and music's power : Humanism and the creation of opera*, Ann Arbor, 1980.

LE BALLET POLITIQUE

joindre à elles quelquefois, se montrer un exemple d'humanité et de munificence, en maintenant toujours ferme, cependant, la majesté de son rang, parce que ce point-là exige de n'être jamais oublié, en aucune circonstance.³

Louis XIV avait de qui tenir : le sang des Médicis ne coulait-il pas dans ses veines ?

Née dans la ville des Lys en 1519, Catherine de Médicis était la fille de Laurent II, dédicataire du *De principatibus*. Venant en France épouser Henri II, elle apporta en dot son goût des fêtes, des académies et des intrigues. Elle parvint à fondre ses trois délices en un spectacle qui allait fixer pour l'avenir une certaine conception du ballet de cour. Sur le modèle de leurs confrères italiens, mais avec des visées nationalistes de défense de la langue et de la culture françaises, Antoine de Baïf et le compositeur Thibault de Courville avaient fondé en 1570 une Académie de Musique et de Poésie. Baïf, qui en était l'âme, "croyait qu'en combinant la poésie mesurée à l'antique, la musique, la danse, la pantomime, l'action et le spectacle dramatiques, il ferait revivre le théâtre des anciens"⁴. Entouré d'un cénacle choisi, Charles IX put y entendre une musique composée sur des vers rythmés à la façon des Anciens⁵. Les théories qu'avait développées l'Académie furent mises à contribution à la fin du siècle, aux noces du duc de Joyeuse, favori d'Henri III, et de mademoiselle de Vaudémont, sœur de la reine.

Le clou des *Magnificences* organisées à cette occasion fut sans conteste le *Ballet comique de la reine* dansé en 1581⁶. Son "inventeur", Baltasar de Beaujoyeux — de son vrai nom Baldassarino da Belgiojoso — avait été envoyé à la reine mère par le duc de Brissac, gouverneur du Piémont. On ne s'étonnera pas de le voir développer dans son épître dédicatoire *Au roy de France et de Pologne*, les théories politiques ultramontaines sur les divertissements. Beaujoyeux commence par louer Henri III "d'avoir sçu temperer ceste martiale inclination, de plaisirs honnestes"⁷. Même

³ MACHIAVEL, *Le prince*, ch. XXI, "Ce qui convient au prince pour se faire estimer", trad. par Y. Lévy, Paris, 1980, p. 188.

⁴ K. J. LEVY, "Vaudevilles, vers mesurés et airs de cour", dans *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Paris, 1954, p. 196.

⁵ L'Académie de Musique et de Poésie a été étudiée notamment par F. YATES, *The French academies of the sixteenth century*, Londres, 1947. On trouvera une bibliographie récente dans l'ouvrage de P. BONNIFET, *Un ballet démasqué : l'union de la musique au verbe dans Le printans de Jean-Antoine de Baïf et Claude Le jeune*, Paris, 1988.

⁶ Voir F. YATES, "Poésie et Musique dans les 'magnificences' au mariage du duc de Joyeuse", dans *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Paris, 1954, pp. 241-264.

⁷ BEAUJOYEUX, *Ballet comique de la reine, Épître au roy de France et de Pologne*, réédité avec toutes ses annexes par P. Lacroix dans *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genève, 1868-1870, t. 1, p. 3.

si Sa Majesté se délasse ainsi de ses grands travaux, Elle veut plus encore “rafraîchir sa noblesse de tant de fatigues militaires” et “monstrer combien Elle pouvoit respandre de douceur, de delectation et de bonne odeur de paix sur son peuple”. Le plaisir de ses sujets et l’occupation d’une noblesse oisive ne sont pas les seuls avantages qu’un monarque puisse espérer :

Voilà mille plaisirs et pasetemps honnestes, avec dexteritez promptes à vostre service qui apparoissent pour faire congnoistre à tous les Roys vos voisins, et à tous les peuples plus lointains, quelle est sa grandeur, quelle est son obeissance, quelle est de son royaume la fertilité et l’abondance, non-seulement en vaillans hommes, mais en grands et delicats esprits; et qu’après tant de troubles elle pouvoit s’esgayer entre ses sujets avec plus de splendeur et magnificence que ne sçauroyent faire les autres monarques avec une longue paix et tranquillité.⁸

L’image de prospérité du royaume se trouve renforcée et ses ennemis doivent redoubler de prudence. Si Beaujoyeux se résout à éditer son livret, ce n’est pas par gloriole, mais pour éviter à la magnificence royale l’œuvre d’oubli de l’“inhumain Saturne” : comme les faits héroïques, les triomphantes allégresses “retourneroyent en leur obscurité et mesconnoissance premiere, dont leur mere Invention les a extraites, si elle n’estoyent par le discours et l’écriture consignées à la memoire”⁹. Seule l’impression pourra conserver la trace de ces splendeurs éphémères.

À la lecture de ces pages, on se demande si Louis XIV et Périgny n’ont pas connu cette épître plus proche encore des *Mémoires* que *Le prince* de Machiavel ou *L’art de régner* du père Le Moine¹⁰. Le fait n’aurait rien d’in vraisemblable. Puisant leur inspiration dans les livrets anciens, certains faiseurs de ballets en avaient rassemblé d’importantes collections : songeons par exemple au duc de Nemours ou à Clément “qui avoit une Bibliothèque choisie de toutes les Festes & de tous les divertissemens qui se font dans les Cours les plus spirituelles & les plus galantes”¹¹. Le *Ballet comique de la reine* était considéré comme un modèle par Colletet qui le réédita en 1612 dans son *Recueil des plus excellens ballets de ce tems*. Ménestrier le mentionnera dans ses traités sur les ballets et sur

⁸ *Id.*, pp. 4-5.

⁹ *Id.*, p. 4.

¹⁰ Sur l’influence de Machiavel et de Le Moine dans les *Mémoires* de Louis XIV, voir P. SONNINO, *op. cit.*, p.327.

¹¹ MÉNESTRIER, *La philosophie des images*, Paris, 1682, p. 105; sur le duc de Nemours, voir MAROLLES, *Mémoires*, Amsterdam, 1755, t. 3, pp. 325-326.

les représentations en musique¹². Après avoir assisté en 1672 à une représentation des *Peines et plaisirs de l'Amour* de Cambert et Gilbert, Claude Perrault écrit un petit dialogue où il s'interrogeait sur l'existence même d'un opéra en français. L'auteur, qui se cache sous le nom de Philaëthe, fait dire à son personnage :

Je ne jugeai point que nostre nation fust incapable de reüssir dans ces sortes de choses. Il y avoit longtemps que j'avois lû un Livre imprimé il y a pres de cent ans, qui est la relation d'un Opera joué devant Henri III et la Reine Catherine de Medicis aux noces du duc de Joyeuse, où la Musique et les figures des decorations et des Machinistes sont imprimées, avec les noms des Musiciens, des Peintres, des Ingénieurs et de ceux qui avoient inventé et conduit toute la piece, qui se trouvent estre tous François.¹³

Bien sûr Claude Perrault s'est laissé abuser par le nom francisé de Beaujoyeux, mais ce qui importe surtout, c'est de le voir invoquer le *Ballet comique* comme exemple d'un opéra français : en 1672, nous nous serions plutôt attendu à trouver sous sa plume la *Pomone* de Perrin ou la *Psyché* de Molière¹⁴. L'exemple choisi par Perrault n'est pas aussi étonnant qu'il y paraît *a priori*. Tout d'abord parce qu'il permet à son auteur, qui connaît tout le mérite des opéras vénitiens, de mentionner une œuvre française qui lui paraisse antérieure; ensuite, parce que les choix esthétiques de Beaujoyeux et ses réflexions sur la conduite des ballets révèlent autant de pertinence que ses conceptions politiques¹⁵.

*
* *

Les écrits théoriques sur l'art chorégraphique ne sont pas légion, soit — comme l'écrit l'abbé de Pure — “que jusqu'icy les Loix du Balet n'ayent pas esté publiées, ou que le Ciel & sa bonne fortune l'ayent preservé des chicaneuses & ridicules inquietudes des Maistres-es-Ars”¹⁶.

¹² MÉNESTRIER, *Des représentations en musique*, pp. 192-195 et *Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre*, Paris, 1682, p. 267 et svtes.

¹³ Cl. PERRAULT, *Préface manuscrite du Traité de la musique*, dans H. GILLOT, *La querelle des Anciens & des Modernes en France*, Nancy, 1914, pp. 577-578.

¹⁴ La lecture des traités religieux sur la danse confirme la dette des hommes de Lettres du XVII^e siècle envers ceux de la Renaissance (voir A. WÉRY, *La danse écartelée, de la fin du Moyen Age à l'Age classique : mœurs, esthétiques et croyances en Europe romane*, Paris, 1992).

¹⁵ Les ouvrages principaux sur l'évolution de la danse en France au XVII^e siècle sont ceux de H. PRUNIÈRES, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, 1913 et surtout de M. MAC GOWAN, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, 1963 et de M.-F. CHRISTOUT, *Le ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*, Paris, 1967.

¹⁶ PURE, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, 1668, p. 214.

Même écho chez le père Ménestrier qui s'étonne : "C'est merveille que tant de siècles qui ont si utilement travaillé à polir et perfectionner les arts, nous aient laissés jusques ici sans règles et sans préceptes pour la conduite des Ballets"¹⁷. Un mystérieux monsieur de Saint-Hubert et l'abbé de Marolles, dans son particulier, les avaient pourtant précédés. "L'estime que le roi a témoigné faire de cette sorte de divertissement, qui n'est pas destitué de ses moralités, quand il est bien entendu"¹⁸, avait décidé Marolles à consigner dans un petit mémoire ses réflexions sur le ballet. David avait dansé devant Saül et autour de l'Arche d'alliance : au regard des textes sacrés, et avec un peu de bonne volonté, le ballet pouvait être considéré comme un spectacle moral. Les poétiques antiques, quant à elles, étaient désespérément muettes. Il y avait là un manque que nos trois ecclésiastiques s'efforcèrent de combler. Suivons-les pas-à-pas et tentons, en nous référant également à certaines préfaces ou épîtres dédicatoires, de dégager les diverses composantes d'un ballet et la part qu'y prend chacun de ses créateurs¹⁹.

Tout commence par un ordre de la cour : "Sa Majesté [...] me commanda luy dresser quelque dessein". La reine Louise s'adresse à Beaujoyeux car elle souhaite offrir un *régal* à son époux. L'inventeur du ballet arrête alors un sujet dont il dresse le dessein par écrit et qu'il soumet à son commanditaire : "mon œuvre ayant esté examiné, sa dite Majesté me commanda de promptement l'executer". Cet aller et retour attire l'attention de la cour sur l'implication personnelle de la reine dans ce projet "duquel elle disoit se vouloir mesler et estre mesme de la partie"²⁰. Le commanditaire royal marque son accord au dessein du divertissement qu'il destine à ses courtisans. Louis XIV se plaira lui aussi tantôt à indiquer un sujet, tantôt à le choisir parmi ceux que lui proposeront un ou plusieurs librettistes. Lorsque Louis XIV sollicite un panégyrique où sa louange est explicite, il doit en cacher la commande. Il n'en va pas de même des ballets ou des tragédies lyriques où la louange est couverte du voile de l'allégorie et de la Fable. En imposant le sujet et en approuvant le dessein, le roi renforce son rôle d'inspirateur et de conducteur des Muses :

¹⁷ MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes*, p. 1.

¹⁸ MAROLLES, *Neuvième discours, Du ballet*, dans *Mémoires*, t. 3, p. 156. SAINT-HUBERT, *La manière de composer les ballets*, Paris, 1641.

¹⁹ Voir M. PAQUOT, "La manière de composer les ballets de cour d'après les premiers théoriciens français", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1957 et M.-F. CHRISTOUT, *Le ballet de cour de Louis XIV*, p. 10 et svtes.

²⁰ BEAUJOYEUX, *Au lecteur*, *loc. cit.*, pp. 19-20.

Il n'y a pas jusques aux secrets des belles Lettres, où les Lumieres de VOSTRE MAJESTÉ ne s'estendent : Elles n'ont pas dédaigné de m'esclairer dans la conduite de cèt Ouvrage, & je suis obligé de confesser qu'Elles sont la source de ce que l'on y a trouvé de plus brillant.²¹

Puisqu' *Agrippa* devait tout son mérite à Louis XIV, Quinault ne pouvait manquer si belle occasion de faire sa cour et dédia bien entendu sa tragédie à celui qui l'avait inspirée. De même, Beaujoyeux dédie son *Ballet comique* à Henri III par la nécessité qu'il y a de "rapporter à la louange de l'Autheur de toutes choses, ces belles harmonies du monde que nous voyons"²². Son pouvoir d'inspiration était si puissant que le roi faisait se surpasser les artistes qui travaillaient pour lui : "Tel Pygmalion, le maître a animé une matière brute, il a actualisé une potentialité littéraire. Mais la voix du poète est encore une voix empruntée; par elle ce sont les idées et les sentiments du patron qui s'expriment"²³.

Impliqué dans les desseins secrets du gouvernement, l'inventeur sera souvent un proche du souverain. Beaujoyeux était le valet de chambre d'Henri III avant d'entrer en 1584 au service de la reine mère. Auteur de ballets ouvertement politiques comme le *Ballet de Madame* en 1615 et celui de *La délivrance de Renaud* en 1617, Durand mourut victime de ses intrigues, mais on trouva dans ses papiers "des lettres qui l'assuraient de la Charge de Secrétaire des commandemens de la Reine Mere"²⁴. Remarqué par Malherbe en 1613, loué dans le rôle de la sorcière Armide en 1617 par Étienne Durand, Desmarets de Saint-Sorlin fut, avec Boisrobert, l'un des deux poètes qui relayèrent la pensée de Richelieu dans des spectacles comme *Mirame* ou *Europe*²⁵. Lors des fameuses fêtes de Vaux en 1661, Pellisson fut chargé par Fouquet dont il était le secrétaire, d'écrire le prologue en vers des *Fâcheux* de Molière. Le livret des *Nozze di Peleo e di Theti* de l'abbé Buti précise que Mazarin avait pris soin "de former lui-même le dessein de ce grand ballet et de cette superbe comédie"²⁶ : Mazarin singeait le cardinal de Richelieu qui se croyait des dons littéraires. Quinault avait reçu la commande d'une pas-

²¹ QUINAULT, *Agrippa roy d'Albe, ou Le faux Tiberinus, Épître au roy*, dans *Théâtre*, Amsterdam, 1715, t. 2, n.p.

²² BEAUJOYEUX, *Épître*, p. 4.

²³ M.-C. CANOVA-GREEN, "Créatures et créateurs : les écrivains patronnés et le ballet de cour sous Louis XIII", *Papers on French seventeenth century literature*, 1988, p. 105.

²⁴ DEAGEANT, *Mémoires*, Paris, 1766, t. 3, pp. 85-86.

²⁵ Sur Desmarets de Saint-Sorlin, voir les travaux de G. HALL, et en particulier son article "Le Siècle de Louis le Grand : l'évolution d'une idée", dans L. GODARD de DONVILLE (éd.), *D'un siècle à l'autre : Anciens et Modernes*, Marseille, 1987; voir également G. COULTON, *Richelieu et le théâtre*, p. 34 et svtes.

²⁶ Cité dans H. PRUNIÈRES, *L'opéra italien en France*, p. 163.

torale allégorique célébrant la Paix des Pyrénées : cette pièce politique “fut inventée par le poete suivant les Memoires que lui en donna M. de Lyonne, qui les tenoit du Cardinal Mazarin”²⁷. La Petite Académie, par le biais de Chapelain ou de Perrault, fournit également des *Mémoires* qui renseignaient aux auteurs les sujets de louange préférés du roi. Certains proches de Louis XIV se mêlèrent parfois de conseiller les auteurs : songeons à Madame qui indiqua le thème du *Ballet de la naissance de Vénus* et surtout au duc de Saint-Aignan. Ce complice du roi qui “s’était acquis ses bonnes grâces par sa gaieté naturelle, et par quelques petits services fort secrets”²⁸, adorait la danse et arrêta les sujets des *Plaisirs de l’Île enchantée* ou des ballets des *Plaisirs* et des *Saisons*.

Connaissant à la fois les personnes qu’il doit célébrer et les circonstances dans lesquelles son œuvre sera exécutée, l’inventeur doit commencer par arrêter un sujet : pour les noces d’un jeune prince, celui de Persée délivrant Andromède serait tout indiqué. Tous les théoriciens accordent à cette étape une importance capitale. Pour l’abbé de Pure, “le Sujet est l’Ame du Balet” :

Ainsi il regne uniquement durant toute l’action, & dans toute la durée du divertissement, encore que les entrées en paroissent séparées, & que l’union en soit apparante & interrompue.²⁹

Selon le père Ménestrier, si le ballet n’exige pas comme la tragédie le respect des unités d’action, de temps ou de lieu, il réclame une “unité de dessein, afin que tout s’y rapporte à un même but”³⁰. En vertu de ce rôle fondamental, le sujet donnera le plus souvent son titre à l’œuvre :

Je ne suis point de l’avis de ceux qui ne travaillent le Tiltre qu’après avoir avancé ou mesme fini leur Ouvrage : Cette maniere de travailler est dangereuse, & suppose en celui qui travaille ou peu de dessein ou beaucoup de temerité.³¹

Directement empruntée aux poétiques et aux rhétoriques antiques, l’*Inventio* assure à l’inventeur le droit de s’arroger le nom d’auteur : “L’*Invention*, où la forme du Ballet est la première des parties essentielles, c’est la conduite de tout le sujet”³². Après avoir considéré toutes les potentialités de son sujet, l’auteur doit en tirer le *dessein*.

²⁷ BOSCHERON, *Vie de Quinault*, p. 33.

²⁸ CHOISY, *Mémoires*, p. 88.

²⁹ PURE, *Idée des spectacles*, p. 216.

³⁰ MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes*, p. 54.

³¹ PURE, *id.*, p. 224.

³² MÉNESTRIER, *id.*, pp. 55-56.

ÉLABORATION DES BALLETS

Le *dessein*, pris au sens actuel de *dessin*, est la seconde tâche qui confèrera le titre d'auteur. Pour faire réussir les ballets, nous explique Saint-Hubert, il faut non seulement que le sujet en soit original, il faut encore que toutes les entrées en découlent logiquement³³. Même idée chez l'abbé de Pure qui exige "qu'il y ait un dessein, un point principal, un nœud mystérieux qui d'une façon ou d'autre appartienne si précisément au sujet, & s'étende si naturellement à toutes les parties qui le composent, qu'il ne puisse estre appliqué à autre chose qu'à ce qu'il est destiné"³⁴ Ménestrier refuse les règles trop strictes dans les ballets où le caprice peut régner, "pourvu qu'il y ait quelque proportion et quelque rapport de bienséance avec le sujet que l'on traite"³⁵. L'accord entre le sujet et le dessein est indispensable. Sur cette question, praticiens et théoriciens, peintres ou dramaturges, sont unanimes.

Dans son *Cours de peinture par principes*, Roger de Piles ne déroge pas : "À regarder cet art dans sa perfection et dans l'ordre dont il s'exécute, [...] la première partie qui se présente à nous est l'invention". L'invention n'étant qu'une partie de la composition, elle n'en peut donner une idée complète et le peintre, comme le compositeur de ballets, doit encore s'attacher au dessein :

Car la composition comprend et l'invention, et la disposition; autre chose est d'inventer les objets, autre chose de les bien placer.³⁶

Le peintre qui a inventé et disposé un tableau ou l'artiste qui a arrêté le sujet d'un ballet et qui en a tracé le *dessein* sont considérés comme leur auteur. Se référant directement à la poétique aristotélicienne, André Dacier définit le travail du dramaturge selon des principes identiques :

Ceux qui entreprennent de faire une Tragedie, trouvent bien plus de facilité à réussir dans le style & dans les mœurs, qu'à bien bâtir le sujet. [...] Il est donc constant que le principal, & comme l'ame de la Tragedie, c'est le sujet.³⁷

Selon cette conception de l'œuvre d'art, il va de soi que le *rendu* d'un peintre, la *versification* d'un poète sont des prérequis : un élève exécute, le maître invente.

³³ SAINT-HUBERT, *op. cit.*, pp. 6-11.

³⁴ PURE, *id.*, p. 205.

³⁵ MÉNESTRIER, *Des représentations en musique*, p. 265.

³⁶ PILES, *Cours de peinture par principes*, éd. par J. Thuillier, Paris, 1989, pp. 29-30.

³⁷ ARISTOTE, *La poétique*, trad. et com. par A. Dacier, Paris, 1692, p. 76.

Le XVII^e siècle est une époque qui accorde au *dessein* le primat sur l'*exécution*. Le rôle essentiel de l'*idea*³⁸ — selon la définition que la Renaissance italienne a donnée de ce concept — est une des clefs de voûte de l'esprit classique français. Lorsque Louis Racine édite le plan du premier acte d'une *Iphigénie en Tauride*, laissée inachevée par son père, il rapporte ce propos révélateur :

Quoique ce plan n'ait rien de curieux, je le joindrai à ses lettres, pour faire connaître de quelle manière, quand il entreprenait une tragédie, il disposait chaque acte en prose. Quand il avait ainsi lié toutes les scènes entre elles, il disait : "Ma tragédie est faite", comptant le reste pour rien³⁹.

Vrai ou faux, le mot dénote, face à l'œuvre d'art, une attitude fort différente de celle qui prévaut aujourd'hui. Bien que la versification en soit presque entièrement due à Corneille et à Quinault, il suffit que Molière ait "dressé le plan de la pièce, et réglé la disposition" pour que *Psyché* lui soit attribuée⁴⁰. Lorsqu'en 1678, Corneille de l'Isle retravaillera cette tragi-comédie et ballet, il pourra, sans que personne y trouve à redire, s'en attribuer la paternité : Fontenelle en avait pourtant écrit quelques scènes et les divertissements étaient ceux de Quinault. Ce dernier, avec Boileau et Fontenelle, aida sans doute Thomas Corneille à terminer *Bel-lérophon* : Corneille en avait réglé la *disposition* et l'œuvre continua de lui appartenir de plein droit.

Le mot *dessein*, tel que l'emploient les théoriciens et les auteurs, recouvre une double acception : celle de *dessin*, structure et composition du ballet, et celle de *dessein*, visée idéologique de l'œuvre. Nous venons de voir ce que recouvre le premier de ces sens. Le second mérite également qu'on s'y arrête. La nécessité de se référer sans cesse à l'actualité politique pourrait rendre frustrante la tâche de l'auteur de ballet. Mais, comme l'écrit Marcelle Benoît, elle peut aussi la rendre exaltante, "car cette actualité, il devra l'évoquer sans la décrire vraiment, en fuir le réalisme pour ne s'attacher qu'à l'élément poétique qui s'en dégage" : "Auxiliaires précieux de sa pensée, l'allégorie, le symbole, la mascarade ouvrent des horizons sur l'imagination, le rêve, la fantaisie"⁴¹.

L'allégorie, employée par les poètes pour célébrer le roi d'une manière qui soit à la fois détournée et poétique, était déjà au rendez-

³⁸ Voir E. PANOFSKY, *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, 1924-1983.

³⁹ L. RACINE, *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Jean Racine*, dans RACINE, *Œuvres complètes*, éd. par R. Picard, Paris, 1950-1952, t. 1, p. 42.

⁴⁰ [MOLIÈRE], *Psyché, Le libraire au lecteur*, dans *op. cit.*, t. 2, p. 821.

⁴¹ M. BENOÎT, *Versailles et les musiciens du roi*, p. 78.

vous du *Ballet comique de la reine*⁴². Tel Ulysse rompant les sortilèges de Circé, Henri III aplani les troubles religieux qui déchirent son royaume :

En somme, ce sera vostre histoire poetique, ou bien si l'on veut, comique. [...] Vous serez trouvé avec Jupiter entre la plupart des Dieux et Deesses, j'entends des assistances divines, exterminant l'enchantement du vice. Ainsi vostre nom, Sire, vivra à jamais, parfumé de cette gracieuse senteur.⁴³

L'application que les spectateurs firent de la fable de Circé à l'actualité ne fermait pas la porte à d'autres lectures, d'ordre plus général, comme en témoigne ce poème dédié à Beaujoyeux :

Finement tu nous as monstré
Dessous cette plaisante escorce,
Que le vice n'a plus de force
Estant de vertu rencontré.
Par ton esprit si admirable,
De la nuict tu fais un beau jour.⁴⁴

Le ballet est porteur d'enseignements moraux, et la lutte entre Ulysse et Circé symbolise le triomphe de la vertu sur le vice. Spectateurs et lecteurs doivent chercher "sous l'écorce" pour trouver la substantifique moelle. Beaujoyeux les y aide en joignant à son livret — outre celle du "sieur Gordon" — trois interprétations de la fable de Circé. Le commentateur du mythographe Natalis Comes est à la fois physique et métaphysique, celui du sieur de La Chesnaye, cosmologique, le troisième, anonyme, est moral :

Ulysse signifie la partie de l'âme capable de raison; Circé est le naturel de l'homme; les compagnons d'Ulysse signifient et puissances et facultez de l'âme qui conspirent et accordent avec les affections des sens qui n'obeissent plus à la raison.⁴⁵

Le but de Beaujoyeux n'était pas d'occulter ces sens divers, mais bien au contraire de les éclairer et de faire de la nuit "un beau jour".

⁴² Les divers niveaux d'interprétation du *Ballet comique* ont été remarquablement mis en évidence par F. YATES, *The French academies*, ch. XI, "The academies and court entertainments: the *Ballet comique de la reine*", pp. 236-274; voir également C. DELMAS, *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, "Le *Ballet comique de la reine*", Genève, 1985, pp. 11-29.

⁴³ BEAUJOYEUX, *Épître*, p. 5.

⁴⁴ Poème anonyme, *loc. cit.*, p. 12.

⁴⁵ Allégorie morale anonyme, *loc. cit.*, p. 85.

En 1615, *Les oracles françois* d'Élie Garel consacreront encore trois cents pages à l'“explication allégorique du *Ballet de Madame*”. Même si à cette date, Garel apparaît comme un “véritable attardé des explications mystico-allégoriques”⁴⁶, l'exégèse de la fable, si caractéristique de la pensée du XVI^e siècle, se retrouvera encore dans des ballets plus tardifs, comme ceux de Colletet ou celui du *Grand Démogorgon* dû à César de Grand-Pré. L'auteur de ce ballet dansé en 1633 écrit dans son épître dédicatoire à la reine :

Les anciens ont enveloppé la subtilité de leurs sens et fables si agreables, [...] la raison pour laquelle ils ont caché ces mystères, a esté de crainte de rendre trop communs les secrets dont ils vouloient seuls avoir la connoissance. Ce n'est pas nostre dessein d'en faire de mesme, puisque par nos exercices et les gentilles actions de nos Ballets nous taschons de les rendre intelligibles.⁴⁷

Les auteurs de ballets ne perçoivent aucune contradiction entre leur recherche de clarté et leur souci de cacher un dessein politique sous le voile de la fable. Cette attitude ambivalente se conservera intacte au temps de Lully : les livrets de Quinault s'ingénieront à évoquer de manière détournée la vie de la cour et à multiplier d'autre part les enseignements moraux, physiques, religieux ou politiques.

Les rôles qui sont dévolus au roi et à ses courtisans, dans une œuvre qui “allégorise” leur figure et leur histoire, ne peuvent être distribués indifféremment. Dans le *Ballet comique*, Henri III peut être reconnu tantôt dans le personnage d'Ulysse, tantôt dans ceux de Minerve et de Jupiter. Le roi ne dansa pourtant aucun de ces rôles et se borna à jouer son propre personnage : à la fin de l'œuvre, Circé venait lui remettre sa baguette magique, insigne de pouvoir maléfique en ses mains, qui devient bénéfique en celles de Sa Majesté. Dans le *Ballet de la délivrance de Renaud*, Louis XIII figurait bien entendu Godefroy de Bouillon, mais dansait également le rôle du Démon du Feu. Si l'on en croit le *Discours au vray du ballet dansé par le roy*, “ce ne fut pas sans choix ny raison” :

Il cognoissoit que le feu est le plus eslevé de tous les elemens, comme luy le plus grand de tous les hommes, que le feu ne peut estre enfermé, ny borné, que de ses bornes naturelles, comme luy ne peut estre limité que par la puissance divine et sa propre volonté.⁴⁸

⁴⁶ M. MAC GOWAN, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁷ GRAND-PRÉ, *Ballet du grand Démogorgon, Épître à la reyne*, reproduit par P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, t. 4, pp. 265-266.

⁴⁸ *Ballet de la délivrance de Renaud, Discours au vray du ballet dansé par le roy*, réédité par P. Lacroix dans *Ballets et mascarades*, t. 2, pp. 104-105.

En 1619, Louis XIII était toujours Godefroy⁴⁹ et Porchères réservait à Luynes, favori du roi, le rôle éponyme du *Ballet de Tancrede*. Soulignant la continuité entre les deux ballets politiques, l'inventeur précise que d'ailleurs "la mesme personne qui represente Tancrede en ce Ballet, representa ces années passées Regnaud en un autre"⁵⁰. Selon Scipion de Gramont, le choix de Luynes pour les rôles des paladins Renaud et Tancrede était des plus heureux :

Vous estes le Tancrede françois, qui avez rendu de tout temps de si bons et si agreables services à nostre Godefroy, en la glorieuse conquete des cœurs les plus revesches. C'est vous, Monseigneur, qui, par vostre valeur, avez courageusement debellé les monstres des guerres et seditions que la discorde civile avoit fait venir de l'enfer pour empescher les justes desseins de Louys le Juste.⁵¹

L'inventeur doit déployer des trésors d'habileté pour ménager les susceptibilités et attribuer à chaque grand seigneur un rôle convenant à sa faveur en cour et à ses talents de danseur.

Pour être considéré comme l'auteur d'une œuvre, il suffit d'en avoir inventé le sujet et tiré le dessein. À côté de cette tâche, complexe il est vrai, la question de l'*exécution* paraît tout à fait secondaire. La reine Louise ayant examiné le projet de Beaujoyeux, lui avait commandé de l'exécuter promptement :

Surquoy je luy remonstray que mon dessein estoit composé de trois parties : sçavoir des poesies qui devoient estre recitées; de la diversité des musiques qui devoient estre chantées, et de la varieté des choses, qui devoient estre représentées par la peinture⁵².

Beaujoyeux est un chorégraphe et c'est pourquoi il a "donné le premier tiltre et l'honneur à la dance, et le second à la substance". Pour exécuter son ambitieux dessein, Beaujoyeux dut faire appel à des collaborateurs spécialisés : le musicien Salmon, le peintre Jacques Patin, les poètes La Chesnaye pour la poésie récitée, et Beaulieu pour la poésie chantée.

⁴⁹ Tel est du moins l'avis général des critiques. Signalons cependant l'existence dans le livret de vers *Pour le roy representant le chef des chevaliers des adventures*, réédité par P. Lacroix dans *Ballets et mascarades*, t. 2, p. 191.

⁵⁰ GRAMONT, *Relation du grand ballet du roy sur l'adventure de Tancrede en la forest enchantée*, *Au lecteur*, dans *id.*, p. 165.

⁵¹ GRAMONT, *Relation du grand ballet du roy sur l'adventure de Tancrede en la forest enchantée*, *Épître à monseigneur de Luynes*, dans *id.*, p. 163.

⁵² BEAUJOYEUX, *Au lecteur*, p. 20.

Partageant le goût atavique pour les fêtes et les intrigues de cour, Marie de Médicis avait souhaité célébrer dans la pompe l'alliance controversée de sa fille aînée Élisabeth avec la maison d'Espagne. C'est par un ballet que la reine souhaite expliquer son choix. Un concours fut institué pour lui permettre de choisir, "parmy les plus habiles hommes de France", l'auteur du *Ballet de Madame* :

Après plusieurs comparaisons les uns avec les autres, et ne sachant quasi s'arrester pour la beauté de tous, enfin la Reyne se résolut de prendre celuy que proposoit Estienne Durand comme le plus haut, le moins embrouillé et rapportant le plus à la qualité de Madame qu'il faisoit estre une Minerve [...]. Mais comme toute l'invention de ce superbe ballet fut un noble effet de l'imagination de Durand, son esprit en fournit encore la plus grande partie des vers.⁵³

Ainsi donc un poète de profession laissait parfois à d'autres le soin d'exécuter, dans son propre projet, la part qui semblait devoir lui revenir. Car le temps manquait souvent à l'inventeur du ballet, s'il voulait être à toute heure et partout pour surveiller la réalisation de son œuvre. L'appel unanime des théoriciens pour que l'inventeur et l'ordonnateur d'un ballet ne soient qu'une seule et même personne, laisse à penser que tel était rarement le cas. Saint-Hubert s'écrie : "je voudrois que celuy qui a composé le sujet prist le soin de le faire executer luy mesme"⁵⁴. Mais nous savons par Guillaume Colletet, grand auteur de ballet de cour, que la pratique démentait ordinairement la théorie :

Ce qui devoit estre fait le premier, est ce qui est demandé le dernier; on songe aux pas, aux cadences, aux airs, aux machines et aux habillemens, devant que de parler au poëte, et c'est du poëte qu'il est souvent nécessaire de prendre tous ces ordres, ou du moins c'est à lui qu'il faut premierement s'adresser, puisque sa fonction est la plus difficile de toutes et que la postérité ne sauroit jamais que l'on eut dancé un balet, ou représenté une mascarade d'importance, si nos vers n'estoient les interpretes veritables et les trompettes eclatans du merite et de la magnificence de ces nobles et pompeux divertissemens.⁵⁵

Colletet, qui était poète et inventeur, prêche ici pour sa chapelle, mais ses récriminations annoncent celles de Ménestrier et de l'abbé de Pure.

⁵³ Texte cité dans F. LACHÈVRE, "Estienne Durand, poète ordinaire de Marie de Médicis (1585-1618)", *Bulletin du bibliophile*, 1905, pp. 215-216.

⁵⁴ SAINT-HUBERT, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁵ COLLETET, *Vie d'Estienne Jodelle*, cité par M. PAQUOT, "La manière de composer les ballets", p. 193.

Suivant en cela le sentiment commun, Michel de Pure rappelle à l'auteur qu'“il doit faire son principal soin de rendre le total, & le détail de son ouvrage si évident & si aisé, que les sens ne s'y attachent point vainement, & qu'il ne faille aucun effort d'esprit pour se saisir du dessein & pour pénétrer le mystère”⁵⁶. Dans un ballet ou une tragédie lyrique, le poète ne peut se permettre d'entrer dans des finesses qui sont réservées aux genres déclamés. S'il doit être court, le poète doit aussi être clair et songer que la musique et la mauvaise diction des chanteurs ne faciliteront pas la compréhension de ses vers :

Ce n'est donc pas comme se l'imaginent plusieurs, ny le beau chant, ny la belle voix qui font le beau Recit. Le Poète a plus de part à cét Ouvrage, que le Musicien qui l'a composé, ou que l'Acteur qui le chante : & c'est à luy à comprendre dans ses paroles si adroitement tout ce qui concerne son Sujet, & tout ce qui peut en éclaircir le sens.⁵⁷

L'abbé de Pure réduit le rôle du musicien à celui d'auxiliaire du poète. À leur tour, les compositeurs des airs de danse et les chorégraphes doivent se plier aux intentions de l'auteur, puisque la beauté essentielle d'un air de ballet réside dans sa *convenance*, c'est-à-dire dans le juste rapport que cet air doit avoir avec la chose qu'il représente :

Il faut bien exactement observer cette convenance dans toutes sortes d'airs; n'en point souffrir qui n'ayent du rapport avec la maîtresse idée; qui n'aident à faire concevoir ces muettes expressions des habiles Danceurs, qui ne concourent avec les gestes à faire déchiffrer le sens envelopé sous ces deguisements, & qui enfin, pour ainsi dire, ne leve le masque, & ne face comprendre, & le sujet & l'entrée.⁵⁸

La volonté de rendre éloquentes et la musique et la danse est, comme nous l'avons dit déjà, l'un des postulats esthétiques marquant de l'époque. La danse et la musique doivent parler et concourir par leur effort à la clarté du discours dramatique.

Le père Ménestrier va plus loin encore lorsqu'il fait dépendre de l'invention, ce qu'il appelle les *Figures*, les *Mouvements*, l'*Harmonie* et la *Décoration* ⁵⁹. Pour ce qui est des évolutions chorégraphiques, il pense, comme l'abbé de Pure, qu'elles doivent peindre et exprimer “les mou-

⁵⁶ PURE, *Idée des spectacles*, p. 218.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Id.*, p. 262.

⁵⁹ MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes*, pp. 55-56.

vemens du cœur et les affections de l'âme"⁶⁰. C'est au musicien à ajuster ses airs aux actions qu'il doit représenter, "parce que les airs sont pour les mouvements et non pas les mouvements pour les airs comme dans les danses ordinaires"⁶¹. Quant aux "figures", qui ne sont autre chose que les personnages incarnés par les danseurs, il revient au poète d'en décrire les costumes, les attributs, les masques et même certains gestes qui permettent leur identification. Pour Ménéstrier, l'ordonnance d'un ballet est semblable à celle d'un tableau :

Comme un peintre fait voir son adresse à bien représenter l'Hiver, le Printemps, l'Automne, la Nuit, la Moisson, la Vendange, un Combat, une Noce, une Foire, une Métamorphose, le Ballet doit faire la même chose.⁶²

Tantôt, l'inventeur doit se conformer à l'usage qui veut que "Saturne se représente toujours en vieillard avec sa faux" et "Mercure avec ses ailes, ses talonnières, son capot, ses ailes, et son caducée"⁶³; tantôt, son ingéniosité a la bride sur le cou :

Ce n'est pas l'une des moindres adresses de la poésie et de la peinture aussi bien que des ballets, de bien exprimer ces notions purement intellectuelles, et ces êtres moraux qui en subsistent dans la pensée et l'imagination des hommes.⁶⁴

On ne s'étonnera pas que notre père jésuite, fameux historien et philosophe des "Images", rende éloquents les costumes d'un ballet idéal. La variété étant l'une des seules lois du genre, l'inventeur de ballets devra ménager les nombreux changements de costumes nécessaires aux entrées chorégraphiques. La variété vaut également pour les machines et les décorations. Le poète devra fournir au machiniste des sujets qui lui permettent de démontrer tout son talent, "comme les centaures, faunes, satyres, tritons, sirènes, chimères, cerbères, et autres semblables qui paraissent d'autant plus beaux qu'ils sont plus extravagants" :

Il faut prendre garde que ces représentations soient bien faites, et que les machines jouent à propos, autrement elles donnent sujet de rire aux spectateurs, et gâtent entièrement le succès de la pièce.⁶⁵

⁶⁰ *Id.*, p. 161.

⁶¹ *Id.*, pp. 205-206.

⁶² *Id.*, p. 82.

⁶³ *Id.*, p. 140.

⁶⁴ *Id.*, p. 148.

⁶⁵ *Id.*, p. 249.

Si Ménestrier enjoint à l'ingénieur de travailler d'après nature, il lui paraîtrait impensable de remplacer certaines machines par de véritables animaux. La Fontaine et plus tard Rousseau railleront les machineries de l'opéra français, mais le public en raffolait. Avec cette naïveté feinte qui rend ses écrits si attachants, Michel de Marolles trouve au contraire qu'"il n'est rien de plus joli" que ces animaux-machines :

Il ne faut pas néanmoins que les Chevaux, les Taureaux, les Lions, les Tigres, les Pantheres, les Aigles, les Cygnes, les Colombes, ou les autres Animaux qui les tirent [les chars des dieux], soient d'autre sorte qu'en représentation par des machines qui les contrefassent, autrement ce ne seroit plus Ballet.⁶⁶

"Autrement ce ne seroit plus Ballet", car la poétique du ballet est tissée d'artifices : c'est un dragon aux yeux d'escarboucles qui crache du feu, ou un lion qui caracole, attelé au char de Bacchus.

*
* *

Les définitions que nous avons données de l'invention, du dessin et de l'exécution, les distinctions que nous avons opérées entre inventeur, concepteur, auteur, ordonnateur et exécutant, relèvent de la spéculation théorique. Dans la pratique, il est généralement impossible de distinguer ces différents stades d'élaboration et donc de rendre à chacun la part qui lui est due. Traités théoriques et préfaces livrent certes un sens clair : les concepts qu'ils nous ont permis de dégager conviennent à certains ballets, mais ne peuvent être légitimement étendus à tous ceux qui ont été conçus au XVII^e siècle. Saint-Hubert, les abbés de Marolles et de Pure ou Ménestrier n'ont pas un but descriptif : leur seul souci est de donner des règles à un genre qui n'en a pas. Ce n'est pas sur la pratique qu'ils se fondent pour dégager les notions d'invention ou d'élaboration, mais sur Horace et Quintilien. Dans ces ballets auxquels Ménestrier veut appliquer les préceptes de l'*Institution oratoire*, les spectateurs goûtent surtout la fantaisie poétique, le burlesque, le cocasse, le merveilleux.

Les ballets politiques commandés par Catherine et Marie de Médicis ou par Richelieu sont des exceptions motivées par les circonstances historiques. Beaujoyeux invente le *Ballet comique de la reine* pour affermir l'image de Henri III confronté aux désordres religieux. Le *Ballet de la délivrance de Renaud*, dont le roi avait choisi le sujet parmi beaucoup d'autres, précède de quelques semaines l'assassinat du maréchal d'Ancre : le livret de Durand constitue la première trace explicite de la volonté du roi de se défaire des chaînes imposées par sa mère et par ses

⁶⁶ MAROLLES, *Du ballet, loc. cit.*, t. 3, p. 115.

conseillers⁶⁷. Après la mort de Luynes qui avait été l'âme des ballets politiques de *Renaud*, de *Tancrede* ou d'*Apollon*, le ballet de cour vira à la satire burlesque. Louis XIII et sa cour semblaient s'être lassés des ballets dramatiques :

Le Roy voulant se recréer, après tant de beaux sujets de Ballets que Sa Majesté a dansés les années passées, dont l'ordre et les inventions ont laissé ceux qui les ont veu représenter pleins d'admiration jusqu'à ce tems, il a resolu d'en danser un à l'improviste, dont la diversité des vers, des pas, des gestes et des habits, fera confesser que la varieté merite absolument la qualité d'une des plus agreables choses de la nature, et l'on en peut faire de fort belles avec un peu de peine et sans longue estude.⁶⁸

L'auteur du *Ballet des Improvistes* affirme en 1636 tout à la fois sa volonté de prendre des distances par rapport aux grands spectacles politiques et de rendre à ce divertissement sa fantaisie première, celle des mascarades où le burlesque triomphe. Les deux tendances coexisteront dans les ballets de Guillaume Colletet, mais les tentatives de ballets allégoriques à portée politique resteront sporadiques. À partir de 1635, Richelieu s'empare du genre pour en faire un instrument de propagande. Tous les ballets qui émanent du cardinal auront pour tâche de forger une nouvelle image du roi et d'asseoir la monarchie absolue. Le ministre s'efface derrière son roi qu'il met en lumière en lui confiant les rôles centraux des ballets qu'il ordonne⁶⁹. Cette conception du ballet de cour politique trouvera son apothéose en 1641 avec le *Ballet de la Prospérité des Armes de France*, inventé probablement par Desmarets de Saint-Sorlin.

Pour être un outil de propagande performant, le ballet doit se charger d'un lourd contenu idéologique. La nécessité de transmettre celui-ci avec clarté, impose aux ballets à entrées traditionnels une évolution vers une structure narrative cohérente. Cette transformation indispensable au ballet politique avait été immédiatement perçue par l'inventeur du *Ballet comique* :

J'ay animé et fait parler le Balet, et chanter et raisonner la Comedie, et y adjoustant plusieurs rares et riches representations et ornemens, je puis dire avoir contenté en un corps bien proportionné l'œil, l'oreille et l'entendement.⁷⁰

⁶⁷ M. MAC GOWAN, *op. cit.*, ch. VI, "Le ballet de la délivrance de Renaud", pp. 101-115.

⁶⁸ *Ballet des Improvistes*, réédité par P. Lacroix dans *Ballets et mascarades*, t. 5, pp. 149-150.

⁶⁹ Voir M. MAC GOWAN, *op. cit.*, ch. X, "Le ballet politique", pp. 169-190 et M.-C. CANOVA-GREEN, "Créatures et créateurs : les écrivains patronnés et le ballet de cour sous Louis XIII", pp. 110-111.

⁷⁰ BEAUJOYEULX, *Au lecteur*, p. 15.

Le théâtre et la danse s'unissent dans ce *ballet comique* qui est plus qu'une ébauche du futur *ballet dramatique*. Beaujoyeux réalisait le vieux rêve de Baif et de son Académie de Musique et de Poésie :

Beaujoyeux est donc le créateur conscient d'un genre qui mêle harmonieusement des éléments de tous les arts, et qui, soutenu par l'allégorie, parvient à exprimer des notions philosophiques et morales et devient un instrument de stabilité politique.⁷¹

Durant le règne personnel de Louis XIV, et sous les influences conjointes de l'art dramatique et de la Petite Académie, les auteurs de ballets de cour s'assigneront le même but, celui de fondre tous les arts en un spectacle dramatique harmonieux. Pour cela, il fallait un nouveau Beaujoyeux, et Lully allait se révéler un exceptionnel ordonnateur de spectacles.

CHAPITRE II L'ŒIL DU MAÎTRE

La comparaison de Beaujoyeux et de Lully n'est pas gratuite. Dès 1688, Bauderon de Sénécé l'avait établie dans un factum contre le Florentin. Bauderon trouvait bien du rapport aux deux hommes, dans leur origine italienne bien sûr, mais surtout dans leur fulgurante ascension : de petits talents de baladins leur avaient concilié les faveurs de la cour au point d'obtenir des lettres de noblesse⁷². Il est vrai que leur carrière présente de curieuses similitudes, tant par leur réussite sociale, que par leur manière de concevoir les spectacles de cour.

Lully connaissait la manière de faire réussir les ballets dans ses moindres détails⁷³. Du petit violon au Surintendant respecté, Baptiste avait eu le temps de voir comment se préparait un divertissement et de s'essayer progressivement à sa composition. Il avait été baladin, et selon

⁷¹ M. MAC GOWAN, *op. cit.*, p. 47.

⁷² BAUDERON, *Lettre de Clément Marot*, p. 22 et svtes.

⁷³ Sur le rôle grandissant de Lully dans la conception des ballets de cour, voir J. R. ANTHONY, *La musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeux à Rameau*, Paris, 1974-1981, pp. 56-66.

mademoiselle de Montpensier qui l'avait eu à son service, un grand baladin. Comédien d'exception, il l'était par son interprétation unanimement admirée du Muphti dans le *Bourgeois gentilhomme* : le *Mercurie galant* écrivait encore en 1681 que l'on ne pouvait avoir de ce rôle "une plus parfaite intelligence, ni le jouer d'une manière plus juste"⁷⁴. De plus, Lully était assez bon danseur pour avoir l'honneur de figurer dans la plupart des ballets royaux⁷⁵ :

Il n'avoit pourtant point appris, & il ne dansoit qu'ainsi de caprice & par hasard; mais l'habitude de voir des danses, & un talent extraordinaire pour tout ce qui appartient aux Spectacles le faisoient danser, sinon avec une grande politesse, au moins avec une vivacité très-agreable.⁷⁶

Berger au *Ballet de la Nuit*, capitaine dans celui d'*Alcidiane*, goujat dans celui des *Amours déguisés*, Lully se réserva le rôle d'Orphée dans celui des *Muses* : troquant la *lyra da braccia* du chantre de la Thrace pour le violon, Lully en tira des sons si harmonieux qu'il attira à lui "soit hommes, animaux, bois et rochers enfin"⁷⁷. Comédien et danseur, Lully était aussi, et avant tout, un fameux "violon".

Qu'un danseur fut également violoniste, c'était la coutume. Après avoir passé en revue les mérites du théorbe, de la musette, du hautbois, de l'orgue et du clavecin, Michel de Pure célébrait les mérites uniques du violon pour l'accompagnement des danses :

Generallement parlant, il n'y a que le Violon qui soit capable du mouvement François, de répondre à la prestesse de nostre Genie, & de continuer avec égalité & avec justesse, toute la suite & la durée d'un grand Balet.⁷⁸

Le violon était fait pour la danse et la danse pour le violon. Dans le recours au roi qu'il introduisit contre l'enregistrement en mars 1662 du privilège de l'Académie de Danse, Guillaume de Beaumanoir, "joueur de Violon du Cabinet de sa Majesté, l'un des vingt-cinq de sa grand'Bande" invoquait l'usage, pour se justifier d'avoir joint à son titre

⁷⁴ *Mercurie galant*, déc. 1681, n° 42, pp. 326-327, cité dans G. MONGRÉDIEN, *Recueil des textes du XVII^e siècle relatifs à Molière*, 2^e éd., Paris, 1973, t. 2, p. 566.

⁷⁵ Voir M.-F. CHRISTOUT, "Baptiste, interprète des ballets de cour", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds.), *Jean-Baptiste Lully*.

⁷⁶ LECERF, *op. cit.*, t. 2, pp. 228-229.

⁷⁷ BENSERADE, "Vers pour monsieur de LULLY, *Orphée*", *Ballet des Muses*, reproduit dans V. FOURNEL, *Les contemporains de Molière*, t. 2, *Théâtre de la cour*, Paris, 1863-1875, pp. 602-603.

⁷⁸ PURE, *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, p. 276.

de "Roy des Joueurs d'instrumens", celui de roi "des Maîtres à Dancer de France"⁷⁹. Beaumanoir dit vrai lorsqu'il affirme qu'"on a jamais tenu, & qu'il seroit ridicule de tenir des Salles, ou des Ecoles pour montrer le Jeu du Violon"⁸⁰. Le jeu du violon s'apprenait sur le tas en même que temps que la danse : dans *Le bourgeois gentilhomme*, le maître à danser usera encore de sa pochette pour faire danser à monsieur Jourdain le menuet des *Amants magnifiques*. Par contre, Beaumanoir sollicite fort la tradition lorsqu'il affirme que "la Dance, & le Violon n'ont qu'une mesme Confrairie qui est la Confrairie de saint Julien". Constantin, son prédécesseur à la tête de la corporation des instrumentistes, n'avait jamais rien affirmé de pareil : Beaumanoir fut débouté. Pour prouver que la danse n'était rien sans la musique, et que la musique de danse n'était elle-même que bien peu de chose, Beaumanoir avait invoqué l'exemple de Lully, ancien violon devenu un musicien célèbre :

Qui ne sçait ? que les *Miserere*, & les autres Pieces des Boissets, des Baptistes, & de quantité d'autres Illustres, ou au jeu des instrumens, ou en la Musique, ou François, ou Estrangers, sont infiniment plus considerables & plus dignes d'éloges, que tout ce qui a jamais esté fait de Dances, si vous en separez l'harmonie qui les a toujours accompagnées.⁸¹

Invoquer Boësset et Lully, c'était appeler à la rescousse l'aristocratie musicale : celle des compositeurs de la Chambre.

Parmi les exécutants d'un projet de ballet, chacun a sa spécialité et les poésies, selon qu'elles sont récitées ou chantées, sont l'œuvre d'artistes différents. Ainsi, il semble bien que dans les grands ballets des années 1660, Benserade se soit chargé surtout de la rédaction des livrets et des "Vers pour les personnages" destinés uniquement à la lecture, alors que Molière, Quinault ou Périgny composaient la plupart des vers destinés au chant. La composition des parties musicales était répartie de même : la musique instrumentale destinée à accompagner les évolutions des danseurs est habituellement l'œuvre du chorégraphe, qu'il soit violon de la Grande Bande, de la Petite Bande ou encore simple baladin⁸². Quant aux parties vocales, elles sont dues aux compositeurs de la Chambre qui croiraient déchoir en se chargeant de la musique de danse.

⁷⁹ BEAUMANOIR, *Le mariage de la musique avec la dance; contenant la reponce au livre des treize pretendus academistes, touchant ces deux arts*, Paris, 1664, p. 100. Sur les circonstances de la création de l'Académie de Danse, voir J. CORDEY, "L'Académie royale de Danse (1661-1778)", *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1952 et C. MASSIP, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661) : essai d'étude sociale*, Paris, 1976, p. 74 et svtes.

⁸⁰ BEAUMANOIR, *id.*, p. 106.

⁸¹ *Id.*, p. 91.

⁸² Voir M.-F. CHRISTOUT, *Le ballet de cour de Louis XIV*, pp. 13-14.

Depuis qu'il avait été nommé compositeur de la musique instrumentale de la Chambre en 1653, Lully avait participé activement à la préparation des ballets royaux. En 1655, il avait composé seul toute la musique du *Ballet des Bienvenus*, mais il partageait toujours avec Boësset le privilège de la musique vocale dans le *Ballet d'Alcidiane* de 1658. La réputation que Baptiste s'était acquise par ses airs de danse lui valait l'admiration de ses confrères. Certains s'inclinaient humblement devant son talent et, dans *Les fâcheux*, l'importun Lysandre n'aurait pu commettre à plus compétent le soin de terminer un air de danse :

Adieu : Baptiste le très cher
N'a point vu ma courante, et je le vais chercher.
Nous avons pour les airs de grandes sympathies,
Et je veux le prier d'y faire des parties.

(MOLIÈRE, *Les fâcheux*, I, 3)

En 1661, le petit violon est devenu l'arbitre de l'art chorégraphique et la courante que l'importun Lysandre devait montrer à Baptiste ... était de Baptiste⁸³ ! Cette danse était alors au centre d'une polémique entre Beauchamps, le chorégraphe "moderne", et Beaumanoir, le défenseur des traditions :

N'avez-vous pas formé des monstres, quand vous avez entrepris de faire des Courantes ? [...] À l'égard des figures, n'est-il tout visible aussi, que vous en avez introduit d'extravagantes, & d'inusitées.⁸⁴

Lully, en s'illustrant dans le genre condamné par Beaumanoir, se rangeait du côté des nouveaux académistes.

Que, pour défendre ses ménestriers, Beaumanoir ait rappelé que monsieur le Surintendant avait été lui aussi baladin, a dû susciter les sarcasmes de toute la profession :

A l'égard du sieur Lully, qu'ils citent et dont l'habileté est assez connue par ses ouvrages, bien loin d'avoir esté de la compagnie des violons, il en faisoit si peu de cas veu le peu de facilité de quelques maîtres à jouer leurs parties sans les avoir étudiées, qu'il les traitoit de maîtres aliborons et de maîtres ignorans.⁸⁵

⁸³ Voir H. SCHNEIDER, L.W.V. 16/1 : cette courante est censée être chantée par Lysandre, personnage joué par La Grange. Or celui-ci remplaçait Molière souffrant dans le rôle très lourd d'Éraste : peut-être y a-t-il simple confusion due à ce changement de rôle.

⁸⁴ BEAUMANOIR, *id.*, p. 31.

⁸⁵ DU TRALAGE, *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au xvii^e siècle*, éd. par Jacob, Paris, 1880, pp. 78-79.

FORMATION DE LULLY

Baptiste n'avait eu en effet de cesse de démontrer sa supériorité sur les violons de la Grande Bande. S'il n'a peut-être pas fondé la Petite Bande⁸⁶, du moins est-ce lui qui porta cet ensemble rival à un si haut point de perfection qu'il força chacun de lui accorder la suprématie.

Après avoir quitté le service de Mademoiselle, Lully était entré chez les violons du roi :

Quelques gens disent, qu'il ne fut au commencement que leur garçon, portant leurs instrumens. Il composa bientôt des airs qui le firent connoître au Roi; & le Roi goûta tellement ses airs & son jeu, que pour le mettre à la tête d'une bande de Violons, qu'il pût conduire à sa fantaisie, le Roi en créa exprés une bande nouvelle, qu'on nomma les petits Violons, & qui en peu de temps surpassa la fameuse bande des vingt-quatre.⁸⁷

Ce succès de Baptiste aurait incité Louis XIV à lui confier la musique de ses ballets et à s'attacher personnellement ses services. Quant à l'instrument auquel il avait dû cette faveur, "il l'avoit pendu au croc" et "négligea si fort son Violon, qu'il n'en avait pas même chez lui"⁸⁸. Le *Concert d'Orphée* du *Ballet des Muses*, composé par Lully à son propre usage, laisse à penser que Lecerf exagère un tant soit peu. Du Tralage témoigne pourtant de ce même dédain :

Il est bien vrai qu'il a joué du violon dans son bas âge; mais, l'ayant reconnu au dessous de son génie, il y a renoncé pour s'adonner au clavecin et à la composition de musique, sous la discipline des feu sieurs Metru, Roberdet et Gigault, organistes de Saint-Nicolas-des-Champs.⁸⁹

L'image de Lully qui naît de ces témoignages est sans doute celle qu'il a voulu donner de lui : comédien et baladin d'exception, il abandonne ce violon qui l'attache encore à l'artisanat, aux corporations des ménétriers et joueurs d'instruments, pour prendre la figure incomparablement plus noble de génie omniscient.

*
* *

⁸⁶ Sur cette controverse, voir M. BENOÎT, *Versailles et les musiciens*, p. 232 qui se réfère aux travaux de Bernard BARDET, *Les violons de la musique de la Chambre sous Louis XIV (1634-1715)*, thèse de l'École nationale des Chartes, toujours inédite. Catherine MASSIP (*op. cit.*, pp. 35-36) se refuse à trancher la question. James R. ANTHONY conserve le rôle prééminent de Lully dans la création de la Petite Bande (*La musique française*, pp. 17-19).

⁸⁷ LECERF, *op. cit.*, t. 2, pp. 185-186.

⁸⁸ *Id.*, p. 187.

⁸⁹ DU TRALAGE, *op. cit.*, p. 79.

S'il lui arrive encore parfois de reprendre son violon pour plaire au maréchal de Gramont et de chatouiller "un instrument badin" comme la guitare, c'est assis à son clavecin — "sa tabatière sur un bout, & toutes les touches pleines & sales de tabac" que Lecerf a peint le démiurge à l'œuvre:

Il s'établissoit à son Clavessin, chantoit & rechantoit les paroles, battoit son Clavessin, & faisoit une basse continuë. Quand il avoit achevé son chant, il se l'imprimoit tellement dans la tête, qu'il ne s'y seroit pas mépris d'une Note. Lalouëtte ou Colasse venoient, ausquels il le dictoit.⁹⁰

D'aucuns laissent entendre que ce qu'il dictait était peu de chose et que tout le mérite de ses ballets et de ses tragédies revenait à ses secrétaires. C'est en tout cas ce qu'aurait prétendu Lalouëtte : "il revint à Lulli qu'il s'étoit vanté d'avoir composé les meilleurs morceaux d'Isis, & il le congédia". L'indiscret fut remplacé par le fidèle Collasse⁹¹. Pour défendre Baptiste des attaques perfides du *Mercurie galant* qui mettait à mal ses capacités musicales, certains historiens ont préféré écouter Lecerf et abonder dans son sens. Les secrétaires de Lully se seraient bornés au remplissage des parties moyennes des chœurs homophoniques. Lully "faisoit lui-même toutes les parties de ses principaux chœurs, & de ses duo, trio, quatuor importants" et "lorsque c'étoient des Chœurs par fugues, Lulli en marquoit toujours toutes les entrées"⁹². Selon Charles Perrault, non seulement Lully était capable d'écrire toutes les parties d'une œuvre polyphonique, il aurait même pu en remonter aux maîtres :

Avant luy on ne consideroit que le chant du Dessus dans les Pieces de Violon; la Basse & les Parties du milieu n'estoient qu'un simple accompagnement & un gros Contrepoint, que ceux qui jouoient ces Parties composoient le plus souvent comme ils l'entendoient, rien n'estant plus aisé qu'une semblable Composition, mais M. Lully a fait chanter toutes les Parties presque aussi agréablement que le Dessus.⁹³

L'honneur était sauf ! D'autres critiques, qui paraissent vouer à Lully une haine viscérale, se plaisent à ajouter foi aux insinuations de Donneau de Visé, sans trop creuser l'affaire⁹⁴. Baptiste ne mérite sans doute

⁹⁰ LECERF, *op. cit.*, t. 2, p. 215.

⁹¹ LECERF (*id.*, t. 1, p. 126) fait sans doute allusion aux anecdotes venimeuses du *Mercurie galant*, 1677, t. 1, p. 50.

⁹² LECERF, *id.*, p. 127. Ces assertions sont reprises intégralement par L. de LA LAURENCIE, *Lully*, p. 93.

⁹³ Ch. PERRAULT, *Les hommes illustres*, t. 1, p. 85.

⁹⁴ C. CESSAC, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, 1988, p. 103.

ni cet excès d'honneur ni cette indignité. Lionel de La Laurencie compare le travail commun de Lully et de ses secrétaires à celui d'“un atelier musical où règne la division du travail”⁹⁵ et le rapprochement est parfaitement approprié. Baptiste n'aurait fait que conserver, au temps de *Phaëton* et d'*Isis*, la méthode de travail qui prévalait durant la décennie précédente.

Dans les premiers ballets où il a commencé d'affirmer son talent original, Lully cédait encore la plume à son confrère de la chambre Jean-Baptiste Boësset. Après qu'il fut nommé à la Surintendance, il laissa souvent composer quelque dialogue ou récit à celui qui avait été son maître et dont il était à présent l'ami et le gendre : Michel Lambert. Plusieurs collaborations importantes sont en effet attestées par des sources dignes de foi. Si l'attribution à Lambert des récits “Ne craignez point le naufrage” (LWV 18/8) du *Ballet des Arts* et “Rochers vous êtes sourds” (LWV 27/32) du *Ballet de la naissance de Vénus* est douteuse, il n'en va pas de même, dans ce dernier ballet, du dialogue des trois Grâces (LWV 27/22), ou de celui de Marc-Antoine et Cléopâtre (LWV 21/7) dans le *Ballet des Amours déguisés*⁹⁶. La réputation de Michel Lambert comme compositeur et chanteur dépassait alors largement le cadre français. Celui que l'on appelait familièrement le “petit Michel” ou le “petit maître”, avait publié entre 1660 et 1669 trois recueils de ses airs. Qu'il ait accepté d'écrire airs, récits ou dialogues dans les ballets de Lully était un honneur qu'il faisait à celui-ci. Comment expliquer par contre son silence durant les vingt années qui suivirent ? Est-il possible qu'un musicien de sa trempe ait renoncé à publier alors que rien ne semble avoir motivé cette retraite ? Est-il interdit de penser qu'il ait mis la main à la pâte, et qu'il ait aidé son gendre dans l'aventure immense, et ô combien risquée, de l'opéra ? James Anthony a rapproché certaines tournures mélodiques communes aux deux compositeurs :

On peut très bien penser que l'influence, comme cela arrive souvent, a joué dans les deux sens. On conçoit fort bien que le monologue d'*Atys* (I,4), “Atys est trop heureux”, entrecoupé de récitatifs et construit sur une basse de chaconne, ait pu servir de modèle à l'air “Ma Bergère est tendre et fidelle” de Lambert, extrait de son recueil d'airs de cour de 1689.⁹⁷

⁹⁵ L. de LA LAURENCIE, *ibid.*

⁹⁶ Herbert Schneider ne croit pas à l'attribution des récits à Lambert donnée par les manuscrits (*Airs de M. Lambert non imprimés*, Paris, Foucault). Les dialogues, en revanche, sont édités à la fin du recueil de LAMBERT, *Airs à une, II., III., et IV. parties avec la basse continue*, Paris, C. Ballard, 1689. Voir, sur cette question, la position très prudente de C. MASSIP, “Michel Lambert and Jean-Baptiste Lully : the stakes of a collaboration”, dans J. HAJDU HEYER (éd.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 25-39.

⁹⁷ J. R. ANTHONY, *La musique en France*, p. 117.

On peut tout aussi bien imaginer l'inverse, car Michel Lambert précise, dans sa préface de 1689, que ces airs sont écrits parfois depuis plusieurs années.

La datation des œuvres de Lambert est délicate et ne peut être établie *ad quem* que par les éditions musicales, manuscrites ou imprimées, ou encore par certains recueils de textes mentionnant le nom des compositeurs. C'est sur cette base que Catherine Massip a dû dater de 1681 l'air parodique de Lambert évoqué par Anthony. Cela ne prouve pas que cet air ne puisse être largement antérieur. Un second air de Lambert est peut-être plus proche encore d'*Atys* :

"Vos mespris"

Je mou- rois, je mou- rois de plai- sir si jes-
tois plus heu- reux. si jes- tois plus heu- reux

Atys (1, 1)

ATYS: Si j'ay- mois un Jour par mal- heur, Je con- nois bien mon
coeur il se- roit trop sen- si- ble il se- roit trop sen- si- ble.

The image shows two musical excerpts. The first, titled "Vos mespris", consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The first system contains the lyrics "Je mou- rois, je mou- rois de plai- sir si jes-". The second system contains "tois plus heu- reux. si jes- tois plus heu- reux". Below the bass lines are fingerings: 6 7 6, 7 6, 7 6 5 for the first system, and 3 4 4 3, 4 x for the second. The second excerpt, titled "Atys (1, 1)", also consists of two systems. The first system has the lyrics "ATYS: Si j'ay- mois un Jour par mal- heur, Je con- nois bien mon". The second system has "coeur il se- roit trop sen- si- ble il se- roit trop sen- si- ble.". Fingerings below the bass lines are 6 7 6, 7 x6, 6 for the first system, and 5 4 - 3, 6, 5 4 3 for the second.

Est-ce la basse obstinée qui leur est commune, ou encore la proximité des textes, qui les rapprochent à ce point ? L'air "Vos mespris chaque jour" ne fut publié qu'en 1689, mais il peut avoir été écrit avant 1676 :

est-ce Lambert qui a écrit cet air d'Atys ? Est-ce Lully qui a rendu hommage à son maître en évoquant l'un de ses airs "qu'il chantoit souvent"⁹⁸ ? Peut-être est-ce le "petit Michel" qui s'est souvenu de l'air si bref et si beau de Baptiste et qui en a tiré son air de cour ? Autant de questions auxquelles il ne sera sans doute jamais possible de répondre. Mais ce qui importe ici, c'est la question même et qu'elle puisse se poser. L'osmose entre Lambert et Lully montre une nouvelle fois que la collaboration de musiciens aussi exceptionnels peut engendrer une œuvre d'art, au plein sens du terme.

Faut-il pour autant croire Lecerf lorsqu'il prétend que tous les doubles "qui peuvent être dans les Ouvrages de Lulli, sont de Lambert très-constamment & sans exception"⁹⁹ ? Quel dommage pour la gloire de son cher Baptiste si son assertion s'avérait. Il convient cependant de ne jamais perdre de vue que *La comparaison de la musique italienne et de musique française* — qui est de loin la source la plus riche de renseignements sur Lully — est avant tout un ouvrage polémique : Lecerf y défend, à tout prix, la musique française contre l'opéra italien soutenu par l'abbé Raguenet. Tout son effort tend à gommer la moindre trace d'influence ultramontaine, ou jugée telle, dans les partitions du Florentin : "C'est un homme de leur païs; mais c'est un Musicien du nôtre. C'est nôtre Musique, ce sont nos Opera"¹⁰⁰. Parlant de la plainte de *Psyché*, Lecerf, contre l'évidence, affirme que "*Lulli* en a banni les faux agréments & le badinage Italien, pour n'y mettre qu'un beau chant, des tons françois"¹⁰¹. Ce pieux mensonge va lui aider à dénigrer l'admirable double "*Rispondete a miei lamenti*" (LWV 45/8) "placé pourtant à la honte de Lulli, qui ne devoit pas le souffrir en cét endroit"¹⁰² :

Lulli composant pour le peuple, se relâcha, non pas jusqu'à faire des doubles, mais jusqu'à permettre que Lambert lui doublât quelque air une fois en deux ans.¹⁰²

La chasse à l'ornement est ouverte : le moindre *passage*, le moindre *roulement* est pour Lecerf "un crime mortel & irremissible"¹⁰³. Il voudrait nous faire accroire que, "Lulli composant pour le Roi, n'en souffroit pas davantage"¹⁰⁴. La consultation des livrets de *Psyché* lui donne tort puisque

⁹⁸ LECERF, *op. cit.*, t. 2, p. 198.

⁹⁹ *Id.*, p. 201.

¹⁰⁰ *Id.*, t. 1, p. 92.

¹⁰¹ *Id.*, pp. 90-91.

¹⁰² *Id.*, t. 2, pp. 200-201.

¹⁰³ *Id.*, p. 165.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 200.

l'édition de Ballard, qui reproduit la version de la cour, fournit le texte du double, alors que la version de Monnier l'omet lors de la reprise à la ville¹⁰⁵. Malgré son caractère polémique, malgré certaines erreurs, le témoignage de la *Comparaison* n'est pas invraisemblable. Lambert était en effet réputé pour la beauté de ses doubles et pour son art raffiné du chant orné. Lully paraît bien avoir considéré, à tort ou à raison¹⁰⁶, qu'il s'agissait là d'un art italien. Autre chose est d'affirmer qu'il l'a banni de ses œuvres.

Au premier acte du *Bourgeois gentilhomme*, la musicienne chante le ravissant air de cour "Je languis nuit et jour". De structure A/B, l'air en un seul couplet ne se prêtait pas au double. Certes, mais s'il avait tenu à démontrer son art de l'ornementation du chant français, Lully aurait pu choisir n'importe quel autre air ou demander un second couplet à Molière. Au contraire, l'air est un modèle de l'esthétique lullyste qui tend, selon les mots mêmes du maître de musique, à accommoder l'air aux paroles. Au finale, ni les menuets poitevins, ni le dialogue espagnol n'useront de couplets en diminutions : en revanche, la musicienne italienne ornementera son air avec tant d'*italianità* que Lecerf attribuera la paternité du second couplet à Lambert¹⁰⁷. Dans le contexte du concert des Nations qui conclut l'œuvre, l'opposition est significative. Contrairement à ce qu'affirme cependant Lecerf, il est des récits strictement français qui bénéficient, heureusement d'ailleurs, de ce chant orné : songeons, pour rester dans ces mêmes années, au récit de *Psyché* "Ce n'est plus le temps de la guerre" (LWV45/2), dont la mélodie impérieuse se résout en cascades de petites notes et que madame de Sévigné jugeait admirable. À cette époque, Lully ne paraît pas si soucieux qu'il le sera par la suite de n'écrire qu'*à la française*. Le privilège que le roi avait accordé à Perrin pour établir une Académie d'Opéra annonçait que les représentations en musique se feraient "en Langue Française"¹⁰⁸. Trois ans plus tard, et contre toute attente, Lully demandera dans son privilège à pouvoir faire des représentations "qui seront composées, tant en Vers François qu'autres Langues étrangères, pareilles & semblables aux Academies d'Italie"¹⁰⁹.

¹⁰⁵ MOLIÈRE, *Psyché*, Paris, R. Ballard, 1671, p. 16; Paris, P. Monnier, 1671, p. 26 : "Ces Plaintes sont entrecoupées & finies par une entrée de Ballet de huit Personnes affligées".

¹⁰⁶ Sur cette question embrouillée, voir l'exposé clair et concis de J. R. ANTHONY, *La musique en France*, ch. XXII, "L'air de cour et les genres apparentés", pp. 449-465.

¹⁰⁷ Dans sa rage, Lecerf attribue cet air au ... *Malade imaginaire* (*op. cit.*, t.2, p. 201).

¹⁰⁸ *Privilège accordé au sieur Perrin, pour l'établissement d'une Academie d'Opera en Musique, & Vers François*, dans *Titres concernant l'Académie royale de Musique*, [Paris], 1740, p. 2.

¹⁰⁹ *Privilège pour l'établissement de l'Académie royale de Musique, en faveur de monsieur de Lully*, dans *id.*, p. 7.

Que Lambert, Collasse et Lalouette aient collaboré avec Lully est indéniable. La partie musicale d'un ballet, d'une comédie-ballet ou d'une tragédie en musique est une œuvre collective. Mais le rôle capital joué par Lully dans l'organisation générale demeure intact. Selon la conception du temps, Lully mérite pleinement le titre d'auteur, même si Lalouette laisse entendre que certains airs de danse sont entièrement de sa main. Lalouette n'est ici qu'un exécutant qui remplit certaines parties du tableau dessiné par le maître. C'est beaucoup à nos yeux, ce n'était rien, ou presque, au XVII^e siècle :

Lalouette a été disciple du célèbre Lully, qui reconnut en lui beaucoup de génie pour la musique, et le trouva même capable de travailler sous sa conduite à quelques morceaux de ses opéras.¹¹⁰

"Il n'est, pour voir, que l'œil du maître" écrivait La Fontaine et s'il est une qualité que l'on n'a pas contestée à Lully, c'est celle de maître. Avant de le devenir, il avait franchi toutes les étapes et, s'il n'avait eu du génie, le valet de la chambre de Mademoiselle, ne serait pas devenu Surintendant de celle du roi. Lully avait du talent, et plus que du talent, le génie qui inspire:

M. de Lully ne fit d'abord les airs que d'une partie; mais, comme il avoit un talent merveilleux et qu'il donnoit beaucoup d'expression aux choses qu'il faisoit, il composoit les entrées dont il faisoit les airs, et enfin il travailla seul aux ballets. Quelques jours avant d'estre attaqué de la maladie dont il est mort, il dit à une personne digne de foy qu'il n'avoit jamais appris plus de musique qu'il en savoit à l'âge de dix-sept ans, mais qu'il avoit travaillé toute sa vie à se perfectionner et cherché toujours à donner aux choses qu'il mettoit en airs des expressions convenables à leurs sujets.¹¹¹

Les quelques leçons de Roberday et de Gigault n'avaient pu donner à cet autodidacte que les rudiments d'une science musicale. Au temps de Rameau déjà, certains s'effrayèrent de la pauvreté de son harmonie et de son contrepoint : avec beaucoup d'intelligence, Patricia Howard a montré comment cette pauvreté même avait été mise à profit par Lully. Les notes de Du Tralage nous rappellent à propos les deux grands axes de son art : celui de l'expression dramatique que nul ne peut lui contester et l'art de conduire un spectacle dont il connaissait toutes les ficelles et surveillait l'exécution dans les moindres détails.

*
* *

¹¹⁰ TITON du TILLET, *Le Parnasse françois*, Paris, 1722, p. 628.

¹¹¹ DU TRALAGE, *Notes et documents*, p. 73.

Un autre but caché de la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* est d'expliquer pourquoi le goût du public s'est détourné de la musique de Lully. La raison invoquée est que les représentations de ses opéras, telles qu'on pouvait les voir alors, n'avaient plus rien à avoir avec celles que le compositeur avait personnellement dirigées. S'il faut sans doute corriger le tableau que Lecerf dresse de ce travail de répétition, force est de reconnaître que les quelques faits connus et d'autres témoignages postérieurs, abondent dans son sens. Lully aurait commencé sa réforme par le jeu des violons de l'orchestre. Il leur aurait imposé de jouer sa partition, et rien qu'elle :

Pour son orchestre, vous aurez peut-être oüï dire qu'il avoit l'oreille si fine, que du fond du Theatre il démêloit un Violon, qui jouoit faux, il accouroit & lui disoit: *c'est toi, il n'y a pas cela dans ta partie*. On le connoissoit, ainsi on ne se négligeoit pas, on tâchoit d'aller droit en besogne, & sur tout les instrumens ne s'avisoyent gueres de rien broder. Il ne le leur auroit pas plus souffert, qu'il ne le souffroit aux Chanteuses. Il ne trouvoit point bon qu'ils prétendissent en sçavoir plus que lui, & ajouter des notes d'agrément à leur tablature.¹¹²

Lully, tel que nous le présente Lecerf, est le premier chef d'orchestre au sens moderne du terme. Ainsi nous l'a-t-il montré dirigeant ses musiciens, dans une anecdote bien trop jolie pour n'être pas crue :

C'étoit aux Feuillans de la ruë saint Honoré. Lulli n'avoit rien négligé à la composition de la Musique, & aux préparatifs de l'execution, & pour mieux marquer son zèle, il y battoit la mesure. Dans la chaleur de l'action, il se donna sur le bout du pié un coup de la canne dont il la battoit.¹¹³

Il y vint un petit ciron, la gangrène s'y mit et Lully "s'en alla en l'autre monde, composer, sans doute, pour les Concerts des Champs Elisées". Vingt ans de travail acharné avaient fait de sa Petite Bande, un orchestre envié par l'Europe entière¹¹⁴.

Les contemporains de Camppra et de Destouches se lassèrent moins vite des airs de danse du Florentin que de son récitatif. Plus on avançait dans le siècle, plus sa déclamation paraissait pauvre, répétitive, monotone. Du Bos réplique que cette impression fautive était due aux interprètes qui n'avaient pas su conserver la tradition instaurée par le maître :

¹¹² LECERF, *op. cit.*, t. 2, p. 227.

¹¹³ *Id.*, p. 190.

¹¹⁴ J. R. ANTHONY, *La musique en France*, p. 19.

LES RÉPÉTITIONS

Ceux qui ont vu représenter les Opéra de Lulli qui sont devenus le plaisir des nations, lorsque Lulli vivoit encore, & quand il enseignoit de vive voix à des Acteurs dociles ces choses qui ne sçauoient s'écrire en notes, disent qu'ils y trouvoient une expression qu'ils n'y trouvent presque plus aujourd'hui. Nous y reconnoissons bien les chants de Lulli, ajoutent-ils; mais souvent nous n'y retrouvons plus l'esprit qui animoit ces chants.¹¹⁵

Du Bos considère le récitatif lullyste comme une déclamation notée et pour lui donner vie, "chaque Acteur supplée de son fonds à ce qui n'a point pu s'écrire en notes"¹¹⁶. Même écho chez Lecerf qui accorde aux répétitions organisées par Lully, une importance capitale dans la réussite de ses spectacles. Baptiste considérant Lambert "pour le chanteur le plus agréable qui fut jamais, lui envoyoit toutes ses Actrices, afin qu'il leur apprît cette propreté du chant"¹¹⁷. Une fois de plus, il s'avère que ce n'est pas des parties proprement musicales dont s'occupait Lully. Son domaine était l'expression dramatique et le spectacle :

Du moment qu'un Chanteur, une Chanteuse, de la voix desquels il étoit content, lui étoient tombez entre les mains, il s'attachoit à les dresser avec une affection merveilleuse. Il leur enseignoit lui-même à entrer, à marcher sur le Theatre, à se donner la grace du geste & de l'action. [...] Quelque exercez que fussent les Acteurs de Lully par les Opera précédens, lors qu'il les chargeoit d'un rôle nouveau & difficile, il commençoit par leur montrer dans sa chambre, avant les répétitions générales. De cette sorte *Beaupui* jouoit d'après lui le personnage de *Protée* dans *Phaëton*, qu'il lui avoit montré geste pour geste.¹¹⁸

Les dons de comédien de Lully se révélaient indispensables : il apprenait à ses chanteurs, non seulement à donner son juste débit au récitatif et à en souligner tous les raffinements, mais il leur donnait encore un maintien digne des acteurs de la Comédie-Française. Lecerf prétendra d'ailleurs que ce récitatif, Lully l'avait forgé sur la déclamation de la Champmeslé dont il n'avait que noté les inflexions¹¹⁹.

Les propos de Lecerf sont corroborés cette fois par un document contemporain. Il s'agit d'un *Mémoire du pain, vin, verres, et bouteilles qui ont esté fournis aux répétitions du ballet du triomphe de lamour qui ont commencé le jedy 5e decembre 1680,ourny par Cordier*, document d'apparence anodine,

¹¹⁵ DU BOS, *Réflexions critiques*, t. 3, pp. 342-343.

¹¹⁶ *Id.*, p. 342.

¹¹⁷ LECERF, *op. cit.*, t. 2, p. 204.

¹¹⁸ *Id.*, p. 226.

¹¹⁹ *Id.*, p. 204.

mais dont André Tessier a montré combien il était riche de renseignements¹²⁰. Les répétitions d'ensemble commençaient plus d'un mois et demi avant la date de la première, mais les études particulières les avaient précédées depuis au moins deux mois. Trois locaux étaient utilisés : un pour la danse, un autre pour le chant et l'orchestre, le troisième enfin, comme l'affirmait Lecerf, était "chez M. de Lully". Le nombre de rations allouées par Cordier prouve qu'il s'agissait, dans ce cas, de répétitions en petit comité destinées sans doute au travail des solistes. Soit, au total, 33 répétitions de la danse, dont 30 dans la salle particulière et 3 sur le théâtre, 19 répétitions du chant et de l'orchestre, 7 répétitions dans la "chambre" de Lully, sans compter celles qui ont précédé le début des répétitions d'ensemble, et 8 répétitions générales sur le théâtre, dont les 4 dernières seulement en costume. Sa Majesté avait tenu à assister à la première générale qui avait eu lieu le 4 janvier. Outre Lully et ses interprètes, les principaux responsables du spectacle — le chef de chant Michel Lambert, le chorégraphe Beauchamps et le librettiste Quinault — étaient présents aux répétitions d'ensemble. Chacun dans sa spécialité assistait le maître d'œuvre jusqu'à la création, sinon au-delà.

Pour la chorégraphie de ses tragédies en musique, Lully n'avait pas fait appel à ces maîtres des anciennes corporations qui inventaient à la fois les airs et les pas, mais qui, pour la plupart, ne connaissait pas la musique : le célèbre Bocan, excellent violoniste, ne savait pas noter ses airs et le chorégraphe Belleville se contentait de chanter la mélodie que de plus doctes que lui harmoniseraient¹²¹. Baptiste avait tenu à s'assurer les services exclusifs des jeunes loups de l'Académie de Danse : Raynal, Beauchamps, Dolivet le fils et les deux Des Airs. Ces chorégraphes ne seraient que des auxiliaires et Lecerf se moque de l'abbé Raguenet qui ose comparer le mérite de Beauchamps à celui de Lully :

S'il veut appeler Beauchamp un grand homme, je le veux bien, quoi que ce ne fût pas un danseur de tres-bon air [...]. Mais je ne puis souffrir qu'on le mette au Niveau de Lulli. Il me paroît, Madame, que c'est à peu près comme si je confondois avec vous Mademoiselle Marton, vôtre femme de Chambre & que je disse, en parlant de vous & d'elle : je viens de voir deux belles personnes.¹²²

Malgré qu'il en ait, Lecerf ne peut empêcher certains de préférer le piquant de Marton à la noblesse un peu froide de sa maîtresse. Selon la

¹²⁰ A. TESSIER, "Les répétitions du *Triomphe de l'Amour* à Saint-Germain-en-Laye", *Revue musicale*, 1925.

¹²¹ M.-F. CHRISTOUT, *Le ballet de cour de Louis XIV*, p. 14 et p. 32, note 20.

¹²² LECERF, *op. cit.*, t. 1, p. 11.

LES RÉPÉTITIONS

Comparaison, tous les chorégraphes engagés par Lully étaient priés de se conformer à ses volontés :

Lulli se mêloit de la danse presque autant que du reste. *Une partie du Ballet des fêtes de l'Amour & de Bacchus avoit été composée par lui, l'autre par Desbrosses*. Et Lulli eût presque autant de part aux Ballets des Opera suivans, que *Beauchamps*. Il réformoit les Entrées, imaginoit des pas d'expression & qui convinssent au sujet; & quand il en étoit besoin, il se mettoit à danser devant ses Danseurs, pour leur faire comprendre plutôt ses idées.¹²³

À l'instar de la partie musicale, la partie chorégraphique était également une œuvre collective. Sous l'autorité de Lully qui juge de la *convenance*, les chorégraphes se répartissaient la tâche selon leurs talents spécifiques. Les airs des ballets étaient tantôt des danses non figuratives ou "danses pures", tantôt des danses figuratives dominées par la recherche de l'expression¹²⁴ :

Lulli faisoit une si grand [sic] attention sur les ballets dont il s'agit ici, qu'il se servoit, pour les composer, d'un maître de danse particulier, nommé d'Olivet. Ce fut lui, & non pas des Brosses ou Beauchamps, dont Lulli se servoit pour les ballets ordinaires, qui composa les ballets de la pompe funèbre de Psyché & de celle d'Alceste. Ce fut encore d'Olivet qui fit le ballet des vieillards de Thésée, des songes funestes d'Atys & des Trembleurs d'Isis.¹²⁵

Le souci de rendre expressive chaque partie de ses opéras avait poussé Lully à développer particulièrement la danse dramatique. Enrichie par l'expressivité harmonique d'un Rameau, celle-ci allait être à l'origine des réformes de Noverre. Lully n'avait pas inventé la danse de caractère, mais il en avait considérablement élargi le registre expressif. Son attitude était si révolutionnaire que Lully dut prêcher d'exemple :

Comme les Compositeurs de ballet dont Lully se servoit, ne se perfectionnoient pas aussi vite que lui, il fut obligé souvent de composer encore lui-même le ballet des airs d'un caractère marqué. Lulli, six mois avant que de mourir, fit lui-même le ballet de l'air sur lequel il vouloit faire danser les Cyclopes de la suite de Poliphème [dans *Acis et Galatée*].¹²⁶

¹²³ *Id.*, t. 2, p. 228. L'alternance des italiques et des romaines est voulue par Lecercf.

¹²⁴ Voir M.-F. CHRISTOUT, *id.*, p. 15 et svtes et P. M. RANUM, "Les 'caractères' des danses françaises", *Recherches*, 1985.

¹²⁵ DU BOS, *Réflexions critiques*, t. 3, pp. 266-267.

¹²⁶ *Id.*, pp. 185-186.

La volonté expressive de Lully imposait parfois aux danseurs de renoncer aux *pas*. Les règles de la danse classique devaient céder devant une recherche qui s'approchait de la pantomime, très en vogue depuis 1670 :

J'entends parler de ces ballets presque sans pas de danse, mais composés de gestes, de démonstrations; en un mot d'un jeu muet [...]. Les demi-chœurs dont je parle, qu'on excuse mon expression, donnoient un spectacle intéressant, lorsque Lulli les faisoit exécuter par des Danseurs qui lui obéissoient, & qui osoient aussi peu faire un pas de danse, lorsqu'il le leur avoit défendu, que de manquer faire le geste qu'ils devoient faire, & à le faire encore dans le temps prescrit.¹²⁷

Souci d'expression et attention assidue à l'exécution d'un projet cohérent et mûrement réfléchi, continuent d'apparaître comme les clefs de la réussite du Florentin.

*
* *

Dans sa lettre-projet pour la Petite Académie, Chapelain avait attiré l'attention de Colbert sur la nécessité de relater les grands divertissements afin d'en conserver le souvenir aux générations futures : seuls les plus fastueux furent décrits. La plupart des ballets royaux faisaient l'objet de relations moins officielles : en vers, par *La Muze historique* de Loret et par divers continuateurs, en prose par le *Mercure galant*, journal totalement inféodé au pouvoir. La mémoire des ballets se conservait aussi par les livrets distribués avant le spectacle pour apprendre aux spectateurs, comme il est dit dans *Le bourgeois gentilhomme*, "le sujet du divertissement qu'on fait". Depuis 1610, l'habitude d'imprimer une description détaillée de la représentation et une explication des intentions de l'auteur était devenue générale¹²⁸. Après le succès éclatant de *Bellérophon*, Lully confia à la publication ses tragédies en musique. Plus encore que l'édition manuscrite, l'édition imprimée lui assurait une diffusion européenne. L'attitude témoignait d'un nouvel état d'esprit :

Bon ouvrier du présent, le compositeur classique ne vise pas une gloire *post-mortem*. [...] Le cas de Lully, dont le maintien des tragédies lyriques sur les scènes européennes pendant tout le XVII^e siècle demeure un fait exceptionnel, reste à expliquer.¹²⁹

¹²⁷ *Id.*, pp. 265-266.

¹²⁸ M. MAC GOWAN, *L'art du ballet de cour*, p. 63.

¹²⁹ Voir M. BENOÎT, *Versailles et les musiciens*, p. 92.

CONSERVATION DES FÊTES ÉPHÉMÈRES

La survie de Lully s'explique, à notre sens, au sein d'une politique qui dépasse de loin le cadre musical. La publication s'inscrit dans le mouvement général qui cherche à la fois à conserver l'image d'un temps et à en imposer le modèle à l'étranger. L'idée du Siècle de Louis XIV qui est en gésine, exige la fixation de modèles, de références : Baptiste sera pour l'opéra, ce que Molière était à la comédie.

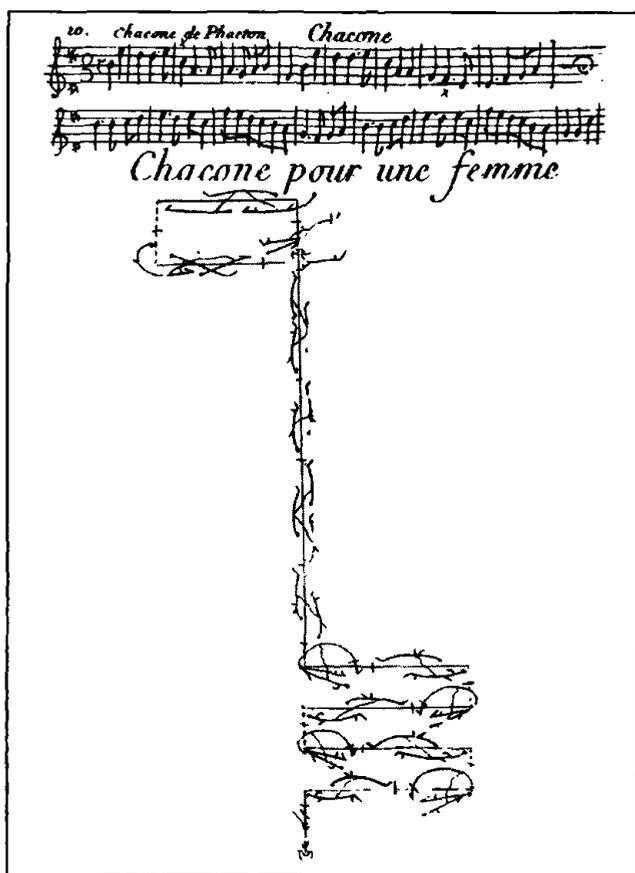


ACTE TROISIEME.
Le Théâtre Represente vn vieux Palais Ruiné on y voit le
Tombeau d'Ardan Canille.
Scene Premiere.
*Floridan enchainé, Corisande enchainée, Troupe de Capifs et de Capitaines enfermes,
Troupe de Vestalv.*

Prelude.

4 SCOTIN, d'après Gillot, Vignette pour l'édition gravée d'Amadis.

C'est dans ce contexte qu'il convient d'interpréter la volonté de noter la chorégraphie des ballets dansés à la cour. Surintendant des



5 FEUILLET, *Chorégraphie de la chaconne de Phaëton.*

Ballets royaux depuis 1666 et chorégraphe attiré de l'Académie royale de Musique, Pierre Beauchamps était la personne tout indiquée pour y œuvrer. Avec ses collègues de l'Académie royale de Danse, il s'attela à la tâche. Ils se réunirent hebdomadairement pour codifier leur art : comme pour n'importe quel autre travail académique, leur but était à la fois pédagogique et conservatoire. L'Académie, comme de raison, avait adopté un train de sénateur et le projet de Beauchamps fut devancé par celui de Raoul-Auger Feuillet. Sa *Choregraphie ou L'art d'écrire la danse* publiée en 1700 est un outil indispensable à la connaissance de la danse

à la fin du XVII^e siècle¹³⁰. Malheureusement, le travail de notation de Feuillet ne porte que sur les danses "pures". Si l'ouvrage peut, dans une certaine mesure, nous aider à reconstituer ce qu'était l'art de Beauchamps, nous en sommes réduits aux conjectures pour imaginer les danses de caractère inventées par Dolivet et Baptiste. Quoi qu'il en soit, les danses notées de Pécour et de Feuillet contribuèrent à renforcer dans l'Europe entière la prédominance de l'art chorégraphique français¹³¹.

La Petite Académie avait luxueusement édité ses relations illustrées de plusieurs planches. Certains costumes conçus par Bérain pour les plaisirs du roi furent également gravés¹³². Des particuliers souhaitèrent encore garder la trace des décors et des costumes qui les avaient enchantés dans les divertissements. De magnifiques volumes entièrement enluminés nous ont conservé les maquettes des costumes de Beaubrun et de Gissey pour le *Ballet des festes de Bacchus* ou celui des *Noces de Pélée et de Thétis*. Le manuscrit le plus exceptionnel est sans doute celui que Hesselin, Maître de la Chambre aux deniers et Surintendant des Plaisirs du roi, fit relier à ses armes : 124 dessins reconstituent les fastes du *Ballet de la Nuit*, dans lequel il avait dansé notamment le rôle burlesque du maître de la cour des Miracles¹³³. Ni Lecerf, ni l'abbé Du Bos ne parlent de la part que Lully aurait pu prendre à l'élaboration de ces décorations. Pour Méneestrier et l'abbé de Pure, les décors et les machines dépendent de l'inventeur du ballet. Lully, qui surveillait avec tant de soin la mise au point de ses tragédies en musique, aurait-il laissé le champ libre à Bérain ? Ce serait méconnaître le Florentin qui, cette fois, s'est exprimé lui-même. Dans l'épître dédicatoire de *Phaëton*, le compositeur remercie personnellement Sa Majesté de lui avoir laissé "estendre ses soins jusqu'aux Habits, qui sont une des principales parties de ces sortes de Spectacles"¹³⁴. En 1683, Lully obtenait enfin ce dont il avait rêvé depuis

¹³⁰ FEUILLET, *Choregraphie ou L'art d'écrire la dance, par caracteres, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de dances. Ouvrage très-utile aux maîtres à danser & à toutes les personnes qui s'appliquent à la dance*, Paris, 1700. Voir W. HILTON, "Dances to music by Jean-Baptiste Lully", *Early music*, fev. 1986 et R. HARRIS-WARRICK, "Contexts for Choreographies : Notated dances set to the music of Jean-Baptiste Lully", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds), *Jean-Baptiste Lully*.

¹³¹ Sur Beauchamps, voir les articles de R. ASTIER, "Pierre Beauchamps : the illustrious unknown choreographer", *Dance scope*, 1974-1975 et "Pierre Beauchamps and the ballets de Collège", *Dance chronicle*, 1983

¹³² On trouvera la liste de ces costumes gravés dans R.-A. WEIGERT, *Jean I Bérain, dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi*, Paris, 1937.

¹³³ Bon nombre de ces décors et costumes sont reproduits dans M.-F. CHRISTOUT, *Le ballet de cour au XVII^e siècle*, Genève, 1987.

¹³⁴ LULLY, *Épître dédicatoire*, dans *Phaëton*, n.p.

près de trente ans. Sa mainmise absolue sur le divertissement royal renouvelait l'exemple de Beaujoyeux et réalisait le vœu des théoriciens qui avaient appelé à l'ordonnateur omnipotent :

Il faisoit un Opera par an, trois mois durant, il s'y apliquoit tout entier, & avec une attache, une assiduité extrêmes. Le reste de l'année, peu. Une heure ou deux de fois à autre, des nuits qu'il ne pouvoit dormir, des matinales inutiles à ses plaisirs. Il avoit pourtant toute l'année l'imagination fixée sur l'Opera qui étoit sur le métier.¹³⁵

Le temps réservé à la composition musicale proprement dite est très court pour une œuvre d'une telle ampleur, celui d'élaboration et d'exécution est énorme. Lully ordonnateur de spectacles l'emporte une nouvelle fois sur le musicien. Même si Lecerf force un peu le trait pour faire de son dieu le demiurge absolu, il n'a pas tort lorsqu'il écrit :

Une Piece a beau être excélente, elle perd une grande partie de son prix, si elle est mal exécutée. Le talent d'assurer à ses Ouvrages une exécution heureuse, vaut à moitié celui de les composer excélens.¹³⁶

Depuis ses premiers ballets, tout l'effort du Florentin tendait à en accroître l'expressivité : ballets et musiques devaient se mettre au service du drame. Dans l'idéal d'œuvre totale qu'il s'était fixé en créant la tragédie en musique, Lully devait impérativement assurer la cohérence des divers arts dont il requerrait le secours. L'accord des Muses ne se ferait qu'après de nombreuses répétitions. Suivant la même voie, celle du drame en musique, Gluck et Wagner poseront à leurs interprètes et à leurs collaborateurs des exigences identiques.

*
* *

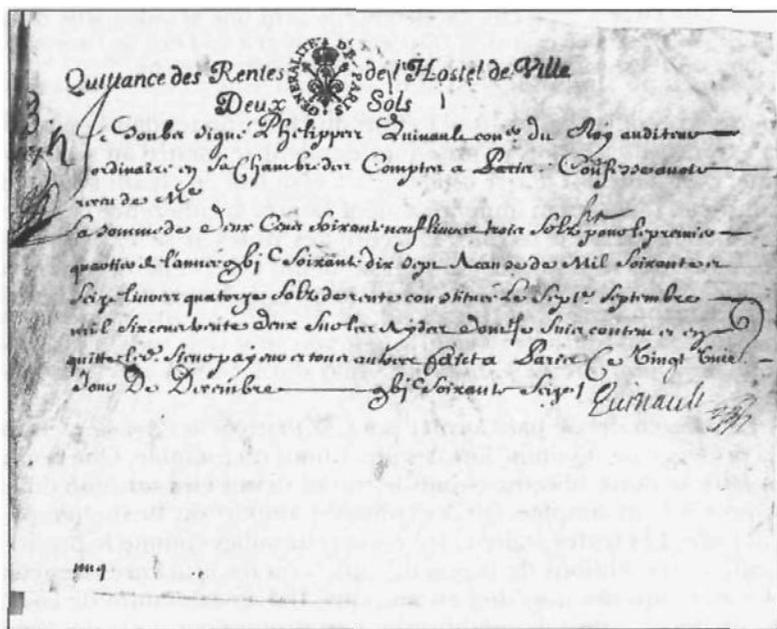
Le *Mémoire* dressé par Cordier pour *Le triomphe de l'Amour* mentionne la présence de "Quinot" lors des répétitions d'ensemble. Que pouvait bien faire là notre librettiste dont le travail devait être terminé depuis des mois ? Tout simplement, et comme Lambert ou Beauchamps, il aidait Lully. Les textes étaient sans cesse retravaillés comme le prouvent les différentes éditions de livrets de ballets ou les brochures des chanteuses au temps des tragédies en musique. Il s'agissait tantôt de corrections de détail, tantôt de modifications en profondeur. Lors des répétitions du *Triomphe de l'Amour* précisément, Quinault avait dû, un mois avant la création officielle, ajouter une nouvelle entrée pour permettre

¹³⁵ LECERF, *op. cit.*, t. 2, p. 216.

¹³⁶ *Id.*, p. 232.

à mademoiselle de Nantes de danser dans le ballet. Aux dires de Lecerf, ces ultimes corrections marquaient pour le librettiste la fin d'un véritable calvaire. Le livret était le fondement même du spectacle total imaginé par Lully : comment, lui qui régentait tout, aurait-il laissé la bride sur le cou au plus important de ses collaborateurs ?

Une nouvelle fois, le témoignage de Lecerf doit être considéré avec prudence. Les trois gros volumes de la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* répliquent à une mince plaquette de l'abbé Raguenet. Les 40 pages du *Paralele des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opera* avaient reçu en 1702 l'approbation de Fontenelle qui croyait "que l'impression en seroit très-agréable au Public, pourvu qu'il soit capable d'équité"¹³⁷. Le chef de file des Modernes mesurait, mieux sans doute que l'auteur, le scandale que le libelle allait soulever auprès des admirateurs inconditionnels de Lully. Raguenet



6 QUINAULT, Quittance de l'Hôtel de Ville, 1677.

¹³⁷ FONTENELLE, *Approbation*, dans RAGUENET, *Paralele des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opera*, Amsterdam, [1702 ?], n.p.

loue pourtant l'opéra français sur de nombreux points et notamment sur la qualité des livrets : les tragédies de Quinault "sont des pièces régulières & suivies", alors que "les Opéra des Italiens, au contraire, sont de pitoyables rapsodies sans liaison, sans suite, sans intrigue"¹³⁸. Le jeu de l'orchestre et la richesse des divertissements rendent incomparables les opéras français : les Italiens, au lieu des chœurs, des danses et des costumes "qui font une si agréable variété dans nos Opéra & qui leur donnent même je ne sçai quel air de grandeur & de magnificence, n'ont ordinairement que des Scènes burlesques [...] qui ne sçauroient divertir que le Parterre"¹³⁹. Et l'abbé Raguenet de conclure en célébrant les mérites de ces spectacles où tout est exécuté "avec une justesse qui ne se dément en rien" :

Tout y est lié, tout y est ordonné avec une suite & une économie admirable; tellement qu'il n'y a point de personne intelligente & équitable qui ne demeure d'accord que les Opéra des François ont la forme d'un Spectacle bien plus parfait que ceux des Italiens, & que ces sortes d'Ouvrages, comme spectacles sont en France au-dessus de ce qu'on voit en Italie.¹⁴⁰

Au-dessus de ce qu'on voit, mais pas de ce qu'on entend.

Si Raguenet exalte les mérites du librettiste, des instrumentistes, du décorateur et du chorégraphe dans les opéras français, c'est pour mieux souligner la suprématie des compositeurs et des chanteurs italiens. Lecerf, qui a bien perçu la manœuvre, enrage. Il acquiesce lorsque Raguenet reconnaît la supériorité des spectacles français, mais il n'aura de cesse d'en reporter tout le mérite sur Lully, dont les talents musicaux, en France même, étaient alors de plus en plus discutés. Lecerf réduit le rôle de Beauchamps et de Quinault pour exalter celui de Baptiste. Lorsqu'il concède certaines faiblesses musicales, c'est pour en reporter toute la responsabilité sur le livret :

Il y a dans nôtre Musique plusieurs tons souvent répétés. On s'en prend au Musicien de ce qu'ils reviennent ainsi, & l'on l'accuse de sterilité, ou de paresse. [...] Quinault a donné cent fois à Lulli les mêmes sentimens & les mêmes termes à mettre en chant. Il n'est pas possible qu'il y ait cent manieres de les y mettre également bonnes, & l'on veut pourtant que Lulli diversifie cent fois sur les mêmes paroles ses airs & son récitatif!¹⁴¹

¹³⁸ RAGUENET, *op. cit.*, pp. 4-5.

¹³⁹ *Id.*, pp. 7-8.

¹⁴⁰ *Id.*, p. 9.

¹⁴¹ LECERF, *op. cit.*, t. 1, pp. 162-163.

Lorsque Furetière écrit que Quinault n'a eu que "quatre ou cinq cents mots de la langue pour son partage, qu'il blute, qu'il ressasse et qu'il pétrit du mieux qu'il peut"¹⁴², il exagère à peine. Par contre, la variété des situations dramatiques qu'il avait offertes au musicien fit, avec raison, l'admiration du siècle des Lumières. Pour Voltaire, pour Marmon tel ou pour Cahusac, "le dessein de Quinault est un effort de génie, qu'on peut mettre à côté de tout ce qui a été imaginé de plus ingénieux pendant le cours successif des progrès des beaux Arts"¹⁴³. Si les livrets de Quinault ennui, c'est que Lully n'a pas su se montrer à la hauteur :

Que résulte-t-il cependant dans l'exécution, de l'idée admirable de Quinault ? L'or pur se change en un plomb vil. On ne me donne, à la place de ce que je pouvois attendre, qu'une froide symphonie.¹⁴⁴

Les Philosophes ont autant exalté Quinault qu'ils ont déprécié Lully : c'était remplacer une injustice par une autre.

Lecerf de La Viéville, comme il l'avait fait de Beauchamps, nous peint un librettiste totalement inféodé au musicien :

Lulli s'étoit, non pas associé, mais attaché Quinault : c'étoit son Poète. Quinault cherchoit & dressoit plusieurs sujets d'Opera. Ils les portoient au Roi, qui en choisissoit un. Alors Quinault écrivoit un plan du dessein & de la suite de sa Pièce.¹⁴⁵

Pendant que Lully travaillait aux divertissements, Quinault composait ses scènes. Il les montrait ensuite à la Petite Académie qui s'assurait qu'il n'y avait rien de contraire à la gloire de Sa Majesté. Quinault pouvait alors confier ses vers à Lully :

Vous croiriez que Lulli recevoit les Scenes de Quinault sans y regarder après de si habiles reviseurs, nenni. Il ne s'en reposoit nullement sur leur autorité. Il examinoit mot à mot cette Poésie déjà revüe & corrigée, dont il corrigeoit encore, ou retranchoit la moitié, lors qu'il le jugeoit à propos. Et point d'appel à la critique. Il falloit que son Poète s'en retournât rimer de nouveau. Dans Phaëton, par exemple, il le renvoya vingt fois changer des Scenes entieres, aprouvées par l'Académie Française. Quinault faisoit Phaëton dur à l'excès.¹⁴⁶

¹⁴² FURETIÈRE, *Second factum*, dans *Recueil de factums*, t. 1, p. 173.

¹⁴³ CAHUSAC, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, 1754, t. 3, pp. 72-73.

¹⁴⁴ *Id.*, p. 83.

¹⁴⁵ LECERF, *op. cit.*, t. 2, p. 212.

¹⁴⁶ *Id.*, p. 215.

L'approbation du contenu idéologique par l'Académie, le polissage patient de la versification, tout cela nous est confirmé par les documents d'époque. Mais Lecerf est-il crédible lorsqu'il avance que Lully se mêlait de la psychologie des personnages ? Sans doute le librettiste et le musicien en discutaient-ils et le contraire devrait étonner. Lecerf semble pourtant forcer le trait. Il se base sur un fait réel, mais en tire des conclusions que celui-ci n'impliquait pas *a priori*.

Le personnage de Phinée dans le précédent opéra de *Persée* avait suscité les critiques du *Mercur galant* : se faisant le porte-parole de ces dames, Donneau s'opposa à Quinault sur une question de casuistique amoureuse et affirma que son personnage était dur à l'excès. Quinault, le tendre Quinault que Boileau vilipendait dans son *Lutrin*, avait pourtant fort adouci l'*Andromède* de Corneille dont il s'inspirait. Remarquant moins de brusquerie chez Phaëton, Lecerf attribue à Lully le mérite de ce qu'il considère comme un progrès. Pourquoi pas ? On s'étonne cependant que Quinault — qui n'avait jamais eu d'autre but que de plaire et qui n'avait aucun goût pour la polémique — se soit entêté à durcir sans raison son Phaëton au risque de s'attirer une nouvelle fois les critiques, fussent-elles celles du *Mercur galant* et des vieilles précieuses. Lecerf reconnaît d'ailleurs qu'il est plus logique que ce soit le compositeur qui consulte le poète et non l'inverse : le librettiste, "pénétré du caractère de ses personnages & du sens de ses pensées, jugera mieux que personne du degré d'expression, de la vivacité ou de la finesse, qui leur convient"¹⁴⁷. Il est vrai que le seul Baptiste est dispensé de suivre ces conseils si judicieux pour tout autre.

Selon certains biographes, ces corrections incessantes auraient poussé Corneille de l'Isle à renoncer à ce travail après *Bellérophon*¹⁴⁸. Les librettistes "se mordoient si bien les doigts", que Lully agréait enfin leurs scènes. Les tâches du poète et du compositeur s'inversaient alors :

C'est ainsi que se composoit par Quinaut & par Lulli le corps de l'Opera, dont les paroles étoient faites les premieres. Au contraire, pour les divertissemens, Lulli faisoit les airs d'abord, à sa commodité & en son particulier. Il y falloit des paroles. Afin qu'elles fussent justes, Lulli faisoit un canevas de vers [...]. Il apliquoit lui-même à ces airs de mouvement & à ces divertissemens, des vers, dont le mérite principal étoit de quadrer en perfection à la Musique, & il envoyoit cette brochure à Quinaut, qui ajustoit les siens dessus. [...] Le Musicien avoit le soin & le talent de mener le Poëte par la main.¹⁴⁹

¹⁴⁷ *Id.*, pp. 223-224.

¹⁴⁸ Voir *La vie de Philippe Quinault*, dans QUINAULT, *Théâtre*, Paris, 1739, t. 1, p. 49. Ce texte, inspiré de Boscheron, amplifie encore les assertions de LECERF, *id.*, pp. 214-215.

¹⁴⁹ LECERF, *id.*, pp. 218-219.

Lecerf s'exaltait sur la modestie de son cher Baptiste qui aurait pu se contenter de ses propres vers, mais qui "reconnoissoit la superiorité de Quinault au regard de la Poésie, & lui renvoyoit la gloire de faire, ce que Quinault faisoit mieux que lui, se bornant à l'aider d'une maniere penible & obscure"¹⁵⁰. Avec une incroyable impudence, Lecerf ôte quasi tout mérite au librettiste. Le talent particulier de Quinault pour les airs de canevas était connu et c'est peut-être même ce précieux don qui avait attiré l'attention de Lully sur l'auteur d'*Astrate* et de *La mère coquette* :

Cet excellent Homme avoit trop de goust & trop de sens, pour ne pas voir qu'il estoit impossible de faire des Vers plus beaux, plus doux & plus propres à faire paroistre sa Musique. Ce qui le charmoit encore davantage, c'est que Monsieur Quinault avoit le talent de faire des paroles sur les Airs de Danse dont il embelloit ses Opera, qui y convenoient aussi bien & souvent mieux que si elles avoient esté composées les premières.¹⁵¹

Charles Perrault défend si bien son ami de toujours, qu'il laisse entendre à demi-mot que le respect de la déclamation tant admiré chez Baptiste pourrait bien devoir quelque chose au librettiste... Lecerf ne manquera pas de vitupérer ce "croassement du plus indigne corbeau de ce siècle"¹⁵².

Se demandant qui "du Musicien ou du Poète, doit primer dans la conduite d'un Opéra", Lecerf répond sans ambages : "On pourroit dire en gros, que pour la constitution de la Pièce, le Poète doit absolument être le maître : pour la versification, le musicien en partie"¹⁵³. Lecerf s'appuie sur l'autorité de Saint-Évremond — qui n'avait jamais vu le moindre opéra monté par Lully — pour dispenser Baptiste de cette règle, dont il doit seul "être exempt, pour connoître mieux les passions, et aller plus avant dans le cœur de l'homme que les Auteurs"¹⁵⁴. Son talent dramatique et "l'étendue de sa connoissance" valent à Lully le droit de régner légitimement en maître, en "directeur". Lecerf, nous l'avons vu, reconnaissait à Quinault une pleine autorité sur le choix des sujets et sur l'établissement des plans. Il lui accordait donc toutes les qualités qui font du librettiste un créateur à part entière. C'est ce qui explique, à ses yeux, toutes les faiblesses que l'on peut remarquer dans la constitution des opéras de Lully :

¹⁵⁰ *Id.*, p. 220.

¹⁵¹ Ch. PERRAULT, *Les hommes illustres*, t. 1, p. 81.

¹⁵² LECERF, *op. cit.*, t. 1, p. 83.

¹⁵³ *Id.*, t. 2, p. 221.

¹⁵⁴ SAINT-ÉVREMOND, *Lettre sur les opéra à monsieur le duc de Bouquinguant*, dans *Œuvres en prose*, éd. par R. Ternois, Paris, 1962-1966, t. 3, p. 155.

Lulli a été de son côté de quelque utilité à Quinault, pour les paroles. Il a contribué à la gloire que Quinault s'est acquise par elles; & si la conduite des Pièces n'étoit pas encore meilleure qu'elle n'est, ce n'est point la faute de Lulli.¹⁵⁵

Quinault devait au musicien ce qu'il y avait de plus réussi dans ses livrets. Outre son aide précieuse, Lully lui donnait encore quatre mille francs par livret et le roi deux mille, "récompense déjà honnête pour un rimeur, & que les rimeurs d'aujourd'hui n'atraperoient pas"¹⁵⁶.

Lecerf n'a pas d'arguments assez bas pour dénigrer Quinault. Les questions d'argent qui ont empoisonné les relations de Lully avec tous ses collaborateurs sont ici mises à son crédit : sa ladrerie plaisamment épinglée par La Fontaine devient un acte de générosité. Il faut d'autre part se garder de l'excès inverse qui tendrait à tirer, de ces faits d'ordre matériel, des conclusions d'ordre esthétique. Constatant avec raison que le texte du livret n'entraîne que pour une part secondaire dans le succès de ses opéras, notre fesse-mathieu devait estimer légitime de s'attribuer les principaux revenus d'une entreprise dont il supportait en outre les responsabilités financières les plus importantes. En revanche, et sans que cela soit contradictoire, Lully pouvait considérer que d'un point de vue strictement artistique, la tragédie était "l'âme" de ses opéras et que ses talents de compositeur devaient se borner à en magnifier les potentialités dramatiques, musicales et chorégraphiques. Le soin extrême apporté par Quinault à l'établissement du "plan" de ses tragédies prouve qu'il s'agissait d'un travail mûrement réfléchi. La partition de Lully — qui respecte et amplifie cette recherche architecturale — prouve que l'accord du compositeur et du librettiste était parfait, du moins sur les options esthétiques.

La complicité qui s'était établie entre Quinault et Lully résultait de nombreuses années de collaboration. Longtemps on a cru que celle-ci n'avait débuté qu'en 1668 avec l'*Idylle de Versailles*. Elle remonte en fait beaucoup plus haut, comme en témoigne une lettre adressée en 1684 par le librettiste à Louis XIV. Quinault, qui est une nouvelle fois en butte à l'avarice de Lully, en appelle au roi pour demander, en quelque sorte, réparation. Pour se concilier la bienveillance de Louis XIV, il lui fait souvenir de sa fidélité inaliénable :

¹⁵⁵ LECERF, *op. cit.*, t. 2, p. 219.

¹⁵⁶ *Ibid.* ; sur la question du partage des gains financiers, voir L. de LA LAURENCIE, "Une convention commerciale entre Lully, Quinault et Ballard en 1680", *Bulletin de la Société française de musicologie* et J. de LA GORCE, "Un proche collaborateur de Lully : Philippe Quinault", *XVII^e siècle*, 1988, p. 367.

LULLY ET SES LIBRETTISTES

Il y a vingt-quatre ans que je travaille pour les divertissements de votre Majesté. Durant les douze premières années j'ay fait le prologue et les intermèdes de Psyché, l'Eglogue de la Grotte de Versailles, les sujets et les vers de plusieurs mascarades et ballets, sans avoir aucune gratification.¹⁵⁷

Le témoignage des recueils de vers des années 1660 confirme bien les dires du poète. Dès cette époque, Quinault fut mêlé à l'élaboration de la plupart des divertissements royaux et travailla régulièrement avec Lully¹⁵⁸. Aussi ne doit-on pas être surpris que le Surintendant ait choisi son ancien collaborateur lorsqu'il envisagea d'écrire des tragédies en musique : ses succès à l'Hôtel de Bourgogne avaient démontré ses talents de dramaturge et Lully avait pu éprouver la qualité de ses poésies lyriques. Le compositeur, relayé par Perrault et Colbert, n'eut aucune peine à imposer le collaborateur qu'il avait choisi. Quinault était bien en cour et le témoignage de Perrault, qui avait été mêlé à toute cette affaire, ne laisse aucun doute :

Le Roy, ayant voulu donner à la Cour le divertissement des Opera, ne voulut point prendre d'autre Auteur que M. Quinault, qui continua à faire encore de plus belles choses, animé qu'il estoit de l'honneur de travailler pour Sa Majesté.¹⁵⁹

Le choix de Sa Majesté rendait publique une collaboration aux divertissements royaux que Quinault avait jusque-là souhaité discrète. Il est vrai qu'il ne s'agissait plus d'aider Molière et Lully à écrire de simples airs de canevas. Dans la tragédie en musique, Quinault jouait un rôle central et "ses Pièces commencèrent alors à prendre le dessus, & à se faire estimer de tout le monde". C'est à son caractère accommodant, plus encore qu'à ses talents, que Quinault devait d'avoir supplanté les deux précédents collaborateurs de Lully : Benserade et Molière.

¹⁵⁷ Le texte de cette lettre, partiellement reproduite dans un catalogue de la maison Charavay, nous était connu depuis l'ouvrage de J.-B. A. BUYTENDORP, *Philippe Quinault : sa vie, ses tragédies et ses tragicomédies*, Amsterdam, 1928, pp. 173-174. Le manuscrit en a été repéré par J. de LA GORCE, "Un proche collaborateur de Lully", pp. 366-367 et p. 370, note 7.

¹⁵⁸ Voir notre article "La collaboration de Quinault et Lully avant la *Psyché* de 1671".

¹⁵⁹ Ch. PERRAULT, *Les hommes illustres*, t. 1 p. 82.

CHAPITRE III

BALLETS ET COMÉDIES

Profitant des silences de l'histoire, la tradition a attribué à Benserade l'invention de la plupart des ballets de cour représentés sous le règne de Louis XIV¹⁶⁰. Sans doute est-ce faire beaucoup d'honneur à celui qui s'attachait avant tout à écrire les vers et les livrets imprimés par Ballard. Nous avons déjà signalé que certains proches du roi, comme Madame ou le duc de Saint-Aignan, s'étaient chargés, au moins partiellement, de cette tâche. Clément, intendant du duc de Nemours, invente le *Ballet de la Nuit*, Hesselin, Intendant des Plaisirs, ordonne le *Ballet du Temps* et Benserade est toujours au poste pour écrire les vers à chanter et surtout les "Vers pour les personnages", sa spécialité. Ils faisaient les délices de la cour, ils firent sa fortune :

Ces vers sont d'une espece toute nouvelle, & dont il a esté le premier Inventeur. Avant luy les Vers d'un Balet ne parloient que des Personnages que l'on y faisoit entrer, & point du tout des Personnes qui les representoient. Mr de Benserade tournoit ses vers d'une maniere qu'ils s'entendoient également & des uns des autres : [...] le coup portoit sur le Personnage; ce qui donnoit un double plaisir en donnant à entendre deux choses à la fois, qui belles separément, devoient encore plus belles estant jointes ensemble.¹⁶¹

Si Benserade n'a pas inventé les Vers pour les personnages, ni même l'art de les composer à double entente, il est vrai qu'il leur a donné une grâce piquante inconnue auparavant¹⁶². Benserade, qui aimait les devises au point d'en couvrir sa petite maison de Gentilly, aurait goûté celle que lui composa Titon du Tillet. Au verso d'une médaille représentant le poète, Titon avait fait graver des abeilles avec la devise :

Avec le Miel nous portons l'eguillon.¹⁶³

¹⁶⁰ Sur Benserade, voir l'ouvrage de C. I. SILIN, *Benserade and his "ballets de cour"*, Baltimore, 1940 et les articles de L. MAURICE-AMOUR, "Benserade, Michel Lambert et Lulli", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1957 et de V. KAPP, "Benserade, librettiste de Lully et panégyriste du roi", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds), *Jean-Baptiste Lully*.

¹⁶¹ Ch. PERRAULT, *Les hommes illustres*, t. 2, p. 80.

¹⁶² Voir M.-F. CHRISTOUT, *Le ballet de cour de Louis XIV*, p. 13.

¹⁶³ TITON du TILLET, *Le Parnasse françois*, 1722, pl. V; sur son goût des devises, voir VOLTAIRE, *Le siècle de Louis XIV*, éd. par A. Adam, Paris, 1966, t. 2, p. 198.



7 Gérard EDELINCK, *Isaac de Benserade*.

Ces Vers pour les personnages, Benserade allait même devoir les écrire pour ses rivaux : il fit ceux du *Ballet des Amours déguisés* du Président de Périgny et ceux du *Triomphe de l'Amour* de Quinault.

La répartition des rôles au sein des entrées relevait, au moins partiellement, de l'autorité de Benserade. Au moment où chacun s'activait à préparer *Ercole amante*, le librettiste de Cavalli avait soumis à Benserade quelques réflexions sur les entrées de ballet qu'il conviendrait de jeter dans les entractes. Buti impose, Benserade dispose, comme il l'écrit à Saint-Aignan :

Je vous diray, Monsieur, que l'abbé Bouty m'estoit venu voir au commencement de ma maladie, et m'ayant dit qu'il estoit à propos, que dans l'entrée de Mars tous les suivants représentassent de grands capitaines de l'antiquité, comme par exemple Alexandre, César, Pompée et autres, j'ay trouvé que Jules César vous convenoit admirablement bien. Vous prenez la peine de me mander si vous estes content de votre condition.¹⁶⁴

Pour adapter au mieux chaque rôle à la personne qui l'incarnerait, Benserade n'hésitait pas à modifier la mythologie. Saint-Aignan adorait préparer les divertissements de son maître. Dans le *Ballet de Flore*, aucun rôle ne lui revenait de droit comme celui de Comus, "dieu des Festins". Mais Saint-Aignan était aussi un grand capitaine qui pouvait incarner César sans que personne y trouvât à redire. Aussi Benserade préféra-t-il enfreindre la vérité plutôt que de manquer à faire sa cour. Pour que personne ne s'y trompe et pour que les pédants ne se méprennent pas sur la culture de l'auteur, le livret fournissait toutes les explications nécessaires :

Comus [...] est reconnû pour le Dieu des Divertissemens, & de la Galanterie : il a neanmoins en sa main un épieu, qui marque que quelques autres inclinations le portent ailleurs.¹⁶⁵

Les vers pour les personnages demandaient un poète, ils exigeaient le courtisan : selon l'abbé de Pure, le succès de Benserade était assuré puisqu'il avait fait entrer dans ses vers "quelque chose d'aplicable au Siecle & aux gens qui y font la principale figure"¹⁶⁶. Parmi les gens du siècle, il en est un vers lequel se tournent tous les regards. Si Saint-Aignan avait fait l'objet de finesses sans nombre, on imagine les trésors d'invention dont Benserade usera pour louer son maître.

Le premier ballet royal auquel travailla le poète est le *Ballet de Casandre* dansé par le roi le 26 février 1651. Le ton badin du faiseur de livret ne doit pas tromper. Pendant que Louis gambade, la France gronde et Mazarin a dû fuir Paris. Avant que les tourmentes de la Fronde ne le forcent à s'éloigner à son tour de la capitale, Louis, qui sera majeur dans six mois, conquiert le cœur de ses sujets en incarnant un chevalier et un "tricotet" poitevin¹⁶⁷. Le chevalier était pour le roi, le tricotet pour le danseur. Les faiseurs de ballets et Benserade à leur tête, s'ingéniaient à

¹⁶⁴ BENSERADE, *Lettre au comte de Saint-Aignan*, [1662], dans C. I. SILIN, *op. cit.*, pp. 297-298.

¹⁶⁵ BENSERADE, *Ballet royal de Flore*, Paris, 1669, p. 19.

¹⁶⁶ PURE, *Idée des spectacles*, p. 169.

¹⁶⁷ Voir M.-F. CHRISTOUT, *Le ballet de cour de Louis XIV*, p. 56.

RÔLE DE BENSERADE



8 et 9 ANONYME, costumes de *Chef des tenans* porté par Saint-Aignan et d'*Apollon* porté par Louis XIV dans *Les noces de Pélée et Thétis*.

inventer des rôles où Louis pût à la fois faire valoir la virtuosité du baladin et la majesté du prince. Lorsqu'on songe à un rôle dansé par le roi, c'est immédiatement celui du Soleil qui apparaît. L'idée de comparer un monarque à l'astre du jour n'était pas neuve. Héliogabale aurait pu servir de référence si Louis XIII n'avait été loué lui aussi de cette manière. Bien qu'elle soit attestée dès 1649, l'image de Roi Soleil attachée à Louis XIV devait se fixer lors du *Ballet de la Nuit* dansé en 1653. À la dixième entrée de la quatrième partie, Hesselin avait figuré le roi sous les traits du Soleil levant. Les vers de Benserade sont galants pour évoquer les fredaines royales et s'élèvent pour rappeler le dur métier de roi :

Sans doute j'appartiens au monde à qui je sers,
Je ne suis point à moi, je suis à l'Univers,
Je lui dois les rayons qui couronnent ma Tête;
C'est à moi de régler mon temps & mes saisons,

Et l'ordre ne veut pas que mon plaisir m'arreste
 Dans toutes mes Maisons.¹⁶⁸

La comparaison des travaux d'Apollon-Hélios avec les devoirs d'un souverain sera développée dans *Le Soleil politique*, épître en vers du père Le Moyne placée en tête de son *Art de régner* : Louis apprenait autant en dansant qu'en lisant les traités de politique qu'on lui dédiait¹⁶⁹. Mais avant cette apparition prestigieuse sur laquelle s'achevait le ballet, Louis XIV avait dansé, dans les entrées précédentes, les rôles nettement moins relevés d'une Heure, d'un Jeu dans la suite de Vénus, d'un Ardent, d'un Furieux, d'un Curieux enfin, auquel Benserade conseillait de savoir triompher de ses passions. Durant la décennie qui suivra, le roi sera tantôt Furie, Démon, Dryade, Égyptien, Maure, ou Débauché, tantôt Apollon, Pluton, Éole, Cérès, le Soleil, le Printemps, le Bonheur, le Ris et le Divertissement, soi-même.

Une légère évolution commence à se marquer après que le roi a pris en main les rênes du pouvoir. Au prologue du *Ballet d'Hercule amoureux*, Sa Majesté incarnait, cela va de soi, la Maison de France. Dans les entrées à la française, ménagées par Buti, Benserade et Lully, Louis XIV dansa successivement les rôles de Pluton, de Mars et, bien entendu, du Soleil entouré des douze heures du jour. Plus tard, il sera Jupiter ou Pluton, Alexandre ou Cyrus, Renaud ou Roger. Ces noms prestigieux ne doivent pas toujours abuser : quelques jours avant la mort de Mazarin, Louis incarnait déjà Jupiter dans le *Ballet de l'Impatience* : il est vrai que c'était "Jupiter impatient de jouir de ses Amours et trompant Calisto sous l'habit de Diane". Après mars 1661, il dansera encore des rôles de berger, de plaisir, de masque sérieux, de nymphe et même, dans une mascarade, celui d'une fille de village. Indéniablement pourtant, les rôles burlesques ou peu nobles se font rares. Sa Majesté se plaît de plus en plus dans celui d'Apollon. Selon Marie-Françoise Christout, cette évolution s'accompagne, dans la conception même du spectacle, d'une "tendance à l'organisation de l'espace comme à celle du mouvement et même des thèmes" :

Sans doute la fantaisie règne-t-elle toujours dans le choix des entrées mais, exception faite des *boutades* ou mascarades semi-improvisées, l'intérêt dramatique tend à reparaître.¹⁷⁰

¹⁶⁸ BENSERADE, "Vers pour le roy, représentant le Soleil levant", *Ballet de la Nuit*, dans *Œuvres*, t. 2, p. 64.

¹⁶⁹ C. I. SILIN, "L'influence des poètes de cour sur la formation du jeune Louis XIV", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1957.

¹⁷⁰ M.-F. CHRISTOUT, *id.*, p. 187.

Cette mode allait au rebours des goûts de Benserade qui étendait au ballet le caprice des boutades. Il suivit les goûts du monarque, mais c'était sans doute contraint et forcé.

À la mort du cardinal de Richelieu, le ballet politique avait battu en retraite. Boutades ou mascarades "d'humeur plus legere"¹⁷¹ retrouvèrent leur ancien lustre. Le spectacle de prestige est alors l'opéra italien, spectacle favori du cardinal Mazarin qui le charge de véhiculer sa propagande politique¹⁷². Quant aux ballets que Son Éminence commande pour occuper Louis, ils peuvent être de pure fantaisie, mais doivent être anodins :

Mazarin voit dans le ballet de Cour où brillent la jeunesse, l'élégance de Louis XIV adolescent de quinze ans, le moyen de créer autour de ce dernier un climat d'adulation propre à séduire les courtisans tout en leur imposant le prestige d'un prince héroïque.¹⁷³

Si le luxe et l'élégance sont toujours au rendez-vous, il n'en va pas de même du ton héroïque. Benserade, qui n'a pas le goût des grands desseins, préfère au contraire les petites galanteries. Il était le poète tout indiqué pour ces divertissements où règne la fantaisie et le sous-titre de son premier livret définit parfaitement ses ambitions : *Mascarade en forme de ballet*. Le *Ballet de Cassandre* suit de la volonté même de l'auteur "un sujet vulgaire et ridicule tel qu'on le vouloit" :

Ce titre et ces jours destinés à la resjouissance, leur sujet et l'âge de ceux qui s'y veulent egayer, vous font assez voir que l'on vous en bannit non-seulement tous les Aristarques et severes censeurs des passe-temps, mais encore ceux qui voudroient chercher d'autres raisons dans cette action, et en tirer d'autres consequences que le plaisir du Roy, lequel, pour se trouver moins meslé du serieux bien qu'il soit parfait en son genre, on n'a pas mesuré à toutes les regles de l'art afin de laisser ce divertissement libre de ces loix qui captivent nos esprits et leur donnent souvent la question pour nous faire plus paroistre.¹⁷⁴

Benserade fait table rase des lois du ballet politique : ni structure dramatique, ni enseignements moraux ou métaphysiques dans un divertissement qui retrouve le bonheur sans mélange de la danse. L'auteur de la

¹⁷¹ *Mascarade de la Mascarade ou Les deguisemens inopinés*, réédité par P. Lacroix dans *Ballets et mascarades*, t. 6, p. 245.

¹⁷² Voir N. ZASLAW, "The first opera in Paris : a study in the politics of art", dans J. HAJDU HEYER (éd.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 7-23.

¹⁷³ M.-F. CHRISTOUT, *id.*, p. 66.

¹⁷⁴ *Gazette de France*, n° 27, pp. 221-232, reproduit par P. Lacroix dans *Ballets et mascarades*, t. 6, p. 267.

mascarade des *Vrais moyens de parvenir* qui date aussi de 1651, laisse à penser que Benserade avait trouvé ainsi “le vrai moyen de parvenir” à conquérir le cœur du jeune prince :

Mais c'est beaucoup moraliser
 Pour des pauvres gens de boutique.
 Cà, cà, dansons sans tant causer,
 Et nous piquer de rhétorique.
 Les violons sont-ils d'accord ?
 Bon, tout va bien, la place est grande;
 Mais les dames parlent bien fort :
 Paix là, paix là, paix là, le Roy vous le commande.¹⁷⁵

Une fois l'hydre de la Fronde abattue et l'ordre rétabli, les fêtes reprirent à Paris et à Saint-Germain.

*
 * *

Les “Aristarques” tant redoutés par Benserade s'emparèrent du ballet et, comme nous l'avons vu, en écrivirent les poétiques. L'idée maîtresse de tous ces traités est que “le Ballet, à le bien prendre, n'est autre chose qu'une Comédie muette”¹⁷⁶. L'abbé de Marolles trouve un écho chez Michel de Pure qui définit le ballet comme “une représentation muette, où les gestes & les mouvemens signifient ce qu'on pourroit exprimer par des paroles”¹⁷⁷. Ce point de départ commun les conduit à considérer deux problèmes. Tout d'abord, celui du récit qui “est donc un ornement estranger au Balet, mais que la mode a naturalisé, & qu'elle a rendu comme necessaire” :

Ce goust n'est pas sans quelque sorte de fondement, car outre que du costé des Danceus [sic], il n'est pas mal à propos de les delasser par quelque chose qui flate l'oreille, il est encore de la beauté du Spectacle, d'estendre ses plaisirs à tous les sens, & de donner aux Spectateurs autant de divertissement qu'ils en peuvent prendre ? L'action mesme du Balet en paroît plus continuée, ou du moins l'interruption en est plus deguisée par les paroles [...]. Le Sujet pareillement en peut estre rendu plus intelligible, pour peu que celui qui travaille les parolles, ait de connoissance de ce qu'il doit faire.¹⁷⁸

¹⁷⁵ *Les vrais moyens de parvenir, Épître au roy*, réédité dans V. FOURNEL, *Les contemporains de Molière*, t. 2, pp. 349-350.

¹⁷⁶ MAROLLES, *Neuvieme discours : Du ballet*, dans *Mémoires*, éd. de 1755, t. 3, p. 113.

¹⁷⁷ PURE, *Idée des spectacles*, p. 210.

¹⁷⁸ *Id.*, p. 267.

LE BALLET DRAMATIQUE

Participant à la clarification du dessein, à la continuité d'un spectacle qui tend à rassembler tous les plaisirs, le récit chanté devient légitime dans une "comédie" qui bannit la moindre parole. Raisonement identique chez l'abbé de Marolles, qui formule cependant des exigences plus précises :

Toutes les actions se représentent par la danse & par les habits, sans parler, excepté dans les Récits qui se chantent & qui ne doivent que bien rarement passer trois couplets, & ne paroissent d'ordinaire qu'au commencement des Actes, & devant le grand Ballet.¹⁷⁹

La seconde conséquence que les deux ecclésiastiques tirent de leur prémisses communes, c'est que le ballet étant une comédie muette, "cette représentation a beaucoup de choses communes avec les Poèmes Dramatiques" :

On y représente ce qui peut servir, ou d'exemple pour le faire imiter, ou d'avertissement pour le faire fuir [...]. On étale les plus fins & les plus profonds mystères de la Nature & de la Morale [...]. Ces sortes de peinture ayent extrêmement à faire concevoir les choses : Car outre que l'intelligence y est beaucoup soulagée par le ministère des sens; l'artifice du Theatre & des Acteurs ajoute encore quelque chose à la force des premières idées, & inculque dans l'esprit les plus légères impressions.¹⁸⁰

Michel de Pure développe ici la théorie jésuite des spectacles éducatifs qui trouvera, au siècle suivant, son expression la plus aboutie dans les écrits du père Porée¹⁸¹. L'abbé de Marolles ne se sent guère concerné par ces visées pédagogiques, mais invite plutôt les auteurs à une réflexion d'ordre structurel. Le plan d'un ballet doit se concevoir selon les règles en vigueur au théâtre : "Le nombre des Actes, quand il y en a plusieurs, n'est pas limité; il suffit néanmoins de n'y en mettre que trois, chacun rempli de dix ou douze entrées"¹⁸². À la fois plus poussées et plus nuancées, les conceptions de nos deux théoriciens se retrouvent chez le père Ménestrier.

Ménestrier entame sa réflexion en commentant l'avertissement de Desmarets de Saint-Sorlin au *Ballet de la Prospérité des Armes de France* :

Il ajoute après cela, que les Ballets sont des comédies muettes, qui doivent être divisées par Actes et par Scènes, comme les autres pièces de

¹⁷⁹ MAROLLES, *id.*, p. 113.

¹⁸⁰ PURE, *id.*, pp. 211-212.

¹⁸¹ PORÉE, *Theatrum sit ne, vel esse possit Schola informandis moribus idonea*, Paris, 1733, pp. 15-16.

¹⁸² MAROLLES, *ibid.*

Théâtre : que les récits séparent les Actes, et que les entrées des danseurs sont autant de Scènes. Ce qui suffirait pour établir la conduite des Ballets, s'ils n'étaient en rien différents des Tragédies et des Comédies.¹⁸³

Desmarets, suivant les règles que le cardinal de Richelieu voulait imposer à la tragédie, avait divisé son ballet en cinq actes. Dès 1658, dans ses *Remarques pour la conduite des ballets*, Ménestrier s'était insurgé contre une assimilation qu'il jugeait par trop simpliste :

Ceux, qui veulent, que la conduite des Ballets, soit semblable à celle des pièces de Théâtre n'en connoissent pas les différences. Il est vray que le Ballet, & la Tragédie sont des imitations, comme le reste des Arts, qu'un Ancien appelle les singes de la nature : mais quelque rapport que l'on s'efforce de trouver entre ces deux sortes de représentations, il en sera toujours comme de la Poësie, & de la Peinture qui pour estre Sœurs ne laissent pas d'avoir des traits différens, & des qualitez opposées. Aussi le Ballet a plus de convenance avec celle-cy qu'avec la première, qui est plus gesnée et plus régulière.¹⁸⁴

Dès lors la démarche théorique sera double : d'une part, elle tentera de conserver au ballet sa liberté d'invention; d'autre part elle tendra à le faire entrer dans une structure régie par les préceptes d'imitation aristotélicienne. Ménestrier reproche à Desmarets d'avoir voulu identifier ballet et comédie, mais aussi de ne pas s'être "instruit des Règles qu'Aristote, Platon, Plutarque et Lucien nous ont laissées pour la conduite de ces représentations"¹⁸⁵. Comme l'avait fait Corneille pour ses tragédies, Ménestrier sollicite les théories dramatiques des Anciens pour dégager dans le ballet les trois *parties de quantité* : l'ouverture, qui doit se faire par un récit, est la *protase*, les entrées constituent l'*épitase* et le grand bal conclusif répond à la *catástase* ou *catástrophe*¹⁸⁶. Le récit initial et le *grand ballet* — "où tous les Danseurs, avec des masques noirs, sont également parés d'aigrettes, de plumes & de clinquant"¹⁸⁷ — sont des éléments obli-

¹⁸³ MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes*, préface non paginée. Sans que Beaujoyeux ait évoqué cette question dans son épître ou dans son avis au lecteur, son *Ballet comique de la reine* est divisé en actes et en scènes ponctués de divertissements (voir C. DELMAS, *Mythologie et mythe*, pp. 16-17).

¹⁸⁴ MÉNESTRIER, *Remarques pour la conduite des ballets*, dans *L'autel de Lyon*, Lyon, 1658, texte intégralement reproduit dans M.-F. CHRISTOUT, *Le ballet de cour*, p. 222.

¹⁸⁵ MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes*, préface non paginée.

¹⁸⁶ *Id.*, p. 258 et svtes.

¹⁸⁷ MAROLLES, *id.*, p. 112. Élément constitutif essentiel, le grand ballet est aussi défini par MÉNESTRIER (*id.*, pp. 277-278) : "Le grand Ballet est la dernière entrée par laquelle se terminent ces représentations muettes. Il est dit grand Ballet, parce que le nombre des danseurs y est toujours plus grand qu'en toutes les autres entrées, et que l'on y fait un plus grand nombre de passages et de figures".

LE BALLET DRAMATIQUE

gés. En revanche, pour ce qui regarde l'*épitase*, Ménestrier se refuse à la diviser selon les lois de la tragédie classique :

Le Ballet a ses parties et ses entrées comme la Tragédie a ses actes et ses scènes, mais le nombre de ces parties n'a jamais été arrêté comme celui des Actes qui est de cinq dans toutes les Tragédies, et de trois en la plupart des Représentations en Musique, parce que les 2 intermèdes de Ballets suppléent aux 2 autres actes.¹⁸⁸

Le cadre rigide une fois défini, l'inventeur doit laisser libre cours à son imagination.

Ces théories développées de 1660 à 1680 n'ont sans doute guère influencé l'art chorégraphique d'un Benserade ou d'un Quinault. Le traité de Ménestrier n'en traduit pas moins admirablement l'évolution de l'art français durant ces deux décennies, à la fois classique par sa recherche d'un équilibre architectural, et baroque par la fantaisie répandue dans les diverses parties. En France règne alors un "juste milieu" exquis entre rigueur et variété, entre grandeur et malice. Le souffle méditerranéen, la voix des nymphes de Vaux continuent d'inspirer. Dans le château du Surintendant déchu, l'écureuil des Fouquet continue de grignoter les guirlandes de fruits et de fleurs qui encadrent les grandes compositions mythologiques de Le Brun.

Plus immédiate fut l'influence des autres spectacles avec lesquels le ballet entra en concurrence. Abbé à tout faire de Son Éminence, Buti avait été chargé par Mazarin d'écrire *Orfeo* pour Luigi Rossi, *Le nozze di Peleo e di Theti* pour Caproli et *Ercole amante* pour Cavalli. Lors des représentations de cet opéra en 1662, le librettiste s'était mêlé des entrées de ballet. L'année précédente, il avait inventé le *Ballet de l'Impatience* dont la conduite fut ensuite confiée à Hesselin. Les vers italiens étaient dus à sa plume, les vers français à celle de Benserade. "Bouty" avait écrit deux scènes développées réclamant de grands effectifs : les figures allégoriques de l'Amour, de la Prudence, de la Constance, de l'Humilité et de la Fidélité conversaient au prologue avec toutes sortes d'amants : riche, de grand mérite, décrépît, colère, capricieux, sensuel et jaloux. Après une série d'entrées traditionnelles, le ballet s'achevait sur un épilogue également chanté, où l'Amour, la Patience et l'Impatience disputaient de leurs mérites respectifs. Malgré cette recherche d'intérêt et de structure dramatiques, le *Ballet de l'Impatience* marque un net recul par rapport au *Ballet de l'Amour malade* "une espèce de petite Comédie en Musique" qui, selon Marolles, "doit être infailliblement fort agréable".

¹⁸⁸ MÉNESTRIER, *id.*, pp. 268-269.

Dansé en 1657 dans la grande salle du Louvre, *L'Amor malato* s'ouvre par une saynète allégorique, chantée en italien :

Deux grands Medecins le Temps & le Dépit, apres une petite consultation qu'ils font sur la maladie dont Amour est affligé, en presence de la Raison qui luy sert de garde, ordonnent pour remede le divertissement d'un Ballet facecieux, divisé en dix Entrées comme en autant de prises.¹⁸⁹

Ce sujet aurait pu être développé selon les techniques traditionnelles du ballet de cour :

Il n'eût pas été impossible que chacun de ces trois Personnages n'eût composé son Acte de diverses Entrées agréables [...] qui auroient pu donner sujet, si l'on eût voulu, à un grand Ballet; mais le dessein en a été pris d'un autre biais, & je ne doute point qu'il n'ait parfaitement réussi.¹⁹⁰

Pour assurer une continuité dramatique, Buti conserve les personnages du prologue durant tout le ballet où, après chaque entrée, "un de ces Consultans chante quelques Vers". La cinquième entrée est une scène où "Unze Docteurs reçoivent un Docteur en Asnerie, qui pour meriter cet honneur, soustient des Theses dediées à Scaramouche". Après chaque réponse du candidat, Scaramouche, joué par Baptiste, et les docteurs, parmi lesquels figurait Michel Lambert, répondent en chœur :

Oh! bene, oh! bene, oh! bene
S'incoroni sù, sù.¹⁹¹

annonçant, avec près de trente ans d'avance, le fameux *Bene, bene, rispondere du Malade imaginaire*¹⁹².

Pendant ce temps, et sous les impulsions conjuguées de Corneille et de Molière, la tragédie et la comédie s'étaient donné, sinon des règles, du moins des modèles. L'influence des genres déclamés devint encore plus prégnante quand les spectacles dramatiques furent invités à se joindre aux ballets. Ainsi le *Ballet de la Nuit* comportait déjà un "Ballet en Ballet", c'est-à-dire un petit ballet représenté devant les personnages de l'entrée précédente. *Les noces de Thétis* — que l'on dansait devant le ban et l'arrière ban des paladins de l'Arioste — étaient le cadre d'une "comé-

¹⁸⁹ BUTI, *L'Amour malade, Argument*, Paris, 1657, n.p.

¹⁹⁰ MAROLLES, *id.*, pp. 121-122.

¹⁹¹ BUTI, *id.*, p. 22.

¹⁹² Cette dette moliéresque est déjà soulignée par L. MOLAND, *Molière et la comédie italienne*, 2^e éd., Paris, 1867, p. 225 et svtes.

die muette d'Amphitryon", improvisée à la manière de la *commedia dell'arte*¹⁹³. Pour justifier la présence de récits chantés dans une comédie muette, l'abbé de Pure avait avancé qu'il était de bon ton dans un ballet de chercher à rassembler tous les plaisirs. C'est à ce dessein que s'était attaché Saint-Aignan en inventant le *Ballet des Plaisirs* pour le carnaval de 1655. Il avait majestueusement divisé son ballet en deux parties égales, consacrant la première aux plaisirs de la campagne et la seconde à ceux de la ville. Le ballet s'ouvrait, comme il se doit, sur le récit de la Paix ramenant les Plaisirs et s'achevait par l'entrée du Génie de la Danse incarné par Sa Majesté. Par un jeu subtil où la réalité rejoignait soudain l'illusion du spectacle, le grand ballet cédait la place à "un véritable Bal". Parmi les plaisirs de la ville, ceux du théâtre figuraient en bonne place puisque trois "entrées" leur étaient consacrées. Dans la seconde entrée, "quatre Comédiens François, affichent & jouent une Piece courte & Comique". Les véritables Trivelin, Scaramouche et Pantalon jouent leur propre rôle dans la troisième entrée où "trois Comédiens Italiens représentent à leur tour une Piece courte & ridicule". Les neuvième et dixième entrées sont des entrées gigognes figurant "un vieillard avec sa famille, à laquelle il donne apres souper le divertissement des Oublieux"¹⁹⁴. Cette entrée burlesque voyait l'intrusion de la farce dans le divertissement royal. L'idée de fondre tous les plaisirs en un seul séduisait le roi :

Mais en cas de vertus, Louis, qui, par pratique,
Sait que, pour en avoir une seule héroïque,
Il faut en avoir mille, et toutes à la fois,
Veut voir si, comme il est le plus puissant des rois,
En joignant, comme il fait, mille plaisirs de même,
Il en peut avoir un dans le degré suprême.¹⁹⁵

La Fontaine n'aime pas l'opéra, mais il sait que, toute mauvaise qu'elle soit, la tragédie en musique est le seul spectacle qui puisse assouvir les aspirations du monarque.

En 1664, Louis XIV voulut donner aux reines et à toute sa cour le divertissement de quelque fête peu commune dans le cadre du "palais enchanté" de Versailles. Il commanda à Vigarani diverses inventions et "commanda au duc de Saint-Aignan, qui se trouva lors en fonction de premier gentilhomme de sa Chambre, et qui avait déjà donné plusieurs

¹⁹³ *Ballet de la Nuit*, II^e partie, voir M.-F. CHRISTOUT, *Le ballet de cour*, p. 69.

¹⁹⁴ BENSERADE, *Ballet des Plaisirs*, Paris, 1655, pp. 19-22.

¹⁹⁵ LA FONTAINE, *Épître à M. de Niert sur l'opéra*, dans *Œuvres complètes*, p. 483.

sujets de ballet fort agréables, de faire un dessein où elles fussent toutes comprises avec liaison et avec ordre, de sorte qu'elles ne pouvaient manquer de bien réussir"¹⁹⁶. Saint-Aignan arrêta le sujet des *Plaisirs de l'Isle enchantée* d'Alcine qui lui permettait d'introduire une course de bague, une collation ornée de machines, une comédie, un ballet et un feu d'artifice. La "comédie galante" de Molière fut "mêlée de musique et d'entrées de ballet" par Lully. *La princesse d'Élide* constituait le double intérieur des *Plaisirs* qui lui servaient de cadre. En ce mois de mai 1664 à Versailles, un roi de France offrait un *régal*, officiellement à son épouse,



10 SILVESTRE, *La princesse d'Élide*, 1664.

officieusement à la belle La Vallière dont il était follement amoureux. Molière transpose cette galanterie en Élide, où l'on célébrait autrefois "Junon la Nopciere, comme d'une Deesse qui se marioit", par des fêtes "auxquelles Iris alloit cherchant Junon, accompagnée d'Harmonie, Deesse des instrumens, pour tesmoigner par leurs accords ceux du

¹⁹⁶ [PERRAULT], *Les plaisirs de l'Isle enchantée*, Paris, 1674, relation reproduite dans MOLIÈRE, *op. cit.*, t. 1, pp. 751-752.

mariage”¹⁹⁷. Junon était la reine, Iris la belle Louise et Lully pouvait déployer tous ses talents en faveur d’Harmonie. Dans le prologue, Baptiste faisait contraster le noble récit de l’Aurore avec la scène comique des valets de chiens qui, devant se préparer à la chasse, chantent pour réveiller Lysiscas, rôle joué par Molière. Cette opposition entre la musique de Lully et les lazzi du comédien se poursuit dans les divertissements de la comédie. L’argument reproduit dans la *Relation* présente la pièce de Molière comme l’écho poétique des fêtes royales :

Cette chasse qui se préparait ainsi était celle d’un prince d’Élide, lequel étant d’humeur galante et magnifique, et souhaitant que la princesse sa fille se résolût à aimer et à penser au mariage qui était fort contre son inclination, avait fait venir à sa cour les Princes d’Ithaque, de Messène et de Pyle; afin que dans l’exercice de la chasse qu’elle aimoit fort, et dans d’autres jeux, comme des courses de chars et semblables magnificences, quelqu’un de ces Princes pût lui plaire et devenir son époux.¹⁹⁸

Il ne fallait pas être grand maître au jeu des clefs, pour découvrir que ce prince d’Élide était le roi, que sa fille qu’il régalaît était La Vallière et que les princes convoqués étaient la fine fleur de la chevalerie française qui avait participé à la course de bague : monsieur le Duc représentant Roland, le duc de Foix représentant Renaud ou encore Roger, représenté par ... Louis XIV. Louis était à la fois le prince qui régalaît et le paladin qui séduisait. Le parallèle que les spectateurs ne manquèrent pas d’établir entre les courses de chars antiques et la course de bague renouvelée des tournois de l’ancienne cour, ne devait pas être en défaveur des modernes.

Par l’enchâssement des deux divertissements, Louis XIV montrait que sa galanterie égalait pour le moins celle des Anciens. Le Roi Soleil conduisait le Siècle d’or et renouvelait la fière devise de ses ancêtres Médicis : “Rediit Tempus”. De plus en plus somptueux, les divertissements royaux étaient devenus une véritable vitrine de la prospérité française. Colbert qui avait entrepris de multiplier les manufactures, de développer la marine et d’offrir des académies aux artistes et aux savants, fit convoquer les Arts dans un ballet dansé le 8 janvier 1663 :

¹⁹⁷ *Le grand ballet de la reine représentant les festes de Junon la nopciere*, dansé le 5 mars 1623, réédité par P. Lacroix dans *Ballets et mascarades*, t. 2, p. 351. Si l’idée de situer son action en Élide vient de ce ballet, l’idée centrale de *La princesse d’Élide* est déjà développée dans celui de *La magnifique duchesse de Dendaye*, dansé en 1625 (dans *id.*, t. 3, p. 83).

¹⁹⁸ [PERRAULT], *id.*, p. 775.

La Paix ayant produit l'Abondance, & fait naistre les Plaisirs, & reflourir les Sciences & les Arts; les Sept que l'on nomme Libéraux, conduits par leur inventeur, Prométhée, viennent paroistre en cette superbe Cour.¹⁹⁹

L'Agriculture, la Navigation, l'Orfèverie, la Peinture, la Chasse, la Chirurgie et la Guerre répondirent à l'invitation. Depuis que Cavalli était rentré à Venise, Lully régnait en maître. Dans le *Ballet des Arts*, la musique vocale prit une ampleur nouvelle. Avec l'aide de Michel Lambert, Lully avait fait précéder chaque entrée tantôt d'un récit, tantôt d'un dialogue. Aux Arts mécaniques — au sens très large — allaient succéder les Arts libéraux.

Dansé pour la première fois en décembre 1666, le *Ballet des Muses* est la suite logique du *Ballet des Arts*²⁰⁰ :

Les MUSES, charmées de la glorieuse réputation de nostre Monarque et du soin que SA MAJESTÉ prend de faire fleurir tous les arts dans l'étendue de son Empire, quittent le Parnasse pour venir à sa cour. [...] Tous les Arts établis déjà dans le royaume, s'étant assemblés de mille endroits pour recevoir plus dignement ces doctes filles de Jupiter, auxquelles ils croient devoir leur origine, prennent résolution de faire en faveur de chacune d'elles une entrée particulière.²⁰¹

Le *Ballet des Muses* tente de rassembler, dans le cadre souple du ballet de cour et sous le vague prétexte fourni par l'argument, toutes les formes de spectacles alors en vigueur. Pour honorer Melpomène, ce n'est pas la tragédie qui a été choisie. C'est une danse qui est chargée de rappeler le souvenir de Théophile de Viau et de ses héros Pyrame et Thisbé, "qui ont servy de sujet à l'une de nos plus anciennes pièces de théâtre". La troisième entrée est celle de Thalie, "à qui la comédie est consacrée" : cette Muse pouvait-elle être mieux honorée que par Molière ? Une dispute entre Armande et Baron força Molière à remplacer sa délicieuse pastorale héroïque de *Mélicerte* par une *Pastorale comique* improvisée et mêlée d'airs de Baptiste. Pour Calliope, "mère des beaux vers", Quinault écrivit une petite comédie satirique intitulée *Les poètes*. Polymnie fut célébrée sur le mode burlesque par une improvisation des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne dans les rôles des philosophes grecs opposés aux

¹⁹⁹ BENSERADE, *Ballet des Arts, Avant-propos*, Paris, 1663, p. 3.

²⁰⁰ Sur ce ballet qui a connu de très nombreuses modifications, voir la synthèse éclairante de J. R. ANTHONY, "More faces than Proteus : Lully's *Ballet des Muses*", *Early music*, 1987. Sur la part que Quinault a peut-être prise à son invention, à son dessein et à son exécution, voir notre article "La collaboration de Quinault et Lully avant la *Psyché* de 1671".

²⁰¹ *Ballet des Muses*, réédité par V. FOURNEL, *Les contemporains de Molière*, t. 2, pp. 585-586.

orateurs latins joués par les comédiens italiens. La dernière métamorphose de ce Protée chorégraphique vit l'adjonction d'une quatorzième entrée qui n'avait plus rien à voir avec le dessein initial. En guise d'introduction au grand ballet des Maures dans lequel le roi souhaitait danser, Molière écrit *Le Sicilien*, l'un de ses plus purs chefs-d'œuvre. Le ballet de cour disparaissait au profit d'une forme plus dramatique : la comédie-ballet. L'évolution était irréversible et le divertissement chéri du jeune roi ne réapparaîtrait plus que sporadiquement. De son contact avec la comédie et sous la pression grandissante d'un dessein politique, le ballet de cour allait emprunter des couleurs nouvelles.

*
* *

Le temps de redorer son image de marque, Quinault était retourné à la tragédie : il voulait entrer à l'Académie Française et devenir Auditeur à la Chambre des Comptes. Le carnaval approchait et la cour voulait fêter dignement les jours gras. Quinault étant indisponible, on fit appel à Benserade. Celui qui avait amusé la cour de France durant près de trente ans, fit ses adieux — officiels, mais temporaires — en inventant et versifiant intégralement le *Ballet de Flore*, dansé pour la première fois le 13 février 1669 dans le Grand Salon des Tuileries. Prétextant qu'il était "trop las de jouer ce Rolet", Benserade annonçait sa retraite dans un rondeau de style marotique : son livret prouvait pourtant qu'il pouvait encore en remonter aux plus jeunes. Pour que la démonstration fût plus éclatante, le librettiste choisit de combattre sur le terrain de ses rivaux, celui du ballet politique et dramatique. Il y réussit si pleinement que le *Ballet de Flore* servit de modèle à tous les ballets ultérieurs.

Benserade fait précéder son livret d'un argument expliquant son dessein. Il justifie d'abord le choix de son sujet qui n'est plus ici le fruit du caprice. Empruntée à l'Antiquité, la donnée est tirée "principalement du cinquième Livre des Fastes d'Ovide" :

L'Hyver en fait le recit, le Soleil le chasse avec toute sa suite, change la face du Theatre en une agreable verdure, & commande aux Elemens de contribuer à la douceur de la nouvelle saison.²⁰²

Après avoir résumé sommairement les deux parties qui composent son ballet, Benserade attire l'attention du spectateur sur le dessein caché sous le divertissement mythologique :

²⁰² BENSERADE, *Ballet royal de Flore*, Paris, 1669, p. 3.

Ce Ballet pris en son sens allegorique marque la Paix que le Roy vient de donner à l'Europe, l'abondance & le bonheur dont il comble ses sujets, & le respect qu'ont pour sa Majesté tous les Peuples de la Terre.²⁰³

Benserade ne mentait pas et le *Ballet de Flore* est un véritable panégyrique du roi.

Le ballet développe la matière contenue dans l'argument d'une manière à la fois visuelle et dramatique. Dès l'entrée dans la salle, le regard du spectateur est sollicité par le rideau de scène. Décoré de figures allégoriques, celui-ci devait rappeler le rôle des divertissements en temps de paix et annoncer de nouveaux objectifs esthétiques :

Ce Ballet est un ouvrage de la Paix, le Peintre pour cette raison en a représenté la figure sur la Toille qui couvre la face du Theatre, il y a joint celles de la Comedie Muëtte, & de l'Harmonie, comme les deux parties principales qui composent le Ballet.²⁰⁴

L'ouverture du théâtre se fait, comme à l'accoutumée, par un récit chargé de louer le roi et de rappeler les événements récents de son règne. La tradition voulait que le retour des beaux jours marque la reprise des opérations militaires interrompues par l'hiver. Mais, pour conquérir la Franche-Comté, Louis n'avait pas été aussi patient et, dès le mois de février, il obtenait la capitulation de Dole. La signature de la Paix d'Aix-la-Chapelle venait de mettre un terme à cette campagne :

L'HYVER

Il m'a vû le Témoin de ses derniers Exploits,
Et mes jours les plus courts l'ont vû plus d'une fois
Effacer des Heros les plus grandes journées
.....
Des Torrens, quand je veux le cours est arrêté :
Mais je n'arreste point ce Courage indomté.²⁰⁵

Le récit initial est entrecoupé par les interventions du chœur des Glaçons célébrant la valeur de Louis XIV.

D'entrée de jeu, Benserade et Lully donnent le ton. Ils respectent les séquences obligées du ballet de cour à entrées, mais ils confèrent à celui-ci une cohérence dramatique nouvelle. Pour ce faire, ils développent considérablement les parties chantées. Les premières entrées

²⁰³ *Id.*, p. 5.

²⁰⁴ *Id.*, p. 7.

²⁰⁵ *Id.*, pp. 7-8.

s'enchaînent pour constituer un véritable prologue qui transpose, dans l'univers visuel et sonore, la signification allégorique impliquée par le livret :

Le Soleil touché de voir toute la Nature souffrir, & demeurer comme ensevelie dans les longues nuits de l'Hyver, la Terre couverte de Néges, les arbres dépouillés de leur parure, les Fleuves troubles, les Fontaines glacées, les vents se faisant une cruelle guerre, & excitans des continüels orages; prend la resolution de mettre fin à ces desordres, de donner la paix à tout le monde, & y faire naistre un Printemps qui dure toujours.²⁰⁶

À l'instar du Soleil, conducteur de l'éternel printemps, Louis a vaincu l'hiver; comme lui, il a rendu la paix à la terre. Personne ne peut se méprendre sur cette identification puisque le roi, incarnant lui-même son emblème solaire, apparaît dès la seconde entrée. "Pour combler de bonheur ses sujets", le Roi Soleil "fait descendre Flore du Ciel". Alors seulement peut commencer le divertissement proprement dit.

Le "prologue" dessiné par Benserade adopte une structure ternaire : la terre en proie à l'hiver ou à la discorde; le retour du printemps ou de la paix; l'annonce d'un divertissement. Cette forme répond idéalement à la double fonction d'un prologue qui doit à la fois louer le roi et introduire le divertissement. Molière lui donnera une couleur pastorale et légèrement parodique dans la première version de son *Malade imaginaire* :

TIRCIS

Quand la neige fondue enfle un torrent fameux,
Contre l'effort soudain de ses flots écumeux
Il n'est rien d'assez solide;
Digues, châteaux, villes, et bois,
Hommes et troupeaux à la fois,
Tout cède au courant qui le guide :
Tel, et plus fier, et plus rapide,
Marche LOUIS dans ses exploits.

Au prologue d'*Atys*, Flore renoncera à ses "flûtes bocagères" pour se joindre à Melpomène et céder "à l'appareil magnifique de la Muse tragique" :

LE TEMPS

La Saison des frimas peut-elle nous offrir
Les fleurs que nous voyons paraître ?
Quel DIEU les fait renaître
Lorsque l'Hyver les fait mourir ?

²⁰⁶ *Id.*, p. 9.

Les bergers de la pastorale ont déserté le pays d'un prince qui, non content d'être le plus grand roi du monde, voulait encore qu'on le prit pour un dieu.

Après ce portique monumental, Benserade centre le sujet de ses diverses entrées autour de Flore en prétextant la célébration de fêtes en son honneur. L'ensemble se divise en deux parties possédant chacune leur décor : un paysage printanier et le jardin de Flore. La première partie juxtapose entrées nobles et réalistes : les suites de la Beauté, de la Jeunesse, de l'Abondance, de l'Hymen ou de la Fidélité contrastent avec le burlesque de la sérénade des débauchés ou la poésie touchante des "quatre galants qui achètent des bouquets" à quatre jardiniers, pour les porter ensuite à leur dame. Benserade n'a pas scindé les deux "actes" pourtant nettement distingués par un changement de décoration :

Les Poètes ont feint, que Zephire en se mariant avec Flore luy donne un jardin de toutes sortes de fleurs. Que l'Aurore y vient tous les matins pleurer la perte de son fils Memnon, & que les larmes sont la rosée dont les fleurs prennent leur nourriture & leur vie. Que les Heures vont aussi-tost après dans le mesme jardin cueillir des fleurs, & les donnent aux Graces, pour en faire des Couronnes aux Dieux. C'est le sujet des Entrées suivantes.²⁰⁷

La première partie était toute de variété et contrastait les climats. La seconde est toute de majesté.

Le ballet qui n'était que noble, vire soudain au tragique avec l'admirable déploration de Vénus. Découvrant une anémone "qui luy remet devant les yeux la perte d'Adonis, elle en renouvelle ses plaintes" :

Ah ! quelle cruauté de ne pouvoir mourir,
 Et d'avoir un cœur tendre & formé pour souffrir !
 Cher Adonis que ton sort est funeste,
 Et que le mien est digne de pitié !
 Vien, Monstre furieux, vien devorer le reste,
 Et n'en fay pas à moitié,
 Que les traits de la mort auroient pour moy de charmes !
 Mais sur mes jours ils n'ont point de pouvoir,
 Et ma divinité réduit mon desespoir
 A d'éternels soupirs, à d'éternelles larmes.

Benserade s'élevait au-dessus de lui-même et Corneille saura se souvenir de ces vers quand il lui faudra versifier la *Psyché* de Molière. Le caractère dramatique s'étend à l'entrée chorégraphique suivante où Pluton, aidé

²⁰⁷ *Id.*, p. 25.

de douze démons, enlève Proserpine. Cette note sombre ne sera corrigée que par le grand ballet conclusif.

Le premier récit était magnifié au point de devenir prologue, le grand ballet suit la même voie. Il se métamorphose en un grand finale musical et chorégraphique, digne des opéras vénitiens, qui débute par un changement de décoration et par un nouveau récit :

Jupiter [...] leur fait prononcer par la voix du destin que la prééminence des fleurs n'est deüë qu'aux Lys, & pour marque publique de cët arrest ordonne que les Jardins de Flore seront changez en un superbe Temple consacré à la Deesse Flore, & que toutes les Nations du Monde viendront luy rendre hommage, & reconnoistre le souverain pouvoir des Lys.²⁰⁸

Le spectacle se replie sur lui-même : le Roi Soleil avait ramené le printemps, la saison de Flore; de même, la déesse des Fleurs à son tour voit son temple devenir celui des Lys de France. Soulignant le fait que le ballet n'est que le développement scénique des deux emblèmes du roi et de la Maison de France, le nouveau décor se présente comme une transposition allégorique de la salle et de ses spectateurs :

Un Temple magnifique dedié à l'honneur de Flore, les Lys y regnent de toutes parts, & en font le principal ornement. Il est environné de Tribunes destinées à la Musique.²⁰⁹

Le sujet de ce grand ballet est celui, désormais traditionnel, des Nations, "des quatre Parties du Monde accompagnées de leurs Quadrilles"²¹⁰. Des Européens, dansant sur un air "grave et serieux", aux Africains, gambadant sur un air "plus gay avec des castagnettes", en passant par les Asiatiques et les Américains, tous "viennent celebrer les Festes de cette Deesse, & rendre l'honneur qui est deü aux Lys"²¹¹. Chants et danses alternent dans cette *coda* somptueuse où l'orchestre, comme plus tard dans *Psyché*, est invité à participer au grand ballet. Pour renforcer le caractère martial, Lully avait joint aux instrumentistes de la Chambre, des musiciens de la grande Écurie :

²⁰⁸ *Id.*, p. 34.

²⁰⁹ *Id.*, p. 55.

²¹⁰ Ce lieu commun des ballets de cour se retrouve notamment dans le *Ballet des Nations* de Guillaume Colletet ou dans le *Ballet des Bienvenus* de 1655 (sur son origine et sur son emploi par les Jésuites, voir M. MAC GOWAN, *L'art du ballet de cour*, p. 152 et p. 221).

²¹¹ *Id.*, p. 5.

Deux trompettes marchent à la teste de quatre Quadrilles, & joignant leur chant aux divers Chœurs de Musique font un Concert qui n'avoit point encore esté oüy.²¹²

Le succès fut foudroyant et Lully ne manqua plus une occasion de joindre aux doux sons des hautbois et des musettes, l'éclat des tambours et des trompettes. Lully terminait, dans le faste, un ballet d'une construction rigoureuse qui alliait variété et équilibre.

Dans le *Ballet de Flore*, la cohérence ne résulte pas d'une progression dramatique, mais d'un jeu subtil de contrastes entre les climats et les effets. Les masses grandioses du prologue et du finale se répondent, tant par leur contenu idéologique, que par la richesse de leur décoration et de leurs effectifs. Elles encadrent deux parties séparées par un changement de décor et conçues de manière à provoquer un sentiment d'approfondissement dans l'émotion : aux airs et aux danses traditionnels de la première partie succèdent la grande plainte de Vénus sur la mort d'Adonis et la pantomime chorégraphique de l'enlèvement de Proserpine.

Dans un ballet aussi ouvertement politique et symbolique, le choix des rôles dansés par le monarque ne pouvait être indifférent. Louis avait incarné le Soleil au prologue, il ne pouvait manquer de réapparaître au grand ballet. Dans le ballet des Nations, le roi conduit le quadrille de l'Europe qui "de tout temps a paru plus féconde en Illustres Héros que le reste du monde"²¹³. Le monarque dansait les rôles qui lui revenaient de droit. Mais le danseur ne résista pas à montrer encore sa virtuosité. À la septième entrée et parmi les danseurs professionnels, il était l'un des quatre esclaves venant couronner de fleurs huit débauchés. Benserade ne dut pas apprécier ce choix, ou du moins ne voulut pas le cautionner, car il ne daigna pas composer de vers pour célébrer les entrechats du sieur Louis. Qui pouvait penser alors que le roi allait renoncer aux ballets ? Louis XIV savait-il lui-même qu'un roi danseur avait vécu ?

Dans de belles stances datées de l'année de sa mort, Benserade regrettait le temps de la Régence où ses vers dévoilaient les vices de la cour :

Galante raillerie, à la Cour si connuë,
Finesse des balets, qu'êtes vous devenuë ?
Et pour ce Roy mineur qu'attendoit l'Univers
Les heureux Vers.

²¹² *Id.*, p. 34.

²¹³ BENSERADE, "Vers pour le roy, *Européen*", dans *id.*, p. 55.

Dieu sçait comme on briguoit l'honneur d'être raillé
Par un tour délicat, finement travaillé;
Qui n'eût son coup de bec imprimé sur la liste
En parût triste.

Quel siecle ! où l'on ne voit que malice entassée,
Où la sincerité des bons-temps est passée,
Où sous de beaux cheveux s'étaient dans nos jours
Les vrais amours.

A là [sic] fin c'en est fait, le monde me déplaist.
Laissons-là, croyez-moy, le monde comme il est.
Et sans penser a luy, ne songeons qu'à son Maitre,
Ou qui va l'être.²¹⁴

Bien que dédié au roi, ce caprice se termine d'une manière ambiguë : ce Maître, est-ce Louis ou est-ce Dieu ? Le temps des ballets était passé et la pruderie s'était emparée du roi vieillissant. La conception que Louis XIV se faisait de sa grandeur l'incitait à prendre de plus nobles divertissements.

*
* *

Délaissant pour un temps la tragédie en musique, Louis XIV avait commandé à Quinault et Lully de concevoir un ballet pour le dauphin et sa jeune épouse. Benserade en écrivit les vers pour les personnages. Dansé en janvier 1681 à Saint-Germain, *Le triomphe de l'Amour* appartient à la veine des ballets politiques et sa structure suit celle du *Ballet de Flore*²¹⁵. Le sujet arrêté par Quinault est cependant de nature sensiblement différente car il n'est plus centré sur un *personnage*, mais bien sur une *action* : Benserade liait ses entrées à Flore, Quinault peint une série de saynètes. Le sujet implique ici un retournement psychologique, retournement qui marque le "triomphe de l'Amour" sur divers personnages qui avaient ignoré jusque-là son empire. La nuance est importante : le *Ballet de Flore* apparaît comme le dernier ballet de cour respectant les principes fixés pour sa composition depuis près d'un siècle; *Le triomphe de l'Amour* est l'amorce d'un genre nouveau.

L'opéra-ballet, dont Lully et Quinault tracent ici une première ébauche, allait connaître à la fin du xvii^e siècle une vogue qui atteindrait son apogée avec *Les Indes galantes* de Rameau. Houdar de La Motte passe

²¹⁴ BENSERADE, *Caprice à la gloire personnelle du roy, sur les circonstances de la guerre, & sur la prise de Mons*, dans *Œuvres*, t. 1, pp. 31-32.

²¹⁵ Sur les diverses versions de ce ballet, voir A. TESSIER, "Les répétitions du *Triomphe de l'Amour*", pp. 129-130 et C. SILIN, *Benserade*, pp. 393-400.

pour l'inventeur de ce genre lyrique que Cahusac définissait comme "un Spectacle de Chant & de Danse formé de plusieurs actions différentes toutes complètes & sans autre liaison entr'elles qu'un rapport vague & indéterminé"²¹⁶. *Le triomphe de l'Amour* se présente bien comme une série d'actions où la danse occupe une place prépondérante, et qui renvoient toutes à une idée unique exprimée par le titre. Comme Benserade dans le *Ballet de Flore*, Quinault respecte la division traditionnelle en entrées. Celles-ci se répartissent pourtant clairement en scènes et en actes séparés par des changements de décors. Lorsqu'il édita l'œuvre en 1721, Ballard groupa d'ailleurs les 20 entrées en un prologue suivi de 4 actes. Il soulignait ainsi la parenté entre cette ancienne partition et le nouveau genre de l'opéra-ballet.

En sa double qualité de mère de l'Amour et de maîtresse de Mars, Vénus ouvre le ballet. Son récit se plie aux lois du genre puisqu'il loue le monarque et qu'il introduit le sujet du divertissement :

Un Heros que le Ciel fit naître,
Pour le bonheur de cent Peuples divers,
Aime mieux calmer l'univers,
Que d'achever de s'en rendre le maître :
Il cherche à rendre heureux jusques à ses ennemis;
Tout est par ses travaux dans une paix profonde,
Ce n'est plus qu'à l'Amour qu'il peut être permis
De troubler le repos du monde.
.....
L'Amour le Vainqueur des Vainqueurs,
Va triompher de tous les cœurs.

Le "prologue" s'achève par la réunion des suites de Vénus et de Mars, des Amours et des Guerriers.

Chaque scène du ballet proprement dit est ensuite traitée avec une infinie variété. La répétition de "triomphes" successifs et inévitables aurait pu lasser si les artistes ne s'étaient ingénies à élargir leur palette. Le premier acte, qui nous montre Amphitrite cédant à Neptune, est traité comme une grande scène d'opéra avec récitatif, airs et duo, s'achevant sur un divertissement marin. Les flammes de l'Amour ont triomphé de l'eau, elles l'emportent sur le froid dans la scène suivante :

BORÉE couvert de glaçons, & de frimats, accompagné de Vents froids & glacez, témoigne qu'il croit être en sureté contre les feux de l'AMOUR ; Il fait cacher les Vents qui le suivent, & se tire à l'écart pour considerer ORITHIE, Fille du Roy d'Athenes, qui vient se divertir, en dansant avec une

²¹⁶ CAHUSAC, *La danse ancienne et moderne*, t. 3, p. 108.

troupe de Filles Atheniennes. BORÉE s'approche d'ORITHIE, & tout froid qu'il est, se sent enflâmer d'amour pour elle. Cette Princesse s'épouvante à la vûe de BORÉE, elle veut l'éviter; les Atheniennes se rangent autour d'ORITHIE pour la deffendre; les Vents qui suivent BORÉE écartent les Atheniennes, & luy donnent le moyen d'enlever ORITHIE.

Cette entrée est une "comédie muette", un véritable ballet dramatique composé de quatre airs de caractère.

Un changement de tableau voit succéder "un Bois consacré à Diane" au "Rivage de la Mer". Le climat tragique de l'enlèvement d'Orithyie se poursuit par une scène nocturne où Diane exhale son tourment amoureux. Clé de voûte architecturale, l'entrée de Diane est aussi le sommet expressif du ballet. Par sa cohésion dramatique, elle est un acte d'opéra-ballet avant la lettre. La scène débute sur une alternance d'airs chantés par Diane et dansés par les Nymphes de sa suite. La déesse, qui avait proclamé bien haut son mépris de l'Amour, est bouleversée par l'apparition d'Endymion, rôle uniquement dansé. La déesse amoureuse va user de toute sa puissance pour tenter de le retenir. "La Nuit vient obscurcir la Terre" et enchante le beau berger par un magnifique "sommeil". Baptiste pouvait renouveler les "tons assoupissants" du troisième acte d'*Atys* :

Tous les Instruments doivent avoir des Sourdines & jouer doucement, particulièrement quand les voix chantent : Il ne faut point ôter les Sourdines que l'on ne le voye marqué.

Prelude pour la NUIT

Premier Dessus

Second Dessus

Endymion endormi est bercé par le Silence, le Mystère et la Nuit. Lully et Quinault, libérés des contraintes de la tragédie en musique, laissent libre cours à leur inspiration poétique :

LA NUIT : Il est des Nuits char- man- tes, Qui va- lent

This musical system consists of six staves. The top staff is the vocal line with the lyrics "LA NUIT : Il est des Nuits char- man- tes, Qui va- lent". The following five staves represent the instrumental accompaniment. The music is in a minor key and 6/8 time. There are two fermatas marked with a '+' above the notes. At the bottom of the system, there are figured bass notations: 6, 6, 4, 6.

bien les plus beaux jours. Le

This musical system also consists of six staves. The top staff is the vocal line with the lyrics "bien les plus beaux jours. Le". The following five staves represent the instrumental accompaniment. The music continues in the same style. There are two fermatas marked with a '+' above the notes. At the bottom of the system, there are figured bass notations: 6, 6, 4, 5.



Purcell se souviendra de cet admirable nocturne quand il lui faudra bercer le sommeil de Titania dans sa *Fairy Queen*. Jamais peut-être la poésie de Quinault n'avait atteint pareille douceur. Elle ajoute au ballet de cour le charme délicieux des vers envoyés d'Uzès par Racine :

Enfin, lorsque la nuit a déployé ses voiles,
 La lune, au visage changeant,
 Paraît sur un trône d'argent,
 Tenant cercle avec les étoiles :
 Le ciel est toujours clair tant que dure son cours,
 Et nous avons des nuits plus belles que vos jours.²¹⁷

Pour exprimer les tourments amoureux de Diane, Quinault et Lully recourent au genre, alors quasi inconnu, de la cantate française.

L'Italie avait vu fleurir d'innombrables cantates, mais la France s'était montrée peu soucieuse de lui trouver un équivalent national²¹⁸. Préludes instrumentaux, récits et airs vocaux se succèdent ici pour constituer un petit ensemble, musicalement et dramatiquement cohérent, de plus de 150 mesures. L'acte de Diane s'achève par l'entrée des Songes :

²¹⁷ RACINE, *Lettre à monsieur Vitart*, 17 janv. [1662], dans *Œuvres complètes*, éd. par R. Picard, t. 2, p. 417.

²¹⁸ Seul Pierre Perrin semble s'être intéressé à ce genre qui devait connaître une vogue exceptionnelle au XVIII^e siècle (voir L. AULD, *The Lyric Art of Pierre Perrin*, t. 2, *Lyric theory and practice*, pp. 147-149; t. 3, *Recueil de paroles de musique* de Mr Perrin, pp. 35-36).

LA NUIT

Songes, rassemblez-vous dans mon obscure [sic] empire :
Secondez-moy, c'est l'Amour qui m'instruit,
A charmer la rigueur d'un amoureux martire.
Executez ce qu'il m'inspire :
Qu'Endimion en dormant, soit conduit
Où Diane en secret soupire;
Songes, obeissez aux ordres de la Nuit.

Fin suspendue, inattendue pour ce merveilleux *Songe d'une nuit d'été*.

Un nouveau changement de décor nous transporte dans "l'Isle de Naxe" :

Les Peuples de Carie étonnez que la Déesse qui les éclaire durant la nuit, n'est plus dans le Ciel, comme elle avoit accoutumée d'y paroître, s'efforcent de la rappeler par des cris, & par des sons de plusieurs Instruments d'airain.

Quinault et Lully se surpassent pour rendre la terreur des Cariens et joignent aux grands effets choraux les sonorités lugubres des "instruments d'airain" :

LE CHEF DES CARIENS

Que de Fantômes vains errent de toutes parts !
Mille sombres oyseaux poussent des cris funèbres !
Diane dans le Ciel, se cache à nos regards,
Elle nous abandonne à l'horreur des tenebres !

Cette page, qui compte parmi les plus impressionnantes qui soient sorties de la plume de Lully, s'achève dans l'allégresse par l'arrivée de Bacchus à son retour des Indes. Au premier regard, Bacchus s'est rendu aux charmes de la malheureuse Ariane abandonnée et ce nouveau triomphe est célébré par force chœurs et par une chaconne à variations.

Les actes II et III se suivent logiquement et constituent le corps de l'ouvrage, ce que Ménestrier appelait l'épîtase. Le quatrième acte, qui rompt l'enchaînement, se joue devant un décor représentant les "Rives du Fleuve Penée". Comme dans le *Ballet de Flore*, la dernière section transforme l'ancien grand ballet en un finale d'opéra italien : un récit de Mercure précède un ballet opposant Apollon et ses bergers héroïques à Pan et ses Faunes. L'Amour apparaît "porté par des Dieux & des Heros qu'il a soumis à ses loix" et suivi par Flore, Zéphir et la Jeunesse. Le chœur enchaînant sur un ultime récit de Jupiter, proclame le triomphe universel de l'Amour.

Dans ce ballet, la danse continue certes d'occuper une place de choix, mais, par le développement de la musique vocale et de la structure dramatique, elle n'est plus qu'un ornement :

Lors de l'Etablissement de l'Opéra en France, on conserva le fond du grand Ballet dont on fit un Spectacle à part; mais on en changea la forme. Quinault imagina un genre mixte, qui n'en étoit pas un, dans lequel les récits firent la partie la plus considérable du Spectacle. La Danse n'y fut qu'en sous-ordre.²¹⁹

Sans doute cette évolution du ballet répond-elle, au moins partielle-ment, aux goûts de Lully et de Quinault. Leur volonté décidée de rendre tous les arts "éloquents" les poussait à rapprocher le ballet de l'opéra et la danse pure de la pantomime. La mainmise du pouvoir sur les spectacles n'est cependant pas à négliger. La Petite Académie exigeait que les divertissements aient désormais une portée politique et contraignait les auteurs à développer le contenu idéologique des ballets : l'hypertrophie des parties vocales était inévitable²²⁰.

Les amateurs de ballet considérèrent que Quinault avait conduit le genre à une impasse. Cahusac, qui admire le librettiste, se montre extrêmement sévère :

Ce beau génie qui avoit eu des idées si vastes, si nobles, si vraies sur le genre qu'il avoit créé, n'eut que des vûes fort bornées sur le Ballet qu'il n'avoit que défiguré.²²¹

S'il est vrai que *Le triomphe de l'Amour* et *Le temple de la Paix* s'écartent d'une certaine conception du ballet de cour, il n'en demeure pas moins que ces deux ouvrages sont d'une très haute qualité artistique. S'éloignant de l'esthétique *sui generis* de la tragédie en musique, Quinault et Lully usent d'une technique très moderne de construction par contrastes de tons. La succession de l'entrée de Diane, d'une poignante nostalgie, et de l'entrée des Cariens, d'une violence expressive proprement inouïe à cette date, ne pouvait manquer son effet.

Même si la plupart des livrets que nous avons parcourus est loin d'avoir la tenue littéraire de ceux de Quinault, tous continuent de dégager une poésie prenante. Les didascalies de Benserade pour son *Ballet de Flore* témoignent d'une sensibilité à la beauté de la nature que l'on ne

²¹⁹ CAHUSAC, *id.*, p. 103.

²²⁰ B. CŒYMAN, "Lully's influence on the organisation and performance of the 'Ballet de cour' after 1672", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER, *Jean-Baptiste Lully*.

²²¹ CAHUSAC, *id.*, pp. 106-107.

trouve que rarement chez ses contemporains. Seule peut-être la marquise de Sévigné, en une phrase, a pu évoquer aussi poétiquement que son vieil ami, les merveilles du givre :

J'ai été à Livry [...]. Il y faisait très beau, quoique très froid; mais le soleil brillait; tous les arbres étaient parés de perles et de cristaux : cette diversité ne déplait point.²²²

Derniers bastions poétiques du Grand Siècle, les livrets restent, aujourd'hui comme hier, de merveilleuses machines à rêver.

²²² SÉVIGNÉ, *Lettre à madame de Grignan*, 13 janv. 1672, dans *Correspondance*, t. 1, p. 415.

TROISIÈME PARTIE

LE ROI S'AMUSE

CHAPITRE I DES LARMES DE MELPOMÈNE AU RIRE DE THALIE

De Venise à Naples, la rage de l'opéra avait enflammé la Péninsule : des théoriciens comme Girolamo Mei avaient affirmé que la tragédie antique était entièrement chantée, les artistes n'y regardèrent pas plus profond et se mirent au travail. Les préfaces et les épîtres dédicatoires que ces pionniers ont placées en tête de leurs ouvrages ne laissent aucun doute sur leur dessein. Dédiant en 1600 son *Euridice* à Marie de Médicis, le poète Rinuccini se justifie en arguant : "è stata openione di molti, christianiss. Regina, che gl'antichi Greci, e Romani cantassero su le Scene le Tragedie intere"¹. L'année suivante, Jacopo Peri offre à son tour sa partition à la reine "très-chrétienne" :

Onde veduto, che si trattava di poesia Dramatica, e che però si doveva imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai, che gli antichi Greci, e Romani (i quali secondo l'openione di molti cantavano su le Scene le Tragedie intere) usassero un'armonia, che avanzando quella del parlar ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana.²

Le poète et ses musiciens s'accordent. Recommandant son *Euridice* au comte Bardi, Giulio Caccini se ralliera lui aussi au *stilo rappresentativo*. Pour tous ces créateurs de l'opéra, il n'est jamais question d'innover, mais de ressusciter.

Le désir de renouveler les chefs-d'œuvre dramatiques de l'Antiquité n'avait pas épargné la France. Depuis la Pléiade et Jodelle, le théâtre français se cherchait des modèles chez Euripide ou chez Sénèque. Partis de ce même point de départ, les poètes français devaient tirer des conclusions très différentes. L'idée qui prévalut était que les Anciens avaient réservé le chant aux chœurs : ceux-ci constituaient les entractes d'une pièce récitée — sans doute de manière musicale — mais pas entièrement chantée. Gilbert, écrivant avec Cambert la délicieuse pastorale

¹ RINUCCINI, *Euridice, Épître dédicatoire*, reproduite dans B. HANNING, *Of poetry and music's power : humanism and the creation of opera*, p. 269.

² PERI, *Le musiche sopra l'Euridice, Préface*, reproduite dans *id.*, p. 297.

héroïque des *Peines et plaisirs de l'Amour* affichait clairement sa volonté d'écrire une œuvre entièrement chantée. Dans son épître dédicatoire à Colbert, il reconnaît que l'autorité des Anciens ne peut cautionner son projet :

Les Grecs qui sont les Inventeurs du Poëme Dramatique, ont finy tous les Actes de leurs Tragedies par des Chœurs de Musique, où ils ont mis ce qu'ils ont imaginé de plus beau sur les mœurs. Les Inventeurs de l'Opera ont enrichy sur les Grecs, ils ont meslé la Musique dans toutes les parties du Poëme pour le rendre plus accompli, & donner une nouvelle ame aux vers.³

En soutenant l'opéra, Colbert savait qu'il ne faisait pas revivre l'Antiquité, mais qu'il créait un équivalent français aux modèles ultramontains.

La tragédie du XVII^e siècle s'était déjà éloignée de l'orthodoxie antiquisante en renonçant aux dispendieux chœurs qui étaient l'un des "ornements" des tragédies grecques ou renaissantes. Pour des raisons d'ordre financier et esthétique, les dramaturges classiques les avaient remplacés par de simples *ritournelles*⁴. Des airs de violons entre les actes paraissaient, aux yeux de Corneille, préférables aux chœurs antiques :

Cette manière de les distinguer [les actes] était plus incommode que la nôtre, car ou l'on prêtait attention à ce que chantait le chœur, ou l'on n'y en prêtait point : si l'on y en prêtait, l'esprit de l'auditeur était trop tendu et n'avait aucun moment pour se délasser; si l'on n'y en prêtait point, son attention était trop dissipée par la longueur du chant, et lorsqu'un acte commençait, il avait besoin d'un effort de mémoire [...]. Nos violons n'ont aucune de ces deux inconvénients : l'esprit de l'auditeur se relâche [...] et le peu qu'on les laisse jouer lui en laisse les idées si récentes qu[...] il n'a point besoin de se faire d'effort pour rappeler et renouer son attention.⁵

Les théories très pragmatiques de Corneille ne furent pas du goût des théoriciens ni des pédants.

³ GILBERT, *Les peines et les plaisirs de l'Amour, Épître dédicatoire*, réimprimée dans CAMBERT, *Pomone; Les peines et les plaisirs de l'Amour*, Genève, 1980, n.p.

⁴ Sur la place de la musique dans la tragédie française, voir E. BORREL, "La musique au théâtre au XVII^e siècle", *XVII^e siècle*, 1958; M. NAUDIN, *Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France : rôle unificateur de la chanson*, Paris, 1968, pp. 107-166 et son article "Tragédie et opéra", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1972. On pourra se reporter encore à l'excellente synthèse de J. TRUCHET, *La tragédie classique en France*, Paris, 1975, pp. 143-149.

⁵ CORNEILLE, *Discours des trois unités*, dans *Œuvres complètes*, éd. par A. Stegman, p. 843.

Contraint d'admettre que "notre musique par laquelle on commence et on finit toutes nos pièces de théâtre tiennent parmi nous la place du Chœur", l'abbé d'Aubignac n'en dénie pas moins toute valeur dramatique à des airs de violon "comme la *Bocane*, la *Vincennes*, et les Ballets qu'on joue sur nos théâtres dans les intervalles des Actes"⁶. À la fin du siècle, cette coutume scandalisait toujours un helléniste farouche comme André Dacier :

Quand je pense que nous avons substitué des violons au chœur, & que lorsque nous sommes dans l'attente terrible de ce que deviendront Edipe, Cinna, Iphigénie, Phèdre, au lieu d'entendre quelque chose qui convienne au sujet, & qui nous donnant du plaisir, nous conduise toujours vers la catastrophe, nous n'entendons que des airs de violon, je suis étonné de notre goût.⁷

Dacier reprochait à Corneille d'avoir justifié des traditions ridicules qui font que la "Tragedie ne sera jamais un seul et même corps" : l'auteur de *Phèdre* voulut relever le défi.

Esther réalisa un dessein qui lui avait souvent passé par la tête, "qui était de lier, comme dans les anciennes tragédies grecques, le chœur et le chant avec l'action"⁸. Pour la tragédie sacrée qu'elle destinait à ses protégées de Saint-Cyr, madame de Maintenon avait souhaité qu'y soient mêlés des intermèdes musicaux pouvant à la fois récréer les pensionnaires et faire valoir leurs voix exercées. Libéré de l'arbitraire régnant à l'Hôtel de Bourgogne, Racine put ranimer une certaine conception de la tragédie antique que ni l'opéra italien, ni la tragédie française n'incarneraient. *Esther* et *Athalie* répondent à l'attente d'un certain public qui accepte que les endroits passionnés soient chantés, mais qui pense "que le reste de la pièce qui n'est pas naturellement susceptible des ornemens de la Musique, doit estre simplement recité par de bons Comédiens" : "c'est ce qu'on pratiquoit autrefois en France avec tant de succès dans les spectacles diversifiés qui étoient beaucoup plus agréables que les Opera de *Lulli*, & même que tous les nôtres d'Italie"⁹. Ce n'est pas à la *Cléopâtre captive* de Jodelle ou aux *Juives* de Garnier que songe ici Callières, mais plus vraisemblablement aux tragédies en machines de Boyer ou des frères Corneille.

⁶ AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, pp. 167-169.

⁷ DACIER, *Commentaires*, dans ARISTOTE, *La poétique*, pp. 332-333.

⁸ RACINE, *Esther*, *Préface*, dans *Œuvres complètes*, éd. par R. Picard, t. 1, p. 812.

⁹ CALLIÈRES, *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes*, Paris, 1688, pp. 268-269.

L'accueil réservé par les spectateurs parisiens aux opéras commandés par Mazarin avait été assez mitigé. La longueur des œuvres, leurs livrets jugés absurdes et informes, les difficultés de compréhension de l'italien jouèrent en défaveur de ces splendides partitions. Seuls les décors et les machines séduisirent unanimement. La cour voulant les revoir sans réentendre l'interminable opéra de Luigi Rossi, on trouva un subterfuge :

La comédie d'*Orphée et Eurydice*, jouée au Palais-Royal tout l'hiver passé, avec machines, se fait françoise par le sieur Corneille, qui, pour cela, a reçu deux mille livres pour les raccommoder. La maladie du Roi, survenant, a rompu tout le dessein, qui en est demeuré d'en par là; mais les petits comédiens du Marais ont joué la pièce d'*Andromède et Persée, la Délivrance*, un mois ou plus à présent expirant, avec machines imitées de celles de l'*Orphée* des Italiens.¹⁰



11 CHAUVEAU, d'après Torelli, Décoration du deuxième acte d'*Andromède*.

¹⁰ DUBUISSON-AUBENAY, *Journal des guerres civiles (1648-1652)*, éd. par G. Saige, Paris, 1883, t. 1, p. 6.

Annoncée dès 1648, la création d'*Andromède* fut retardée jusqu'en 1650 par les guerres civiles. La pièce de Corneille est le chef-d'œuvre d'un genre que l'on appelait alors "tragédie en machines"¹¹.

Devant le succès croissant des grands spectacles avec machineries, les directeurs de troupe et leurs écrivains s'étaient mis au goût du jour :

Ces ornements rendent les Poèmes plus illustres, ceux qui les inventent en sont admirés, le peuple les prend pour des enchantements, les habiles se plaisent d'y voir tout ensemble l'adresse et l'occupation de plusieurs arts, enfin chacun y court avec beaucoup d'empressement et de joie.¹²

Le dramaturge bâtissait une tragédie en cinq actes, parfois précédée d'un prologue. Il pouvait respecter les unités d'action et de temps, mais il devait fuir impérativement l'unité de lieu :

Vous trouverez cet ordre gardé dans les changements de théâtre, que chaque acte, aussi bien que le prologue, a sa décoration particulière, et du moins une machine volante.¹³

Corneille remplaçait une règle par une autre : la tragédie lullyste s'efforcera de la respecter. La présence des machines et la succession des décors étaient si indissociablement liées à l'essence de la tragédie en musique que Lecerf de La Viéville s'écriait : "Un opera sans machines ! Parbleu, c'est une femme sans fontanges"¹⁴. Un contempteur de l'opéra comme La Bruyère les réclame, car elles lui paraissent appartenir à la définition du genre :

C'est prendre, et cultiver un mauvais goût, que de dire, comme l'on fait, que la machine n'est qu'un amusement d'enfants, et qui ne convient qu'aux Marionnettes; elle augmente et embellit la fiction, soutient dans les spectateurs cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre, où elle jette encore le merveilleux. Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changements, aux Bérénices et à Pénélope : il en faut aux Opéras, et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement.¹⁵

¹¹ Sur *Andromède*, voir l'importante introduction de C. DELMAS à son édition de l'œuvre (CORNEILLE, *Andromède*, Paris, 1974); sur la tragédie en machines en général, voir S. W. HOLLSBOER, *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, Paris, 1933, pp. 143-165; H. C. LANCASTER, *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*, 2^e partie, t. 2, pp. 676-682; C. DELMAS, *Mythologie et mythe dans le théâtre français*, Genève, 1985 ; et son introduction au *Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV (1657-1672)*, Toulouse, 1985.

¹² AUBIGNAC, *id.*, p. 355.

¹³ CORNEILLE, *Andromède, Argument*, dans *Œuvres complètes*, p. 465.

¹⁴ LECERF, *op. cit.*, t. 1, p. 140.

¹⁵ LA BRUYÈRE, *Les caractères*, éd. par R. Pignarre, Paris, 1965, p. 92.

L'intrusion des machines dans la tragédie sous-entend celle du merveilleux, païen ou chrétien : comme plus tard l'opéra, la tragédie en machine puisera ses sujets dans la mythologie, dans les temps héroïques ou dans les récits chevaleresques.

Selon Corneille, le genre exige de l'auteur qu'il réduise l'importance de son texte en faveur du spectacle et qu'il s'efface devant l'ingénieur et le décorateur :

Mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions. Ce n'est pas que j'en aye fui ou négligé aucunes occasions; mais il s'en est rencontré si peu que j'aime mieux avouer que cette pièce n'est que pour les yeux.¹⁶

Le prologue exprime clairement le double but du poète : rivaliser avec l'Italie et créer un spectacle qui réunisse tous les arts. La Muse de la tragédie adresse au Soleil cette orgueilleuse profession de foi :

MELPOMÈNE

Mon théâtre, Soleil, mérite bien tes yeux,
Tu n'en vis jamais en ces lieux
La pompe plus majestueuse.
J'ai réuni, pour la faire admirer,
Tout ce qu'ont de plus beau la France et l'Italie,
De tous leurs arts mes sœurs l'ont embellie.

Par ses visées nationalistes et par sa volonté d'être un spectacle de prestige, la tragédie en machines cornélienne se réclame de la cour. Corneille reçut 2.400 livres et Torelli 12.000 pour rendre françaises les splendeurs d'*Orfeo*. Melpomène aura soin de rappeler que le spectacle qu'elle prépare est destiné "au monarque des lis" et de remercier la reine des soins qu'elle prend de l'éducation du jeune prince. Melpomène justifie cette faveur par les modèles qu'elle présente au futur roi :

J'aurai du moins cet avantage,
Que déjà je le vois, et que déjà je lui plais,
Et que de ses vertus, et que de ses hauts faits
Déjà dans ses pareils je lui trace une image.

¹⁶ CORNEILLE, *ibid.*

Commandée pour le plaisir du jeune Louis, *Andromède* est une tragédie politique : le thème de Persée convenait à merveille pour louer un jeune prince, et nous verrons que Quinault s'en inspirera à son tour pour édifier le dauphin. Corneille renouvela ce succès avec sa *Conquête de la Toison d'or* dont le marquis de Sourdéac inventa les machines. Ce n'était pas Sénèque qu'il suivait, mais bien Noël Conti, mythographe spécialisé en lectures allégoriques, et sa pièce est une véritable machine politique. Comme dans les deux *Bérénice*, Jason-Louis, qui aime Hypsipile-Marie Mancini, épouse par pure politique Médée-Marie-Thérèse : la dot de Médée était la toison, celle de l'infante en 1661 est la Paix des Pyrénées¹⁷.

Les machines garantissaient le succès, mais elles réclamaient une infrastructure complexe et coûteuse qui les réservait en priorité aux spectacles royaux. Plus tard, Molière prendra le risque d'investir dans la construction de machines au Palais-Royal : le triomphe qu'il obtint par la reprise de *Psyché* lui permit non seulement de recouvrer ses frais, mais encore, par la suite, d'avoir là une source de rentrées sûres. Longtemps auparavant, la troupe du Marais, qui créa *Andromède*, s'était spécialisée dans ce genre de répertoire¹⁸. *Andromède* comportait d'importantes parties musicales dont seuls quelques fragments nous sont parvenus. Bien que lié à l'Hôtel de Bourgogne, Quinault confia au Marais sa *Comédie sans comédie* dont le dernier acte était la tragi-comédie en machines d'*Armide et Renaud* : la musique en avait été composée par Michel Lambert.

Deux raisons expliquent la présence systématique de musique dans les tragédies en machines. Visant au spectaculaire, elles s'efforçaient de rassasier tous les sens. Les vers de Corneille devaient satisfaire l'esprit, les machines du sieur Torelli n'avaient de cesse de ravir tous les regards, les airs de Dassoucy charmeraient les oreilles :

[Vous trouverez dans chaque acte] un concert de musique que je n'ai employée qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine, ou s'attachent à quelque chose qui leur empêche de prêter attention à ce que pourraient dire les acteurs, comme le combat de Persée contre le monstre.¹⁹

¹⁷ Nous empruntons cette lecture au remarquable article de M.-F. WAGNER, "Évocation de Louis XIV sous le masque dramatique de Jason triomphant de l'oracle", *Papers on French seventeenth century literature*, 1981.

¹⁸ Voir S. W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le théâtre du Marais*, t. 2, *Le berceau de l'Opéra et de la Comédie-Française (1648-1673)*, Paris, 1958.

¹⁹ CORNEILLE, *ibid.*

Dans *Andromède*, Corneille ne tente pas, à l'inverse de Racine, d'imiter les chœurs antiques. Se gardant bien "de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce" et connaissant les problèmes de concentration de ses spectateurs, il n'accorde à la musique qu'un rôle accessoire : elle est un délassement qu'il convient de répartir régulièrement. Chaque acte doit avoir son divertissement et Corneille s'efforce de les varier : chœurs pour la descente de Vénus au I, chanson, air et dialogue amoureux au II, chœurs des peuples qui commentent le combat suivi de la victoire de Persée au III, chœurs nuptiaux au IV, chœurs pour la descente de Jupiter et pour les noces de Persée et Andromède au V.

À côté de ces chœurs et de ces soli, bon nombre de pièces instrumentales ne sont pas mentionnées par Corneille. Pour la reprise d'*Andromède* — qui, selon le livret, "après plus de trente ans n'a pu vieillir" —, Marc-Antoine Charpentier écrivit une partition entièrement nouvelle. Outre l'ouverture et les pièces de musique "pure" destinées aux entractes, Charpentier écrivit plusieurs pièces "utilitaires" : c'est un *Prélude pendant que Melpomène vole dans le char d'Apollon* au Prologue ou encore une pièce intitulée *Les vents*. L'autographe de Charpentier situe cette dernière entre les actes II et III. Peut-être s'agit-il simplement de la reprise d'un air joué pendant l'important jeu de scène ménagé par Corneille au machiniste pour l'enlèvement d'Andromède par les suivants d'Eole²⁰. Pour Corneille, ces pièces doivent occuper agréablement l'oreille des spectateurs "tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine". En d'autres termes, elles servaient à couvrir ce bruit des machineries qui gâchait tout le plaisir de La Fontaine :

Des machines d'abord le surprenant spectacle
Eblouit le bourgeois, et fit crier miracle;
Mais la seconde fois il ne s'y pressa plus;
Il aime mieux le Cid, Horace, Héraclius.
Aussi de ces objets l'âme n'est point émue,
Et même rarement ils contentent la vue.
Quand j'entends le sifflet, je ne trouve jamais
Le changement si prompt que je me le promets :
Souvent au plus beau char le contre-poids résiste;
Un dieu pend à la corde, et crie au machiniste;
Un reste de forêt demeure dans la mer,
Ou la moitié du ciel au milieu de l'enfer.²¹

²⁰ Voir C. CESSAC, *Marc-Antoine Charpentier*, p. 100.

²¹ LA FONTAINE, *Épître à M. de Niert sur l'opéra*, dans *Œuvres complètes*, éd. par J. Marmier, p. 483.

Moins prévenu contre les décors et les machineries que notre "Papillon du Parnasse" jouant les censeurs, l'auteur du *Cid*, d'*Horace* et d'*Héraclius* en avait compris le rôle magique. *Andromède*, *La conquête de la Toison d'or*, *Psyché* ou la *Circé* de son frère Thomas furent reprises régulièrement et avec un succès constant, au-delà même du XVII^e siècle²². Ces tragédies n'ont pas perdu leur pouvoir de séduction : il suffit, pour leur rendre la vie, d'un peu d'imagination...

*
* *

La tragédie en machines ne satisfaisait ni les sectateurs d'Aristote ni les hommes *de cabinet* : tragédie "pour les yeux", elle assouvissait l'attente d'un public avide de merveilles. En chef de troupe avisé, Molière comprit tout le parti qu'il pouvait en tirer et adapta la "recette" à son génie personnel : la tragédie en machines fit place à la comédie-ballet. La pompe des alexandrins céda souvent à la souplesse des vers inégaux auxquels son ami La Fontaine donnait des lettres de noblesse. Parfois la prose même révéla des qualités musicales que l'on avait cru réservées à la poésie.

Les comédies-ballets de Molière ont été longtemps méprisées par la critique. Sainte-Beuve le premier leur consacra une page éblouissante :

On a loué Molière de tant de façons, comme peintre des mœurs et de la vie humaine, que je veux indiquer surtout un côté qu'on a trop peu mis en lumière, ou plutôt qu'on a méconnu. Molière, jusqu'à sa mort, fut en progrès continu dans la *poésie* du comique. [...] Le génie de l'ironique et mordante gaieté a son lyrique aussi, ses purs ébats, son rire étincelant, redoublé, presque sans cause en se prolongeant, désintéressé du réel, comme une flamme folâtre qui voltige de plus belle après que la combustion grossière a cessé, — un rire des dieux, suprême, inextinguible.²³

Sainte-Beuve avait mis en évidence les deux qualités essentielles des comédies-ballets : la poésie et la gaieté. Sa voix ne triompha pourtant pas de l'anathème que Boileau, Voltaire ou Vauvenargues avaient jeté sur cette facette du génie moliéresque. Les comédies-ballets n'étaient pour eux que des œuvres de commande, bâclées en quelques jours et pleines de concessions au mauvais goût de la cour et du public. Cet argument ne

²² G. MONGRÉDIEN, "Sur quelques représentations d'*Andromède*", XVII^e siècle, 1977.

²³ SAINTE-BEUVE, *Molière*, dans *Portraits littéraires*, Paris, 1878, t. 2, pp. 33-34.

tenait pas et, petit-à-petit, les études se multiplièrent²⁴. Aujourd'hui, il est heureusement de plus en plus rare de voir jouer *Le bourgeois gentil-homme* ou *Le malade imaginaire* sans les divertissements de Lully et de Charpentier.

C'est à Vaux, lors des fêtes offertes à Louis XIV par Fouquet, que Molière créa sa première comédie-ballet :



12 TORELLI, *Projet de décor de plein air, conçu peut-être pour la représentation des Fâcheux à Vaux.*

²⁴ Parmi les ouvrages anciens consacrés spécifiquement aux comédies-ballets, citons pour mémoire M. PELLISSON, *Les comédies-ballets de Molière : originalité du genre ; la poésie, la fantaisie, la satire sociale dans les comédies-ballets ; la comédie-ballet après Molière*, Paris, 1914 ; J. TIERSOT, *La musique dans la comédie de Molière*, Paris, s.d. ; F. BÖTTGER, *Die "Comédie-Ballet" von Molière-Lully*, Berlin, 1931. Parmi les travaux récents, voir surtout L. AULD, *The unity of Molière's comedy-ballets : a study of their structures, meanings and values*, Ann Arbor, 1968 ; et C. ABRAHAM, *On the structures of Molière's comédies-ballets*, *Papers on French seventeenth century literature*, 1984. Parmi les études récentes réservant une part importante à l'analyse des comédies-ballets, voir R. GARAPON, *Le dernier Molière : des Fourberies de Scapin au Malade imaginaire*, Paris, 1977 ; G. DEFAUX, *Molière ou Les métamorphoses du comique : la comédie morale ou le triomphe de la folie*, Lexington, 1980 ; et T. MALACHY, *Molière : les métamorphoses du carnaval*, Paris, 1987. Sur l'intégration des comédies-ballets de Molière aux grandes fêtes de Louis XIV, voir la très intéressante analyse de S. du CREST, *Des fêtes à Versailles : les divertissements de Louis XIV*, Paris, 1990.

Tous les sens furent enchantés;
 Et le régal eut des beautés
 Dignes du lieu, dignes du maître,
 Et dignes de Leurs Majestés,
 Si quelque chose pouvait l'être.²⁵

Après s'être promenés dans le parc pour admirer les splendeurs des jardins et des fontaines, le roi et la reine furent conviés à souper : "le souper fini, la comédie eut son tour". Le théâtre avait été dressé au bas de l'allée des sapins :

De feuillages touffus la scène était parée,
 Et de cent flambeaux éclairée :
 Le Ciel en fut jaloux. Enfin figure-toi
 Que lorsqu'on eut tiré les toiles,
 Tout combattit à Vaux pour le plaisir du roi :
 La musique, les eaux, les lustres, les étoiles.²⁶

Les décorations de *Le Brun* étaient magnifiques. Torelli avait inventé pour le prologue des machines qui ravirent par leur ingéniosité :

D'abord aux yeux de l'assemblée
 Parut un rocher si bien fait
 Qu'on le crut rocher en effet;
 Mais, insensiblement se changeant en coquille,
 Il en sortit une Nymphé gentille
 Qui ressemblait à la Béjart.²⁷

Madeleine récita les vers de Pellisson et commanda ensuite aux termes et aux statues qui faisaient partie de l'ornement du théâtre de se mouvoir. Il en sortit des Faunes et des Bacchantes qui formèrent un premier divertissement :

Tout cela fait place à la comédie, dont le sujet est un homme arrêté par toutes sortes de gens, sur le point d'aller à une assignation amoureuse. [...] On avait accomodé le ballet à la comédie autant qu'il était possible, et tous les danseurs y représentaient des fâcheux de plusieurs manières.²⁸

²⁵ LA FONTAINE, *Lettre à monsieur de Maucroix*, 22 août 1661, dans *Œuvres complètes*, p. 15.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.* ; un projet de décor de Torelli, conservé à Vienne, serait destiné aux *Fâcheux* (voir P. BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli and baroque stage design, Figura*, 1961, p. 183).

²⁸ *Id.*, pp. 15-16.

La soirée s'acheva par un feu d'artifice. La jalousie du roi était à son comble. Comme un terrible avertissement, l'orage éclata : les chevaux de la reine s'emballèrent et tombèrent dans les fossés. La panique était générale car la reine était grosse du dauphin et personne n'imaginait que cette nuit "dût avoir une fin si tragique et si pitoyable". La perte du Surintendant était résolue.

Louis XIV ne devait jamais oublier ces fêtes de Vaux où tous les arts s'étaient unis dans un cadre enchanté pour célébrer sa gloire. Il n'eût de cesse d'effacer l'éclat de Fouquet en renchérissant sur la magnificence : il fit plus grand, il ne fit pas plus beau. Le Vau, Le Brun, Girardon, Le Nôtre, Molière, Pellisson, Beauchamps, tous ces artistes qu'avait protégés Fouquet, furent invités à travailler pour le roi. Il ne manquait pas même Baptiste, auquel Molière avait rendu explicitement hommage. Quant à Perrault, il remplacerait La Fontaine pour la relation des divertissements. Le Brun ne peignit jamais au plafond du Grand Salon de Vaux, l'allégorie solaire qui devait célébrer la gloire de Fouquet. C'est à Versailles que le peintre donnerait trois dimensions à son *Palais du Soleil*. Colbert ne changea au mécénat de Fouquet que le destinataire. À l'inverse de l'orgueilleux écureuil des Fouquet, la froide et prudente couleuvre des Colbert sut rester dans l'ombre afin de laisser le Roi Soleil apparaître dans toute sa gloire²⁹.

Pour se justifier de n'avoir pas mis dans sa comédie "toutes les espèces de fâcheux qui se trouvent", Molière s'excusa sur le fait que "jamais entreprise au théâtre ne fut si précipitée que celle-ci" :

C'est une chose, je crois, toute nouvelle qu'une comédie ait été conçue, faite, apprise et représentée en quinze jours³⁰.

Le chorégraphe et compositeur Beauchamps n'avait guère eu plus de temps. En outre, il ne disposait que d'"un petit nombre choisi de danseurs" et n'arrivait pas à dessiner un ballet qui pût permettre aux baladins de changer de costumes entre les entrées sans rompre la continuité de la représentation. Molière imagina alors de "fondre" les entrées chorégraphiques dans sa comédie-impromptu et de réunir danse et comédie autour d'un thème, comme cela se pratiquait dans les ballets :

Pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisait de les coudre au sujet du mieux que l'on put, et de ne

²⁹ Sur cette question, voir les communications du colloque de 1983 rassemblées par R. MOUSNIER et J. MESNARD (éds), *L'Age d'or du mécénat (1598-1661)*, Paris, 1985.

³⁰ MOLIÈRE, *Les fâcheux, Avertissement*, dans *op. cit.*, t. 1, p. 483.

faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie. [...] C'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres, et dont on pourrait chercher quelques autorités dans l'antiquité.³¹

Molière exagère un peu la nouveauté de son projet : *L'Amour malade* ou *Andromède* avaient déjà uni la comédie à la danse et la musique à la tragédie. Les éventuels modèles antiques sont traités avec la même désinvolture : il est vrai que Molière se targuait d'écrire pour le public et non pour les savants en *us*.

En 1661, les relations entre Molière et Corneille connaissent une période de haute turbulence. Molière met à profit son *Avertissement* pour décocher un coup de griffe au vieux dramaturge toujours occupé à corriger et à défendre ses tragédies :

Ce n'est pas mon dessein d'examiner maintenant si tout cela pouvait être mieux, et si tous ceux qui s'y sont divertis ont ri selon les règles : le temps viendra de faire imprimer mes remarques sur les pièces que j'aurai faites, et je ne désespère pas de faire voir un jour, en grand auteur, que je puis citer Aristote et Horace.³²

Justifier *Les fâcheux* par Aristote et Horace, voilà qui relevait de la corde raide ! Quant aux "autorités" antiques que Molière escamote d'une boutade, gageons que ce n'étaient ni Térence, ni Plaute — dont La Fontaine invoque les modèles dans sa relation des fêtes de Vaux³³ —, mais bien Aristophane. Au XVII^e siècle, loin d'apparaître comme une autorité, le seul nom d'Aristophane aurait suffi à jeter le discrédit. Sujet unanime d'opprobre, le comique grec trouve cependant grâce aux yeux d'un théoricien comme l'abbé d'Aubignac pour avoir inventé un chœur "toujours conforme à la nature du sujet" :

Ce qu'Aristophane a très ingénieusement observé dans la Comédie ayant fait un chœur de Grenouilles qui chantent tandis que Bacchus passe le Styx dans la barque de Charon [...] : Imaginations très-ridicules, mais comiques, et où la vraisemblance est bien gardée; il invente très bien pour faire rire, et ne contrevient point aux règles de son art.³⁴

Molière n'avait pas été insensible à l'appel des *Grenouilles* et l'Antiquité venait une nouvelle fois à la rescousse d'un écrivain épris d'innovation.

³¹ *Id.*, p. 484.

³² *Id.*, p. 483.

³³ LA FONTAINE, *id.*, p. 15.

³⁴ AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, p. 200.

Louis XIV avait aimé la comédie-ballet de Molière. Il s'était même avancé jusqu'à indiquer le sujet d'une scène nouvelle et monsieur de Soyecourt aurait servi de modèle au chasseur importun³⁵. Les désirs du roi étaient des ordres :

Je le dois, Sire, ce succès qui a passé mon attente, non seulement à cette glorieuse approbation dont Votre Majesté honora d'abord la pièce, et qui a entraîné si hautement celle de tout le monde, mais encore à l'ordre qu'Elle me donna d'y ajouter un caractère de fâcheux, dont elle eut la bonté de m'ouvrir les idées Elle-même, et qui a été trouvé partout le plus beau morceau de l'ouvrage. Il faut avouer, Sire, que je n'ai jamais rien fait avec tant de facilité, ni si promptement que cet endroit où Votre Majesté me commanda de travailler.³⁶

Si Molière attribue avec flagornerie tout le mérite de son ouvrage au roi, c'est qu'il a une idée derrière la tête. Commandée par Fouquet pour une fête qui "a fait tel éclat qu'il n'est pas nécessaire d'en parler", la comédie fut pourtant dédiée à Louis XIV :

J'avais une joie à lui obéir qui me valait bien mieux qu'Apollon et toutes les Muses; et je conçois par-là ce que je serais capable d'exécuter pour une comédie entière, si j'étais inspiré par de pareils commandements.³⁷

Fouquet n'est pas jugé que Molière se cherche déjà un nouveau protecteur. Notre directeur de troupe ne pouvait pas se permettre les états d'âme de la marquise de Sévigné ou de La Fontaine. Il n'écrira pas d'*Élégie aux Nymphes de Vaux*, mais il saura inventer des projets dispendieux et se concilier les faveurs d'un monarque épris de faste. Rajustés selon les conseils royaux, *Les fâcheux* furent repris les 25 et 27 août 1661 à Fontainebleau. Convaincu que cette ébauche impromptue pouvait "servir d'idée à d'autres choses qui pourraient être méditées avec plus de loisir", Louis XIV fit des deux Baptiste ses amuseurs attirés.

Molière et Lully conjuguèrent leurs efforts pour amuser le plus grand roi du monde : jours gras ou retours de chasse furent assaisonnés de comédies en musique. Gageons que nos hommes se piquaient d'impromptu lorsqu'ils prétendaient que de travailler pour le roi ne leur coûtait que peu d'efforts : c'est là louange et non argent comptant. Sans doute la commande royale arrivait toujours en dernière minute, mais

³⁵ Anecdote rapportée par le *Menagiana*, 2^e éd., Paris, 1694, t. 2, p. 13.

³⁶ MOLIÈRE, *Les fâcheux*, *Épître dédicatoire au roi*, dans *id.*, p.481.

³⁷ *Ibid.*

Molière et Lully savaient que le temps des fêtes allait bientôt revenir et qu'il leur fallait songer à leur tâche glorieuse. Pour le carnaval de 1673, Molière avait préparé son *Malade imaginaire* qui attendait la bonne volonté du roi pour être représenté "dans sa splendeur" : la commande n'arriva jamais. La verve qui avait amusé un roi danseur ne convenait plus à un monarque en voie de pétrification, soucieux de sa seule gloire.

CHAPITRE II COMÉDIES ET BALLETS

Dans le *Ballet des Muses*, Molière avait introduit *Mélicerte* comme une entrée de ballet. Il s'agissait d'une pastorale héroïque écrite quasi uniquement en alexandrins, sans interventions musicales. Elle les appelait pourtant par son climat poétique, et Nicolas Guérin d'Estriché — né du second mariage d'Armande Béjart — termina l'œuvre inachevée. Michel-Richard de Lalande composa les intermèdes de musique et de danse pour cette comédie de *Mirtil et Mélicerte*, représentée à Fontainebleau en octobre 1698³⁸ :

Heureux si satisfait de nous plaire en Latin
Il [Lalande] n'eut point travaillé sur les vers de *Guerin*,
Car dès le même soir la Cour à *Melicerte*
De *Lulli de Moliere* exagéra la perte,
Et *La Lande & Guerin* sifflez des Courtisans
Même au sein des Flateurs furent sans Partisans.
Au sortir d'un spectacle effet de l'ignorance.³⁹

Guérin et Lalande avaient échoué en voulant suivre les traces des deux Baptiste : non plus donner une forme dramatique au ballet, mais enrichir de ballet un genre dramatique.

³⁸ N. DUFOURCQ (dir.), *Notes et références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande (1657-1726)*, Paris, 1957, pp. 256-257.

³⁹ GACON, *Satire XXIV : Le voyage de Fontainebleau*, dans *Le poète sans fard ou Discours satiriques sur toute sorte de sujets*, s.l., 1701, p. 102.



13 EDELINCK, Jean-Baptiste Poquelin Molière.

Les fâcheux sont une comédie *épisodique*, comme l'on disait alors : c'est-à-dire qu'elle se compose d'une série de scènes à faire centrées autour d'un personnage ou d'une action. Le modèle de Molière est la *commedia dell'arte* qui pratiquait beaucoup ce genre de pièce que l'on peut allonger, raccourcir et modifier à volonté. Il a pu également s'inspirer de *L'hôpital des fous* de Beys et surtout de la pièce très admirée de Desmarets de Saint-Sorlin, *Les visionnaires* :

Dans cette comédie sont représentés plusieurs sortes d'esprits chimériques ou visionnaires, qui sont atteints chacun de quelque folie particulière; mais c'est seulement de ces folies pour lesquelles on ne renferme per-

sonne [...]. Toutes ces folies, bien que différentes, ne font ensemble qu'un sujet, et, pour les bien représenter toutes, on ne pouvait pas leur donner une liaison aussi grande que celle qui se peut donner aux comédies où n'agissent que deux ou trois principaux personnages, et l'intrigue de celle-ci n'est que l'embarquement du bonhomme qui lui est causé par tous les gendres qu'il a acceptés.⁴⁰

Le fil conducteur qui unit, chez Molière, le cortège des "originaux" est une petite intrigue nouée autour d'Éraste qui a "une assignation amoureuse" avec Orphise, mais qui est empêché de s'y rendre par divers importuns.

Certains de ces fâcheux sont des rôles déclamés, comme Alcandre le militaire fanfaron, Alcipe le joueur, Orante et Clymène les casuistes précieusement, ou Dorante le chasseur; certains sont joués, dansés et chantés comme Lysandre, le maniaque de la musique; d'autres enfin sont uniquement dansés. Beauchamps rassemble quelques entrées pour former de petits divertissements que Molière "jette" ensuite dans les entractes en lieu et place des ritournelles : ce sont, aux premier et deuxième actes, les entrées réalistes et burlesques des joueurs de mail, des curieux, d'un jardinier ou des savetiers et des savetières. Le divertissement final est de nature assez différente. Damis, le tuteur d'Orphise, ayant enfin accepté le mariage de sa pupille avec Éraste, appelle les violons pour fêter cet heureux accord : "comme les violons veulent jouer, on frappe fort à la porte", la sérénade est troublée par des masques importuns "qui portent des crincrins et des tambours de Basques". Pour chasser cette mascarade hors de saison, Éraste appelle les deux gardes qui étaient, selon la coutume, de faction aux deux côtés du théâtre. Nos gardes suisses sont de faux suisses et de vrais baladins qui, "avec des halbardes chassent tous les masques fâcheux, et se retirent ensuite pour laisser danser à leur aise". La comédie se termine sur un grand ballet de cinq danseurs qui forment un divertissement champêtre dont la tonalité arcadienne contraste avec le réalisme des entrées précédentes, mais fait écho aux nymphes et aux faunes du prologue.

Souple et variée, la formule de la comédie-ballet épisodique fut très souvent réutilisée par Molière. Dansé par Sa Majesté le 29 janvier 1664, *Le mariage forcé* va faire défiler une nouvelle galerie de visionnaires⁴¹.

⁴⁰ DESMARETS de SAINT-SORLIN, *Les visionnaires, Argument*, réédité par J. Schérer et J. Truchet dans *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, 1972-1974, t. 2, pp. 405-406. Sur les sources éventuelles des *Fâcheux*, voir la notice de G. Couton dans son édition de Molière, t. 1, pp. 476-477.

⁴¹ Voir C. MAZOUER, "*Le mariage forcé* de Molière, Lully et Beauchamp : esthétique de la comédie-ballet", dans *Dramaturgies et langages dramatiques : Mélanges pour Jacques Schérer*, Paris, 1986.

Comme le Panurge de Rabelais, Sganarelle voudrait se marier, mais souhaite prendre auparavant divers avis :

Comme il n'y a rien au monde qui soit si commun que le mariage, et que c'est une chose sur laquelle les hommes ordinairement se tournent le plus en ridicules, il n'est pas merveilleux que ce soit toujours la matière de la plupart des comédies, aussi bien que des ballets, qui sont des comédies muettes; et c'est par-là qu'on a pris l'idée de cette comédie-mascarade.⁴²

La partition de Lully comprend bien sûr de nombreux airs de danse. Cependant, la part la plus importante est réservée à de véritables scènes mises en musique où les parties vocales sont plus amplement développées que dans les ballets de cour proprement dits. Le premier acte se termine, dans la version créée pour la cour⁴³, sur un petit ballet allégorique : il débute, comme il se doit, par un récit de la Beauté, orné d'un beau double de Lambert⁴⁴. Sganarelle qui a été fort étonné du discours de sa promise s'est endormi avec "une pesanteur de tête épouvantable". Le ballet est la matérialisation de son rêve : la Jalousie, les Chagrins et les Soupçons l'assaillent pendant que quatre Plaisants et Goguenards ricanent de sa disgrâce. L'acte second mêle plus intimement les divertissements qui ne sont plus ici des entractes : ce sont des Bohémiennes qui disent la bonne aventure à Sganarelle et ensuite un Magicien qui convoque les démons. Cette dernière scène fait alterner le chant du Magicien et la danse des démons avec les paroles de Sganarelle qui les interroge : "ils répondent par signes, et sortent en lui faisant les cornes". L'acte troisième mêle à la trame dramatique une scène — annonçant celle du *Bourgeois gentilhomme* — où un maître à danser vient enseigner une courante à Sganarelle. Contraint et forcé, celui-ci doit épouser Dorimène et la pièce se termine par "une mascarade pour honorer ses noces".

Cette mascarade répond aux lois du genre qui sont celles du contraste et de la fantaisie : des danses et un concert espagnols sont suivis par un *Charivari grotesque*. Le *Concert espagnol* est une entrée quasi obligée qui rend plus hommage à la reine Marie-Thérèse qu'aux goûts musicaux de son pays natal. Quant au charivari, c'est alors un véritable genre musical. Signe immanquable du burlesque, Baptiste s'en était déjà servi, dans le *Ballet de la revente des habits*, pour illustrer un situation semblable à celle du *Mariage forcé* : "Deux Vieillards qui espousent deux jeunes

⁴² MOLIÈRE, *Le mariage forcé*, *Argument*, dans *id.*, p. 707.

⁴³ Sur les différentes versions du *Mariage forcé*, voir L. AULD, *The unity of Molière's comedy-ballets*, pp. 189-191.

⁴⁴ Le simple de ce récit est parfois attribué, comme le double, à Lambert (voir H. SCHNEIDER, *Œ.W.V.*, p. 92).

filles. On leur fait le Charivari⁴⁵. Chahut organisé, selon le *Dictionnaire* de Furetière, “en derision des gens d’un âge fort inegal qui se marient”, sa source en tant que genre musical est peut-être italienne. Scaramouche s’en était fait une spécialité et c’est grâce à un charivari qu’il avait obtenu, lors de sa présentation à la cour, de dérider le royal bambin :

Dès qu’il fut en presence de Sa majesté, il jetta son manteau par terre & parut avec sa Guittare, son Chien & son Perroquet. Il fit un concert fort plaisant avec ces deux Bêtes qu’il avoit dressées à tenir leur partie, dont l’une étoit sur le manche de sa Guittare, & l’autre sur un Placet. [...] Ces trois animaux firent si bien leur devoir, que le Roy prit en affection celui du milieu qui étoit Scaramouche; de sorte que depuis ce temps là il a eu l’honneur de divertir ce grand Prince pendant plus de trente années.⁴⁶

Molière et Lully eux aussi vouaient à Scaramouche une admiration sans borne et lui rendre hommage par un charivari ne pouvait manquer de plaire au roi. Pour la reprise du *Mariage*, Charpentier en écrira un délicieux et son trio grotesque est un hommage explicite aux Comédiens Italiens⁴⁷. La mascarade finale s’achève sur une danse pantomime intégrée à la comédie : une gavotte et une bourrée font danser “quatre Galants cajolant la femme de Sganarelle”. Dans *Le mariage forcé*, les intermèdes trouvent toujours place aux entractes et au finale, mais ils s’intègrent de plus en plus au déroulement de l’action. L’introduction de la musique et de la danse est généralement motivée : c’est une leçon de danse, une invocation de démons, une danse d’Égyptiens, une mascarade pour fêter des noces. L’introduction de la scène des songes funestes est plus originale puisqu’elle permet à Molière de remplacer un monologue de Sganarelle par sa transposition dramatique et visuelle. Quant à la pantomime finale, personne ne doute qu’elle soit prémonitoire de la disgrâce du nouvel époux.

La comédie-ballet suivante, *L’Amour médecin*, n’est “qu’un simple crayon, un petit impromptu” et si l’on en croit Molière, il aurait “été proposé, fait, appris et représenté en cinq jours”⁴⁸. La petite comédie est encadrée par deux allégories en musique. Le prologue met en scène la Comédie, la Musique et le Ballet présentant la poétique du genre qu’ils vont illustrer et la raison pour laquelle ils acceptent de quitter leur “vaine querelle” :

⁴⁵ *Id.*, p. 29 ; sur le charivari, voir l’article de F. BLUCHE dans son *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, 1990, p. 302.

⁴⁶ CONSTANTINI, *La vie de Scaramouche*, Paris, 1695, pp. 89-91.

⁴⁷ C. CESSAC, *Marc-Antoine Charpentier*, p. 68.

⁴⁸ MOLIÈRE, *L’Amour médecin*, *Au lecteur*, dans *id.*, t. 2, p. 95.

COMÉDIES - BALLETS ÉPISODIQUES

Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde,
Pour donner du plaisir au plus grand roi du monde.

La comédie proprement dite est une "bourle", une petite comédie épisodique répartie sur trois actes. Autour de Lucinde, fausse malade et vraie amoureuse, se succèdent des entrées de médecins et d'opérateurs qui occupent les entractes : les gestes de la muette par amour répondent à la pantomime des danseurs⁴⁹. Le ballet se conclut par un épilogue où réapparaissent les trois personnages allégoriques du prologue :

TOUS TROIS *ensemble.*
Sans nous tous les hommes
Deviendraient mal sains,
Et c'est nous qui sommes
Leurs grands médecins.

La pièce pourrait se terminer sur cette affirmation chère à Molière⁵⁰, si le dramaturge n'avait préféré conclure sur la déconvenue de Sganarelle. La recette de Molière et de Lully reste fondamentalement identique d'une comédie-ballet à l'autre, et pourtant elle est sans cesse variée. Dans *L'Amour médecin*, c'est l'adjonction d'un prologue, le retour des personnages de ce prologue qui deviennent des instruments de l'action et enfin la conclusion, non sur ce qui s'annonçait comme un épilogue, mais sur l'amertume du benêt berné.

Cette recherche infiniment subtile pour employer tous les numéros musicaux obligés et pour les disposer d'une manière toujours nouvelle caractérise *Monsieur de Pourceaugnac*. La pièce fut créée lors d'un séjour à Chambord; et l'automne à Chambord, c'était le plaisir de la chasse. Le soir était tombé quand la comédie débuta :

Répands, charmante nuit, répands sur tous les yeux
De tes pavots la douce violence,
Et ne laisse veiller en ces aimables lieux
Que les cœurs que l'Amour soumet à sa puissance.
Tes ombres et ton silence,
Plus beau que le plus beau jour,
Offrent de doux moments à soupirer d'amour.

Quelques vers parmi les plus poétiques qui soient sortis de la plume de Molière étendaient à la pièce le climat nocturne ambiant :

⁴⁹ Voir C. ABRAHAM, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁰ Voir P. BERK, "The therapy of art in *Le malade imaginaire*", *French review*, 1972.

L'Ouverture se fait par Éraste, qui conduit un grand concert, de voix et d'instruments, pour une sérénade, dont les paroles, chantées par trois voix en manière de dialogue, sont faites sur le sujet de la comédie, et expriment les sentiments de deux amants, qui, étant bien ensemble, sont traversés par le caprice des parents.

Cette sérénade rend hommage au roi par la comparaison que le public ne peut manquer de faire du régal qui leur est offert avec celui d'Éraste. La sérénade remplit aussi la seconde fonction d'un prologue qui est d'introduire le sujet de la comédie. Par un coup de génie, Molière liait son prologue directement à l'action et en faisait la scène d'exposition. Cette double fonction était encore soulignée par les danses qui suivaient où "quatre curieux de spectacles, ayant pris querelle ensemble, mettent l'épée à la main". Cette scène habituelle de la vie nocturne parisienne trouve parfaitement sa place dans la comédie. Molière souligne ensuite l'effet de comédie dans la comédie en donnant un rôle aux deux gardes du théâtre : "Après un assez agréable combat, ils sont séparés par deux Suisses, qui, les ayant mis d'accord, dansent avec eux, au son de tous les instruments".

Comme dans *Les fâcheux*, Éraste voit de nouveau ses amours contrariées par la volonté, non plus d'un tuteur, mais des parents de sa bien-aimée. En revanche, ce n'est pas autour de lui que se développe la comédie épisodique, mais autour de monsieur de Pourceaugnac. Gentilhomme limousin et donc ridicule, Pourceaugnac voudrait épouser la belle Julie qui n'a d'yeux que pour Éraste. Toute l'intrigue roule sur les embûches que vont semer sous ses pas nos deux amoureux aidés de leurs valets. Sbrigani en marchand flamand ou Nérine en Picarde vont dégoûter de Paris notre provincial et le forcer à retourner dans son pays. Les entrées sont ici celles de masques déclarés et non plus de personnages burlesques : les musiciens et les danseurs viennent au secours des amoureux. Doublant la scène déclamée des deux médecins et de l'apothicaire, des musiciens italiens déguisés "en médecins grotesques" veulent soigner Pourceaugnac d'une maladie imaginaire, tout d'abord par un petit concert, et ensuite par un moyen plus expéditif : un clystère ! Pour achever la feinte de Lucette et de Nérine qui prétendent être toutes deux les épouses de Pourceaugnac, deux "avocats musiciens, dont l'un parle fort lentement, et l'autre fort vite" viennent lui donner consultation. Que l'un bredouille et l'autre pas ne les empêche de considérer que "la polygamie est un cas, est un cas pendable". Pourceaugnac ayant renoncé à la main de Julie, la comédie peut s'achever par les noces d'Éraste et donc par une petite fête. Le divertissement final est "de plusieurs masques de toutes les manières, dont les uns occupent plusieurs balcons, et les autres sont dans la place, qui, par plusieurs chansons et

diverses danses et jeux, cherchent à se donner des plaisirs innocents". Cette mascarade est le pendant du prologue :

L'ÉGYPTIEN
 Les biens,
 L'ÉGYPTIENNE
 La gloire,
 L'ÉGYPTIEN
 Les grandeurs,
 L'ÉGYPTIENNE
 Les sceptres qui font tant d'envie,
 L'ÉGYPTIEN
 Tout n'est rien, si l'amour n'y mêle ses ardeurs.

Nouveau spectacle dans le spectacle, le final permet de remercier le roi pour les plaisirs qu'il offre à ses courtisans et de répondre, par sa nature et par son climat, à la sérénade du prologue. Ces deux moments consacrés à la poésie et à la louange contrastent avec le comique carnavalesque qui se déploie dans le texte et dans la musique avec une verve que seul *Le bourgeois gentilhomme* égalera.

Comme *Monsieur de Pourceaugnac*, les deux ultimes comédies-ballets de Molière restent assez proches de la forme épisodique. Rappelant à propos l'influence de la *commedia dell'arte* sur *Le malade imaginaire*, Robert Garapon souligne le mode de progression épisodique choisi par Molière : "Ayant solidement installé son malade imaginaire au centre de la scène, il va mander toute sorte de personnages auprès de lui"⁵¹. Certains seront des rôles déclamés, d'autres seront chantés et dansés. Quant au *Bourgeois gentilhomme*, il passera sans peine de trois à cinq actes par l'adjonction de scènes épisodiques nouvelles ou par le redécoupage des anciennes. Ces deux dernières pièces s'enrichissent cependant au contact des comédies d'intrigue et de mœurs, et la musique est invitée à faire progresser l'action.

Joint au *Ballet des Muses* dès le 14 février 1667, *Le Sicilien ou L'Amour peintre* les avait déjà précédés dans cette recherche d'intégration⁵². Le divertissement n'est plus ici le substitut — fût-il excellent — des entractes ou des chœurs des comédies antiques, il entre véritablement dans la structure dramatique de l'œuvre. La première phrase nous replonge dans l'atmosphère nocturne de *Pourceaugnac* :

HALI : Il fait noir comme dans un four : le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche et je ne vois pas une étoile qui montre le bout de son nez.

⁵¹ R. GARAPON, *Le dernier Molière*, p. 161.

⁵² Voir A. POUGIN, *Molière et l'opéra-comique* : *Le Sicilien ou L'Amour peintre*, Paris, 1882.

Mais la dangereuse nuit de Paris est ici une chaude nuit méditerranéenne. Nous sommes en Sicile, les esclaves sont grecques et les valets turcs. Comme plus tard Éraсте, Adraste — dont le nom antiquisant indique qu'il est gentilhomme français... — vient régaler la belle Isidore d'une sérénade. Le second intermède est mêlé à l'action puisque, pour tromper Dom Père qui veille jalousement sur sa pupille, Hali se fait passer pour un virtuose : entendons qu'il s'agit d'un castrat et que le vieux barbon peut dormir sur ses deux oreilles. Sa "chanson nouvelle, qui est du temps", annonce à la fois *Le bourgeois gentilhomme* et *Le malade imaginaire*. À l'instar de Covielle, Hali parle en *lingua franca*, sorte de sabir commun aux marchands en Méditerranée :

Chiribirida ouch alla !
 Star bon Turca,
 Non aver danara.
 Ti voler comprara ?

Comme le Muphti dans la *Cérémonie turque*, Dom Père, qui n'est pas dupe, menace Hali de "bastonara". Comme dans le *Malade*, cette leçon de musique est un prétexte pour révéler à Isidore la passion d'Adraste. L'amour triomphera bien entendu des ruses du barbon. Dom Père aura beau se plaindre au sénateur de l'injustice qui lui a été faite, celui-ci est tout occupé de la mascarade qu'il apprête et qui va servir d'épithalame aux jeunes époux. Il s'agit de cette entrée de Maures dont Louis XIV avait demandé l'adjonction au *Ballet des Muses*, comme il le fera plus tard de celle des Turcs dans *Le bourgeois gentilhomme* :

DOM PÈRE : La peste soit du fou, avec sa mascarade !
 LE SÉNATEUR : Diantre soit le fâcheux, avec son affaire !

(sc. 19)

Comme l'a si justement montré Gérard Defaux dans son *Molière ou Les métamorphoses du comique*, les comédies-ballets voient la comédie morale balayée par le triomphe de la folie.

*
 * *

C'est pour célébrer les victoires en Franche-Comté et la Paix d'Aix-la-Chapelle que Louis XIV résolut de commander *Le grand divertissement royal de Versailles*, "pour réparer en quelque sorte ce que la Cour avait perdu dans le Carnaval pendant son absence"⁵³. À l'inverse des *Plaisirs de*

⁵³ FÉLIBIEN, *Relation de la Feste de Versailles du 18 juillet mil six cens soixante-huit*, Paris, 1679, p. 3. Ce texte a été intégré au *Recueil de descriptions*, pp. 195-270.

l'Isle enchantée, personne ne chercha un dessein susceptible de rassembler la comédie, le feu d'artifice et la collation dont Sa Majesté voulait régaler ses courtisans. Le repas se terminait tandis que "le sieur de Lauenay Intendant des Menus plaisirs & affaires de la Chambre donnoit de tous costez des Imprimez, qui contenoient le sujet de la Comédie & du Ballet" :

Pour l'exécution de cette Feste le Duc de Crequi, comme premier Gentilhomme de la Chambre, fut chargé de ce qui regardoit la Comédie [...]; & Monsieur Colbert, comme Surintendant des Bastimens, fit construire & embellir les divers lieux destinéz à ce divertissement Royal.⁵⁴

Colbert avait fait encadrer le théâtre par deux figures allégoriques symbolisant les événements commémorés par cette fête :

Celle qui estoit à droit representoit la Paix, & celle qui estoit à gauche figuroit la Victoire, pour montrer que Sa Majesté est toujours en estat de faire que ses peuples jouissent d'une paix heureuse & pleine d'abondance, en établissant le repos dans l'Europe, ou d'une victoire glorieuse & remplie de joye, quand Elle est obligée de prendre les armes pour soustenir ses droits.⁵⁵

Versailles était le cadre et le sujet de la fête. Vigarani inventa un décor de jardins et de jets d'eau au cœur même des jardins et des jets d'eau :

On leva la toile qui cachoit la décoration du Théâtre : & alors les yeux se trouvant tout-à-fait trompez, l'on crût voir effectivement un jardin d'une beauté extraordinaire.⁵⁶

Ce premier décor se métamorphosait au finale :

La décoration du Théâtre se trouve changée en un instant, & l'on ne peut comprendre comment tant de veritables jets d'eau ne paroissent plus, ni par quel artifice, au lieu de ces cabinets & de ces allées, on ne découvre sur le Théâtre que de grandes roches entremeslées d'arbres, où l'on voit plusieurs Bergers qui chantent & qui jôuent de toutes sortes d'instrumens.⁵⁷

⁵⁴ *Id.*, p. 4.

⁵⁵ *Id.*, pp. 11-12.

⁵⁶ *Id.*, p. 12.

⁵⁷ *Id.*, p. 18.

Comme le souligne Georges Couton, ce curieux emboîtement reflétait celui qui présidait à la comédie de Molière et Lully⁵⁸.

Le *Sujet de la comédie qui se doit faire à la grande fête de Versailles*, probablement écrit par Molière lui-même, nous apprend, comme de bien entendu, qu'une partie du mérite de cet impromptu est "l'honneur d'obéir promptement au Roi". Il ne s'attarde guère à résumer le sujet de son *George Dandin*, "mais comme ce sujet est mêlé avec une espèce de comédie en musique et ballet", il juge opportun "d'expliquer l'ordre de tout cela"⁵⁹. À l'inverse des comédies-ballets épisodiques, *Le grand divertissement de Versailles* ne tente pas de fondre le ballet dans la comédie. Il juxtapose au contraire le réalisme d'une comédie récitée et la poésie d'une pastorale entièrement chantée :

Notre nation n'est guère faite à la comédie en musique, et je ne puis répondre comme cette nouveauté-ci réussira. Il ne faut rien, souvent, pour effaroucher les esprits des Français; un petit mot tourné en ridicule, une syllabe qui avec un air un peu rude s'approchera d'une oreille délicate, un geste d'un musicien qui n'aura pas peut-être encore au théâtre la liberté qu'il faudrait, une perruque tant soit peu de côté, un ruban qui pendra, la moindre chose est capable de gêner toute une affaire.⁶⁰

Molière exagérait la nouveauté de sa "comédie en musique".

Depuis 1650, musiciens et librettistes s'étaient essayés à des formes plus vastes que celle de l'air de cour. Annonçant le futur opéra, idylles ou dialogues "ont servi pour ainsi dire d'ébauche & de Prelude à cette Musique que l'on cherchoit, & qu'on n'a pas d'abord trouvée"⁶¹. *Le triomphe de l'Amour sur des bergers et bergères* de Beys et *La Guerre* en 1655 ou *La muette ingrate* de Cambert en 1658 furent chantés, sans mise en scène : Cambert se vantait que son *élégie* avait réussi sans ennuyer "quoiqu'elle durât, tant en symphonies qu'en récits, trois bons quarts d'heure"⁶². L'originalité de ces œuvres par rapport à la production courante du temps réside à la fois dans leur durée et dans le nombre des formes musicales intégrées à la progression, sinon toujours dramatique,

⁵⁸ G. COUTON, dans la notice de son édition du *Grand divertissement de Versailles*, dans *op. cit.*, t. 2, pp. 446-447.

⁵⁹ MOLIÈRE, *Sujet de la comédie qui se doit faire à la grande fête de Versailles*, dans *id.*, p. 452.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ MÉNESTRIER, *Des représentations en musique*, p. 178.

⁶² Lettre de Cambert citée par C. NUITTER et E. THOINAN, *Les origines de l'opéra français*, p. 33. En remettant en cause la paternité de l'opéra français traditionnellement accordée à Lully, cet ouvrage a suscité une polémique qui n'est toujours pas apaisée. Sur le rôle de tous ces précurseurs, voir l'ouvrage — remarquable, mais un peu trop apologétique — de L. AULD, *The Lyric Art of Pierre Perrin, founder of French opera*.

du moins narrative. C'est à ce genre qu'il convient de rattacher le *Dialogue en musique* chanté au premier acte du *Bourgeois gentilhomme*. Le maître de musique, sans doute pour ne pas effaroucher Jourdain, lui propose d'entendre un petit essai, "fait autrefois des diverses passions que peut exprimer la musique". Le dialogue de Lully donne dans la "bergerie", caractéristique du genre puisque "le chant a été de tout temps affecté aux bergers". Il était réservé à Pierre Perrin et à Robert Cambert de transporter les idylles sur le théâtre.

Non seulement Molière exagérait la nouveauté de sa comédie en musique, il en diminuait encore exagérément les chances de réussite. Chantée chez monsieur de La Haye à Issy, la *Pastorale* de Perrin et de Cambert fit l'objet d'une vraie mise en scène :

La Salle [était] tout à fait commode pour la representation, & d'une juste grandeur; la decoration rustique du Théâtre orné de deux cabinets de verdure & fort éclairé, la parure, la bonne mine, & la jeunesse de nos Acteurs & de nos Actrices, [...] tous bien instruits, & déterminez comme des comediens de professions.⁶³

Perrin ne ment pas en parlant de sa *Pastorale* comme de la "premiere Comedie Françoisé en Musique représentée en France", mais il appuie trop sur le succès qu'elle aurait obtenu. Loret et Saint-Évremond, qui avaient assisté aux représentations, se montrent intéressés, mais relativement réservés. Le bruit en était pourtant arrivé jusqu'au roi et à la reine qui souhaitèrent assister à une représentation. Celle-ci fut donnée en mai 1659 à Vincennes devant Son Éminence et toute la cour :

Monsieur le Cardinal Mazarin qui avoit du goust pour ces representations, & qui s'y connoissoit fort bien, loüa le Poëte, l'Auteur de la Musique, & les Acteurs, & temoigna qu'il se serviroit d'eux pour faire de temps en temps de semblables divertissemens.⁶⁴

Perrin et Cambert se mirent au travail, mais leur *Pomone* ne fut créée qu'en 1671.

Pierre Perrin expliquait l'échec des opéras italiens en France, notamment, par la pléthore des récitatifs. Avec Cambert, il tenta non pas — comme on l'a trop souvent dit — d'éliminer le récitatif, mais de le réduire au minimum :

⁶³ PERRIN, *Lettre écrite à Monseigneur l'Archevesque de Turin, après les representations de la comédie suivante*, 30 avr. 1659, dans *Les œuvres de poesie*, Paris, 1661, pp. 274-275.

⁶⁴ MÉNESTRIER, *id.*, p. 209.

Pour eviter ce deffaut j'ay composé ma Pastorale toute de Pathétique [...] ce qui fait que toutes les scenes sont si propres à chanter, qu'il n'en est point dont on ne puisse faire une Chanson ou un Dialogue bien qu'il soit de la prudence du Musicien de ne leur pas donner entièrement l'air de Chanson, & de les accomoder au style du Theatre & de la representation; invention nouvelle & veritablement difficile & reservée aux favoris des Muses galantes.⁶⁵

Cette conception tend à pousser le dialogue dramatique vers son maximum d'expressivité. La nouveauté de l'œuvre de Perrin et de Cambert réside moins dans ses vers ou dans sa musique, que dans le fait d'avoir osé leur faire passer la rampe : la *Pastorale d'Issy* avait démontré "le succez d'une entreprise jugée impossible, & trouvée ridicule aux pieces Italiennes de cette nature, représentées sur nostre Theatre"⁶⁶.

L'expérience de Perrin n'eut pas de suite immédiate : lorsque Lully et Molière composèrent leur pastorale en musique, il y avait près de dix ans que celle de Perrin et Cambert avait été représentée. Dans ses *Mémoires*, Perrault a prétendu que Lully s'était moqué de ce genre de musique jusqu'à ce que *Pomone* remporte un franc succès⁶⁷. Bauderon de Sènécé a avancé la même chose à propos de Molière⁶⁸. Ces deux témoignages comportent sans doute une part de vérité : Molière et Lully semblaient être très méfiants quant aux chances de réussite d'une œuvre entièrement chantée. Les précautions oratoires du livret distribué lors de la création de 1668 sont à cet égard éloquentes. En revanche, d'un point de vue strictement artistique, il est certain que les deux Baptiste ont été attirés par ce genre nouveau dans lequel ils s'illustrèrent d'ailleurs à plusieurs reprises.

Avec *Le grand divertissement de Versailles*, Molière se piquait une nouvelle fois d'impromptu. Plusieurs lettres de Vigarani prouvent pourtant que la préparation du spectacle était bien avancée un mois avant la création⁶⁹. En pouvait-il être autrement, alors que la victoire de Condé était acquise depuis le 14 février et que le traité de paix avait été conclu le 2 mai ? Par son ampleur et par sa beauté, la partition de Lully exclut en outre toute précipitation :

⁶⁵ PERRIN, *id.*, pp. 281-282.

⁶⁶ *Id.*, p. 275.

⁶⁷ Ch. PERRAULT, *Mémoires*, p. 189.

⁶⁸ BAUDERON de SÈNECÉ, *Lettre de Clément Marot*, pp. 54-55.

⁶⁹ VIGARANI, *Lettres à la duchesse de Modène*, 15 et 29 juin 1668, mentionnées dans G. ROUCHÈS, *Inventaire des lettres et papiers manuscrits de Gaspare, Carlo et Lodovico Vigarani conservés aux Archives d'État de Modène (1634-1684)*, Paris, 1913, p. 145.

Il est assuré, au sentiment des connaisseurs qui ont vu la répétition, que Lully n'a jamais rien fait de plus beau, soit pour la musique, soit pour les danses, et que tout y brille d'invention. En vérité c'est un admirable homme, et le Roi pourrait bien perdre beaucoup de gens considérables qui ne lui seraient pas si malaisés à remplacer que celui-là.⁷⁰

Cet opéra était sans doute déjà écrit depuis longtemps comme pourrait le laisser entendre un passage du *Sicilien*.

Le premier intermède de cette comédie-ballet est un petit dialogue en musique qu'Adraste offre à sa belle en guise de sérénade. En fait, il ne s'agit, à proprement parler, ni d'une sérénade ni d'un dialogue. Le livret est d'ailleurs parfaitement explicite :

Scène II

Adraste demande les trois musiciens, et pour obliger Isidore à mettre la tête à la fenêtre, leur fait chanter entre eux une scène de comédie.

Molière et Lully devaient attacher beaucoup d'importance à cette précision, car il y est fait abondamment allusion dans la pièce elle-même :

HALI : Il faut qu'ils chantent un trio qu'ils me chantèrent l'autre jour [...].

ADRASTE : Non : je veux quelque chose de tendre et de passionné, quelque chose qui m'entretienne dans une douce rêverie.

HALI : Je vois bien que vous êtes pour le bémol; mais il y a moyen de nous contenter l'un l'autre. Il faut qu'ils vous chantent une certaine scène d'une petite comédie que je leur ai vu essayer. Ce sont deux bergers amoureux, tous remplis de langueur, qui, sur le bémol, viennent séparément faire leurs plaintes dans un bois, puis se découvrent l'un à l'autre la cruauté de leurs maîtresses; et là-dessus vient un berger joyeux, avec un bécarre admirable, qui se moque de leur faiblesse.

Le caractère scénique est nettement affirmé. Alors que, pour la sécurité de chacun, cette sérénade devrait se dérouler dans l'ombre, le valet réclame de l'éclairage :

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

Les deux bergers, "tous remplis de langueur", s'appellent Filène et Tircis. Le premier était chanté par Blondel, une Haute-Contre et le second par Gaye, une Basse-Taille. Ce sont ces mêmes interprètes qui seront les

⁷⁰ MOLIÈRE, *Sujet de la comédie*, dans *op. cit.*, t. 2, p. 452.

Tircis et Philène de la *Pastorale*. L'intermède du *Sicilien* nous apprend le nom des cruelles : Climène et Chloris. Climène et Chloris seront en 1668 les deux bergères amies qui désespèrent leurs parfaits amants. Remarquons cependant que les couples Filène-Climène et Tircis-Chloris de 1666, sont inversés dans la version ultérieure : revirements amoureux et chassés-croisés sont la menue monnaie des pastorales dramatiques, quand même ils seraient feints pour exciter la jalousie des belles et les forcer à se rendre.

Pour le convaincre de son choix musical, Hali donne à son maître un petit cours sur l'*Énergie des modes*⁷¹. Il est ici le porte-parole de Lully qui oppose la gaieté du bécarre à la tristesse du bémol. La ritournelle et l'air de Filène empruntent la tonalité "tendre et plaintive" de la mineur. Quant à Tircis, il choisit de se lamenter en mi mineur, que Charpentier jugeait "efféminé, amoureux, plaintif". Ils s'accordent pour chanter leur duo en la mineur, lorsqu'arrive un berger qui les interrompt : il leur prône la légèreté et l'inconstance en la majeur "joyeux et champêtre". Il n'arrive cependant pas à les convaincre, puisque Filène et Tircis concluent sur le relatif mineur :

Heureux, hélas ! qui peut aimer ainsi !

Cette opposition modale est encore amplifiée par la *Pastorale* de 1668. Au finale, l'Amour constant, et ses peines, se mesure à Bacchus, son ivresse et son oubli : les bergers chantent en sol mineur "sérieux et magnifique" et les satyres leur répondent en sol majeur "Doucement joyeux".

Même s'il ne peut être affirmé en toute certitude, le lien entre l'intermède du *Sicilien* et la *Pastorale* de 1668 prouve un intérêt soutenu de Lully et de Molière pour le genre. Le *Ballet des Muses* — en dehors de l'entrée réservée spécifiquement à Euterpe et mise en musique sur des vers de Quinault — célébrait aussi Thalie sur le mode champêtre : à *Mélicerte* succéda la *Pastorale comique*. Franchement burlesque, celle-ci faisait alterner chants et improvisations avec une souplesse qui se retrouvera dans l'opéra-comique du XVIII^e siècle. La pastorale reviendra encore dans *La comtesse d'Escarbagnas* et surtout dans *Les amants magnifiques* qui nous offriront le modèle le plus accompli qui soit sorti de la plume des deux Baptiste : cette fois, il s'agira bien d'une pastorale entièrement et uniquement chantée. En 1668, Lully et Molière semblaient encore douter, sinon de leur force, du moins de l'accueil que le public pourrait

⁷¹ CHARPENTIER, "Énergie des modes", dans *Règles de composition*, publiées en annexe de C. CESSAC, *op. cit.*, pp. 456-457.

réserver à leur entreprise. Lully n'était jamais allé aussi loin dans le caractère dramatique des airs de danse et des parties vocales :

Si l'on regarde les danses, il n'y a point de pas qui ne marque l'action que les Danseurs doivent faire, & dont les gestes ne soient autant de paroles qui se fassent entendre. Si l'on regarde la Musique il n'y a rien qui n'exprime parfaitement toutes les passions, & qui ne ravisse l'esprit des Auditeurs.⁷²

Constatant la cassure entre le second et le troisième intermèdes, Henry Prunières pense qu'“il est vraisemblable que Lully avait dû retrancher quelques scènes de sa pastorale pour ne pas allonger démesurément le spectacle”⁷³. Pour rompre la monotonie d'un chant continu, Molière et Lully résolurent de découper leur pastorale et d'en joindre des fragments à une comédie-impromptu. Cela se fit sans doute rapidement, mais certainement pas n'importe comment.

*
* *

Pour la plupart des critiques, la mise en parallèle de la *Pastorale* avec la comédie réaliste de *George Dandin* est tout à fait artificielle. Elle répond à la nécessité de faire vite, mais n'aurait aucune justification esthétique :

La comédie de *George Dandin* [...] est encadrée dans des ballets pastoraux qui s'y lient artificiellement : très tôt la séparation se fit entre des éléments pour une fois hétéroclites.⁷⁴

Contrairement à ce qu'affirme René Bray, ce dernier point est loin d'être avéré. Bien que plus prudent, Georges Couton⁷⁵ édite les deux pièces séparément. Henry Prunières avait pensé de même et n'avait pas jugé opportun de joindre le texte de Molière à son édition de la pastorale de Lully.

L'attitude des critiques et des éditeurs modernes est en totale contradiction avec le texte officiel de la *Relation de la feste de Versailles*. Avec l'aveu de Molière, qui le mentionne dans son livret, de la Petite Académie et de Colbert, qui avaient été chargés d'une partie de l'organisation, Félibien écrit :

⁷² FÉLIBIEN, *id.*, p. 22.

⁷³ H. PRUNIÈRES, *id.*, p. XV.

⁷⁴ R. BRAY, *Molière, homme de théâtre*, Paris, 1954, p. 256.

⁷⁵ Voir G. COUTON, *id.*, p. 447.

Quoy-qu'il semble que ce soit deux Comédies que l'on jouë en mesme temps, dont l'une soit en prose & l'autre en vers, elles sont pourtant si bien unies à un mesme sujet, qu'elles ne sont qu'une mesme pièce, & ne representent qu'une seule action.⁷⁶

À ce témoignage autorisé, les critiques préfèrent le jugement à l'emporte-pièce de Huygens :

La comédie de Molière dont le sujet était le cocuage d'un paysan qui avait épousé une demoiselle, était fait fort à la hâte et peu de chose.⁷⁷

Éditer ou jouer *George Dandin* sans la musique de Lully est un contresens qui ne repose que sur une analyse superficielle du *Grand divertissement de Versailles*. Comme l'affirme Félibien, il s'agit d'une œuvre, rapidement écrite sans doute, mais extrêmement construite et qui ne prend sa signification exacte que dans le contraste des deux pièces. *George Dandin* n'est plus, dans cette perspective, la comédie la plus noire et la plus pessimiste de son auteur : elle n'est plus un *hapax* inexplicable.

Le *grand divertissement de Versailles* use, avec une virtuosité consommée, des principes architecturaux de symétrie et de crescendo. En l'absence de prologue, l'ouverture instrumentale s'enchaîne directement à la première scène de la *Pastorale*. Celle-ci est de loin la plus développée des trois puisqu'elle se compose de quatre numéros, si l'on compte la reprise instrumentale de la *chansonnette* de Climène. Ce *dialogue* est une scène amplement développée dans laquelle plusieurs "airs" sont joints les uns aux autres. Le quatuor s'achève par un duo de Philène et de Tircis, d'une conception proche du premier divertissement du *Sicilien*. Le duo de 1668 est fondé sur une basse contrainte qui l'unit à la scène suivante :

LWV 38/2 : *Air pour les bergers* (violons et flûtes alternativement)

LWV 38/3 : Climène et Cloris (*Chansonnette*)

Les violons et les flûtes simultanément (*Air*)

LWV 38/4 : Climène, Cloris, Philène et Tircis (*Dialogue*)

La deuxième scène est la sombre *Plainte* de Cloris qui croit que son amant s'est noyé par désespoir (LWV 38/5). Pour la première fois, Lully osait donner un équivalent français aux *lamenti* italiens. Après cet épisode en do mineur, nous revenons au fa majeur avec la courte *Entrée des bateliers* (LWV 38/6) qui constitue à elle seule la troisième scène. La *Pastorale* dessine un lent decrescendo, sinon dans l'émotion, du moins dans le nombre des mesures et dans les effectifs vocaux et instrumentaux.

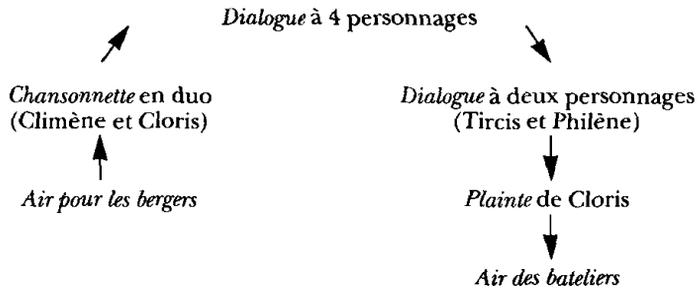
⁷⁶ FÉLIBIEN, *id.*, p. 13.

⁷⁷ HUYGENS, *Lettre*, 27 juil. 1668, citée dans G. MONGRÉDIEN, *Recueil des textes relatifs à Molière*, t. 1, p. 314.

Comme dans un miroir, le finale reproduit les divers éléments constitutifs de cette première partie. Lully inverse le decrescendo et instaure une vaste progression qui culminera dans les chœurs conclusifs :

- LWV 38/7 : *Rondeau pour les bergers*
- LWV 38/8 : *Cloris (Chanson)*⁷⁸
- LWV 38/9 : *Climène et Cloris (Chanson en duo)*⁷⁹
Tircis et Philène (Chanson en duo)
- LWV 38/10 : *Climène, Cloris, Tircis et Philène (Quatuor)*⁸⁰
- LWV 38/10' : *Un suivant de Bacchus (Récit)*⁸¹
- LWV 38/11 : *Chœur de Bacchus*
- LWV 38/11' : *Cloris (Air)*⁸²
- LWV 38/12 : *Un suivant de Bacchus (Air)*
- LWV 38/13 : *Chœur de Bacchus et chœur de l'Amour*
- LWV 38/13' : *Un berger (Récit)*⁸³
- LWV 38/13 : *Les deux chœurs ensemble*⁸⁴
- LWV 38/14 : *Deuxième air (Danse générale)*
- LWV 38/13 : *Reprise partielle du second double chœur.*

La succession des trois scènes initiales de la *Pastorale* était elle-même conçue symétriquement. Le finale commence par reproduire cette progression et répond par un crescendo au decrescendo amorcé dès la fin du premier "intermède" :



⁷⁸ Cette chanson est confiée — sans doute par mégarde — à Tircis par H. SCHNEIDER, *LWV*, p. 153.

⁷⁹ L'édition Prunières ne signale pas que les deux couplets sont répartis entre les deux dessus et ne mentionne que le nom de Climène (*id.*, p. 185).

⁸⁰ Le livret se contente de la mention *Tous ensemble*. Faut-il entendre par là qu'il s'agit d'un chœur des bergers et des bergères comme le pense Schneider (*LWV*, p. 153) ou bien, comme nous le suggérons, d'un ensemble de solistes ?

⁸¹ Nous ne savons pourquoi Schneider omet d'intégrer ce récit dans son catalogue, alors qu'il figure dans le livret (*MOLIÈRE, id.*, pp. 458-459) et dans l'édition de Prunières (*Lully, id.*, pp. 190-191).

⁸² Même remarque (*MOLIÈRE, id.*, p. 459 et *LULLY, id.*, p. 193).

⁸³ Même remarque (*MOLIÈRE, id.*, p. 461 et *LULLY, id.*, p. 211).

⁸⁴ Le catalogue de Schneider ne distingue pas les deux doubles chœurs.

Le decrescendo habilement ménagé par Molière et Lully laissait le temps aux danseurs de se changer pour le finale.

La symétrie entre les trois premières scènes de la pastorale et le finale est renforcée par le caractère de chacun des éléments constitutifs. Le badinage doux-amer de la première scène, le tragique profond de la *Plainte*, et la franche gaieté des bateliers qui se réjouissent d'avoir sauvé Tircis et Philène créent une structure ABA qui se retrouve au finale : la réconciliation des bergers de la suite d'Apollon (LWV 38/7 à 10'), l'irruption des suivants de Bacchus (LWV 38/11 à 38/13) et enfin la réconciliation des deux troupes, scellée par un double chœur encadrant une danse générale (LWV 38/13 et 14). Avec raffinement et simplicité, l'instrumentation souligne la symétrie de l'œuvre : le premier *Air pour les bergers* (LWV 38/2) fait alterner les violons et les flûtes; au finale le grand double chœur LWV 38/13 opposera, dans sa première section, les bergers (les flûtes) aux tenants de Bacchus (les violons). Le contraste de tons qui inspire le finale permet au Florentin de s'illustrer dans les deux genres favoris du public français : l'air tendre et l'air à boire.

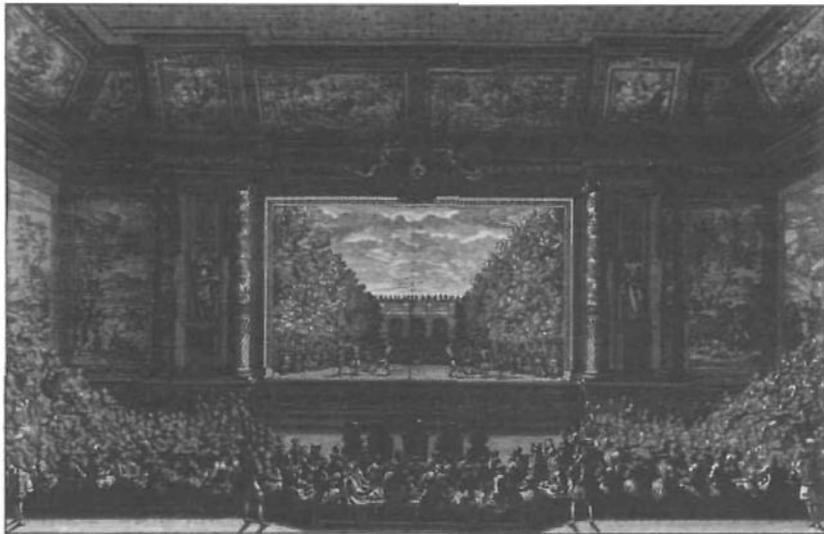
Le crescendo qui s'empare du finale se poursuit jusqu'à animer tous les danseurs, tous les chanteurs et même les instrumentistes qui montent sur scène. L'idée n'était pas nouvelle et déjà Marolles écrivait qu'il n'"improverait" pas que "les Violons, à qui l'on donne des habits, fissent aussi une Entrée [et qu']ils montent sur leur échaffaut dressé exprès, pour voir commodément les Danseurs & les machines"⁸⁵. Dès l'ouverture du théâtre, quatre flûtistes déguisés en bergers, accompagnaient les ébats de Beauchamps et de ses trois comparses. Au finale, l'effet devient véritablement grandiose :

Ce qui n'a jamais été veû, est cette harmonie de voix si agréable, cette simphonie d'instrumens, cette belle union des differens chœurs, ces douces chansonnetes, ces dialogues si tendre & si amoureux, ces échos, & enfin cette conduite admirable dans toutes les parties, où depuis les premiers recits l'on a veû toujours que la Musique s'est augmentée; & qu'enfin après avoir commencé par une seule voix, elle a fini par un concert de plus de cent personnes qu'on a veûës toutes à la fois sur un mesme Théâtre joindre ensemble leurs instrumens, leurs voix & leurs pas, dans un accord & une cadence qui finit la Pièce, en laissant tout le monde dans une admiration qu'on ne peut assez exprimer.⁸⁶

La *Pastorale* de Lully est une œuvre parfaitement construite et soignée dans ses moindres détails. Rien ne se ressent ici d'une précipitation éventuelle et nous doutons une fois de plus que l'œuvre soit aussi

⁸⁵ MAROLLES, *Neuvième discours : Du ballet*, dans *Mémoires*, éd. de 1755, t. 3, pp. 114-115.

⁸⁶ FÉLIBIEN, *id.*, p. 22.



14 LE PAUTRE, *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*,
comédie en musique représentée dans le petit Parc de Versailles.

impromptue qu'on a bien voulu le laisser croire. Conscient de la qualité de sa partition, Lully la réutilisa dans *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* qui inaugurèrent ses débuts à la tête de l'Académie royale de Musique.

Il ne suffisait pas de découper harmonieusement la *Pastorale*, il fallait encore concevoir une comédie qui pût l'intégrer. *George Dandin* est construit selon la typologie de la farce traditionnelle : une même situation est exploitée de manière différente dans chacun des trois actes. À chaque fois, la crise est plus violente et la tension dramatique monte progressivement. Celle-ci culmine au troisième acte qui se déroule devant la demeure de Dandin plongée dans la pénombre. Le ton sincère d'Angélique au début de la sixième scène, l'émotion nocturne qui règne sur le théâtre renforcent chez le spectateur le sentiment qu'en refusant le pardon à son épouse, Dandin manque sa dernière chance de se faire, sinon aimer, du moins respecter : on sait comment Angélique s'y prendra pour se venger de son mari. L'acte III est construit symétriquement autour du thème du suicide. À la scène 6, Angélique menace de se tuer avec un couteau et feint de s'en frapper. La scène 8 renverse la situation :

DANDIN : Lorsqu'on a, comme moi, épousé une méchante femme, le meilleur parti qu'on puisse prendre, c'est de s'aller jeter dans l'eau la tête la première.

Le thème du suicide par désespoir amoureux, et celui de la noyade en particulier, sont également au centre de la pastorale en musique : repoussés par leurs belles, Philène et Tircis qui “s’en vont désespérés, suivant la coutume des anciens amants qui se désespéraient de peu de chose”, ne devront leur salut qu’aux bateliers qui les repêcheront. La *Pastorale* et la comédie-impromptu sont écrites sur un même thème et ne diffèrent que par le ton : le caractère romanesque de la première répond au réalisme cruel de la seconde et en ôte l’amertume. Loin de s’achever sur un drame, *Le grand divertissement de Versailles* s’achève dans l’allégresse générale⁸⁷.

Il existe en effet, à côté des textes écrits de la *Pastorale* et de *George Dandin*, un texte qui ne nous est pas parvenu : celui des scènes improvisées qui se déroulaient à chaque “point de contact” des deux œuvres et dont le livret nous a conservé la trace⁸⁸. Dans le cadre unique d’une fête champêtre, les deux intrigues se rejoignent par le biais de deux personnages. Dandin entre en contact avec les bergers de l’idylle par l’intermédiaire du rôle entièrement improvisé d’une bergère : tantôt celle-ci “lui vient faire le récit du désespoir des deux bergers” et il la quitte en colère; tantôt “elle lui raconte comme Tircis et Philène ne sont point morts, et lui montre six bateliers qui les ont sauvés” et Dandin ne veut pas s’arrêter à les voir. Ces “traits-d’union” permettent aussi à Molière de combler les coupures opérées dans la *Pastorale* et d’assurer la cohérence narrative. Le livret nous apprend que l’annonce du suicide de Dandin était suivie par une de ces improvisations :

Le troisième acte de la comédie [...] est le comble des douleurs du paysan marié. Enfin un de ses amis lui conseille de noyer dans le vin toutes ses inquiétudes, et part avec lui pour joindre sa troupe, voyant venir toute la foule des bergers amoureux, qui à la manière des anciens bergers, commencent à célébrer par des chants et des danses le pouvoir de l’Amour.⁸⁹

Il s’agit d’une sorte de double burlesque de la sérénade du *Sicilien*. Dandin n’est pas un amoureux de romans : par amour, ceux-ci se noient dans une rivière; par faiblesse, il se noiera dans le vin. La *Plainte* de Cloris et le troisième acte de la comédie forment une sorte de cœur sombre qui fait mieux ressortir la joie apollinienne et dionysiaque du finale⁹⁰ : l’irréalisme de la pastorale désamorce le réalisme de la comédie.

⁸⁷ Voir J. CROW, “Reflections on *George Dandin*”, dans W. D. HOWART et M. THOMAS (éds), *Molière : stage and study*, Oxford, 1973.

⁸⁸ À notre connaissance, aucune étude n’a été consacrée au rôle des scènes improvisées chez Molière. Cette question est à peine évoquée dans R. BRAY, *Molière, homme de théâtre*, p. 61.

⁸⁹ MOLIÈRE, *id.*, p. 457.

⁹⁰ Sur ce topique emprunté à Anacréon, voir M.-F. CHRISTOUT, *Le ballet de cour*, p. 156.

CHAPITRE III LES AMANTS GENTILSHOMMES...

Pour le carnaval de 1670, Sa Majesté commanda bien évidemment un nouveau *Divertissement royal*⁹¹. De manière tout aussi attendue, il réitéra sa volonté de voir rassembler tous les plaisirs et ordonna à Molière et à Lully d'unir leurs efforts :

Le Roi, qui ne veut que des choses extraordinaires dans tout ce qu'il entreprend, s'est proposé de donner à sa cour un divertissement qui fût composé de tous ceux que le théâtre peut fournir.⁹²

Louis XIV tenait à attirer l'attention de ses courtisans sur l'intérêt tout particulier qu'il portait à ce spectacle. Aussi ne laissa-t-il à personne d'autre qu'à lui-même, le soin d'indiquer le thème qu'il conviendrait de traiter :

Pour embrasser cette vaste idée et enchaîner ensemble tant de choses diverses, Sa Majesté a choisi pour sujet deux princes rivaux, qui, dans le champêtre séjour de la vallée de Tempé, où l'on doit célébrer la fête des jeux Pythiens, régalez à l'envi une jeune princesse et sa mère de toutes les galanteries dont ils se peuvent aviser.⁹³

Sa Majesté n'avait pas dû trop se creuser la cervelle pour trouver tout seul le sujet de ... *La princesse d'Élide*. Célébrant l'Élide, cette comédie-ballet avait célébré la reine. Louis XIV ordonna que le sujet fut repris et situé dans une région plus appropriée à sa personne : Tempé était une vallée consacrée à Apollon et on ne s'étonnera pas d'y voir célébrer des jeux en son honneur.

Le "thème royal" laissait toute liberté aux deux artistes. Il convenait cependant de célébrer Apollon sur le ton noble qui s'imposait à présent à la cour. Molière s'y attacha et il suffit de comparer ses deux comédies-ballets pour mesurer à quel point leurs climats diffèrent. La poésie de *La princesse d'Élide* était sans cesse en butte au burlesque. C'était, au pro-

⁹¹ Sur *Les amants magnifiques*, voir l'excellente analyse de J. GUICHARNAUD, "Les trois niveaux critiques des *Amants magnifiques*", dans W.D. HOWART et M. THOMAS (éds), *Molière : stage and study*.

⁹² MOLIÈRE, *Les amants magnifiques*, *Avant-propos*, dans *op. cit.*, t. 2, p. 645.

⁹³ *Ibid.*

logue, Lysiscas qui ne voulait pas se réveiller et partir à la chasse. Dans la comédie, c'était Moron, valet couard, qui réjouissait la cour de ses lazzi : Molière s'était réservé des rôles qui exigeaient un art du "jeu muet" digne de son maître Scaramouche. Dans *Les amants magnifiques*, Molière jouait Clitidas : comme Moron, Clitidas est un "plaisant de cour", habillé de vert, couleur emblématique de la folie. Le premier est un bouffon qui fait rire, le second est un "fou" qui ne manque pas de jugeote. Le *miles gloriosus* des comédies latines, le *gracioso* des baroques espagnols ne trouvait plus sa place dans une cour qui, pour être thessalienne, n'en est pas moins aussi noble et grave que celle de Louis XIV.

Les amants magnifiques sont une comédie politique, à plus d'un titre et de toutes sortes de façons. Tout d'abord, au jeu des clefs, les courtisans eurent tôt fait de reconnaître en la princesse Ériphile, la Grande Mademoiselle et, derrière le général d'armée Sostrate, le beau Lauzun. Bien sûr la nouvelle la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse n'avait pas encore fait les choux gras d'une marquise en mal de potins, mais l'affaire était trop importante pour ne pas avoir déjà éveillé les soupçons des courtisans. Cependant, le sujet des *Amants magnifiques* pouvait être un simple hommage au *Don Sanche d'Aragon* de Corneille. Il serait encore l'année suivante au rendez-vous de *Psyché*. Le thème du roturier, ou du "cru-roturier", auquel son mérite vaut les plus hautes dignités, est en effet l'un des lieux communs de la célébration royale.

D'autres allusions devaient évoquer aux yeux des contemporains certains faits précis de la vie politique. Molière, qui avait réservé le rôle dansé de Neptune à Sa Majesté, célébrait le pouvoir du monarque sur les ondes :

Mais je sais retenir la fureur de ces flots
Par la sage équité du pouvoir que j'exerce,
Et laisser en tous lieux, au gré des matelots,
La douce liberté d'un paisible commerce.

Par le biais de la comparaison banale du roi-capitaine dirigeant le vaisseau de l'État, Molière évoque un des projets qui tenaient le plus au cœur de Louis XIV et de Colbert : celui du développement de la puissance maritime française. Au plafond de la Galerie des Glaces, Le Brun figura ce *Rétablissement de la Navigation* par une allégorie rappelant le commerce des Indes et "la défaite des Pirates dont il avoit nettoiyé les Mers"⁹⁴. Pour sa part, Colbert avait mis à profit l'année 1669 pour réformer la hiérarchie et le commandement de la Flotte⁹⁵ : Molière était sûr de plaire.

⁹⁴ *La grande Galerie de Versailles, et les deux Salons qui l'accompagnent, peint par Charles Le Brun*, Paris, 1752, p. 12.

⁹⁵ E. TAILLEMITTE, "Colbert et la Marine", dans R. MOUSNIER (dir.), *Un nouveau Colbert*, Paris, 1985, p. 220 et svtes.

Autre cheval de bataille du roi, la *Réformation de la justice*, peinte par Le Brun à Versailles et illustrée par Molière dans nombre de ses comédies dont *Les amants magnifiques*. Ce n'est pas ici à proprement parler la justice qui est mise sur la sellette, mais l'un de ses instruments : l'astrologie. Ami de Molière et penseur apprécié du roi, La Mothe Le Vayer avait combattu dans ses traités l'astrologie judiciaire toujours pratiquée à l'époque⁹⁶. Gassendi, l'un des maîtres de Molière, s'était également attaché à détruire ce fruit de l'obscurantisme. La vallée de Tempé était certes consacrée à Apollon, mais le reste de la Thessalie avait fâcheuse réputation et passait pour le pays des enchanteurs et des magiciennes⁹⁷ : en ridiculisant les faux mages, Molière jouait gagnant.

Pour satisfaire à la volonté de Sa Majesté, Molière et Lully rassemblèrent tous les spectacles qui pouvaient l'être sans contrevenir à la sacro-sainte règle de la séparation des genres. Pour la structure de base, leur choix se porta sur la comédie. Cette comédie, Molière la fit héroïque afin d'y introduire les princes réclamés par le roi, et les dieux, par le décorateur : chars volants et descentes de nacelles autoriseraient le jeu des machines. Les "vrais" bergers de la pastorale trouvèrent place au troisième intermède :

Le théâtre est une forêt, où la Princesse est invitée d'aller; une Nymphe lui en fait les honneurs en chant, et, pour la divertir, on lui joue une petite comédie en musique.⁹⁸

Molière avait conçu sa *Princesse d'Élide* comme une réplique métaphorique du geste du roi offrant un divertissement à ses courtisans. Dans *Les amants magnifiques*, le prologue est "une magnifique galanterie, dont l'un des princes régale sur la mer la promenade des princesses". Quant à la comédie en musique, elle est offerte à Ériphile par le prince Timoclès : les Amants magnifiques régalent Aristione et Ériphile comme Louis régale ses peuples par un *Divertissement royal*.

Ce troisième intermède est un véritable opéra intégré dans la comédie récitée. Vigarani avait dessiné un théâtre sur le théâtre autour du thème des Nations qui viennent admirer les fastes de la cour de France. Il rendait hommage à Dionysos, inventeur de la comédie, par "un charmant Berceau de Vigne, soutenu par des Statuës, représentans toutes les

⁹⁶ Voir notamment le chapitre "De l'astrologie judiciaire" dans LA MOTHE LE VAYER, *L'instruction de monseigneur le dauphin, Œuvres*, t. 1, p. 288 et svtes.

⁹⁷ Semblables allusions aux sorcières thessaliennes figurent dans *Amphitryon* (III, 1, vers 1476) et dans *Psyché* (I, 1, vers 270).

⁹⁸ *Id.*, p. 665.

Nations, rehaussées d'or, & debout, sur des Pié-d'estaux"⁹⁹. La pastorale chantée s'ouvre par un récit de la Nymphé de Tempé qui fait le prologue. Molière et Lully rejoignaient à la fois la tradition des ballets de cour et celle des prologues à l'italienne¹⁰⁰. Ce genre de prologue devait être utilisé par Racine dans *Esther* : c'est le fameux monologue de la Piété ajouté pour madame de Caylus. Une petite intrigue de berger amoureux et de bergère cruelle compose, durant quatre scènes, la trame dramatique de cet intermède : Calliste ayant avoué sa flamme à son amant Tircis, le finale peut commencer.

Celui-ci comporte une petite scène détachée formant un nouveau spectacle dans le spectacle : il s'agit d'un *Dépit amoureux* entre Climène et Philinte. Pour fêter la réconciliation générale, tous chantent et dansent à l'unisson. Cette pastorale entièrement "musiquée" compte parmi les plus belles pages écrites par Molière et Lully : récit, air, dialogue, trio, plainte, sommeil, air de bergers et air de satyres, danse de bergers et danse de faunes se succèdent jusqu'aux chœurs conclusifs. Madame Mère est absolument conquise par ce petit divertissement ordonné par l'un des Amants magnifiques :

ARISTIONE : Les mêmes paroles toujours se présentent à dire, il faut toujours s'écrier : "Voilà qui est admirable, il ne se peut rien de plus beau, cela passe tout ce qu'on a jamais vu".

TIMOCLÈS : C'est donner de trop grandes paroles, Madame, à de petites bagatelles.

ARISTIONE : Des bagatelles comme celles-là peuvent occuper agréablement les plus sérieuses personnes.

(III, I)

La pastorale ne compte pas moins de 230 vers répartis sur 5 scènes. Par la qualité de la versification, par les beautés variées de la partition, cette pastorale est très supérieure à la fameuse *Pomone* qui ne sera créée que l'année suivante. Si le troisième intermède des *Amants magnifiques* ne contient pas de récitatifs *stricto sensu*, Lully parvient à éviter la succession de numéros vocaux par l'usage d'une mélodie continue. Ainsi le premier air de Tircis "Vous chantez sous ces feuillages" est suivi d'une scène en dialogue entre Lycaste et Ménandre qui serait en récitatif, si la stichomythie du livret n'appelait le retour des phrases musicales. Suivant les conseils de Perrin, Molière avait évité au maximum les scènes de transition. Il juxtaposa adroitement une série de temps forts susceptibles d'appeler, avec quelque vraisemblance, la transposition musicale.

⁹⁹ *Gazette de France*, extraordinaire n°22, 21 fév. 1670, p. 175.

¹⁰⁰ Voir MÉNESTRIER, *Des représentations en musique*, pp. 213-214.

Comédie récitée et pastorale chantée n'ont aucune peine à accueillir un troisième spectacle : le ballet, délice indispensable en cette veille de carême. Se mêlant aux danseurs professionnels, les courtisans devaient entourer le roi dans les premier et dernier divertissements. La danse "pure" réapparaissait au quatrième intermède où "huit Statues, portant chacune un flambeau à la main, font une danse variée de plusieurs belles attitudes où elles demeurent par intervalles". La danse des statues sortait des opéras italiens et reviendrait dans *Cadmus* : il était vraisemblable que des statues se pétrifient de temps à autre pour laisser admirer les figures essentielles à la basse danse.

Ce divertissement contrastait avec les second et cinquième intermèdes où Dolivet faisait valoir ses dons expressifs. La danse de caractère était toujours dans sa nouveauté et la suivante Cléonice use de détours pour convaincre sa maîtresse de recevoir ces baladins à son service :

CLÉONICE : Ce sont des personnes qui, par leurs pas, leurs gestes et leurs mouvements, expriment aux yeux toutes choses, et on appelle cela Pantomime. J'ai tremblé à vous dire ce mot, et il y a des gens dans votre cour qui ne me le pardonneraient pas.

ÉRIPHILE : Vous avez bien la mine, Cléonice, de me venir ici régaler d'un mauvais divertissement; car, grâce au Ciel, vous ne manquez pas de vouloir produire indifféremment tout ce qui se présente à vous, et vous avez une affabilité qui ne rejette rien. Aussi est-ce à vous seule qu'on voit avoir recours toutes les muses nécessaires; vous êtes la grande protectrice du mérite incommode; et tout ce qu'il y a de vertueux indigents au monde va débarquer chez vous.

(I, 5)

Molière s'amuse : n'est-ce pas ici Cléonice-Colbert, grand ordonnateur des divertissements royaux, qui essaye de persuader Ériphile-Louis de regarder ce spectacle nouveau. Tous deux étaient convaincus du mérite de la danse éloquente et Ériphile cédera à son tour :

ÉRIPHILE : Voilà qui est admirable ! je ne crois pas qu'on puisse mieux danser qu'ils dansent, et je suis bien aise de les avoir à moi.

Dès l'acte IV, Ériphile demandera à ses "danseurs qui expriment si bien toutes les passions" de bercer son chagrin :

Quatre Pantomimes, pour épreuve de leur adresse, ajustent leurs gestes et leurs pas aux inquiétudes de la jeune Princesse.¹⁰¹

¹⁰¹ MOLIÈRE, *id.*, p. 685.

Dolivet et Lully remplacent par une danse expressive le monologue de Molière.

Expression de la musique et de la danse auxquelles le dramaturge ose confier des scènes que l'on avait cru réservées à la déclamation; *unité* dans le ton et *variété* dans les divertissements, sont de nouveau les maîtres-mots des *Amants magnifiques*. Ajoutons-y encore la recherche de *symétrie* dans l'architecture d'ensemble. Au prologue répondent les Jeux pythiens qui renchérisent encore sur la somptuosité : chant, danse et changements de décors sont au rendez-vous de ces deux temps forts. Mais, comme le dit Molière par la bouche de Timoclès, ces deux divertissements comportaient "des ornements dont on ne peut pas espérer que toutes les fêtes soient embellies". Au regard de telles splendeurs, l'importante pastorale que Molière et Lully placent au centre de la comédie doit paraître pleine de "simplicité" (I,2). Composés exclusivement d'airs de danse, les deuxième, quatrième et cinquième divertissements viennent se ranger autour de cet axe de symétrie. *Les amants magnifiques* réalisent les tendances esthétiques que nous avons vues se développer dans le ballet de cour et dans les comédies-ballets antérieures. Molière, Lully et leurs collaborateurs pouvaient prétendre égaler les chefs-d'œuvre de l'Antiquité.

*
* *

Dans son Extraordinaire du 21 février 1670, la *Gazette* relatait *Les Magnificences du Divertissement qui a été pris par Leurs Majestez, pendant le Carnaval* :

Qu'on ne nous vante plus les Jeux Olympiques, & les autres Divertissements des Grecs, ny les Cirques, & les autres Spectacles des Romains. Ceux qui ont esté les mieux réglez, & les plus éclatans, doivent perdre toute la réputation que l'Histoire leur donne, auprès des Festes de la première Cour du Monde.¹⁰²

Le chroniqueur satisfaisait l'orgueil du monarque, il répondait aux vœux de Colbert et de Perrault autour desquels se cristallisait le clan des Modernes, mais ses propos dépassaient sans doute ce que Molière et Lully avaient voulu faire. L'effort des deux artistes tendait moins à surpasser l'Antiquité, qu'à en renouveler les merveilles.

En 1668, l'abbé de Pure avait fait paraître son ouvrage intitulé *Idee des spectacles anciens et nouveaux*. L'épître dédicatoire au roi invitait les artistes à s'inspirer des modèles antiques :

¹⁰² *Gazette de France*, p. 169.

Voicy les plus illustres & les plus fins, qui nous restent de la magnificence & de la delicatesse Romaine & dont les Images puissent fournir quelque Idée d'un divertissement digne de Votre Majesté.¹⁰³

Dix ans auparavant, Molière avait déjà puisé chez l'abbé de Pure le sujet de ses *Précieuses ridicules*. Quelques-unes des "idées" sur les spectacles antiques pourraient bien avoir inspiré Molière et Lully dans les *Amants magnifiques*. Le savant ecclésiastique s'était intéressé aux "Rideaux, Tapisseries, ou Voiles" qui comptaient parmi les ornements des théâtres antiques :

Ceux de la Scene representoient quelque chose de la Fable qui se jouait [...] : Il y en avoit une versatile qui estoit un triangle suspendu, & facile à tourner, qui portoit des Rideaux où estoient peintes certaines choses qui pouvoient avoir rapport, ou au sujet de la Fable, ou du Chœur, ou des Intermedes, & qui donnoient par ce moyen quelque intelligence aux choses ignorées, ou quelque éclaircissement aux douteuses.¹⁰⁴

En 1670, l'emploi du rideau de scène était loin d'être systématique. La question de son utilisation au XVII^e siècle demeure encore l'une des plus délicates de l'histoire de la mise en scène française¹⁰⁵.

Dans *Le grand ballet des effets de la Nature* dansé en décembre 1632, Guillaume Colletet avait souhaité "cacher la face du théâtre" car "les choses qui surprennent, touchent plus puissamment les sens" :

A cet effet il y aura une grande toile qui s'estendra du plancher jusques à terre [...]. L'heure estant venuë de l'abatre, elle disparoistra incontinent.¹⁰⁶

Le *Ballet comique de la reine* ou le *Ballet d'Alcine* avaient également recouru à cet effet. L'influence italienne et les recherches sur l'Antiquité vinrent doubler cet intérêt pratique : elles incitèrent Desmarests de Saint-Sorlin à utiliser un rideau dans son *Ballet de la Prospérité des Armes de France*. Cette fois, la toile était peinte : elle représentait le ciel et s'ouvrait tout à coup pour révéler Apollon porté par un nuage¹⁰⁷.

¹⁰³ PURE, *Idée des spectacles, Épître au roy*, n.p.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 92.

¹⁰⁵ Sur cette question, voir l'ouvrage, essentiel mais parfois incomplet (notamment en ce qui concerne les spectacles chorégraphiques) de G. VÉDIER, *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique; l'influence des arts plastiques en Italie et en France : le rideau, la mise en scène et les trois unités*, Paris, 1955.

¹⁰⁶ COLLETET, *Le grand ballet des effets de la Nature, Sujet*, reproduit par P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, t. 4, p. 194.

¹⁰⁷ Voir M. MAC GOWAN, *L'art du ballet de cour*, p. 162.

Ce que soulignait l'abbé de Pure, c'est que le rideau pouvait servir à éclairer le sens de l'œuvre qui suivrait son lever. En 1669, le *Ballet de Flore* avait requis l'emploi d'une toile peinte de figures allégoriques. Le message symbolique qu'apporte le rideau des *Amants magnifiques* est plus riche et plus complexe :

[La pompe] paroissoit jusques dans le Rideau qui fermoit le Théâtre, lequel représentoit, dans un Tableau, bordé d'une grande Frise de Trofées, un Soleil au milieu, avec le mot d'Horace, *Atiusque, & idem*.¹⁰⁸

Le recours à l'emblématique attirait l'attention du spectateur sur l'importance de la représentation qui constitue le *corps* d'un spectacle dont le texte est l'*âme*. Le divertissement prenait une portée symbolique et l'emblème royal rappelait que Louis XIV y apparaissait d'une manière "figurée". L'allégorie du rideau développait les deux axes qui présidaient à l'organisation de l'œuvre et à sa lecture :

Du costé droit de ce Soleil, on découvroit Apollon, dans les Airs, sur un NUAGE, en la manière qu'il est dépeint, apres avoir terrassé, à coups de Flèches, les Cyclopes, & le Serpent Python, que l'on voyoit, aussi, renversez sur les croupes de plusieurs Montagnes, qui se tournoyent vers l'éloignement.

À gauche, le mesme Dieu paroissoit au sommet du Parnasse, environné des Muses, & répandant des Fleurs sur tous les Arts, qui estoient au pied de cette célèbre Montagne.¹⁰⁹

"Ayant crû pouvoir, heureusement, attribuer l'Inscription ci-dessus, tant au Soleil, qu'à Apollon", l'auteur projette l'emblème royal d'une double manière : c'est Apollon guerrier victorieux et Apollon conducteur des Muses. Cette allégorie, comme celle qui présidait au *Ballet de Flore*, fait souvenir que les ballets sont les divertissements de la Paix. "Cette magnifique, & mystérieuse Toile" se lève sur un prologue qui en développe la signification métaphorique : Éole demande aux vents de se retirer à l'arrivée de Neptune-Louis qui rétablit la paix et ordonne un divertissement marin. L'opposition entre la Paix et la Guerre trouvera son expression la plus complète à Versailles, dans les deux Grands Salons dont Le Brun encadrera la Galerie des Glaces.

L'auteur auquel fait allusion la *Gazette*, n'est assurément pas Molière. Qu'elles fussent destinées aux Arcs de triomphe ou à une course de bague, les inscriptions et devises royales relevaient de l'autorité de la

¹⁰⁸ *Gazette de France*, p. 171.

¹⁰⁹ *Id.*, pp. 171-172.

Petite Académie. La présence d'une figuration emblématique suffirait à établir le rôle joué par ce cénacle dans l'élaboration des *Amants magnifiques*, si son influence n'était encore sensible dans l'usage d'une symbolique monarchique particulière, dans les allusions précises à la politique menée par le roi et Colbert ainsi que dans la recherche générale d'éloquence et d'équilibre formel.

Les deux facettes d'Apollon sont développées dans l'intrigue inventée par Molière : la Guerre et la Gloire, c'est Sostrate, "général d'armée, amant d'Ériphile"; la Paix et les Plaisirs, ce sont Iphicrate et Timoclès, "amants magnifiques". Ériphile a l'étoffe d'une reine et son cœur ne pouvait manquer de préférer à la naissance de ceux qui la divertissent, la gloire de celui qui défendra son trône. Le finale magnifie encore le double thème apollinien : ce sont les bergers de la vallée de Tempé qui célèbrent par leurs jeux la victoire d'Apollon sur le serpent Python. Comme dans le *Ballet de Flore*, Vigarani avait conçu un décor "spéculaire". Pour ce spectacle dans le spectacle, il avait dessiné une salle de théâtre sur le théâtre :

La dernière Décoration estoit une vaste Sale, disposée en manière d'Amphithéâtre, enrichie d'une fort belle Architecture, avec un Plat fonds de mesme, & une grande Arcade, dans le fonds : au-dessus de laquelle estoit une Tribune, &, dans l'éloignement, un Autel.¹¹⁰

Vigarani tendait un miroir déformant qui rendait aux courtisans leur image à l'antique :

Cette Sale estoit remplie de Spectateurs peints, vestus à la Grecque, de diverses manières, lesquels étoient-là, assemblez pour voir la Feste des Jeux Phithiens, qui s'y devoient célébrer en l'honneur d'Apollon.¹¹¹

Notables thessaliens et marquis du bel-air se trouvaient rassemblés pour admirer les fastes d'un Roi Soleil.

Pour reconstituer les Jeux pythiens, Molière et Lully firent-ils appel aux témoignages antiques ? Si l'on s'en rapporte au texte de Julius Pollux commenté par le père Ménestrier en 1681, la ressemblance entre la cérémonie antique et le finale de Molière et Lully n'éclate pas aux yeux :

[Julius Pollux] introduit dans la première partie Apollon qui reconnaît le lieu du combat; dans la seconde il attaque le serpent; dans la 3ème il combat, et c'est alors que la Trompette prend la place de la Flûte pour

¹¹⁰ *Id.*, pp. 177.

¹¹¹ *Ibid.*

accompagner la voix d'un air qui exprime la craquement de dents du Serpent. Toute la 4^{ème} partie est la victoire d'Apollon, et dans la dernière, ce Dieu victorieux danse une espèce de Ballet.¹¹²

Le récit de Julius Pollux fournissait un véritable dessein de ballet que les musiciens de la camerata Bardi s'empressèrent de reconstituer. En 1670, à Saint-Germain-en-Laye, il n'y eut ni dragon ni combat. La lutte d'Apollon était figurée par quatre femmes et quatre hommes armés *à la grecque* qui faisaient ensemble "une manière de jeu pour les armes". Molière et Lully se bornèrent à "reconstituer" uniquement la cinquième et dernière partie de la cérémonie décrite par Julius Pollux. Le livret mentionne la présence de violons, mais non de flûtes. Lully, reitérant l'audace du *Ballet de Flore*, joignait six trompettes et un timbalier à l'entrée d'Apollon. Les trompettes et les timbales de la Grande Écurie annonçaient plutôt Mars ou Bellone, alors que les flûtes caractérisaient traditionnellement Apollon. Faut-il voir dans cette rupture avec la tradition un effort pour se plier au modèle antique ? N'oublions pas qu'Apollon est ici triomphant, alors qu'il figure le plus souvent dans les ballets en tant que dieu des Arts, des Muses et des bergers, en souvenir de son séjour chez Admète.

Le texte de Julius Pollux est commenté par Ménestrier de manière très précise. Dix ans plutôt, l'abbé de Pure s'était bien entendu penché sur cette même source, mais en avait tiré des réflexions générales qui ont dû suffire pour guider les deux Baptiste :

La maniere de leur celebration n'eut rien de particulier, & consistait en quelques sortes de combats, au prix & aux couronnemens des vaincueurs, en simphonies de flutes & de lires, & enfin en dances & en balets. Tout ce qui leur estoit propre & particulier & qui les distinguoit des autres fut l'ouvrage & le soin des esprits de ce temps, qui composerent diverses Chansons à l'honneur de ce Dieu.¹¹³

Les concerts de flûtes furent remplacés par des trompettes et les lyres par des violons, mais Molière a pu trouver chez l'abbé de Pure l'idée des hymnes à Apollon et surtout celle des concours et des trophées.

Le livret des *Amants magnifiques* fournit des didascalies extrêmement précises. Quantité de détails minutieusement indiqués prouvent que Molière et Lully avaient particulièrement soigné ce dernier intermède :

¹¹² MÉNESTRIER, *id.*, p. 67.

¹¹³ PURE, *id.*, p. 4.

RENONCEMENT DU ROI À LA DANSE

Six hommes, presque nus, portant chacun une hache sur l'épaule, comme ministres du sacrifice, entrent par le portique [...]. Ils se retirent aux deux côtés du théâtre pour faire place à six voltigeurs, qui en cadence font paraître leur adresse sur des chevaux de bois, qui sont apportés par des esclaves[...]. Les six jeunes gens, pour danser avec Apollon, donnent leur trophée à tenir aux six hommes qui portent les haches, et commencent avec Apollon une danse héroïque, à laquelle se joignent, en diverses manières, les six hommes portant les trophées, les quatre femmes armées, avec leurs timbres, et les quatre hommes armés, avec leurs tambours.¹¹⁴

Aux trompettes et aux tambours, Lully ajoutait encore la touche archéologique des "timbres", que l'on peut supposer être de petites cymbales¹¹⁵. Le costumier avait renoncé, lui aussi, aux tonnelets et aux habits emplumés des tragédies de Corneille et de Racine. Les danseurs "à demi-nus" évoquaient certaines scènes de la statuaire romaine que Colbert avait fait copier ou mouler à Rome. Pythiens ou non, ces jeux durent donner au public le sentiment qu'il assistait à une sorte de reconstitution historique.

*
* *

Un détail du divertissement final ne relevait en aucun cas de l'archéologie :

Apollon, au bruit des trompettes et des violons, entre par le portique, précédé de six jeunes gens, qui portent des lauriers entrelacés autour d'un bâton et un soleil d'or au-dessus, avec la devise royale, en manière de trophée.¹¹⁶

Comme en écho à l'allégorie du rideau de scène, l'emblème solaire réapparaît cette fois avec la devise royale. Lully avait composé son *Prélude pour Apollon* sur un rythme pointé qui, comme nous le verrons, est généralement réservé au roi. En effet, c'est bien entendu Sa Majesté qui devait danser le rôle de ce dieu du jour que les chœurs vantaient à l'envi :

Ouvrons tous nos yeux
À l'éclat suprême
Qui brille en ces lieux.
Quelle grâce extrême !
Quel port glorieux !
Où voit-on des dieux
Qui soient faits de même ?

¹¹⁴ MOLIÈRE, *id.*, pp. 690-691.

¹¹⁵ Voir J. EPPELSHEIM, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, p. 172.

¹¹⁶ MOLIÈRE, *id.*, p. 691.

Molière avait réservé au roi les seuls rôles divins de Neptune et d'Apollon. Enlevant à Benserade son monopole, il avait écrit les vers pour les personnages : il substituait une majesté sévère aux allusions piquantes devenues hors de saison. Louis XIV avait marqué tout l'intérêt qu'il portait à ce divertissement dont il avait indiqué le sujet. Les livrets étaient imprimés, les comptes rendus de la *Gazette* et les vers de mirliton de Robinet s'émerveillaient par avance des talents de baladin de Sa Majesté. Coup de théâtre : Louis refusa d'enfiler ses chaussons et se fit remplacer — si l'on ose dire — au pied levé par le comte d'Armagnac et par le marquis de Villeroy. Louis XIV avait peut-être dansé à la première représentation, mais, dès la seconde, il passa la main et renonça pour jamais à son divertissement favori.

Deux mois plus tôt, le 13 décembre 1669, l'Hôtel de Bourgogne avait créé le *Britannicus* de Racine. Boileau prétendit que le roi avait été frappé par la justesse de certains vers qui reprochaient à Néron de se donner indignement en représentation à ses peuples¹¹⁷. Boileau prêtait beaucoup d'audace à son ami, dont la courtoiserie maladroite amusait le roi :

Il avait remarqué que Cavoye et Racine se promenaient toujours ensemble. Il les voyait un jour passer sur la terrasse : "Cavoye, dit-il à ceux qui étaient alors auprès de lui, croit devenir bel esprit, et Racine se croira bientôt un fin courtisan".¹¹⁸

Les pamphlets s'amusaient à épingler le goût, par trop prononcé, de Louis XIV pour un art indigne de son rang. Par la bouche de Narcisse s'adressant à Néron, Racine proclamait tout haut ce que beaucoup pensaient tout bas :

Quoi donc ? ignorez-vous tout ce qu'ils osent dire ?
Néron, s'ils en sont crus, n'est point né pour l'Empire;

.....
*Pour toute ambition, pour vertu singulière,
Il excelle à conduire un char dans la carrière,
A disputer des prix indignes de ses mains,
A se donner lui-même en spectacle aux Romains,
A venir prodiguer sa voix sur un théâtre,
A réciter des chants qu'il veut qu'on idolâtre,
Tandis que des soldats, de moments en moments,
Vont arracher pour lui les applaudissements.*

(*Britannicus*, IV, 4)

¹¹⁷ BOILEAU, *Lettre à Losme de Montchenay*, [sept. 1707], dans *Œuvres complètes*, éd. par F. Escal, p. 834.

¹¹⁸ CHOISY, *Mémoires*, éd. par G. Mongrédien, p. 31.

À l'inverse de l'empereur haï, Louis XIV ne punira pas les insolents : il renoncera à la danse pour les satisfaire. Mais ce renoncement, il le voulait spectaculaire pour que chacun sache qu'une nouvelle fois Sa Majesté avait sacrifié ses plaisirs à sa gloire. L'allusion audacieuse de Racine avait peut-être été "commandée" par la Petite Académie qui avait inscrit le nom du dramaturge sur sa liste des gratifications. Ainsi s'expliquerait le choix d'un sujet que les critiques s'accordent à trouver étrange et scabreux. Pour que personne ne se méprenne sur son dessein, Racine avait dédié *Britannicus* au duc de Chevreuse, beau-fils de Colbert : c'était pour Racine l'occasion de rappeler dans son épître dédicatoire que Colbert avait pris connaissance de l'ouvrage avant sa représentation et qu'il l'avait approuvé¹¹⁹. La tragédie de Racine s'inscrit dans le dessein général machiné par Colbert et par la Petite Académie.

Britannicus servait de prologue au renoncement des *Amants magnifiques*. Organe de la propagande officielle, la *Gazette* du 8 février joue le jeu et annonce que le roi a pris pour la première fois le divertissement du ballet. Dans l'Extraordinaire du 21, le chroniqueur explique comment le divertissement continue d'être entièrement consacré au roi, en dépit de l'absence remarquée de celui-ci. Qu'un simple courtisan ait dansé le rôle d'Apollon, ne modifie en rien la valeur symbolique figurée, d'entrée de jeu, par le rideau de scène :

Il est aisé d'appliquer toute cette belle Allégorie, en considérant les grandes Qualitez de nostre auguste Potentat, qui a, si justement, choisi pour sa Devise, le Soleil, & qui estoit, aussi, représenté en cette Feste, sous l'équipage du mesme Apollon : son Caractère étant trop éclatant, pour ne pas reconnestre qu'il n'y a que lui qui puisse y estre désigné.¹²⁰

Le finale doit également être lu comme une allégorie du monarque et de ses attributs :

Rien ne manquoit à la Troupe, pour bien représenter ce Dieu de la Clarté, & des Sciences, &, sous sa Figure, le Grand Monarque, par tout, désigné dans cette Allégorie.¹²¹

Sous l'œil attentif de la Petite Académie, les spectacles étaient devenus des instruments de propagande à part entière. Pour comprendre le fonctionnement de la politique artistique menée par Louis XIV et par

¹¹⁹ Voir, sur cette question, la remarquable analyse de R. JASINSKI, *Vers le vrai Racine*, Paris, 1958, t. 1, pp. 346-347.

¹²⁰ *Gazette de France*, p. 172.

¹²¹ *Id.*, p. 179.

Colbert, il ne suffit pas d'étudier chaque œuvre séparément, mais encore de les confronter les unes aux autres : *Les amants magnifiques* renvoient à l'emblématique et les thèmes du rétablissement de la Marine et de la Justice deviendront médailles et peintures. *Britannicus* ne prend sa signification complète que si on le resitue dans l'évolution consciemment ordonnée qui conduit aux *Amants magnifiques*.

Le renoncement royal provoquait une révolution copernicienne. Jusque-là, la louange passait avant tout par le choix des rôles réservés au monarque et l'évolution du ballet de cour durant les années 1660 avait tendu à donner au roi les rôles qui lui revenaient de plein droit. Les vers pour les personnages étaient un second mode de célébration du roi. Benserade avait réussi à les tourner de manière à éviter le ridicule, inévitable pourtant, de l'auto-célébration du monarque :

Comme le Roy representoit tantost Jupiter & tantost Neptune, quelquefois le Dieu Mars, d'autrefois le Soleil, rien n'estoit plus agreable ni plus admirable tout ensemble, que la finesse des louanges qu'il luy donnoit sans s'adresser à luy.¹²²

Après la mort de Luynes et avant Louis le Grand, Louis XIII le Juste avait renoncé lui aussi à la danse qu'il chérissait par-dessus tout :

Dans les derniers des grands ballets du règne, le roi lui-même ne participe plus. Il est devenu passif et assiste en spectateur à la mise en scène de sa propre grandeur.¹²³

Les inventeurs et les ordonnateurs de ballets s'ingéniaient à souligner les liens entre les courtisans et les personnages qu'ils incarnaient. Le roi cessant de coïncider avec un personnage mythologique, il fallut inventer un nouveau mode de louange.

Le lien entre le monde réel et le monde fictif du spectacle était généralement l'objet d'effets de mise en scène. Dès le *Ballet comique de la reine*, Beaujoyeux s'était efforcé de mêler les deux mondes :

La Royne approchant du Roy, son seigneur, le prit par la main, et luy fait present d'une medaille d'or, où il y avoit dedans un Dauphin qui nageoit en la mer.¹²⁴

¹²² Ch. PERRAULT, *Benserade*, dans *Les hommes illustres*, t. 2, p. 80. Sur les modes de célébration du roi dans les vers pour les personnages, voir l'étude déjà mentionnée de V. KAPP, "Benserade, librettiste de Lully et panégyriste du roi".

¹²³ M.-C. CANOVA-GREEN, "Créatures et créateurs", pp. 110-111.

¹²⁴ BEAUJOYEUX, *Ballet comique de la reine*, reproduit par P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, t. 1, p. 78.

Dans le *Ballet de la Prospérité des Armes de France*, c'était un effet de machineries qui soulignait le rapport entre un roi spectateur et sa représentation métaphorique :

La grande toile du devant du theatre se rebaisse peu à peu, et le cache. Quelque temps après on rebaisse la toile, et au lieu des theatres qui avoient paru, il se voit une grande salle dorée et ornée de toutes sortes de peintures et d'embellissemens [...] au fond de laquelle est un trosne pour le Roy et pour la Reyne [...]. Du dessous du theatre il sort un pont, imperceptiblement, qui va s'appuyer sur l'eschaffaut du Roy et de la Reyne, pour les faire passer dans la salle du bal : où tous les spectateurs peuvent voir à plaisir leurs majestés.¹²⁵

Après 1670, le cadre de scène devint une sorte de barrière entre le monde réel et sa transposition métaphorique : Sa Majesté et sa cour ne la franchiraient plus qu'exceptionnellement¹²⁶.

CHAPITRE IV ... ET LE BOURGEOIS MAGNIFIQUE

Iphicrate et Timoclès méritaient pleinement leur titre de magnifiques, et ce n'est pas la princesse Aristione qui nous aurait démenti :

Il n'est point de spectacle au monde qui puisse le disputer en magnificence à celui que vous venez de nous donner. Cette fête a eu des ornements qui l'emportent sans doute sur tout ce que l'on saurait voir, et elle vient de produire à nos yeux quelque chose de si noble, de si grand et de si majestueux, que le Ciel même ne saurait aller au-delà et je puis dire assurément qu'il n'y a rien dans l'univers qui s'y puisse égaler. (I, 2)

Mais pour être magnifiques, ils n'en étaient pas pour autant de parfaits gentilshommes : les deux princes ne jurent que par leur naissance alors que le mérite réel ne réside que dans les actes.

¹²⁵ DESMARETS de SAINT-SORLIN, *Ballet de la Prospérité des Armes de France*, reproduit par P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, t. 6, p. 46.

¹²⁶ Voir T. E. LAWRENSON, *The French stage in the XVIIIth century : a study in the advent of the Italian order*, Manchester, 1957.

Molière était un ardent défenseur de la “gloire” chère à l’ancienne noblesse¹²⁷. Dans *Dom Juan*, il avait entouré son personnage éponyme de contremasques qui en soulignaient la bassesse. Alors qu’il a été tiré de la noyade par Pierrot, Dom Juan n’a de cesse de séduire Charlotte, la promise de celui qui l’a secouru. Cette attitude indigne d’un vrai gentilhomme s’oppose à celle du frère de Done Elvire. Dom Carlos se refuse à profiter d’une situation favorable pour se venger de son pire ennemi, Dom Juan, à qui il doit la vie sauve. Dom Juan n’est ni un lâche, ni un héros : c’est un jeune homme qui ne se reconnaît plus — comme nombre de contemporains de Louis XIV — dans le système de valeurs d’une noblesse féodale en voie de décomposition. C’est ce système de valeurs que Dom Louis, le père de Dom Juan, vient rappeler à son fils :

Et qu’avez-vous fait dans le monde pour être gentilhomme ? Croyez-vous qu’il suffise d’en porter le nom et les armes, et que ce nous soit une gloire d’être sorti d’un sang noble lorsque nous vivons en infâmes ? Non, non, la naissance n’est rien où la vertu n’est pas. [...] Apprenez enfin qu’un gentilhomme qui vit mal est un monstre dans la nature, que la vertu est le premier titre de noblesse, que je regarde bien moins au nom qu’on signe qu’aux actions qu’on fait, et que je ferais plus d’état du fils d’un crocheteur qui serait honnête homme que du fils d’un monarque qui vivrait comme vous.

(IV, 4)

Si Ériphile et Aristione préfèrent à la naissance des Amants magnifiques le mérite de Sostrate, c’est au nom de cet ancien code : Iphicrate et Timoclès n’ont qu’à s’en prendre à eux-mêmes de l’échec de leur quête amoureuse.

Sur un autre ton certes, *Le bourgeois gentilhomme* traite un sujet identique, celui de la naissance ou du mérite qui confèrent la noblesse. Créé moins d’un an après la plus “élevée” des comédies-ballets, *Le bourgeois gentilhomme* apparaît comme le double burlesque des *Amants magnifiques*. Jourdain ne sera jamais gentilhomme car il passe son temps à s’inventer des quartiers de noblesse au lieu de les gagner par son mérite. Cette qualité essentielle à la noblesse d’épée est soulignée lors de la scène du maître d’armes :

MONSIEUR JOURDAIN : De cette façon donc, un homme, sans avoir du cœur, est sûr de tuer son homme, et de n’être point tué.

(II, 2)

¹²⁷ Sur la conception de la “gloire” chez Corneille, Molière et Racine, voir l’étude fondamentale de P. BÉNICHOU, *Morales du Grand Siècle*, Paris, 1948.

Pas de doute, notre bourgeois n'a rien d'un Rodrigue ni même, sur ce point, d'un Dom Juan. En revanche, s'il est une qualité noble qu'on ne peut lui dénier, c'est celle de la magnificence et le petit ballet qu'il offre à la marquise était digne d'un roi ...

Comme dans les *Amants magnifiques*, toute la pièce roule autour du spectacle lui-même¹²⁸. Les deux premiers actes suivent la tradition de la comédie épisodique et proposent le défilé des originaux autour d'un visionnaire. La seule intrigue qui s'y noue est celle d'une réception que le bourgeois veut donner à la femme du grand monde dont il se croit épris. Jourdain n'a pas lésiné et nous apprenons qu'il réglera Dorimène d'une sérénade, d'une collation en musique et même d'un petit ballet. Bien sûr, rien n'est prêt et le coup de génie de Molière est de transporter sur la scène la fièvre de la création. Le dramaturge allait faire de l'impromptu l'un des sujets de sa pièce.

Avant même le délicieux *Impromptu de Versailles* de 1663, Molière avait déjà usé de ce thème lors des fêtes de Vaux :

D'abord que la toile fut levée, un des acteurs, comme vous pourriez dire moi, parut sur le théâtre en habit de ville, et, s'adressant au Roi avec le visage d'un homme surpris, fit des excuses en désordre sur ce qu'il se trouvait là seul, et manquait de temps et d'acteurs pour donner à Sa Majesté le divertissement qu'elle semblait attendre.¹²⁹

Par cette improvisation, Molière traduisait scéniquement le propos de son *Avis au lecteur*. Le désarroi feint par l'acteur servait à souligner que la seule présence du roi suffisait à inspirer ce spectacle dont un simple mortel n'aurait pu venir à bout. Tel est clairement le sens du prologue de Pellisson :

Faut-il en sa faveur que la Terre ou que l'Eau
Produisent à vos yeux un Spectacle nouveau ?
Qu'il parle ou qu'il souhaite, il n'est rien d'impossible :
.....
Ces Termes marcheront, et si Louis l'ordonne,
Ces arbres parleront mieux que ceux de Dodonne.

Louis dit et aussitôt "plusieurs Dryades, accompagnées de Faunes et de Satyres sortent des arbres et des Termes". Les créateurs s'effacent derrière le mérite du seul et unique Louis. Le thème de la commande tar-

¹²⁸ Sur *Le bourgeois gentilhomme* envisagé comme une sorte de prologue au *Ballet des Nations*, voir L. AULD, *The unity of Molière's comedy-ballets*, p. 199.

¹²⁹ MOLIÈRE, *Les fâcheux*, *Avertissement*, dans *op. cit.*, t. 1, p. 484.

dive permet l'épiphanie du pouvoir inspirateur de Louis-Apollon : si Molière se pique d'impromptu, ce n'est pas tant pour faire valoir son mérite que celui du monarque. La précipitation inhérente aux divertissements royaux ne doit pas être prise pour argent comptant, elle est un des topiques de la célébration royale.

Une nouvelle fois, le théâtre monte sur le théâtre : comme dans *L'impromptu de Versailles* ou *Les amants magnifiques*, cette "mise en abîme" répète le geste de la commande royale et sert de prétexte à une réflexion d'ordre esthétique¹³⁰. L'inachèvement du spectacle commandé par Jourdain fait de l'écriture un des sujets de la pièce. Le spectateur est invité à pénétrer dans le cabinet de travail des deux Baptiste pour y découvrir l'élaboration d'un spectacle ... auquel il est en train d'assister¹³¹.

Harmonie et ordre président à l'ouverture qui "se fait par un grand assemblage d'instruments". Le rideau se lève — si rideau il y avait¹³² —, sur une pièce vide où un élève du maître de musique "compose sur une table un air que le Bourgeois a demandé pour une sérénade"¹³³. À la majestueuse ordonnance de l'ouverture à la française succèdent les affres et les repentirs de la création. Lully fait rire de lui-même, car c'est lui qu'il nous montre essayant ses tons et chantant, en voix de fausset, cet air qu'il destine à un dessus. La méthode de composition de l'écolier est celle que Lecerf de La Viéville prêtait à Lully : la mélodie naît de la structure du texte et doit être retravaillée jusqu'à ce qu'elle en respecte parfaitement la prosodie. Si elle ne "colle" pas aux vers, toute courbe mélodique, aussi belle soit-elle, est immanquablement élaguée. Qui imaginerait que de ce chaos burlesque sortira l'un des plus jolis airs sérieux écrits par Lully ?

La comédie récitée débute par l'entrée des maîtres de musique et de danse :

MAÎTRE DE MUSIQUE, *parlant à ses Musiciens* : Venez, entrez dans cette salle, et vous reposez là, en attendant qu'il vienne.

MAÎTRE À DANSER, *parlant aux Danseurs* : Et vous aussi, de ce côté.

¹³⁰ Sur cet effet cher au théâtre du temps et à Molière en particulier, voir G. FORESTIER, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, 1981.

¹³¹ C'est dans cette perspective que *Le bourgeois gentilhomme* a été très intelligemment étudié par D. FRICKE, "Molières *Bourgeois gentilhomme* als 'Dialogue en musique'", dans R. BAADER (éd.), *Molière*, Darmstadt, 1980; "*Le bourgeois gentilhomme* de Molière et Lully : un opéra avant la lettre", dans J.-P. CAPDEVIELLE et P.-E. KNABE (éds), *Les écrivains français et l'opéra*, Cologne, 1986; et "Molière et Lully : une symbiose artistique sans suite ?", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds), *Jean-Baptiste Lully*. Voir également S. CHEVALLEY, *Les dossiers Molière : Le bourgeois gentilhomme*, Genève, 1975.

¹³² Identifiant "ouverture du théâtre" avec l'ouverture musicale de Lully, Georges Védier penche pour l'utilisation d'un rideau (*op. cit.*, p. 131).

¹³³ MOLIÈRE, *Le bourgeois gentilhomme*, *Livret*, dans *op. cit.*, t. 2, p. 703.

Ce déplacement scénique des musiciens et des chanteurs est inutile, et si Molière a pris soin de l'indiquer, c'est parce qu'il avait une idée derrière la tête. Faut-il voir dans cette séparation de la danse et de la musique une allusion à la querelle des anciennes corporations contre l'Académie royale de Danse ? Les académiciens avaient en effet prétendu que la danse pouvait être séparée de la musique qui ressortissait toujours à la confrérie de Saint-Julien. En 1669, le privilège de l'Académie de Musique avait porté un nouveau coup aux anciennes corporations contre lesquelles était de plus en plus clairement dirigée toute la politique académique de Colbert¹³⁴. La scission de la danse et de la musique relevait de la manœuvre sophistique et non de considérations esthétiques. Toute la progression dramatique et musicale du *Bourgeois gentilhomme* ménagée par les deux Baptiste, tendra à l'union des deux arts qui, en ce début de comédie désordonnée, s'écartent de manière symbolique.

Louis XIV appelait à la fusion de tous les arts : il allait être servi. Molière et Lully firent de leur nouvelle comédie-ballet une sorte d'histoire et d'état des lieux de la musique française. À tout seigneur, tout honneur, l'air de cour marche en tête. Considéré comme le genre national par excellence¹³⁵, l'air sérieux est la première forme musicale proposée à monsieur Jourdain :

Lulli vint en France, il admira les airs de *Boisset*, auxquels il *redonna leur réputation* qui tomboit : Son heureux naturel lui fit d'abord goûter nôtre Musique, toute pauvre qu'elle étoit alors. Il sentit que les principes en étoient bons.¹³⁶

Citant Saint-Évremond, Lecerf se pâme sur la pureté d'un air purgé d'italianismes; monsieur Jourdain, lui, s'endort. Il trouve cette chanson "un peu lugubre" et demande à son maître de musique de la "ragailardir par-ci par-là". L'air sérieux "Je languis nuit et jour" est ce qu'il convient d'appeler un air de cour. En critiquant l'exemple parfait que vient de lui faire entendre son maître de musique, Jourdain révèle son ignorance du goût dominant à Versailles et donc du "bon goût" :

L'usage de la Cour, [...] met dans l'esprit des gens de ce païs les meilleurs modelles. Il regne là une tradition de bonnes choses qui n'est

¹³⁴ Voir R. M. ISHERWOOD, *Music in the service of the king*, p. 150 et svtes.

¹³⁵ Il semble que c'est dès la fin du XVI^e siècle que l'air de cour fut considéré comme l'enjeu de querelles nationalistes (voir K. J. LEVY, "Vaudevilles, vers mesurés et airs de cour", p. 198).

¹³⁶ LECERF, *Comparaison*, t. 1, p. 158.

alterée par aucune tolérance des médiocres. Ils ne font que comparer ce qu'on leur présente de nouveau à ces modèles qu'ils ont présents, & approuvent ou blâment presque à coup sûr.¹³⁷

L'enjeu national se doublait d'un enjeu social. Toute la roture de Jourdain éclate dans la chanson, plus conforme à ses goûts, qu'il se propose de chanter.

À l'inverse du "Si le roi m'avait donné" par lequel le misanthrope répliquait au sonnet maniéré d'Oronte, "Je croyais Janneton" n'a rien d'une "vieille chanson". La nuance est d'importance et situe l'allusion sur un tout autre terrain, moins littéraire que musical. La chanson de Jourdain est en fait un menuet, sa danse préférée. Dû à La Sablières, cet air de danse avait eu assez de succès pour éveiller l'intérêt des faiseurs de parodies. C'est sur ce timbre que Perrin écrivit sa fameuse "Je croyais Janeton", avant de le réutiliser encore ... pour le *Noël en chanson* "Célébrons ce beau jour"¹³⁸. La chanson prise comme modèle par Jourdain est donc un simple air de danse parodié. L'allusion était perfide, car elle permettait à Molière d'attaquer le goût vieilli de Perrin, son rival potentiel de l'Académie de Musique.

La parodie et l'air de canevas étaient en effet des sujets d'opprobre et *Les fâcheux* avaient déjà épinglé cette mode :

Comme à mes amis, il faut que je te chante
 Certain air que j'ai fait de petite courante,
 Qui de toute la cour contente les experts,
 Et sur qui plus de vingt ont déjà fait des vers.

(I, 3)

La manie des parodies était telle que le terme "courante" pouvait s'entendre, selon Furetière, non seulement de la musique et des pas, mais encore "des paroles sur lesquelles on a mis un air de cette mesure". Cette menue monnaie de l'enthousiasme poétique n'inspire que mépris à Bacilly :

[Ces paroles] que l'on qualifie du mot de *Canevas*, afin de prévenir le juste mépris que l'on pourroit faire, lesquels ne se font d'ordinaire que sur des petit Airs de mouvement, ou sur des Chansons qui ont leur mesure réglée; je veux dire sur des Menuets, des Courantes, des Bourrées, des Sarabandes, & autres Pièces que l'on compose premièrement pour les Instrumens (entr'autres sur le Violon) puis en suite chacun y fait de ces sortes de

¹³⁷ *Id.*, t. 2, p. 312.

¹³⁸ Voir L. AULD, *The Lyric Art of Pierre Perrin*, t. 2, p. 19 et t. 3, pp. 26 et 147.

Canevas, qui sont des Paroles que l'on pourroit nommer à bon droit des *Paroles oyseuses*.¹³⁹

La chanson de Perrin ne relevait même pas de l'art dont les principes intangibles exigeaient que l'air fût fait pour les paroles et non les paroles pour l'air.

Non seulement Molière laissait entendre que le type de poésies pratiqué par le directeur de l'Académie de Musique n'était pas très relevé, il soulignait encore combien son ton était passé de mode à la cour :

Je croyais Janeton
Aussi douce que belle,
Je croyais Janeton
Plus douce qu'un mouton :
Hélas! elle est cent fois,
Mille fois plus cruelle,
Que n'est le Tygre au bois.

Les vers devaient rappeler aux contemporains de Boileau les plus mauvais jours de la période burlesque. Dans sa *Pomone*, Perrin eut l'idée, pour le moins audacieuse, de mettre en scène le dieu des Jardins. Toujours très enflammé, ce substitut à peine déguisé de Priape poursuivait Pomone de ses assiduités et de ses propositions galantes :

Ajoute aux fruits de tes vergers
Les herbes de mes potagers,
Join mes melons à tes Poncires;
Et mesle parmy tes Pignons
Mes Truffes & mes Champignons.

(I,4)

Les quolibets plurent comme grêle en mars sur le mouton de Janeton et les melons de Pomone. Pour rendre l'affaire plus ridicule encore, Molière, qui jouait le rôle de Jourdain, chantait la chanson de Perrin en voix de fausset¹⁴⁰: il avait poussé la cruauté jusqu'à composer son propre air de cour sur un sujet et une coupe binaire identiques. Il suffit de comparer les "hélas" qui ouvrent dans les deux cas la seconde section pour voir toute la distance qui sépare la saine franchise d'une chanson aux détours raffinés de l'air de cour :

¹³⁹ BACILLY, *L'art de bien chanter*, p. 116. Voir les articles de H. SCHNEIDER, "Canevas' als Terminus der lyrischen Dichtung", *Archiv fuer Musikwissenschaft*, 1985; et de F. NIES, "Chansons et vaudevilles d'un siècle devenu 'classique'", dans D. RIEGER (éd.), *La chanson française*, Tübingen, 1988. Selon L. AULD, il s'agit bien ici d'une attaque directe de Molière et Lully à l'encontre de Perrin (*id.*, t. 2, p. 146).

¹⁴⁰ Sur les rôles où Molière chantait, voir R. BRAY, *Molière, homme de théâtre*, pp. 161-162.

"Je croyois Janeton"

Hé- las ! Hé- las !

"Je languis nuit et jour"

Hé- las ! hé- las ! Hé- las ! hé- las !

Quand Lecerf affirmait : "Vous trouverez deux ou trois cens *helas* dans les Pieces de Lully, & vous y trouverez une variété & une force de chant prodigieuse"¹⁴¹, il exagérait un peu, mais il n'avait pas tort. Après s'être démarqués de ce soi-disant poète qui prétendait aux divertissements du roi, Molière et Lully pouvaient continuer la démonstration de leur savoir-faire et étaler la richesse de leur palette expressive.

C'est une œuvre déjà ancienne que le maître de musique soumet ensuite à l'attention de son mécène : il s'agit d'un de ces dialogues qui faisaient florès depuis 1650 et que Molière et Lully avaient déjà utilisés à plusieurs reprises dans leurs comédies-ballets. Lully fait une petite démonstration "des diverses passions que peut exprimer la musique" et, comme dans la sérénade du *Sicilien*, il oppose le bémol des tendresses au bécarre des dégoûts. Les trois protagonistes reçoivent chacun un air coulé dans une forme musicale spécifique : un air de cour de structure binaire pour la musicienne; un air fondé sur une basse contrainte pour le premier musicien et un récit pour le second. Mieux encore, Lully construit ces airs séparés et le trio qui en découle autour d'une même cellule mélodique exprimée dès la ritournelle initiale :

Ritournelle

Ce motif descendant caractérise le second musicien qui fuit les peines de l'amour et les belles infidèles :

Second musicien

Il se-roit doux d'en- tref

¹⁴¹ LECERF, *id.*, t. 2, p. 143.

LE BOURGEOIS GENTILHOMME

Pour peindre les élans amoureux, il s'inverse et devient le motif des airs de la musicienne et du premier musicien :

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'La musicienne' and contains the melody for the lyrics 'Un coeur, dans l'a-mou-reux'. The bottom staff is labeled 'Premier musicien' and contains the melody for the lyrics 'Il n'est rien de si doux'. Both staves are in G major and 3/4 time, with the first staff starting on a treble clef and the second on a bass clef.

Ce travail mélodique simple et efficace se retrouvera, magnifié, dans les tragédies en musique. Cette fois, monsieur Jourdain ne s'est plus ennuyé : il trouve le dialogue "bien troussé" et s'étonne qu'il soit déjà terminé. Si le bourgeois ne paraît pas avoir tout à fait saisi le petit retournement psychologique qui sert de mince lien dramatique, il a cependant retenu certains "petits dictons assez jolis" : il n'a guère de mérite et si mérite il y a, il revient tout entier au musicien qui a pris soin, pour conserver la vraisemblance, de ne répéter que les maximes d'ordre général ménagées à son intention par Molière.

Le premier acte était consacré à la musique, le second le sera à la danse. La démonstration commence par les danses "pures" des bals ou des ballets de cour :

Quatre Danseurs exécutent tous les mouvements différents et toutes les sortes de pas que le Maître à danser leur commande, et cette danse fait le premier intermède.

Beauchamps était gâté par Lully qui lui offrait à chorégrapheur une partition particulièrement intéressante. Cet intermède est en effet une sorte de suite d'orchestre miniature. Comme une ouverture à la française, le prélude fait contraster deux climats opposés. La sarabande, la bourrée et la gaillarde qui lui succèdent, dessinent une suite de danses que vient ponctuer une canarie et son rythme de gigue. Tout cela ravit notre bourgeois qui trouve que ce petit monde se "trémousse bien". Mais ce n'est rien au prix des merveilles que devrait réserver le petit ballet : "lorsque la danse sera mêlée avec la musique, cela fera plus d'effet encore".

Le premier acte nous avait montré le créateur à sa table de travail. Le second nous fait pénétrer dans la salle de répétition avec la scène fameuse où le maître de musique enseigne un menuet à monsieur Jourdain. Le burlesque est une nouvelle fois au rendez-vous par la mauvaise grâce du danseur bien sûr, mais aussi par la pantomime du maître à danser dont les *la, la, la, la, la, la*, soigneusement consignés rappellent les

tâtonnements de l'écolier du maître de musique. Comme un hommage à la noble comédie dont *Le bourgeois* est le renversement bouffon, le menuet à la mode que Jourdain s'essouffle à danser est emprunté aux *Amants magnifiques*. Est-ce parce qu'il avait entendu les trompettes des Jeux pythiens que notre bourgeois a l'idée saugrenue de vouloir joindre au petit concert de musique dont il vient de s'attacher les services, une trompette marine, instrument à une corde utilisé par l'Écurie ?

L'acte II s'achève par un nouvel intermède chorégraphique : ce ne sont plus des danseurs professionnels qui font une démonstration, mais c'est la danse qui s'empare des personnages de la comédie. Pour passer, "à la manière des personnes de qualité", son habit de cour à monsieur Jourdain, le maître tailleur a amené ses gens qui l'habilleront en cadence. Ayant réussi à soutirer de l'argent à Jourdain pour lui avoir donné du Monseigneur, "les quatre Garçons tailleurs se réjouissent par une danse qui fait le second intermède". À l'instar de l'air de cour qui s'était fait dialogue dramatique, la basse danse devient pantomime dans cette entrée exécutée par Dolivet, spécialiste de la danse de caractère. Musique et chorégraphie parlent et s'intègrent à la progression des scènes déclamées.

Accompagnée de Dorante, son chevalier servant, la marquise est arrivée chez monsieur Jourdain. L'heure de la collation a sonné et "six cuisiniers, qui ont préparé le festin, dansent ensemble, et font le troisième intermède". Bien renseigné sur les usages du beau monde par Dorante qui entend tirer à lui tout le profit du régal, Jourdain a commandé ses chanteurs car "c'est merveilleusement assaisonner la bonne chère, que d'y mêler la musique" : les musiciens et la musicienne prennent des verres et entonnent deux chansons à boire. *Airs sérieux et à boire*, tel est le titre le plus commun pour un recueil de Ballard ou de Bacilly : "oublier les Airs à boire ! Madame c'est que les gens bien amoureux, ne songent point aux autres plaisirs"¹⁴². Amour et Bacchus, les femmes et le vin inspirent de leur veine anacréontique, airs, chansons et couplets qui fleurissent dans les gazettes et envahissent les ruelles. Pour Lecerf, "les Airs à boire, sont des biens propres à la France, & que les Italiens ne connoissent point"¹⁴³. Il semblerait que Lully ait adopté ce second genre national sans réticence :

C'a été un des talens de nos premiers Musiciens, que Lully prit, en prenant une inclination à boire, non pas tout-à-fait Allemande, mais beaucoup plus qu'Italienne.¹⁴⁴

¹⁴² *Id.*, p. 119.

¹⁴³ *Id.*, p. 120.

¹⁴⁴ *Id.*, pp. 122-123.

Les airs détachés qui courent, piquants, gaillards, badins exigeaient “cette brièveté raisonnable, qui est la perfection des Vaudevilles, & cette naïveté qui en est le sel”¹⁴⁵. Les deux airs bachiques du *Bourgeois gentilhomme* en sont de parfaits modèles. Si l’on en croit Lecerf, le second surtout “étoit un des airs du monde que Lully a toute sa vie le plus aimé” :

J’ai ouï dire à *Brunet* qu’ils le chantoient souvent ensemble, Brunet chantoit le dessus, Lully chantoit la basse, (c’étoit une basse que le peu de voix qu’avoit celui-ci) & accompagnoit de son Clavessin.¹⁴⁶

Pour ce qui est des souvenirs de débauche, nous pouvons faire confiance au beau Brunet. Alors qu’au premier acte, le dialogue en musique avait été accompagné sur scène “d’une basse de viole, d’un théorbe, et d’un clavecin pour les basses continues, avec deux dessus de violon pour jouer les ritournelles”, les chansons à boire du quatrième acte sont chantées *a capella*. La chanson à boire appartient à l’esprit de saillie, de repartie au milieu d’un repas et “nos François, les plus amoureux de leur voix, ne font pas non plus difficulté de chanter en ces occasions sans Thuorbe & sans clavecin, &, pour me servir des propres mots de Bacilly, *c’est faire le précieuse ou la précieuse de se piquer de ne point chanter sans Thuorbe*”¹⁴⁷. Lully respectait donc la tradition. Paraissant obtempérer aux lois du réalisme théâtral, Lully s’amusait des conventions musicales : le livret précise en effet que, de la fosse, les trois chanteurs “sont soutenus de toute la symphonie”. Lully poursuivait le grand crescendo amorcé au premier acte : clavecin pour l’élève, continuo pour l’air de cour, continuo et deux violons pour le dialogue, toute la symphonie, comme dans l’ouverture, pour les couplets bachiques.

Le troisième acte avait introduit dans la comédie épisodique une seconde intrigue amoureuse. La fille de monsieur Jourdain voudrait épouser Cléonte qui l’aime : madame Jourdain est prête à donner les mains, mais son mari s’entête à vouloir marier Lucile à un gentilhomme. Peut-être cette intrigue fut-elle ajoutée à la comédie initialement prévue pour pouvoir répondre au souhait du roi qui voulait une entrée de Turcs. Tout son intérêt réside en effet dans le subterfuge qu’imagine Covielle pour obtenir le consentement paternel :

Il s’est fait depuis peu une certaine mascarade qui vient le mieux du monde ici, et que je prétends faire entrer dans une bourle que je veux faire

¹⁴⁵ *Id.*, p. 121.

¹⁴⁶ *Id.*, p. 122.

¹⁴⁷ *Id.*, pp. 107-108.

à notre ridicule. Tout cela sent un peu sa comédie; mais avec lui on peut hasarder toute chose. [...] J'ai les acteurs, j'ai les habits tout prêts.

(III, 13)

Les airs sont écrits, les danses et la comédie répétées, les costumes taillés : le spectacle peut commencer. Avec la *Cérémonie turque*, c'est en effet l'intrusion dans le ballet royal de la mascarade et de sa folie.

Pour sceller le rétablissement des relations diplomatiques avec la Porte, le roi avait reçu à Saint-Germain un envoyé du Grand Seigneur :

Le Roy y paroissoit dans toute sa Majesté, revestu d'un Brocart d'or, mais tellement couvert de Diamans, qu'il sembloit qu'il fust environné de lumières, en ayant, aussi, son Chapeau tout brillant, avec un bouquet de Plumes des plus magnifiques. Sa Majesté avoit à sa droite, Monsieur, aussi, tout couvert de Perles, & de Pierreries.¹⁴⁸

Soliman Aga comprit qu'on voulait l'avoir à l'esbroufe : il répondit à ce faste insultant par une politesse tout orientale et se retira, comme il était entré, "sans porter ses regards ailleurs, que sur la Personne auguste du Roy". Un demi-siècle avant Usbek et Rica, l'envoyé attira tous les regards d'une cour où l'on se demandait comment on pouvait être turc :

Tous ce qu'il y a en cette ville, de Personnes de qualité, l'allans continuellement, voir en ce Lieu, de manière qu'il y est tres-agréablement, divertí, en attendant les Dépesches de la Cour.¹⁴⁹

La manie turque s'empara de la cour et sans doute ces mascarades ne furent pas rares dans le beau monde¹⁵⁰. Quant au roi, il nourrissait en secret le vieux rêve du grand Dessein, d'une nouvelle croisade qui verrait la reconquête des lieux saints et la fin du Croissant¹⁵¹ : goût de la cour et politique s'accordaient à la comédie de Molière. Le roi devait paraître si attaché à cette entrée, que les deux Baptiste s'efforcèrent de "faire vrai". Molière ne manquait pas de sources de renseignements. Le chevalier

¹⁴⁸ *Gazette de France*, extraordinaire n° 148, 19 déc. 1669, p. 1197.

¹⁴⁹ *Id.*, p. 1200.

¹⁵⁰ Les ambassades d'envoyés étrangers inspiraient souvent le thème des mascarades comme en témoignent en 1669 *Les faux Moscovites* de Raymond Poisson : pour jouer un mauvais tour, des aigrefins empruntent les costumes d'une récente mascarade moscovite, elle-même inspirée d'une récente ambassade russe à Paris.

¹⁵¹ Sur la question des implications politiques de la *Cérémonie turque*, voir les articles de A. AYDA, "Molière et l'envoyé de la Sublime Porte", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1957; et de F. KARRO, "L'Empire ottoman et l'Europe dans l'opéra français et viennois au temps de Lully", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds), *Jean-Baptiste Lully*.

d'Arvieu, qui avait servi d'interprète au roi lors de l'audience de Soliman Aga, fut chargé de "tout ce qui regardait les habillements et les manières des Turcs"¹⁵². À côté de ce conseiller officiel, Molière pouvait encore compter sur ses amis François Bernier, récemment rentré à Paris, et Alexandre Lainez alors à Constantinople¹⁵³. Pour renforcer la note exotique, Lully joignit "plusieurs instruments à la turquesque" appartenant aux collections royales.

L'ordre imprévu du roi aurait pu troubler les deux Baptiste, il les poussa à se dépasser. La *Cérémonie turque* par laquelle se dénoue l'intrigue est, pour la fantaisie et la gaieté, l'une de leurs inventions les plus extraordinaires : l'intermède n'est plus joint à la comédie, il lui est nécessaire. La danse et la musique, qui avaient été jusque-là séparées, se réunissent bien entendu dans cette intronisation qui, comme toute cérémonie qui se respecte, réclame décorum et mise en scène : chœurs, soli et danses se succèdent et poursuivent le grand crescendo. Par deux fois, la folle animation qui innerve tout l'intermède s'apaise et prend un train plus noble. L'air du Mufti — alias le seigneur Chia-cheron, alias Lully soi-même — et des six Turcs dansants s'offre des allures de chaconne. Ce rythme qui scellait déjà la réconciliation des amants du dialogue en musique, reviendra au finale pour faire danser, par deux fois et de manière curieusement pompeuse, les Scaramouches et les Trivelins italiens :



Par son sujet et par sa structure musicale, la *Cérémonie turque* se présente comme la première entrée du *Ballet des Nations* qui conclut l'œuvre.

*
* *

¹⁵² ARVIEU, *Mémoires*, 1735, t. 4, pp. 252-254, reproduit dans G. MONGRÉDIEN, *Recueil de textes relatifs à Molière*, t. 1, p. 377.

¹⁵³ Voir notre article "Notes sur Alexandre Lainez : ses *Relations du Levant* et leur influence hypothétique sur Molière", *XVII^e siècle*, 1990. La visite de Bernier à Molière, après son retour du Mogol, a été racontée par Baron à GRIMAREST, *Vie de M^r de Molière*, éd. par L. Chancerel, Paris, 1930, pp. 66-67.

Répondant à l'incursion dans la pièce d'une entrée chorégraphique venue du finale, c'est la comédie qui ouvre le ballet. Le "petit ballet" préparé par Dorante exige un changement de théâtre. Comme dans le *Ballet de Flore* et *Les amants magnifiques*, la dernière scène se déroulera dans un décor "spéculaire" : aux sages Thessaliens peints dans leurs loges, succède la foule bigarrée et jacassante des théâtres de Paris. Avec la scène fameuse du donneur de livres, Molière et Lully nous convient à une scène de genre, peut-être unique dans le théâtre classique. Rôle dansé, le donneur de livres était incarné par Dolivet qui pouvait révéler ses talents de pantomime en bataillant tantôt avec les personnages chantés, tantôt avec les danseurs qui figuraient "trois Importuns, qu'il trouve toujours sur ses pas". Entièrement "musiquée", cette scène faisait fi du problème des convenances lyriques.

À l'acte II, le maître croyait utile d'expliquer à Jourdain que les trois personnages qu'il allait lui faire entendre dans le dialogue en musique n'étaient pas d'une espèce indifférente :

MAÎTRE DE MUSIQUE : Il faut vous figurer qu'ils sont habillés en bergers.

MONSIEUR JOURDAIN : Pourquoi toujours des bergers ? On ne voit que cela partout.

MAÎTRE À DANSER : Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers; et il n'est guère naturel en dialogue que des princes ou des bourgeois chantent leurs passions.

(I, 2)

Souvent présentée comme la profession de foi de Molière et de Lully sur l'in vraisemblance d'une œuvre entièrement chantée, cette sentence doit être prise par antiphrase. Tout d'abord, parce qu'à l'inverse de la sérénade du *Sicilien*, il n'y a ici ni troupeau ni mouton et ce n'est qu'incidemment que nous apprenons que la première musicienne est une bergère. Molière stigmatise à la fois l'in vraisemblance et le ridicule de prêter à des bergers, sous prétexte précisément de vraisemblance, un discours précieux qui les métamorphose en "galants porte-houlettes païtris de métaphysique amoureuse"¹⁵⁴. Bien sûr, Molière avait lui aussi écrit des pastorales, mais il n'est pas certain qu'il ait trouvé pour autant le chant des bergers moins invraisemblable qu'un autre. La petite phrase de Jourdain était sans nul doute une nouvelle pierre dans le jardin de Perrin que cette question tracassait fort. Pour souligner le ridicule de ces discussions oiseuses, et sans avoir l'air d'y toucher, Molière rappelle que

¹⁵⁴ DU BOS, *Réflexions critiques*, t. 1, p. 186.

personne n'a jamais cherché de vraisemblance ou d'invraisemblance dans les ballets. Le solide bon sens du bourgeois a tôt fait de buter sur le manque de cohérence des faiseurs de traités :

MAÎTRE À DANSER : Voici, pour mon affaire, un petit essai des plus beaux mouvements et des plus belles attitudes dont une danse puisse être variée.

MONSIEUR JOURDAIN : Sont-ce encore des bergers ?

MAÎTRE À DANSER : C'est ce qu'il vous plaira.

(I, 2)

S'il est certain que Molière s'est efforcé d'introduire le plus souvent possible les intermèdes musicaux de manière vraisemblable, il n'en demeure pas moins que cela n'a pas toujours été le cas.

Molière prétexte une manière de cérémonie pour justifier la première danse des tailleurs, mais rien ne vient rendre vraisemblable celle de leur réjouissance, ni celle des cuisiniers qui apportent le repas. Dans *Le bourgeois gentilhomme*, les personnages qui chantent sont *exclusivement* des "princes" et des "bourgeois". En prenant pour matière de sa comédie la préparation d'un spectacle, Molière conservait la vraisemblance, tout en faisant chanter autre chose que des bergeries : autre pierre dans le jardin de Perrin qui n'avait jamais imaginé solution aussi géniale. Mais cette loi des conventions du vraisemblable, Molière la bafoue sans vergogne au finale. Qu'il s'agisse d'un "ballet en ballet" ne change rien à l'affaire : comme l'écrit justement Catherine Kintzler, "loin de s'évertuer à plier danse et musique aux règles proprement dramatiques, le poète fait délibérément basculer le monde théâtral sur une autre scène, que gouvernent les lois souveraines du merveilleux"¹⁵⁵. Ce sont un homme et une femme du Bel Air — mondains insupportables, mais nobles¹⁵⁶ — un Gascon, un Suisse, une vieille bourgeoise et un vieux bourgeois babillards qui réclament, en chantant, un livret pour voir le sujet du divertissement qu'on fait. Était-il vraisemblable que ces personnages chantent, alors que tout le monde trouvait normal que Dolivet danse le rôle d'un donneur de livres ? Molière et Lully ne se fiaient qu'à leur connaissance de la scène : les faiseurs de dissertations pouvaient jaser, le public applaudissait des deux mains sans se demander s'il avait ri "selon les règles".

¹⁵⁵ C. KINTZLER, "*Le bourgeois gentilhomme*, trois degrés dans l'art du ballet comique : l'étiquette sévère du merveilleux", *Comédie-Française*, 1987, p. 14.

¹⁵⁶ Contrairement à ce que l'on affirme parfois, l'expression "du Bel Air" est alors devenue tout à fait péjorative. Voir le témoignage de Claude Perrault qui, en 1672, se plaint des bavardages des gens du Bel Air pendant la représentation des *Peines et plaisirs de l'Amour* de Gilbert et Cambert (*Préface manuscrite du Traité de la musique*, dans H. GILLOT, *La querelle des Anciens & des Modernes en France*, p. 586).

Issue de toutes les conditions et venue des quatre coins de la France, la foule qui se pressait au divertissement royal y trouverait sa propre satire. Rien de tout cela n'était bien méchant et personne n'aurait pu, et pour cause, se reconnaître dans la vieille bourgeoise babillarde chantée en travesti :

Regagnons notre logis,
 Et sortons de ce taudis,
 Où l'on ne peut être assis :
 Ils seront bien ébaubis
 Quand ils nous verront partis,
 Trop de confusion règne de cette salle,
 Et j'aimerais mieux être au milieu de la Halle.
 Si jamais je reviens à semblable régale,
 Je veux bien recevoir des soufflets plus de six.

Les fâcheux ayant déserté la place, le ballet peut commencer. Celui-ci va reproduire, en en multipliant la puissance, le crescendo amorcé par la comédie. Au noble effet de symétrie du *Grand divertissement de Versailles* ou des *Amants magnifiques*, Molière et Lully préférèrent une construction volontairement asymétrique dont le déséquilibre organique produit un extraordinaire effet d'emballlement : comme Jourdain, le spectateur est soulevé par le tourbillon du spectacle. Au burlesque de l'entrée des Turcs et des provinciaux dans la scène du donneur de livres, le ballet va substituer le ton sérieux qui convient au cortège des Nations venues rendre hommage au plus grand roi du monde. Délaissant les structures du ballet de cour traditionnel, Lully renonce au récit initial et développe chaque entrée. Comme la *Cérémonie turque*, les trois entrées du finale fondent intimement chants et danses en des ensembles sémantiquement et musicalement cohérents. L'Espagne, c'est l'hommage obligé à la reine Marie-Thérèse. L'Italie permet à Lully de démontrer qu'il est capable d'écrire autre chose que cette musique française dont il vient de dresser l'état des lieux. La France, ce sont des bergers arcadiens venus du Poitou avec leurs menuets qui sont, décidément, la danse par excellence du *Bourgeois*. Commencée dans la fièvre des préparatifs, la pièce s'achève par l'ordonnance parfaite du *Ballet des Nations*. Répondant à la scène du donneur de livres, la sixième entrée se termine par "les applaudissements en danse et en musique de toute l'assistance, qui chante les deux vers suivants" :

Quels spectacles charmants, quels plaisirs goûtons-nous !
 Les Dieux mêmes, les Dieux n'en ont point de plus doux.

L'émerveillement du chœur est interrompu par le retour du rythme de chaconne qui scelle cet accord parfait. En cadence et à l'unisson, c'était l'hommage de ses peuples que Louis recevait en échange de l'éblouissant spectacle qu'il venait de leur offrir.

Mettant en évidence la progression autour de laquelle se construit *Le bourgeois gentilhomme*, Gérard Defaux soulignait un curieux parallélisme entre cet effet spectaculaire et l'évolution du costume de Jourdain :

On voit en quoi cette structure visuelle redouble et renforce la structure musicale. L'habit, qui est en quelque sorte l'image, la traduction métaphorique de ce mouvement.¹⁵⁷

Le vêtement de Jourdain suit en effet une évolution comparable à celle de la musique et de la danse. Jourdain est en déshabillé jusqu'à ce que le maître tailleur lui passe son habit de cour. Cette scène fait l'objet d'un traitement particulier de la part de Lully et de Molière :

Quatre Garçons tailleurs entrent, dont deux lui arrachent le haut-de-chausses de ses exercices, et deux autres la camisole; puis ils lui mettent son habit neuf; et Monsieur Jourdain se promène entre eux, et leur montre son habit, pour voir s'il est bien. Le tout à la cadence de toute la symphonie. (II,5)

La conclusion de l'acte II n'est pas qu'un simple prétexte à danser comme pourrait le faire croire à première vue la phrase introductive du maître tailleur : "J'ai amené des gens pour vous habiller en cadence, et ces sortes d'habits se mettent avec cérémonie". Le spectateur songe immanquablement à la fameuse *Étiquette*, réglée comme du papier à musique, des petits et grands lever du roi. La musique apparaît parce que nous assistons à une véritable cérémonie : l'habit doit faire du bourgeois un gentilhomme. Bien évidemment l'effet est raté et Jourdain, avec ses "fleurs en enbas" provoque l'hilarité irréprensible de sa servante Nicole. Même échec avec la livrée qu'il veut donner à ses valets. Au lieu qu'elles lui servent à se faire connaître, elles l'obligent à précéder ses gens : "et surtout ayez soin tous deux de marcher immédiatement sur mes pas, afin qu'on voie bien que vous êtes à moi". La *Cérémonie turque* n'est que la répétition outrancière de la scène des tailleurs :

Le Mufti invoque Mahomet avec les douze Turcs et les quatre Dervis; après on lui amène le Bourgeois, vêtu à la turque, sans turban et sans sabre. (IV,5)

Le turban est l'une des étapes de l'initiation. Lorsqu'il l'aura sur la tête et qu'il aura été dûment bâtonné, Jourdain sera vraiment devenu mamamouchi, "c'est-à-dire, en notre langue, Paladin". Avec son immense turban entouré de bougies, le bourgeois est sans doute mamamouchi, mais

¹⁵⁷ G. DEFAUX, "Rêve et réalité dans *Le bourgeois gentilhomme*", *XVII^e siècle*, 1977, pp. 22-23.

il n'arrivera à convaincre personne de sa nouvelle dignité. Il demeure seul et heureux à être convaincu que sa fille a bien épousé le fils du Grand Turc.

L'air sur lequel Dolivet avait chorégraphié la mise de l'habit de cour était un air noble sur un rythme pointé. Or cette *saccade*, comme nous le verrons, Lully la réservait — sans systématisme — aux rois ou aux dieux. Faut-il voir dans ce choix la volonté des deux Baptiste de prendre part à la querelle qui oppose radicalement, sur le sujet du décorum, les jésuites aux jansénistes ? Avec les jésuites, *Les amants magnifiques* et *Le bourgeois gentilhomme* prouvaient que l'habit ne fait pas le moine et que la vraie noblesse ne dépend en aucun cas de la seule magnificence. Telle était la théorie qui prévalait à la cour et Molière répondait certainement à l'attente de Colbert, très sensible à ces théories. En revanche, le dramaturge ne disait mot de la théorie du *je ne sais quoi* divin qui distinguerait inmanquablement le roi de ses courtisans. Molière fut sommé de réparer cet "oubli" et de s'élever au-dessus de la farce irrévérencieuse dont il avait osé régaler Sa Majesté : il s'exécuta et écrivit *Psyché*.



15 EDELINCK, Jean-Baptiste Lully.

QUATRIÈME PARTIE

PSYCHÉ
OU LES BEAUTÉS D'UN MONSTRE

CHAPITRE I UNE ŒUVRE À CLEFS

LA QUERELLE DES *BÉRÉNICE* ET LA COMMANDE CONTROVERSÉE DU CARNAVAL DE 1671

Psyché est le somptueux spectacle que Louis XIV avait commandé en 1671 pour marquer les réjouissances des jours gras. Pris de court, Molière n'eut pas le loisir d'en terminer la versification. Des circonstances identiques l'avaient déjà contraint à laisser sa *Mélicerte* inachevée et à compléter en prose *La princesse d'Élide*, dont le premier acte était seul entièrement versifié. *Psyché* eut plus de chance :

Le carnaval approchait, et les ordres pressants du Roi, qui se voulait donner ce magnifique divertissement plusieurs fois avant le carême, l'ont mis dans la nécessité de souffrir un peu de secours. Ainsi, il n'y a que le prologue, le premier acte, la première scène du second et la première du troisième dont les vers soient de lui. M. Corneille a employé une quinzaine au reste; et, par ce moyen, Sa Majesté s'est trouvée servie dans le temps qu'elle l'avait ordonné.¹

L'avis du *Libraire au lecteur* n'est guère précis sur le délai qui a séparé la commande, de la création le 17 janvier 1671. Il avait fallu attendre le 3 décembre précédent pour que les *Relations véritables* annoncent enfin que "le sieur Molière fait une comédie en machines et un ballet en musique"². Ce communiqué de dernière minute paraît confirmer l'avis du "libraire".

Le divertissement royal pose donc de nouveau l'éventualité d'une commande tardive. Interprète de Molière et son ami de toujours, La Grange confirme ses dires :

Ce qui estoit cause de cette inegalite dans ses ouvrages, dont quelques-uns semblent negligez en comparaison des autres, c'est qu'il estoit obligé d'assujettir son genie à des sujets qu'on luy prescrivait, & de travailler avec

¹ [MOLIÈRE], *Psyché, Le libraire au lecteur*, dans *op. cit.*, t. 2, p. 821.

² *Relations véritables*, 3 déc. 1670, cité dans G. MONGRÉDIEN, *Recueil des textes relatifs à Molière*, t. 1, p. 381.

une tres-grande precipitation, soit par les Ordres du Roy, soit par la necessité des affaires de la Troupe.³

Quant on songe au nombre d'années qui ont vu mûrir *Le misanthrope* ou *Les femmes savantes*, il n'y a pas lieu de s'étonner que Molière ait consacré moins de temps au *Mariage forcé* ou à *Scapin*. Cette source confirme bien que des sujets étaient prescrits par ordre royal, mais ne peut guère aider à préciser ce qu'il convient d'entendre exactement par une "tres-grande precipitation". Au début du XVIII^e siècle, Grimarest prétendit qu'il arrivait à Molière de "se piquer d'*impromptu*" :

Il ne travaillait pas vite, mais il n'était pas fâché qu'on le crût expéditif. Lorsque le Roi lui demanda un divertissement, et qu'il donna *Psyché*, au mois de janvier 1672, il ne désabusa point le public que ce qui était de lui, dans cette pièce, ne fût fait ensuite des ordres du Roi; mais je sais qu'il était travaillé un an et demi auparavant; et, ne pouvant pas se résoudre d'achever la pièce en aussi peu de temps qu'il en avait, il eut recours à Mr de Corneille pour lui aider.⁴

Bien que tardif, et donc sujet à caution, le témoignage de Grimarest n'est pas à rejeter *a priori*. Si la *Vie de M. de Molière* ne parut qu'en 1705, elle était fondée, partiellement du moins, sur les "très bons mémoires" de Baron, comédien d'exception et créateur du rôle de l'Amour dans *Psyché* : "c'était le dernier nom fameux de nos jours, et il a fermé la porte du siècle de Louis le Grand"⁵.

Pour ôter tout crédit aux assertions de Grimarest, les critiques ont eu beau jeu de souligner la grossière erreur de date : sachant que Molière travaillait à *Psyché* en 1670 et croyant que la première avait eu lieu en 1672, Grimarest en aurait tiré la conclusion que l'auteur s'était attelé à cette tâche un an et demi avant la commande officielle⁶. Rien ne prouve que l'assertion du biographe repose sur ce calcul de dates. Si tel était le cas, il n'en demeurerait pas moins vrai que Molière travaillait à sa *Psyché* dès le mois de juillet 1670 : ce délai de six mois excéderait largement la plupart de ceux qui ont été impartis par Sa Majesté. Pour *Le malade imaginaire* qu'il destinait au carnaval de 1673, Molière s'était mis au travail dès le mois d'août précédent :

³ LA GRANGE, *Préface*, dans MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, éd. G. Michaut, t. 10, p. 330.

⁴ GRIMAREST, *Vie de Molière*, p. 87.

⁵ J.-B. ROUSSEAU, *Lettre à Brossette*, 4 mars 1730, dans *Correspondance*, éd. par P. Bonnefon, Paris, 1911, t. 2, p. 7.

⁶ E. DESPOIS et P. MESNARD, *Notice, Psyché*, dans MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, Paris, 1873-1922, t. 8, p. 249.

On verra au commencement de l'Hyver le grand spectacle de Psyché triompher encor sur le Theatre du Palais Royal : & dans le Carneval on representera une piece de Spectacle nouvelle & toute Comique; & comme cette piece sera du fameux Moliere, & que les Balets en seront faits par M. de Beauchamp, on n'en doit rien attendre que de beau.⁷

En 1670, Molière avait reçu deux commandes royales : *Les amants magnifiques* pour les fêtes du carnaval et *Le bourgeois gentilhomme* pour le séjour d'automne à Chambord. Sa Majesté s'était chaque fois montrée très satisfaite et Molière pouvait espérer une nouvelle commande : est-il pensable qu'il ait attendu la dernière minute pour songer à se mettre à l'œuvre ? La qualité du texte de *Psyché*, l'ampleur d'une partition qui s'adapte parfaitement à chaque situation dramatique rendent peu crédible une précipitation excessive. Le contraste entre le *fini* du spectacle et la rapidité feinte de son exécution servait une nouvelle fois à prouver le mérite des artistes, la justesse du choix du roi et son extraordinaire pouvoir d'inspiration. Il est cependant probable que, dépassé par le déploiement d'effectifs énormes, Molière n'a pas eu le temps d'y mettre la dernière main et qu'il a fait appel à Corneille pour terminer la versification.

Dans la préface de sa tragédie en machines *Orphée*, Lagrange-Chancel a rapporté avec précision les circonstances de la commande du carnaval de 1671 :

Le feu Roi ayant résolu de donner à toute sa cour une de ces grandes fêtes dans lesquelles il aimoit à se délasser de ses travaux, voulut prendre les avis de Racine, de Quinault, & de Moliere, que parmi les grands génies de son siècle, il regardoit comme les plus capables de contribuer, par leurs talents, à la magnificence de ses plaisirs.

Pour cet effet, il leur demanda un sujet où pût entrer une excellente décoration qui représentoit les enfers, & qui étoit soigneusement conservée dans ses garde-meubles.⁸

Le réemploi des décors était monnaie courante. *Mirame* et le *Ballet de la Prospérité des Armes de la France* furent donnés dans les mêmes décors et avec les mêmes machines⁹. Quant à l'*Andromède* de Corneille, elle avait été conçue en fonction des décorations de l'*Orfeo* de Luigi Rossi.

Quel pouvait être ce précieux décor d'Enfers que Sa Majesté souhaitait revoir ? Est-ce celui de l'*Orfeo*, peint par Armanio d'après un pro-

⁷ *Mercur galant*, 1672, t. 3, p. 166.

⁸ LAGRANGE-CHANCEL, *Orphée, Préface*, dans *Œuvres*, Paris, 1758, t. 4, p. 63.

⁹ Voir MAROLLES, *Mémoires*, 1656, pp. 125-126.

jet de Torelli ? C'est très improbable puisque le décorateur, entraîné par la chute de Fouquet, était rentré en Italie et que son successeur avait détruit toutes ses décorations. Selon Lagrange, Vigarani "les fist brusler jusques à la derniere, affin qu'il ne restat rien de l'invention de son predecesseur [...] dont il vouloit ensevelir la memoire"¹⁰. Le décor réutilisé dans *Psyché* est sans doute celui de la fête infernale du cinquième acte d'*Ercole amante* de Cavalli dont "Louis XIV devait avoir gardé un souvenir d'autant plus précis qu'il y avait dansé le rôle de Pluton"¹¹. Le livret de l'abbé Buti laisse à penser que Molière a pu puiser dans le garde-meuble non pas un, mais plusieurs décors d'*Ercole amante*. Le dernier acte de l'opéra de Cavalli réclamait une succession de trois décorations avec changement à vue :

La scena rappresenta una zona degli inferni.

La scena rappresenta il portico d'un Tempio consacrato a Guinone

Pronuba.

Nell'alto dei Cieli appare Ercole, sposato con la Bellezza.

Cet enchaînement se retrouve au cinquième acte de *Psyché* :

La scène représente les Enfers. On y voit une mer toute de feu, dont les flots sont dans une perpétuelle agitation. Cette mer effroyable est bornée par des ruines enflammées, et au milieu de ses flots agités, au travers d'une gueule affreuse, paraît le palais infernal de Pluton.

Le théâtre se change et représente le Ciel. Le grand palais de Jupiter descend et laisse voir dans l'éloignement, par trois suites de perspectives, les autres palais des dieux du Ciel les plus puissants. [...] Les Divinités des Cieux [...] paraissent, au nombre de trois cents, sur des nuages, dont tout le théâtre est rempli.¹²

La réutilisation de cette suite de décorations était d'autant plus aisée que les deux spectacles furent donnés dans la même salle des Tuileries et avec les mêmes machineries. Dans *Psyché*, la convenance entre les décorations et la pièce ne se fait pas toujours sans heurts : au finale d'*Ercole amante*, les dieux descendaient dans le temple de Junon; dans la pièce française, les dieux et les déesses, au lieu de sortir de leur demeure, descendent du ciel ... dans le ciel. En revanche, la décoration du temple de "Junon la Nopcière" convenait parfaitement au mariage d'Amour et de Psyché. Comme le remarque Henry Prunières, "parfois l'adaptateur de

¹⁰ LA GRANGE, *Registre (1658-1685)*, Paris, 1876, p. 26.

¹¹ J. VANUXEM, "Racine, les machines et les fêtes", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 54^e année, 1954, p. 306. Voir également M.-F. CHRISTOUT, "*Ercole amante* : 'L'Hercule amoureux' à la salle des Machines aux Tuileries", *XVII^e siècle*, 1984.

¹² MOLIÈRE, *Psyché, Livret*, dans *op. cit.*

la mise en scène de l'*Ercole* à celle de *Psyché* est moins heureux : ainsi pourquoi le premier acte de *Psyché* se passe-t-il dans l'allée de cyprès, bordée de tombeaux, qui servait à la scène funèbre de l'*Ercole Amante* ?¹³. Lors de la reprise en juillet 1671 au Palais Royal, la "grande allée de cyprès, où l'on découvre, des deux côtés, des tombeaux superbes des anciens roi de la famille de Psyché" du quatrième acte d'*Ercole amante*, fit place à "une grande ville, où l'on découvre, des deux côtés, des palais et des maisons de différents ordres d'architecture"¹⁴. À tout prendre, il était pourtant plus juste dramatiquement que deux sœurs s'avouent leurs disgrâces dans un mélancolique décor de cyprès, plutôt que sur une place publique : ce décor pourrait bien être aussi un réemploi ...

La comparaison des didascalies vient donc appuyer les dires de Lagrange-Chancel. Notons cependant que les décors auxquels font appel les deux œuvres sont les décors obligés des spectacles du temps : ils venaient des opéras italiens et se conserveront jusqu'à *Armide* et au-delà. Il est par ailleurs avéré que certains décors furent soit modifiés de manière importante, soit même entièrement bâtis pour la circonstance : l'*État des dépenses faites pour monter Psyché en 1671* prouve que les peintres Guillaume Angenier, Jean-Baptiste Marot, Pierre Jumelle et Claude-Emanuel Le Vasseur furent engagés pour "servir aux décorations dudit ballet"¹⁵. En outre, le témoignage de Lagrange-Chancel est curieusement isolé. Dans ses *Ballets anciens et modernes*, publiés une dizaine d'années seulement après la création de *Psyché*, Ménestrier, qui décrit pourtant la mise en scène d'*Ercole amante* et qui souligne l'inadéquation de certains décors de *Psyché*¹⁶, ne semble à aucun moment en soupçonner la raison : la volonte du roi, si elle a été seulement exprimée, ne fit pas grand bruit.

Compte tenu de distorsions évidentes entre les situations et la mise en scène de la création, il paraît certain que Molière a été contraint de réutiliser d'anciens décors et que cette décision a dû être prise assez tard. Si, à l'instar de Corneille dans *Andromède*, Molière avait inventé son œuvre dans cette optique, ou s'il avait eu plus de temps pour retravailler un projet déjà très avancé, il aurait tenté d'atténuer ces discordances. Lors des représentations à la ville, Molière préféra changer les décorations plutôt qu'un texte auquel il semblait particulièrement attaché.

¹³ H. PRUNIÈRES, "À propos de *Psyché*", p. 146.

¹⁴ MOLIÈRE, *id.*, p. 803 et p. 827.

¹⁵ S. BOUGENOT, "*Psyché* au théâtre des Tuileries : État officiel de la dépense faite pour représenter *Psyché* devant Louis XIV, en 1671", *Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1891, pp. 75-76. Cet *État des dépenses* prouve également que de nouvelles machines furent construites pour la circonstance.

¹⁶ MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes*, pp. 262-263. et p. 266.

Le mariage forcé, par exemple, n'avait pas eu cette chance et avait été complètement mutilé pour s'adapter à des conditions moins fastueuses. C'était un pis-aller et Molière le savait, qui écrivait dans ses avis aux lecteurs "qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages pussent toujours se montrer [...] avec les ornements qui les accompagnent chez le roi"¹⁷. Pour la reprise de *Psyché*, ce fut le Palais Royal qui fit peau neuve.

La suite du récit de Lagrange-Chancel est sans doute plus sujette à caution. Le dramaturge prétend en effet que Louis XIV, à l'occasion de la commande du carnaval de 1671, avait suscité une espèce de concours entre les auteurs qu'il jugeait les plus aptes à mener le projet à bien :

Racine proposa le sujet d'Orphée; Quinault, l'enlèvement de Proserpine, dont il fit dans la suite un de ses plus beaux opéra; & Molière, avec l'aide du grand Corneille, tint pour le sujet de *Psyché*, qui eut la préférence sur les deux autres.¹⁸

Il était dans les habitudes qu'un auteur propose plusieurs sujets au roi, mais cette sorte de compétition, fréquente entre auteurs dramatiques, ne paraît pas en revanche avoir été très commune en ce qui concerne les divertissements royaux. En outre, s'il est vrai que sa commande était tardive, Louis XIV ne faisait rien pour arranger les choses. Aucun des biographes anciens des trois dramaturges ne parle de cette commande et l'épître dédicatoire de *Proserpine* ne mentionne pas de projet antérieur sur ce même sujet. Bien qu'il soit accepté sans réticences par le grand critique Jacques Vanuxem¹⁹, ce concours n'est-il pas une invention de Lagrange-Chancel ? La lecture intégrale de sa préface renforce les suspicions :

J'ai souvent entendu dire au fameux Racine, que le sujet d'Orphée étoit le plus susceptible de tous les ornemens qui peuvent former un grand spectacle. Le récit que ce grand poète daignoit m'en faire dans les entretiens familiers que j'avois souvent avec lui, m'inspira le dessein de me servir de ses idées pour une grande fête qui fut digne de l'auguste mariage de notre Roi.²⁰

Or cet *Orphée*, soi-disant dessiné selon les "idées" de Racine, n'est qu'un monstre informe dont l'action s'étend du voyage des Argonautes à la mort du chantre de la Thrace déchiré par les Bacchantes. Lagrange-

¹⁷ MOLIÈRE, *L'Amour médecin, Au lecteur*, dans *op. cit.*, t. 2, p. 95.

¹⁸ LAGRANGE-CHANCEL, *ibid.*

¹⁹ J. VANUXEM, *id.*, p. 306 et svtes; "Les projets de Racine", dans *Actes du premier congrès international racinien*, Uzès, 1962, p. 54 et svtes.

²⁰ LAGRANGE-CHANCEL, *id.*, p. 64.

Chancel fait fi de la tradition mythologique et n'accorde aucune attention au respect le plus élémentaire des règles. Il entrait dans l'esthétique des tragédies en machines d'abandonner l'unité de lieu, non celle d'action qui se réduit ici à une unité de personnage : horreur dramaturgique qui eût révolté Racine. Le but de l'auteur est clairement de justifier par l'autorité de Racine, une pièce si médiocre que personne ne voulait en assurer la représentation. Il est dès lors impossible de décider si Lagrange-Chancel a forgé cette anecdote de toutes pièces ou s'il s'est inspiré partiellement de faits réels.

Si le récit de Lagrange-Chancel est entièrement inventé, force est de reconnaître que là au moins, il avait su conserver la vraisemblance. Le réemploi de décors dans *Psyché* est difficilement discutable²¹ et le contexte dans lequel Lagrange-Chancel inscrit son récit correspond à la réalité historique. Il est évident qu'en 1671, Colbert songe de plus en plus à élever le ton des divertissements de la cour et donc à substituer la tragédie aux comédies-ballets. La mention des auteurs tragiques les plus en vue corrobore les assertions de Lagrange-Chancel. Quinault venait de se signaler à l'attention de la cour et du public par de nouvelles tragédies déclamées et sa collaboration avec Lully se renforçait de jour en jour : dans un an, ils seraient désignés pour écrire la première tragédie en musique. Le nom de Racine ne doit pas plus étonner. L'affaire du *Phaëton* envisagé en collaboration avec Boileau laisse à penser que Louis XIV et Colbert ont pu songer à lui au moment de créer le nouveau divertissement. Malgré le silence de Boileau sur cet hypothétique *Orphée*, Jacques Vanuxem estime que le choix de ce sujet est en parfait accord avec les goûts de Racine²². La commande d'une pièce en machine aurait été pour Racine une nouvelle occasion de rivaliser avec Corneille qui avait illustré le genre par deux chefs-d'œuvre. Quant à Molière, il est permis de se demander — comme le laisse d'ailleurs entendre Lagrange-Chancel — s'il n'a pas avancé, dès la commande, le nom de Corneille : la présence de l'illustre tragique et sa connaissance des pièces à machines auraient pu servir de caution à la noblesse du projet élaboré par Molière. Si concours il y a eu, Molière, avec de tels atouts, était sûr de l'emporter.

*
* *

Que Molière ait dû réutiliser les décors d'*Ercole amante* et qu'il ait eu plus de six mois pour écrire *Psyché*, ne changerait rien au fait que sa

²¹ Cette thèse est cependant soutenue, sans véritable démonstration, par H. C. LANCASTER, *A history of French dramatic literature*, 3^e partie, vol. 2, pp. 520-521, et, à sa suite, par T. E. LAWRENSON, *The French stage*, p. 153.

²² J. VANUXEM, "Racine, les machines et les fêtes", p. 307.

pièce a été achevée en pleine querelle des deux *Bérénice*. Molière avait pris le parti de Corneille en créant son *Tite et Bérénice* le 28 novembre 1670. Les répétitions et les représentations de la pièce de Corneille ne pouvaient manquer d'exercer une influence profonde sur la thématique de *Psyché*.

La création quasi simultanée des deux *Bérénice* pose l'une des questions les plus insolubles de toute l'histoire littéraire classique. Nombre de commentateurs se sont interrogés sur les circonstances de la rencontre des deux tragiques sur un sujet identique ainsi que sur l'antériorité de conception qu'il convenait d'accorder à l'un d'eux²³. L'anecdote de Fontenelle, selon laquelle Madame aurait suggéré le sujet de Bérénice aux deux auteurs à l'insu l'un de l'autre²⁴, est généralement rejetée depuis l'étude de Gustave Michaut. Les critiques considèrent le plus souvent que semblable rencontre ne peut être fortuite et en cherchent l'origine dans la rivalité déclarée entre les deux dramaturges. L'avis qui prévaut est que Racine a délibérément choisi un thème cornélien pour rivaliser sur le terrain même de son devancier et faire ainsi ressortir la spécificité de son talent. Malgré l'absence de documents décisifs, la primauté de l'idée est généralement accordée à Corneille. Il apparaît en effet tout à fait contraire au caractère hautain du grand Corneille de s'être abaissé à dérober un sujet à un bête, si doué fût-il : c'eût été la reconnaissance implicite du génie de son rival.

Dès la création, les libelles insistèrent sur les conceptions radicalement divergentes des deux auteurs. Au début du XVIII^e siècle, la comparaison était devenue obligée, et un théoricien comme Du Bos ne manquera pas d'y sacrifier²⁵. Gustave Michaut a parfaitement montré comment, sur ce sujet cornélien, Racine avait construit sa tragédie la plus purement "racinienne". *Bérénice* est la concrétisation d'une aspiration à la simplicité :

Je crus que je pourrais rencontrer toutes ces parties dans mon sujet.
Mais ce qui m'en plut davantage, c'est que je le trouvai extrêmement

²³ Voir G. MICHAUT, *La Bérénice de Racine*, Paris, 1907; L. HERRMANN, "Vers une solution du problème des deux Bérénices", *Mercury de France*, 1928; H. C. LANCASTER, *A history of French dramatic literature*, 3^e partie, t. 2, pp. 572-575 et 4^e partie, t. 1, pp. 70-76; G. COUTON, *La vieillesse de Corneille*, pp. 170-184; R. JASINSKI, *Vers le vrai Racine*, t. 1, pp. 366-445; R. PICARD, *La carrière de Jean Racine*, 2^e éd., Paris, 1961, pp. 154-161; et S. CHEVALLEY, "Les deux Bérénice", *Revue d'histoire du théâtre*, 1970.

²⁴ FONTENELLE, *Vie de Corneille*, dans CORNEILLE, *Œuvres complètes*, éd. par A. Stegman, pp. 24-25.

²⁵ Voir DU BOS, *Réflexions critiques*, t. 1, p. 239.

simple. Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des Anciens.²⁶

Presque dénuée d'action, *Bérénice* n'est qu'effusions lyriques. À l'opposé de cette élégie à deux voix, Corneille a dessiné une tragédie mouvementée qui ne dédaigne pas le coup de théâtre, que ce soit l'arrivée impromptue de Bérénice à la fin du deuxième acte ou encore le revirement du Sénat au cinquième. Corneille met en scène quatre protagonistes fortement impliqués dans l'action dramatique : Domitie et Domitian ne jouent pas, à l'inverse de l'Antiochus racinien, un rôle moins important que les personnages éponymes. Les différences idéologiques ne sont pas moins évidentes entre la morale *féodale* de Corneille et la morale *janséniste* de Racine²⁷ : aussi nettes soient-elles, ces différences de structure et de signification ne doivent pas pour autant oblitérer des ressemblances frappantes.

Comment nier en effet qu'il y ait non seulement une situation, mais aussi bon nombre de thèmes communs aux deux tragédies. Le sujet central est bien sûr le renoncement à l'amour au nom de l'intérêt supérieur de l'État. Même si chez Corneille, c'est Bérénice et non Titus qui renonce, le dilemme est identique et l'héroïsme d'une même nature. L'empereur aime une reine qu'il ne peut épouser sans contrevenir aux lois de la République romaine et sans provoquer le soulèvement du peuple. Chez Racine, la condamnation de cette union par le Sénat plane jusqu'au dénouement. Dans la tragédie de Corneille, le Sénat, contre toute attente, marque son accord : sans pressions extérieures qui atténueraient la grandeur de son acte, Bérénice renonce à Tite dont elle veut sauvegarder la vie et la gloire. Cette idée majeure implique plusieurs thèmes annexes qui viennent enrichir l'enjeu dramatique.

Le "Dimisit invitus invitam" de Suétone appelait une scène d'adieu. Or le thème était tellement dans l'air du temps que Jacques Guicharnaud a pu appeler 1670 "l'année des adieux illustres"²⁸. Ce sont ceux d'Ériphile et de Sostrate à la quatrième scène de l'acte IV des *Amants magnifiques* qui annonçaient de manière prémonitoire la séparation de la Grande Mademoiselle et de Lauzun. Publiée par Madeleine de Scudéry en 1669, *La promenade de Versailles* consacrait à cette importante question de déontologie amoureuse toute une dissertation dialoguée²⁹. La casuistique précieuse sur le point de savoir s'il convient ou non de

²⁶ RACINE, *Bérénice*, Préface, dans *Œuvres complètes*, éd. R. Picard, t. 1, p. 465.

²⁷ P. BÉNICHOU, *Morale du Grand Siècle*, p. 141.

²⁸ J. GUICHARNAUD, "Les trois niveaux critiques des *Amants magnifiques*", p. 34.

²⁹ SCUDÉRY, *La promenade de Versailles*, Paris, 1669, p. 50 et svtes.

faire ses adieux à la personne aimée avant une longue séparation se retrouve dans la *Bérénice* de Racine. Pour Titus, comme pour le Télamon de l'illustre Sapho, les adieux sont une espèce de genre littéraire, un véritable exercice oratoire :

[...] Hé bien ! Titus, que viens-tu faire ?
Bérénice t'attend. Où viens-tu, téméraire ?
Tes adieux sont-ils prêts ? T'es-tu bien consulté ?

(IV, 4)

Dans ce débat de salon, dans ce jeu de *questions d'amour*, le Tite de Corneille pense qu'il vaut mieux éviter une scène inutile et douloureuse :

Ah ! si vous vous forcez d'abandonner ces lieux,
Ne m'assassinez pas de vos cruels adieux.

(V, 4)

Second thème annexe sur lequel nous aurons à revenir, celui du roi que sa simple apparence et l'aura qu'elle dégage suffisent à distinguer de ses sujets. Corneille en avait fait le nœud de l'intrigue de *Don Sanche*. Il inspire la rêverie amoureuse de Bérénice au début du cinquième acte de la tragédie de Racine :

Parle : peut-on le voir sans penser comme moi
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
Le monde, en le voyant, eût reconnu son maître.

Bérénice est reine et n'appartient pas à la race des princesses ambitieuses. Ce qu'elle aime en Titus, ce n'est pas l'empereur, c'est l'homme :

[...] Ah ! plutôt au ciel que sans blesser ta gloire
Un rival plus puissant voulût tenter ma foi,
Et pût mettre à mes pieds plus d'empires que toi;
Que de sceptres sans nombre il pût payer ma flamme,
Que ton amour n'eût rien à donner que ton âme :
C'est alors, cher Titus, qu'aimé, victorieux,
Tu verrais de quel prix ton cœur est à mes yeux.

(II, 5)

Même grandeur d'âme et même déclaration passionnée de la Bérénice cornélienne :

Vous n'auriez que le nom de général d'armée,
Mais j'aurais pour époux l'amant qui m'a charmée,
Et je posséderais dans ma cour, en repos,
Au lieu d'un Empereur, le plus grand des héros.

(III, 5)

Le thème transparait ici avec d'autant plus de force que Corneille oppose l'amour de Bérénice à celui de Domitie, résolue à renoncer à sa passion pour Domitian afin d'accéder à l'Empire : tout épris de sa gloire, ce personnage cornélien n'aurait pu entrer dans la tragédie de Racine.

Ces thèmes communs aux *Bérénice* nourrissent également l'intrigue de *Psyché*. Bien que les célèbres adieux ne soient pas ici le thème principal, ils existent bel et bien et constituent même la matière unique du second acte. Se croyant condamnée par un oracle ambigu à être la proie d'un monstre, la jeune héroïne fait successivement ses adieux à son père, à ses sœurs et aux deux princes tyriens qui, bravant le danger par amour pour elle, sont venus à son secours. Le dilemme qui déchire le cœur du roi est celui d'un père contraint de sacrifier sa fille à la sauvegarde de ses Peuples : comme le Titus de Racine ou la Bérénice de Corneille, il sacrifie son amour, se sacrifie lui-même au nom de son métier de roi. Successivement avec ses sœurs et les princes tyriens, Psyché montre sa force d'âme : elle sait les mots qui consolent et elle est digne d'un dieu.

D'ailleurs l'Amour, au premier regard, s'est épris d'elle. Mais il veut être aimé pour lui-même et non pour son rang dans l'Olympe. Aussi — et afin de ne pas scandaliser les mauvais esprits du parterre — l'enfant de Cythère se métamorphose-t-il en prince charmant :

L'AMOUR

Aussi, ne veux-je pas qu'on puisse me connaître :
 Je ne veux à Psyché découvrir que mon cœur,
 Rien que les beaux transports de cette vive ardeur
 Que ses doux charmes y font naître;
 Et pour en exprimer l'amoureuse langueur,
 Et cacher ce que je puis être
 Aux yeux qui m'imposent des lois,
 J'ai pris la forme que tu vois.

(III, 1)

Une main sur le cœur, Amour voyage au pays de Tendre et c'est en héros de roman qu'il offre ses services à la belle Psyché :

Je veux vous acquérir, mais c'est par mes services,
 Par des soins assidus, et par des vœux constants,
 Par les amoureux sacrifices
 De tout ce que je suis,
 De tout ce que puis,
 Sans que l'éclat du rang pour moi vous sollicite,
 Sans que de mon pouvoir je me fasse un mérite;
 Et, bien que souverain dans cet heureux séjour,
 Je ne vous veux, Psyché, devoir qu'à mon amour.

(III, 3)

Capital dans le récit d'Apulée qui inspire Molière, le serment de Cupidon au nom du Styx demeure certes, mais il est accessoire. Ce n'est plus le Destin, mais le code d'amour précieux qui interdit à Psyché de connaître l'identité de son amant.

Amour aura beau se déguiser et s'empêtrer dans sa déclaration, sa belle physionomie parle pour lui et l'aura divine qu'elle trahit aura tôt fait de séduire la princesse. Entre Amitié et Reconnaissance, Psyché embarque à son tour sur le Tendre :

À peine je vous vois, que mes frayeurs cessées
Laisent évanouir l'image du trépas,
Et que je sens couler dans mes veines glacées
Un je ne sais quel feu que je ne connais pas.
J'ai senti de l'estime et de la complaisance;
.....
Mais je n'ai point encor senti ce que je sens.

(III, 3)

Le *Je ne sais quel feu* et le *Je ne sais quoi* divin se confondent : comme dans les *Béréenice*, un topique de la psychologie précieuse sert à la célébration du pouvoir royal et de son origine surnaturelle.

Non seulement ces thèmes innervent les trois pièces, mais encore le sujet central leur est commun. Comme l'amour de Titus, la passion de Cupidon pour Psyché compromet la paix, non de la République romaine, mais de l'univers. Amour veut épouser une simple mortelle. L'ordre divin est bouleversé et Vénus, en Reine Mère qui respecte son rang, oppose un *veto* ferme et définitif :

Mais voulez-vous qu'il me soit reproché
Qu'une misérable mortelle,
.....
Souille mon alliance, et le lit de mon fils ?

(V, 6)

Mais l'Amour se révolte. Il implore, il tempête, il menace :

Si Psyché n'est à moi, je ne suis plus l'Amour.
Oui, je romprai mon arc, je briserai mes flèches,
J'éteindrai jusqu'à mon flambeau,
Je laisserai languir la Nature au tombeau.

(V, 6)

À l'inverse de Titus, Amour affirme sa puissance. Menacé de ce prochain *crépuscule des dieux*, Jupiter tente de fléchir l'orgueilleuse Vénus et de la persuader que les dieux ne peuvent se laisser dominer par leurs passions et qu'ils doivent céder au bien de l'univers. Convaincue

par des arguments qui touchent à son essence divine, Vénus triomphe de sa jalousie. Quant à Psyché, ses épreuves l'ont rendue digne de l'apothéose : ce thème de l'anoblissement, absent des *Bérénice*, est un autre lieu commun de la célébration royale. Présentés certes sous un jour très différent, les thèmes principaux des tragédies de Racine et de Corneille se retrouvent tous dans la tragi-comédie et ballet de Molière. Les trois pièces forment un ensemble idéologiquement cohérent : l'année précédente, les reproches de *Britannicus* auguraient aussi le renoncement des *Amants magnifiques*. De nouveau, les œuvres dramatiques liées au mécénat royal se répondent et leur unanimité fait apparaître Louis XIV comme l'inspirateur unique des Muses françaises.

À un degré d'abstraction moindre, les trois œuvres autorisaient une seconde lecture. Ce n'est plus l'essence de la monarchie qui se trouve ici figurée de manière allégorique, mais une transposition dramatique de la vie de la cour. Dans les salons et les ruelles, il n'était question que du mariage rompu de Mademoiselle. La scène finale de *Psyché* incitait au jeu des clefs : Mademoiselle-Amour bataillait et implorait Louis-Jupiter/Vénus de consentir à son mariage et donc d'anoblir Lauzun-Psyché. Louis XIV n'avait pas, comme Vénus, à triompher de ses états d'âme et il ne céda point. Il fallait une alliance politiquement plus avantageuse pour celle que l'on disait être le plus beau parti de France. Mais il était encore d'autres clefs au trousseau des courtisans : Louis XIV invitait Mademoiselle au renoncement et chacun se souvenait qu'il avait prêché d'exemple.

LES RUSES DE MNÉMOSYNE

La situation des *Bérénice* a été souvent rapprochée d'un épisode célèbre des amours du roi. Racine et Corneille auraient transposé le renoncement de Louis à sa passion pour Marie Mancini. Comme Bérénice, la nièce de Mazarin avait dû s'exiler et Louis consentit au mariage de raison qui devait affermir son trône. Il faut cependant attendre 1709 pour que ce rapprochement entre les tragédies et la vie privée du roi soit attesté :

Bérénice est l'une des comédies de Racine qui me plaisent le moins [...]. J'ai souvent vu cette comédie, mais je ne savais pas que le roi et Mme Colonne en eussent fourni le sujet, car elle n'a été faite que longtemps après.³⁰

³⁰ Élisabeth-Charlotte d'ORLÉANS, *Lettre à la duchesse de Hanovre*, 15 oct. 1709, dans *Lettres*, éd. par O. Amiel, Paris, 1982, p. 281.

La princesse Palatine s'étonne avec raison du délai important qui s'est écoulé entre la séparation des amants et la rédaction des *Bérénice*. Dans le même temps, son témoignage prouve que la cour se souvenait encore en 1709 de la connétable Colonna. En 1671, dix ans seulement après une rupture si éclatante, est-il imaginable que personne n'ait songé à établir ce rapprochement ?

Les amours du roi étaient une source intarissable de conversation. Les mémorialistes n'eurent garde d'oublier un épisode si romanesque : mesdames de La Fayette et de Motteville, Brienne, Spanheim, l'abbé de Choisy ou le duc de Saint-Simon en tinrent la chronique. Les propos qu'ils consignent dans leurs *Mémoires* ne sont pas sans rappeler parfois les vers des *Bérénice* ou de *Psyché*. Ainsi de cette apostrophe d'Anne d'Autriche à Mazarin, aussi cinglante qu'une tirade de Vénus en courroux :

Je ne crois pas, monsieur le cardinal, que le Roi soit capable de cette lâcheté; mais s'il étoit possible qu'il en eût la pensée, je vous avertis que toute la France se révolteroit contre vous et contre lui, que moi-même je me mettrois à la tête des révoltés, et que j'y engagerois mon fils.³¹

L'affaire avait provoqué un véritable scandale et échauffait les esprits. La cour soupçonnait Mazarin de vouloir élever sa nièce au trône de France : comme le Sénat de Rome, la noblesse grondait. Les pamphlets commencèrent de pulluler et les folliculaires hollandais eurent beau jeu de troubler les négociations de l'Ile des Faisans. De petits romans piquants dans le goût de l'*Histoire amoureuse des Gaules* couraient sous le manteau : *Les agréments de la jeunesse de Louis XIV ou son amour pour Mlle de Mancini* narraient, sur le mode ironique, les faiblesses royales. En 1676, parurent de pseudo-*Mémoires* de Marie Mancini, aussitôt démentis en 1678 par une plus officielle *Apologie, ou Les véritables mémoires de madame Marie de Mancini, connétable Colonne, écrits par elle-même*. Il semble que des copies manuscrites de l'échange épistolaire entre Mazarin, Anne d'Autriche et Louis XIV aient circulé assez rapidement³² : le ton ferme du cardinal et de la reine ne pouvaient qu'apaiser les esprits. Publiées en 1690, ces lettres furent par la suite régulièrement rééditées. Il s'agissait d'un vrai roman épistolaire où la passion se mêlait aux considérations politiques.

³¹ MOTTEVILLE, *Mémoires sur Anne d'Autriche et sa cour*, éd. par M.-F. Riaux, Paris, 1904, t. 4, p. 144.

³² Dans leur édition des *Lettres du cardinal Mazarin pendant son ministère* (Paris, 1872-1906), A. Chéruel et G. d'Avenel s'appuient sur les autographes, mais mentionnent cependant l'existence de très nombreuses copies manuscrites anciennes. C'est probablement sur l'une d'elles que Pierrot basa son édition de 1690 à Amsterdam.

La victoire du roi sur sa passion impossible, le carosse déjà attelé et les adieux déchirants, étaient devenus les images pieuses de la légende louisquatorzienne :

Il fallut que le Roi consentît à une séparation si rude, et qu'il vît partir mademoiselle de Mancini pour aller à Brouage, qui fut le lieu choisi pour son exil. Ce ne fut pas sans répandre des larmes, aussi bien qu'elle, mais il ne se laissa pas aller aux paroles qu'elle ne put s'empêcher de lui dire, à ce qu'on prétend : "Vous pleurez, et vous êtes le maître".³³

Le mot était trop joli pour ne pas devenir célèbre : il envahit la littérature. Georges Couton cite de nombreux exemples et constate que "ces textes font un peu trop concert, et nous parviennent par trop de voies différentes pour qu'on puisse douter que ces paroles de Marie Mancini à son amant aient été de notoriété publique"³⁴.

Pour sa part, Raymond Picard a souligné combien la séparation de Tite et Bérénice eût pu être blessante pour Marie-Thérèse si Racine avait souhaité qu'on l'identifiât avec celle de Louis XIV et de Marie Mancini³⁵. Compte tenu de la mentalité de l'époque, le raisonnement ne tient guère. Les gens de spectacle ne craignaient pas les allusions scabreuses aux amours de Sa Majesté : "on ne scandalisait guère le roi à en parler, et Benserade en particulier ne voyait pas sa faveur décroître pour faire allusions aux faiblesses royales"³⁶. Nous avons vu que madame de Sévigné ne se méprenait guère sur le sens qu'il fallait donner à une scène, approuvée par la Petite Académie, de la *Proserpine* de Quinault. En pleine affaire des poisons, Thomas Corneille fit représenter avec le plus grand succès sa *Devineresse*, au titre explicite³⁷. Dans son *Bellérophon* en 1678, il avait mis en scène une curieuse messe noire où le dogme de la Sainte Trinité était ouvertement bafoué³⁸. Si les écrivains risquaient des allusions aussi transparentes aux scandales les plus graves, ce n'est pas la pauvre Marie-Thérèse qui aurait pu réfréner leur goût. Le public de la ville et de la cour raffolait de ce mélange de réalité et de fiction qui ajoutait tant de sel aux tragédies ou aux opéras.

Il faut cependant se garder de réduire toute œuvre à une simple transposition de la vie privée du Roi Soleil. *Psyché* rappelle tout autant la

³³ *Id.*, p. 150 et pp. 153-154.

³⁴ G. COUTON, *id.*, p. 178.

³⁵ R. PICARD, *id.*, p. 158.

³⁶ G. COUTON, *id.*, p. 117.

³⁷ Voir G. REYNIER, *Thomas Corneille*, p. 295 et svtes.

³⁸ Th. CORNEILLE, *Bellérophon* (II, 7).

liaison de Louis XIV avec mademoiselle de La Motte que celle qu'il eut avec la célèbre "mancinette" :

Il lui offrit même, si elle vouloit l'aimer, qu'il résisteroit à la Reine sa mère et au cardinal. Mais elle n'ayant point voulu, ou n'ayant osé entrer dans ces propositions qu'elle voyoit choquer directement la vertu, dont les maximes ne s'effacent pas d'un cœur qui a de l'honnêteté, refusa tout ce qui pouvoit être contre son devoir.³⁹

Pour être moins illustre, cette petite demoiselle avait toute la vigueur héroïque de la Bérénice de Corneille. En s'abandonnant à la recherche systématique des clefs, le critique risque de s'égarer dans l'impressionnant catalogue du Dom Juan-Soleil : parmi tant de silhouettes féminines, il s'en trouve toujours qui conviennent à la plus romanesque des fictions.

Les amours de Louis XIV et de Marie Mancini paraissent avoir connu une fortune des plus brillantes : l'historiette était touchante certes et surtout elle s'adaptait idéalement à la symbolique du "double corps" du roi. Cette notion médiévale, sur laquelle nous reviendrons, opposait les corps mortel et immortel du roi. Le renoncement de Louis et de Marie incarnait parfaitement la dualité de l'homme et du souverain qui avait déchiré le jeune roi. Le sacrifice d'une passion purement humaine au bien supérieur de l'État constitue la preuve irréfragable d'une aptitude à régner. Tel est, dans les deux tragédies, le sens du renoncement de Titus :

Je connus que bientôt, loin d'être à ce que j'aime,
Il fallait, cher Paulin, renoncer à moi-même;
Et que le choix des Dieux, contraire à mes amours,
Livrait à l'univers le reste de mes jours.

(*Bérénice*, II, 2)

Son trépas a changé toutes choses de face,
J'ai pris ses sentiments lorsque j'ai pris sa place,
Je m'impose à mon tour des lois qu'il m'imposait,
Et me dis après lui tout ce qu'il me disait.
J'ai des yeux d'Empereur, et n'ai plus ceux de Tite.

(*Tite et Bérénice*, II, 2)

Derrière la victoire d'un prince sur sa passion, se cache le thème-clef de la louange royale : au-delà des clefs se profile le symbole. La notion de double corps du roi était transparente pour un spectateur ou un lecteur du XVII^e siècle et quand les dramaturges avaient à peindre un monarque, ils ne pouvaient éviter de s'y référer. Ce thème fondamental assure la cohérence du réseau thématique commun à *Psyché* et aux deux *Bérénice*.

³⁹ MOTTEVILLE, *id.*, p. 84.

Si l'on peut comprendre que Racine et Corneille aient souhaité, en cette année des adieux illustres, traiter d'un thème identique, il reste par contre à expliquer comment ils se sont résolus à l'incarner dans une même donnée antique. Contre toute vraisemblance, Racine prétend, au début de sa préface, que "cette action est très fameuse dans l'histoire"⁴⁰ : les deux phrases de Suétone citées à l'appui de ses dires constituent cependant tout ce que l'on sait de cette reine de Palestine. Souhaitant voir les artistes s'inspirer dans leurs œuvres d'exemples moraux, le père Le Moyne avait dressé à leur usage une sorte de catalogue de femmes illustres. Dans *Les peintures morales* qui venaient d'être rééditées, Racine et Corneille trouvaient *La moderation victorieuse de l'Amour*, illustrée précisément par l'histoire de *Tite et Bérénice* :

Sa Passion pourtant ne le mene pas si loin, que la Raison ne le fasse enfin revenir. Il se resout de mettre le Prince au dessus de l'Amant, de faire ceder ses inclinations particulieres aux devoirs publics, & d'abandonner son contentement & son repos, à la satisfaction du Peuple. Cette resolution n'entra pas en son Cœur, sans en tirer beaucoup de sang, ny sans faire une grande playe. Berenice n'en fut pas moins blessée que luy, ny n'en versa moins de larmes.⁴¹

Spécialiste en *Art de régner*, Le Moyne s'entendait à extraire de ses peintures les enseignements dont un roi pouvait tirer profit. Perdue dans quatre gros volumes, l'histoire de Bérénice n'était guère plus facile à dénicher que les deux phrases de Suétone : décidément, Racine ne parvient pas à faire croire à une simple coïncidence. Comme *Psyché*, les *Bérénice* semblent avoir été terminées, répétées et même éditées avec hâte et dans des circonstances assez exceptionnelles. Créées à une semaine d'intervalle, les deux tragédies furent publiées, contrairement à l'usage, alors qu'on les jouait encore. Cinq jours avant la première, Corneille lut sa pièce chez Monsieur, devant ses partisans les plus influents⁴². À cette époque, Corneille sert avec ardeur la politique du jeune monarque et publie plusieurs poèmes à sa louange. Dans les magnifiques vers qu'il adresse en 1667 *Au roi, sur son retour de Flandres*, Corneille offre ses services à Louis XIV et lui propose de figurer sur la scène sa gloire et sa personne :

⁴⁰ RACINE, *Bérénice, Préface*, p. 465. Sur la portée politique de cette tragédie, voir J. MOREL, "À propos de *Bérénice* : le thème du mariage des Romains et des reines dans la tragédie française du XVII^e siècle", dans *Mélanges de littérature française offerts à René Pimard*, Strasbourg-Paris, 1975 ; C. DELMAS, "*Bérénice* et les rites de succession royale", XVII^e siècle, 1987 ; et M.-O. SWEETSER, "Création d'une image royale dans le théâtre de Racine", *Papers on French seventeenth century literature*, 1988.

⁴¹ LE MOYNE, *Les peintures morales où les passions sont représentées par Tableaux, par Caracteres, & par Questions nouvelles & curieuses*, Paris, 1668-1669, t. 2, p. 364.

⁴² R. JASINSKI, *id.*, p. 382.

J'y porte, au lieu de toi, ces héros dont la gloire
Semble épuiser la fable et confondre l'histoire,
Et m'en faisant un voile entre la tienne et moi,
J'assure mes regards pour aller jusqu'à toi.

.....
Sur mon théâtre ainsi tes vertus ébauchées
Sèment ton grand portrait par pièces détachées.⁴³

Cette profession de foi du vieux dramaturge s'accordait parfaitement aux desseins de la Petite Académie : Corneille brigait en effet "la modeste gloire d'auteur officiel des inscriptions gravées sur les monuments publics"⁴⁴. Quant à Racine, il dédie sa tragédie à Colbert : pour que pareille dédicace fût acceptée, nous avons vu qu'une œuvre devait d'abord passer par la censure de la Petite Académie. Il s'avère donc que Corneille comme Racine étaient en 1670 en contact avec le petit conseil de Colbert. N'est-ce pas là que se trouverait la solution à l'énigme des deux *Bérénice* ?

*
* *

La critique se divise sur la question des mémoires dont Racine et Corneille auraient pu éventuellement avoir communication. Georges Couton est convaincu que "Corneille assurément n'avait pas eu connaissance des lettres intimes de Mazarin au roi"⁴⁵. Quant à René Jasinski, il pense "qu'il était déjà question de *Bérénice* dans les discussions avec Colbert"⁴⁶, mais ces contacts informels n'impliqueraient en aucun cas que "Racine ait eu entre les mains ces chapitres des *Mémoires*"⁴⁷ de Louis XIV. S'il est certain qu'ils n'ont pu connaître le texte du roi, il est vraisemblable pourtant qu'ils en ont eu indirectement connaissance : nous avons vu déjà qu'il était fréquent, lors de la commande de divertissements officiels, de fournir aux auteurs des mémoires qui pussent les guider. Se fondant sur les historiographes et les mémorialistes, René Jasinski et Georges Couton négligent le rôle de la Petite Académie, institution officiellement chargée de ce genre de tâche.

Il existait d'ailleurs un lien entre l'historiographie du roi et la Petite Académie. Ce lien, c'était Charles Perrault comme il le rapporte dans ses *Mémoires* :

⁴³ CORNEILLE, *Au roi, sur son retour de Flandres*, dans *id.*, p. 886.

⁴⁴ A. STEGMANN, *Présentation, Tite et Bérénice*, dans son édition de CORNEILLE, *Œuvres complètes*, p. 732.

⁴⁵ G. COUTON, *id.*, p. 180.

⁴⁶ R. JASINSKI, *id.*, p. 369.

⁴⁷ *Id.*, p. 393.

L'intention de M. Colbert étoit que nous travaillions à l'histoire du Roi, & pour y parvenir il me faisoit écrire dans le registre dont je viens de parler, plusieurs choses que le Roi avoit dites, pour les inserer dans son histoire [...]. Il me faisoit aussi écrire des actions fort considérables de Sa Majesté, lesquelles étoient ou peu connues de tout le monde, ou dont les motifs & quelques circonstances n'étoient sçues que de lui seul. Il me dicta entre autres, l'affaire de M. Fouquet d'un bout à l'autre, & il me la fit retourner trois ou quatre fois avant de la transcrire dans le registre.⁴⁸

Informés de première source, les petits académiciens pouvaient ensuite suggérer aux artistes les thèmes les plus appropriés à la louange du roi. Chapelain ne se bornait pas à indiquer des sujets généraux, il fournissait encore des rapports et même des copies de documents, selon toute apparence, confidentiels⁴⁹. Louis XIV et Colbert ne dédaignaient pas de revoir eux-mêmes certains mémoires rédigés par Chapelain à l'intention de ses "gratifiés"⁵⁰. Lors de la création de la Petite Académie, Colbert répartit les tâches de chacun : Chapelain fut désigné pour s'occuper des écrivains étrangers et Perrault des français⁵¹. Alors que ses précieuses minutes nous ont conservé la correspondance de Chapelain, la correspondance de son collègue n'a jamais été ni publiée ni même inventoriée. Ces lettres ne nous apprendraient probablement rien d'essentiel et les contacts de Perrault avec ses confrères parisiens étaient avant tout oraux.

L'indication du sujet de *Bérénice* et la remise de mémoires aux deux dramaturges expliqueraient, non seulement leur invraisemblable rencontre fortuite, mais encore que ni Racine ni Corneille n'aient jugé nécessaire de s'en expliquer. La lecture de *Tite* chez Monsieur et la dédicace de *Bérénice* à Colbert impliquent que la cour était pour quelque chose dans ce hasard. Une commande officielle quoique tacite empêchait les deux dramaturges de se dérober à ce concours déguisé : le clan de Corneille et de Monsieur aurait affronté, sur un sujet imposé, le clan de Racine soutenu par Colbert. Si dans les libelles publiés par les tenants des deux tragiques, il n'est fait aucune allusion à la question d'antériorité, c'est peut-être simplement qu'elle ne se posait pas.

L'existence de très nombreux *doublets* dans l'histoire du théâtre sous Louis XIV est généralement attribuée à l'indélicatesse des auteurs

⁴⁸ Ch. PERRAULT, *Mémoires*, pp. 38-39. Le récit de Perrault est confirmé par son ami l'abbé de CHOISY, *Mémoires*, p. 93.

⁴⁹ Voir notamment la lettre adressée à Fléchier le 22 février 1666 (*Lettres*, t. 2, p. 438) et celles envoyées à Colbert le 23 mai 1666 et le 6 janvier 1667 (*id.*, pp. 457-458 et p. 496).

⁵⁰ Voir CHAPELAIN, *Lettre à Colbert*, 3 août 1666, dans *id.*, p. 469.

⁵¹ Voir G. COLLAS, *Un poète protecteur des Lettres*, p. 406.

et à la rivalité des troupes parisiennes⁵². C'est trop oublier le "coup de publicité" que représentait ce genre de compétition. Loin d'être défavorables à l'un ou l'autre parti, les *doublets* suscitaient une véritable émulation auprès d'un public alléché à l'idée de pouvoir comparer les mérites et de remettre en question les réputations confirmées. La pléthore de factums après chacune de ces rencontres soi-disant fortuites est à elle seule assez éloquente. Colbert et Louis XIV pouvaient aussi trouver quelque intérêt à ménager semblables affrontements : il n'est pas exclu qu'ils aient formé le dessein machiavélique d'occuper les esprits par des guerres de libelles afin d'avoir les coudées franches pour trancher les problèmes cruciaux.

Les rencontres de sujets dans la littérature dramatique se répercutent aussi dans les divertissements de la cour. Le thème du sacrifice individuel exigé par la sauvegarde du roi est le thème central de l'*Alceste* de Quinault. Or, quelques mois après la première de l'opéra, une nouvelle querelle éclate entre Racine et Le Clerc à propos cette fois d'*Iphigénie* : la ressemblance entre le sujet des deux tragédies déclamées et celui du livret de Quinault parle d'elle-même. Ainsi s'expliquerait encore les rumeurs de rivalité entre Racine et Quinault à propos du sujet d'*Alceste* ou des troublantes similitudes thématiques du *Phaëton* de Quinault avec les *Phèdre* de Pradon et de Racine. L'absence de document décisif contraint les commentateurs aux hypothèses :

Savoir si les désirs royaux ont été devancés par les écrivains, si tel ou tel officieux s'est entremis, si les deux auteurs furent pressentis à la fois, si chacun savait que l'autre avait été l'objet de la même sollicitation que lui, autant de questions insolubles. On n'y pourra répondre que par des raisonnements plus ou moins ingénieux, le plus ingénieux n'étant pas nécessairement le plus probable.⁵³

Beaucoup d'obscurité continuera d'entourer l'histoire de l'art français au XVII^e siècle, mais la prise en compte du rôle de la Petite Académie peut aider à en éclaircir certains points.

L'existence de mémoires et de commandes plus ou moins secrètes expliquerait encore que des œuvres en apparence écrites à la hâte soient en fin de compte si parfaitement achevées. L'effet de magie consistant, selon Louis Marin, "dans la disproportion entre la magnificence de la réalisation et la brièveté des délais du temps mis pour l'accomplir" :

⁵² Sur cette question des doublets, voir la liste impressionnante dressée par G. MICHAUT, *id.*, p. 153 et svtes.

⁵³ G. COUTON, *id.*, p. 182.

La rapidité est un effet secondaire d'un effet plus essentiel, la surprise qui frappe la cour, sans doute à l'éclat des fêtes, mais surtout à leur éclatement, à la soudaineté de leur apparition. Et c'est l'irruption de cette théophanie festive dans les lieux et sur la scène du souverain qui entraîne l'effet de croyance que résume le terme "miracle".⁵⁴

Sans doute, Corneille travaillait vite ; *Tite et Bérénice* est pourtant l'une de ses tragédies qui répond le mieux aux règles classiques, assujettissement à une tyrannie dont le dramaturge ne s'était pas toujours soucié. Quant à la versification de Racine, qu'il considérait comme de peu de prix, elle ne sera jamais aussi aboutie que dans *Bérénice*. Peut-être la commande officieuse était-elle largement antérieure à la révélation de la compétition entre les deux tragiques. Il ne faut pas trop présumer de la capacité des écrivains classiques à écrire vite et bien. Une tragédie régulière et en alexandrins n'est ni un oratorio de Hændel, un opéra de Vivaldi ou une cantate de Bach qui usent à l'occasion du *pasticcio* d'œuvres antérieures : le *fini* louisquatorzien ignore la *maestria* de l'Italie baroque. L'art classique français en ignore aussi l'apparente gratuité :

Quand je voy avec quelle promptitude toutes ces belles choses sont exécutées, je douterois volontiers si des hommes peuvent représenter avec tant de beauté, & mettre au jour en si peu de temps des travaux si grands & si accomplis. Mais d'ailleurs quand je me souviens que c'est pour le Roy que l'on travaille, que j'envisage toutes les autres grandes choses que S. M. fait tous les jours, & que je songe en mesme temps que ces illustres ouvrages sont conduits par les lumieres d'un Ministre vigilant & actif, qui a tant d'amour pour la gloire de son Maistre, qu'il n'y a difficulté qu'il ne surmonte par l'ardeur de son zele, & par la force de son esprit, & que ce sont ses pensées qui sont adroitement recueillies par ceux qui exécutent ses ordres; je cesse aussitost de m'étonner, et j'admire seulement combien cét amour est ingénieux à publier par tout en tant de manières les louanges deûes à S. M.⁵⁵

Malgré sa longueur, cette page de Félibien méritait d'être citée intégralement, car elle est la meilleure traduction, par l'interprète officiel de la Petite Académie, de l'esthétique de l'impromptu, considéré comme un des outils de la louange. Félibien rappelle qu'au xvii^e siècle, une œuvre d'art dont la beauté serait gratuite est un péché d'orgueil, car la créature tente de rivaliser avec son Créateur. Inscrire le *Portrait du roi* dans une œuvre est une façon de la légitimer; elle lui confère un peu de cette essence divine du modèle toujours reflété : Louis le Grand.

⁵⁴ L. MARIN, *Le portrait du roi*, p. 240.

⁵⁵ FÉLIBIEN, Les quatre saisons, peintes par Mr Lebrun, et mises en tapisseries pour Sa Majesté, dans *Recueil de descriptions*, pp. 190-191.

Malgré la haute qualité de la tragédie de Corneille, ce fut la *Bérénice* de Racine qui l'emporta sans contredit. Elle était loin pourtant de réunir tous les suffrages : nombre de courtisans tenaient encore pour le vieux Corneille et pensaient que Racine passerait "comme le café". La Palatine — qui ne goûtait pas le doux et qui savait ce que mariage de raison veut dire — ne se reconnaissait en aucune manière dans cette "Marion pleure, Marion crie, Marion veut qu'on la marie"⁵⁶ :

Je ne puis souffrir que la reine aime encore Titus quand elle voit qu'il est las d'elle et qu'il la renvoie avec son rival. Toutes ces pleurnicheries à ce propos m'impatientent. Elle aurait dû bonnement épouser le roi de Comagène et dédaigner Titus.⁵⁷

Quant aux critiques comme Villars, ils eurent tôt fait d'attaquer le stasisme de ce "tissu galant de madrigaux et d'élégies"⁵⁸. L'avis prévalut et *Bérénice* devint la plus méprisée des pièces de Racine.

Le succès de son rival était à la fois trop éclatant et trop discuté pour que Corneille ne cherche à prendre sa revanche. Molière la lui offrit en laissant au vieux dramaturge le soin d'achever la versification de *Psyché*. Molière faisait coup triple : Corneille était l'autorité la plus prestigieuse en fait de tragédie en machines; personne n'aurait pu terminer avec plus de génie son œuvre inachevée; tous deux enfin allaient pouvoir se venger de Racine. Molière abandonnait à Corneille les scènes les plus tendres. La douceur de ses vers stupéfia et séduisit :

Le goût du siècle se tourna donc entièrement du côté d'un genre de tendresse moins noble, et dont le modèle se retrouvait plus aisément dans la plupart des cœurs. Mais Corneille dédaigna fièrement d'avoir de la complaisance pour ce nouveau goût. Peut-être croira-t-on que son âge ne lui permettait pas d'en avoir : ce soupçon serait très légitime, si l'on ne voyait ce qu'il a fait dans la *Psyché* de Molière, où, étant à l'ombre du nom d'autrui, il s'est abandonné à un excès de tendresse dont il n'aurait pas voulu déshonorer son nom.⁵⁹

Avec *Bérénice*, Racine avait triomphé de Corneille sur un sujet typiquement cornélien. Avec *Psyché*, Corneille donnait, comme le remarque Fontenelle, dans la "tendresse" et égalait la splendeur de versification de

⁵⁶ Mot célèbre de Chapelle rapporté, entre autres, par L. RACINE, *Mémoires sur Jean Racine*, dans J. RACINE, *id.*, t. I, p. 34.

⁵⁷ Élisabeth-Charlotte d'ORLÉANS, *id.*, p. 281.

⁵⁸ MONTFAUCON de VILLARS, *Critique de Bérénice*, texte reproduit dans G. MICHAUT, *id.*, pp. 252-253.

⁵⁹ FONTENELLE, *id.*, p. 24.

son rival⁶⁰. L'alexandrin frappé en maxime cédait à l'élégie : pour Voltaire, la déclaration de Psyché à l'Amour passe "pour un des morceaux les plus tendres et les plus naturels qui soient au théâtre"⁶¹ Le succès prodigieux de la tragi-comédie et ballet de Molière devait éclipser, et pour longtemps, celui de *Bérénice*.

CHAPITRE II UNE ŒUVRE-CLEF

Psyché est une œuvre exceptionnelle à plus d'un titre et tout d'abord parce qu'elle constitue le seul exemple d'un genre d'écrire : la tragi-comédie et ballet. Ensuite parce qu'elle est le fruit d'une collaboration prestigieuse : non seulement Molière et Corneille, mais encore Lully et Quinault ont uni leur génie pour mener à bien un projet unique. La part qui revient à chacun est clairement précisée dès l'avertissement du *Libraire au lecteur* :

Cet ouvrage n'est pas tout d'une main. M. Quinault a fait les paroles qui s'y chantent en musique, à la réserve de la plainte italienne. M. de Molière a dressé le plan de la pièce, et réglé la disposition, où il s'est plus attaché aux beautés et à la pompe du spectacle qu'à l'exacte régularité. Quant à la versification, il n'a pas eu le loisir de la faire entière. [...] Ainsi, il n'y a que le prologue, le premier acte, la première scène du second et la première du troisième dont les vers soient de lui. M. Corneille a employé une quinzaine au reste.⁶²

À l'instar d'*Andromède*, *Psyché* est une pièce "pour les yeux" et, comme Corneille, Molière s'en excuse auprès du lecteur qui ne pourra que rêver aux splendeurs que la scène révélait. Conformément à l'usage établi,

⁶⁰ *Psyché* est également considérée comme une riposte au succès de *Bérénice* par R. JASINSKI, *id.*, p. 480.

⁶¹ VOLTAIRE, *Vie de Molière avec de petits sommaires de ses pièces*, dans *Œuvres complètes*, éd. par L. Moland, Paris, 1877-1885, t. 23, p. 124.

⁶² [MOLIÈRE], *Psyché, Le libraire au lecteur*, dans *op. cit.*, t. 2, p. 821. Signalons cependant que la mention de Quinault disparaît de l'édition de Monnier.

chaque acte, ainsi que le prologue et le finale, possède au moins une décoration originale. Seul le quatrième, qui voit succéder un “superbe jardin” et une “vaste campagne”, en contient deux. Chaque acte, à l’exception du premier, comprend au moins une machine. Quant aux divertissements, ils sont tous caractérisés par une nouvelle entrée de ballet. Spectacle “pour les yeux”, *Psyché* est aussi un spectacle “pour l’ouïe”, car aux danses s’ajoutent des parties vocales très développées.

Ce qui fait de *Psyché* une œuvre exceptionnelle a entraîné son oubli : les monographies consacrées à chacun des quatre créateurs négligent cette œuvre collective. Quant aux ouvrages sur le ballet de cour, la tragédie classique ou la tragédie en musique, ils rejettent un “monstre” qui n’appartient à aucun genre répertoire⁶³. Première surprise, selon le livret de la création, *Psyché* est une tragi-comédie et ballet qui devient une tragédie-ballet dans l’édition de Monnier pour la reprise à la ville. Sans doute Molière avait-il voulu oblitérer le fait que sa pièce était, et doublement, un “monstre”. *Psyché* est sans conteste une tragi-comédie puisque que son issue en est heureuse et que “les malheurs sont effacés par quelque bon événement”⁶⁴. Tragi-comédie, elle l’est aussi — et cette fois, contre toutes les règles — par son mélange de tons. Ajoutant un nouvel outrage aux théoriciens de l’Antiquité, Molière enrichit sa tragi-comédie de ballets et de divertissements musicaux :

Il est bien permis d’entremesler les Représentations en musique, de Ballets, parce qu’ils sont faits l’un pour l’autre, et ce mélange est très-agréable et très-naturel, bien loin d’avoir rien de monstrueux : on fait aussi aux Tragedies des intermèdes de Ballets, parce qu’alors ces Ballets sont à la Tragédie, ce que lui étoient les anciens Chœurs où l’on chantoit et l’on dansoit : mais une Tragedie-Ballet est un monstre inconnu chez les Anciens.⁶⁵

Si Ménestrier s’embrouille dans son explication, c’est qu’il est tiraillé entre son amour pour les Anciens — qui n’ont pas pratiqué ce genre — et son respect pour les jésuites qui s’en sont fait une spécialité. *Psyché* est la seule pièce de Molière qui revendique son appartenance au *grand*

⁶³ Sur *Psyché*, voir les articles de M. TURNBULL, “The metamorphosis of *Psyché*”, *Music & Letters*, 1983; et “The sources for the two versions of *Psyché* (1671 and 1678)”, dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds), *Jean-Baptiste Lully*. Dans son ouvrage, *Le mythe de *Psyché* en France* (Paris, 1939), H. LEMAITRE lui a consacré un intéressant chapitre (pp. 134-182). Signalons l’excellent article, intégré ensuite dans son ouvrage sur la réception des œuvres de Lully, de H. SCHNEIDER, “Zur Rezeption von Molières und Lullys ‘*Psyché*’”, *Stimmen der Romania : Festschrift für W. Theodor Elwert zum 70. geburtstag*, Wiesbaden, 1980.

⁶⁴ LA MESNARDIÈRE, *La poétique*, Paris, 1640, p. 7.

⁶⁵ MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes*, p. 290.

genre. Bien que *Dom Garcie* soit dans la veine du *Don Sanche* de Corneille, Molière n'a pas suivi son aîné et a appelé comédie une œuvre qui est, sous tous rapports, une comédie héroïque. Il en est de même de *Dom Juan* et d'*Amphitryon* qui sont des tragi-comédies à machines.

Tragique, *Psyché* l'est sans aucun doute et pas uniquement sous la plume de Corneille. Écrite par Molière, la première scène du second acte où le roi dit adieu à sa fille est extrêmement pathétique. Bien qu'il cède finalement à la volonté divine, le roi peint par Molière est moins un monarque idéal qu'un être humain blessé dans sa chair. Par souci d'expressivité tragique, Molière n'hésite pas à enfreindre les bienséances qui condamnaient une peinture aussi noire des rois : "Bien qu'ils soient imparfaits aussi bien que les autres hommes, on doit cacher leurs défauts, pour ce qu'ils président aux hommes comme Lieutenants de Dieu"⁶⁶. Aveuglé par la douleur, le père de Psyché va jusqu'à braver les cieus. Or, le blasphème suffit, toujours selon La Mesnardière, à éteindre la pitié que chacun ressent pour "ceux que l'on voit endurer avec beaucoup de patience, et même de résignation à la volonté de Dieu" :

Sitôt qu'un malheureux fulmine contre le Ciel [...], il est certes difficile qu'il nous attendrisse le cœur, et nous pensons en notre âme que même son seul blasphème mérite une grande partie des disgrâces qui l'environnent.⁶⁷

Mais Molière n'a cure des théoriciens et trouve une autorité dans *Andromède*.

À l'instar du Phinée cornélien, le roi laisse éclater une douleur que la raison est impuissante à contenir :

PHINÉE

Mais pour moi, dont la perte est sans comparaison,
Qui perds en vous perdant et lumière et raison,
Je n'ai que ma douleur qui m'aveugle et me guide.

(*Andromède*, II, 3)

LE ROI

La raison contre de tels coups
N'offre point d'armes secourables.

(*Psyché*, II, 1)

L'injustice d'un oracle arrache à l'un sa fille préférée, à l'autre la femme qu'il aime. La cruauté du ciel leur fait oublier le respect des dieux :

⁶⁶ LA MESNARDIÈRE, *id.*, p. 102.

⁶⁷ *Id.*, p. 75.

LE MÉLANGE DES GENRES DRAMATIQUES

PHINÉE

J'ose tout, je puis tout après un tel oracle.

(*Andromède*, II, 3)

LE ROI

Après ce coup que peuvent-ils me faire ?
Ils m'ont mis en état de ne rien redouter.

(*Psyché*, II, 1)

Psyché tente d'apaiser la violence de son père et Céphée, celle de son neveu :

CÉPHÉE

Craignez ces mêmes Dieux qui président au sort.

(*Andromède*, II, 4)

PSYCHÉ

Seigneur, redoutez la colère
De ces Dieux contre qui vous osez éclater.

(*Psyché*, II, 1)

Psyché comme Céphée les somment enfin de taire une douleur qui, loin de les consoler, ne sert qu'à augmenter leurs peines. Les similitudes de situation et d'expressions prouvent que Molière se souvenait d'*Andromède* : n'avait-il pas d'ailleurs incarné en 1653 le rôle de Persée lors de représentations à Lyon ? L'empotement d'un jeune prince était plus tolérable que celui d'un souverain âgé. Les faiblesses humaines, qu'à l'encontre des règles et des idées reçues Molière prête à son monarque, sont revendiquées par le personnage lui-même :

Et de quelque façon qu'on nomme
Cette vive douleur dont je ressens les coups,
Je veux bien l'étaler, ma fille, aux yeux de tous,
Et dans le cœur d'un roi montrer le cœur d'un homme

(*Psyché*, II, 1)

La résonance était profonde : Molière mettait dans la bouche du roi le premier quatrain du sonnet qu'il avait adressé à son ami La Mothe Le Vayer qui venait de perdre son fils.

Cette scène n'est pas la seule qui atteigne à la tragédie. Au second acte, les deux princes Agénor et Cléomène ont une juvénilité et un panache qui ne sont pas sans rappeler les romans de La Calprenède et de Scudéry. À nouveau les vers de Corneille sont tout proches lorsque Zéphire emporte Psyché :

TIMANTE

Allons voir, chers amis, ce qu'elle est devenue,
La Princesse, et mourir s'il se peut à sa vue.

(*Andromède*, III, 1)

AGÉNOR

Nous la perdons de vue. Allons tous deux chercher
Sur le faite de ce rocher,
Prince, les moyens de la suivre.

CLÉOMÈNE

Allons-y chercher ceux de ne lui point survivre.

(*Psyché*, II, 4)

À l'exemple de son cadet, Corneille, en versifiant cette scène, cultive les réminiscences de sa tragédie en machines. Elles confèrent aux princes leur allure délicieusement archaïque : en 1671, le romanesque cher aux précieux commençait à passer de mode.

Comme dans *Amphitryon*, Molière avait opté pour les vers inégaux. Les stances d'Andromède attachée à son rocher inspirèrent tout naturellement les deux monologues de Psyché condamnée à une mort certaine. Les seconde et quatrième strophes nourrissent les monologues des deuxième et troisième actes :

ANDROMÈDE

Ici seule, et de toutes parts
À mon destin abandonnée,

.....

L'attente de la mort de tout mon cœur s'empare,

Il n'a qu'elle à considérer;

Et quoi que de ce monstre il s'ose figurer,

Ma constance qui s'y prépare

Le trouve d'autant plus barbare

Qu'il diffère à me dévorer

.....

Qu'il tarde à suivre mes désirs !

Et que sa cruelle paresse

À ce cœur dont ma flamme est encore la maîtresse

Coûte d'amers et longs soupirs !

(*Andromède*, III, 1)

PSYCHÉ

Enfin, seule et toute à moi-même,
Je puis envisager cet affreux changement
Qui du haut d'une gloire extrême
Me précipite au monument.

(*Psyché*, II, 3)

Tout autant de moments que ma mort se recule
Sont autant de nouveaux malheurs :
Plus elle tarde, et plus de fois je meurs.
Ne me fais plus languir, viens prendre ta victime,
Monstre qui dois me déchirer.

(*Psyché*, III, 2)

Molière pouvait céder la plume : son remplaçant saurait, et pour cause, terminer sa *Psyché*, mieux encore que lui-même.

Au premier acte, Molière faisait de son héroïne une coquette rompue à la dialectique de ruelles. Par l'oracle qui la condamnait à périr, il l'amenait sur la voie du repentir. C'est là que Corneille la trouva lorsqu'il prit en main la destinée de l'œuvre. Molière avait suivi Apulée et La Fontaine, Corneille retourna à Platon et à Plotin : derrière la coquette, il eut tôt fait de débusquer la pécheresse avide de Dieu. Corneille se souvint de la traduction des psaumes qu'il venait d'éditer un an auparavant. Les monologues de *Psyché* abondent en réminiscences des *Psaumes XXX* "In te, Domine, speravi", *L* "Miserere mei" ou encore *CXXIX* "De profundis clamavi", où l'âme du pécheur se tourne vers le Seigneur qu'elle a offensé. Certains rappels surprennent davantage comme celui du *Psaume XLIV* "Eructavit cor meum" :

Mais écoute, ma fille, écoute et considère
Combien en sa personne éclatent de trésors;
Oublie auprès de lui la maison de tes pères,
Et ce cher peuple d'où tu sors.

Plus son amour pour toi se fera voir extrême,
Plus tes soumissions le doivent honorer,
Car enfin c'est ton roi, ton Seigneur, ton Dieu même,
Qu'on fera gloire d'adorer.

Les princesses de Tyr te rendront leur hommage
Avec même respect qu'on t'aura vu pour lui.

.....
De cent filles d'honneur tu te verras suivie
Quand il faudra paraître aux yeux d'un si grand Roi,
Et tes plus proches même y verront sans envie
Qu'on les y présente après toi.

Toutes en montreront une allégresse entière,
Toutes y borneront leurs plus ardents souhaits,
Toutes estimeront à faveur singulière
Le droit d'entrer en son palais.⁶⁸

⁶⁸ CORNEILLE, *Psaume XLIV*, dans *id.*, p. 1060.

La soumission à l'Époux, l'oubli des siens et les splendeurs du Palais de l' Aimé se retrouvent dans les belles répliques où l'Amour invite Psyché à venir découvrir son royaume :

Venez en admirer avec moi les merveilles,
Princesse, et préparez vos yeux et vos oreilles
A ce qu'il a d'enchantements.

.....
De cent beautés vous y serez servie
Qui vous adoreront sans vous porter envie,
Et brigueront à tous moments
D'une âme soumise et ravie
L'honneur de vos commandements.

.....
Vous ne me donnez pas, Psyché, toute votre âme :
Ce tendre souvenir d'un père et de deux sœurs
Me vole une part des douceurs
Que je veux toutes pour ma flamme.

(*Psyché*, III, 3)

Décidément, notre héroïne ressemble à Pauline comme une sœur :

Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne.

(*Polyeucte*, IV, 3)

Avec la déclaration d'amour de Psyché, le tragique se change en une comédie raffinée qui annonce Marivaux. Un comique tendre de dépit amoureux, de fausse jalousie inspire des vers harmonieux dans la plus pure veine baroque :

PSYCHÉ

Des tendresses du sang peut-on être jaloux ?

L'AMOUR

Je le suis, ma Psyché, de toute la nature :
Les rayons du soleil vous baisent trop souvent ;
Vos cheveux souffrent trop les caresses du vent :
Dès qu'il les flatte, j'en murmure ;
L'air même que vous respirez
Avec trop de plaisir passe par votre bouche ;
Votre habit de trop près vous touche ;
Et sitôt que vous soupirez,
Je ne sais quoi qui m'effarouche
Craint parmi vos soupirs des soupirs égarés.

(*Psyché*, III, 3)

Pyrame et Thisbé ne sont pas loin et le dramaturge emprunte à Théophile de Viau le ton des pastorales.

Molière avait rendu hommage à Corneille et Corneille, à son tour, va citer Molière. La comparaison de la scène 3 de l'acte IV de *Psyché* avec la scène 3 de l'acte II de *Mélicerte* est éloquente. Dans la pastorale inachevée de 1666, Mélicerte était persuadée que Myrtil lui préférerait — à elle qui se croit simple bergère — les nymphes Éroxène et Daphné :

MYRTIL

C'est le cœur qui fait tout et jamais la richesse
Des présents que ... Mais, Ciel ! d'où vient cette tristesse ?
Qu'avez-vous, Mélicerte, et quel sombre chagrin
Serait dans vos yeux répandu ce matin !
Vous ne répondez point ? et ce morne silence
Redouble encor ma peine et mon impatience.
Parlez : de quel ennui ressentez-vous les coups ?
Qu'est ce donc ?

MÉLICERTE

Ce n'est rien.

MYRTIL

Ce n'est rien, dites-vous ?
Et je vois cependant vos yeux couverts de larmes :
Cela s'accorde-t-il, beauté pleine de charmes ?
Ah ! ne me faites point un secret dont je meurs,
Et m'expliquez, hélas ! ce que disent ces pleurs.

MÉLICERTE

Rien ne me servirait de vous le faire entendre.

MYRTIL

Devez-vous rien avoir que je ne doive apprendre ?
Et ne blessez-vous pas notre amour aujourd'hui,
De vouloir me voler ma part de vos ennui ?
Ah ! ne le cachez point à l'ardeur qui m'inspire.

MÉLICERTE

Hé bien, Myrtil, hé bien ! il faut donc vous le dire.

Dans *Psyché*, l'héroïne ignore la véritable identité de son amant et excite sa jalousie pour lui faire révéler son fatal secret :

L'AMOUR

Mais d'où vient qu'un triste nuage
Semble offusquer l'éclat de ces beaux yeux ?
Vous manque-t-il quelque chose en ces lieux ?
Des vœux qu'on vous y rend dédaignez-vous l'hommage ?

PSYCHÉ

Non, Seigneur.

L'AMOUR

Qu'est-ce donc, et d'où vient mon malheur ?

J'entends moins de soupirs d'amour que de douleur.

.....
Ah ! si vous en doutez, soyez désabusée,
Parlez.

PSYCHÉ

J'aurai l'affront de me voir refusée.

L'AMOUR

Prenez en ma faveur de meilleurs sentiments.

Pour calmer les soupçons de celles qu'ils aiment, Amour et Myrtil iront jusqu'à attester les cieux et le Styx :

MYRTIL

Quoi ? faut-il des serments appeler le secours,
Lorsque l'on vous promet de vous aimer toujours ?
Que vous vous faites tort par de telle alarmes
Et connaissez bien peu le pouvoir de vos charmes !
Hé bien ! puisqu'il le faut, je le jure par vos yeux,
Qu'on me tuera plutôt que je vous abandonne.

(*Mélicerte*, II, 3)

L'AMOUR

Et ne craignez-vous point qu'à mon tour je m'irrite,
Que vous connaissiez mal quel est votre mérite,
Ou feigniez de ne pas savoir
Quel est sur moi votre absolu pouvoir ?
.....
Si, pour m'en croire, il vous faut des serments,
J'en jure par vos beaux yeux, ces maîtres de mon âme,
Ces divins auteurs de ma flamme;
Et si ce n'est assez d'en jurer vos beaux yeux,
J'en jure par le Styx, comme jurent les Dieux.

(*Psyché*, IV, 3)

Le démarquage se poursuit, non seulement jusqu'au bout de cette scène, mais il s'étend encore à la cinquième scène du dernier acte de *Psyché* qui s'inspire de la cinquième scène du second acte de *Mélicerte*. Ces emprunts ne sont pas sans conséquences. Tout d'abord, parce qu'ils mettent en évidence la dette de la tragi-comédie envers la pastorale héroïque. Ensuite, parce qu'ils atténuent l'écart stylistique entre Molière et Corneille : comme le dit si joliment Jacques Copeau, "l'écart entre les

deux muses se laisse juste assez sentir pour nous faire goûter l'émotion de la double présence qui donne à l'œuvre tant de prix⁶⁹

Les emprunts à *Mélicerte* sont impliqués par les similitudes de situations : le jeune Myrtil, amoureux de la "crue-bergère" Mélicerte, possède le même charme timide que l'Amour face à la très délurée Psyché. Tous deux sont en butte à des parents qui contrecarrent leurs amours. Enfin, Mélicerte et Psyché ne connaissent pas la véritable identité de leur amant : le berger Myrtil est un prince qui s'ignore et l'Amour est un dieu qui veut être ignoré. Le retour dans la troupe de Baron, à qui était destiné le rôle d'Amour, a pu donner l'idée de reprendre des vers de Myrtil, écrits également pour le jeune prodige. Peut-être Molière a-t-il suggéré à Corneille de se reporter à cette pièce ancienne ? Peut-être aussi avait-il déjà versifié lui-même l'essentiel de ces scènes ?

Les emprunts de *Psyché* à *Mélicerte* expliquent peut-être pourquoi Molière n'a jamais pris la peine de terminer sa pastorale. Selon Julien Tiersot, ce serait la médiocrité même de la pièce qui aurait retenu Molière : "*Mélicerte* est assurément, dans tout le théâtre de Molière, l'œuvre à laquelle l'auteur, en plein accord avec la postérité, a attaché la moindre importance"⁷⁰. Que Molière n'ait pas jugé opportun de présenter l'œuvre à son public parisien ni de la faire éditer, ne prouve pas qu'il s'en soit totalement désintéressé. En effet, les deux actes qui nous sont parvenus sont écrits en alexandrins alors que Molière rimait avec difficulté. Même si "le mélange des vers et de la prose ne lui déplaisait pas"⁷¹, Molière ne voulut pas terminer en prose, comme il l'avait fait pour *La princesse d'Élide*. Le fragment de *Mélicerte* fut jugé assez beau pour paraître tel quel devant Sa Majesté. La pièce plut et, le 7 décembre, Louis XIV gratifia Molière de 1000 livres. Peut-être le poète conçut-il, dès 1666, le projet de transformer les trois actes de sa pastorale héroïque en une œuvre plus vaste : nombre de pages de *Mélicerte* comptent parmi les plus exquises, les plus poétiques qui soient sorties de sa plume et Molière ne pouvait s'y méprendre. La publication du roman de La Fontaine en 1669 et la commande d'un grand spectacle à machines ont pu faire germer l'idée de transposer l'intrigue empruntée au *Cyrus* de Madeleine de Scudéry, en celle de *Psyché* si proche par sa thématique.

Tantôt tragique, tantôt pastorale, *Psyché* est aussi et surtout comique. Comme dans le théâtre baroque, Molière juxtapose les tons les plus opposés. Dès les premières scènes, le rire franc éclate. Nouvelle Arsinoé

⁶⁹ J. COPEAU, *Notice, Psyché*, dans son édition de MOLIÈRE, *Œuvres*, Paris, 1930, t. 7, p. 168.

⁷⁰ J. TIERSOT, *La musique dans les comédies de Molière*, p. 90.

⁷¹ M. SOURIAU, *L'évolution du vers français au XVII^e siècle*, Paris, 1893, p. 330.

et future Bélise, les sœurs de Psyché ne trouvent pas d'amants et se résolvent à changer de batteries. Pour se mettre soi-disant au goût du jour et singer Psyché qui attire tous les cœurs, les princesses se décident à faire elles-mêmes des avances aux deux princes tyriens récemment arrivés à la cour du roi leur père. Sur ces entrefaites, Agénor et Cléomène entrent en scène et réduisent à néant tant de beaux projets : tout à Psyché qu'ils adorent, ils traversent le plateau sans même prendre garde aux malheureuses princesses. Le contraste entre les deux scènes est excellent et fait mouche à tout coup. *Psyché* faisait rire et la princesse Palatine ne s'en privait pas : "Über die wunderliche comédie von Psiche habe ich recht lachen müssen"⁷². Les ressorts du comique peuvent être plus subtils, comme dans la scène qui ouvre le troisième acte, où un Zéphire goguenard plaisante Amour, ce grand enfant monté en herbe, à la fois si sûr de lui et si terriblement gauche. Le sourire naît d'une ironie délicate, d'une féerie narquoise qui rappelle *Amphitryon* et annonce *Isis*. Travaillant après Molière, Corneille suit son exemple. Le vieux dramaturge retrouve, le temps d'une scène, la verve de ses premières comédies. S'emparant à son tour des deux sœurs, il se montre l'égal de Molière. Cidippe, sotté comme une oie, et Aglaure, machiavélique à souhait, insinuent le doute dans l'âme de Psyché : la jalousie les rend monstres, mais leurs discours maniérés font rire.

Corneille avait été lui aussi tenté par la fusion des genres et des tons. Avec *L'illusion comique*, il avait brillamment tenu le pari de mêler une comédie de mœurs, une comédie poétique, une tragi-comédie romanesque et une tragédie. Le second collaborateur de Molière dans *Psyché*, Philippe Quinault, avait été attiré par la même expérience. Dans sa *Comédie sans comédie*, les genres ne se confondent pas et chaque acte contient une petite pièce : *Clomire* est une pastorale, *Le docteur de verre* une comédie, *Clorinde* une tragédie et *Armide et Renaud*, une tragi-comédie en machines. En fait, *Le docteur de verre*, inspiré de Rabelais, est une véritable farce, une comédie "burlesque" comme l'appelle Quinault. Dans cette *Comédie sans comédie*, la comédie proprement dite réside dans la peinture de la troupe d'acteurs qui, comme chez Corneille, jouent ces "pièces dans la pièce". Répondant aux vœux d'un roi qui voulait réunir tous les plaisirs, Molière s'était efforcé de les rassembler, mais il avait toujours respecté la séparation des genres. Dans *Psyché*, comédie, pastorale et tragédie participent à une même intrigue dramatique et apportent leur couleur à certaines scènes. Ce mélange des genres dont Molière pouvait trouver des exemples dans les opéras de Rossi ou de Cavalli, inspirerait les premières tragédies en musique de Quinault.

⁷² Élisabeth-Charlotte d'ORLÉANS, *Lettre à la raugrave Louise*, 21 juin 1697, dans *Briefve* (1676-1722), éd. par W. L. Holland, Tübingen, 1867-1881, t. 1, p. 88.

*
* *

Pour que *Psyché* soit la synthèse de tous les genres dramatiques, seule la farce manquait : le finale se chargera de réparer l'oubli. Bacchus et Silène se feront accompagner par deux satyres voltigeurs et par les "saulteurs" de Jean-Baptiste Archambault : avec les saltimbanques, les spectacles de rue et des foires faisaient leur entrée aux Tuileries. Le ballet de cour qui aimait ces entrées d'acrobates, ne goûtait pas moins les masques de la *commedia dell'arte* : comme dans le *Ballet des Muses* ou *Le bourgeois gentilhomme*, les Matassins et les Polichinelles de la suite de Mome rendirent l'hommage des deux Baptiste aux Comédiens-Italiens. En assignant un caractère spécifique à chaque divertissement ainsi qu'aux quatre entrées du finale, Lully et Quinault poursuivaient le mélange des tons. La comédie, c'est la danse lourde et gauche des Cyclopes. La tonalité pastorale inspire l'entrée des Dryades et des Sylvains au prologue et, au finale, celle des Arts déguisés en bergers de la suite d'Apollon. Mais les musettes champêtres s'unissent aux trompettes et aux timbales de la tragédie lors de l'entrée de la suite de Mars. La tragédie, c'est encore la bouleversante plainte italienne ou la danse des furies. Par son étonnante variété, la partition de Lully renforçait les contrastes de la pièce de Molière.

Lully se devait de renouveler le succès du *Bourgeois gentilhomme* en s'illustrant dans les airs sérieux et bachiques. En 1672, Claude Perrault félicitera Gabriel Gilbert, le librettiste des *Peines et des plaisirs de l'Amour*, d'avoir recherché "la diversité des caracteres des differens personnages, pour avoir occasion de traiter des sujets tantost gais et tantost tristes" et d'avoir ainsi permis à Cambert "d'y employer les deux genres de chansons auxquelles nous sommes accoustumez qui sont les chansons à boire et les chansons amoureuses"⁷³. Molière et Quinault avaient eu soin de ménager cette variété. Au finale, l'entrée du dieu du vin avec son cortège de satyres et de ménades nous vaut l'allègre récit de Bacchus "Admirons le jus de la treille" et la chanson de Silène — son *nourricier* monté sur un faux âne sculpté par François Fontelle⁷⁴ — "Bacchus veut qu'on boive à longs traits". Deux satyres se joignent à Silène pour entonner le trio "Voulez-vous des douceurs parfaites ?" :

⁷³ Cf. PERRAULT, *Préface manuscrite du Traité de la musique*, dans H. GILLOT, *La querelle des Anciens & des Modernes en France*, p. 587.

⁷⁴ Ces détails de mises en scène nous sont connus grâce à l'*État des dépenses faites pour monter Psyché en 1671* édité par S. BOUGENOT, *op. cit.*, p. 78.

Dialogue de Silène avec deux satires

SILÈNE . Vou- lez vous des dou- ceurs par- fal- tes ?

PREMIER SATIRE

DEUXIÈME SATIRE

TRIO

Ne les cher- chez qu'au fond des pots, Ne les cher- chez,

Ne les cher- chez, Ne les cher- chez,

Ne les cher- chez, qu'au fond des

La disposition de ce trio vocal est traditionnelle : un dessus — curieusement noté en clef d’ut 2^e ligne —, une taille et une basse-taille. La tessiture élevée du rôle de Silène suppose que Blondel le chantait en voix de fausset. Dans le rôle traditionnellement efféminé de Bacchus, la basse-taille Gaye chantait lui en clef d’ut 1^{re} ligne. Le caractère burlesque du trio est encore accentué par une chute à l’octave sur le mot “fond” dans la partie du second Satyre.

La verve burlesque est plus manifeste encore dans l’entrée de Momus, accompagné d’une suite de masques, qui “vient joindre leurs plaisanteries et leurs badinages aux divertissements de cette grande fête”⁷⁵. La chanson du dieu de la raillerie est ce qu’il est convenu d’appeler un air de mouvement. Conformément à la définition de Lecerf de La Viéville, l’air “Folâtrons, divertissons-nous” est bien “d’un mouvement vite & piqué, & qui est marqué encore par l’accompagnement de deux violons”⁷⁶ :

⁷⁵ MOLIÈRE, *Psyché, Livret*, dans *op. cit.*, p. 816.

⁷⁶ LECERF, *Comparaison*, t. 1, p. 60.

LA SYNTHÈSE DES GENRES MUSICAUX

"Folâtrons, divertissons-nous"

VIOLONS

VIOLONS

MOMUS . Fo- là trons Fo- là- trons di- ver- tis- sons-

nous Rail- lons, rail- lons, nous ne sçau- rions mieux fai- re

Voici un air de mouvement qui n'usurpe pas son nom ! Mome y est caractérisé à merveille par les quartes descendantes qui ponctuent, comme un éclat de rire, le mot "raillons", plusieurs fois répété.

Si les airs à boire et les airs de mouvements sont bien représentés au finale, *Psyché* ne contient aucun air sérieux aussi caractéristique que le fameux "Je languis nuit et jour" du *Bourgeois gentilhomme*. Baptiste a cependant émaillé sa partition de diverses formes dérivées. Le prologue s'ouvre, comme dans les anciens ballets, par le récit de Flore "Ce n'est plus le temps de la guerre", qui s'exalte en *diminutions* virtuoses au nom de Sa Majesté. Un second récit ouvrira, comme il se doit, le finale : l'air d'Apollon "Unissons-nous troupe immortelle" convie tous les dieux de l'Olympe à célébrer les noces d'Amour et Psyché. D'autres airs sérieux sont des airs de canevas, versifiés par Quinault sur certains airs de danse. Généralement écrits en rondeau, ils alternent couplets instrumentaux purement chorégraphiques et couplets vocaux. Parfois, le second couplet est un *double*, comme dans le menuet de Flore "Est-on sage" et la gavotte d'Apollon "Le dieu qui nous engage" au finale. Le troisième divertissement est composé d'un seul air en rondeau de 236 mesures :

rythme de sarabande et tonalité de la mineur, “tendre et plaintif”⁷⁷, pour cet admirable divertissement des “petits Zéphyr”.

Le second intermède mêle chant et danse avec beaucoup d’habileté. Il comprend un grand air bipartite qui ne peut être rattaché à la tradition de l’air de cour. Par analogie avec les airs de danse, il serait préférable de parler d’un air de caractère. Vulcain invite ses cyclopes à redoubler d’ardeur pour achever le palais que l’Amour destine à Psyché. La scène demeure résolument dans la tonalité de do majeur, “gai et guerrier”. Pour unifier sans lasser, Lully ordonne son divertissement autour de petites cellules rythmiques et mélodiques. L’*Entrée des cyclopes* est une danse rapide à deux temps :



L’*Entrée des forgerons* qui suit, débute, à la basse, par un même saut d’octave sur la tonique. Plus lente, elle s’appuie sur une mesure de *triple-double*. Lully rapproche cependant les deux danses par des dessins mélodiques assez similaires :



La transition se faisait avec d’autant plus de douceur que la seconde partie de l’*Entrée des cyclopes* n’était qu’une reprise en diminutions dont les croches et les doubles croches annoncent le thème capricieux des *Forgerons*. La seconde section de l’*Entrée des forgerons* est un trois temps très animé. La robustesse de la mesure est mise à profit pour imiter le martèlement de la forge :



⁷⁷ CHARPENTIER, “Énergie des modes”, dans *Règles de composition*, publiées en annexe de C. CESSAC, *op. cit.*, pp. 456-457.

LA SYNTHÈSE DES GENRES MUSICAUX

La mélodie se développe sur la même octave descendante de do à do, chaque premier temps ou chaque noire devant sans doute être ponctuée d'un coup de marteau. La première section de l'air de Vulcain débute par une phrase dont le motif descendant n'est pas sans analogies avec celui des entrées chorégraphiques. La mesure binaire revient ensuite au rythme ternaire des *Forgerons* dont les interventions — jouées par tout l'orchestre — interrompent le chant de Vulcain accompagné de la seule basse continue :

The image displays three systems of musical notation for a vocal piece. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system begins with the vocal line on a whole note 'D' (Do) and continues with a descending eighth-note melody. The lyrics are: "VULCAIN: Dé- pè-". The second system continues the melody with lyrics: "chez, pré- pa- rez ces lieux Pour le plus ai- ma- ble des". The third system concludes with lyrics: "Dieux: Que cha- cun pour luy s'in- té- re- se,". The basso continuo line features various rhythmic patterns, including binary and ternary meters, indicated by numbers like '6', '6', '6', '6', '6', '6', '5', '4', '3' below the staff.

Lully intègre l'élément chorégraphique dans un air chanté qui n'est pas un simple canevas. Par sa cohésion, ce divertissement constitue une véritable scène d'opéra qui n'a rien à envier à Cavalli.

Inspirée aussi des opéras, la *Plainte italienne* est un intermède fortement structuré où la ritournelle instrumentale, le solo de soprane et le duo des deux hommes affligés enserrent en miroir l'émouvant double, dû peut-être à Michel Lambert. Le texte — vraisemblablement de Lully — est en italien, seule langue paraissant alors susceptible de véhiculer une émotion aussi extravertie et une musique chargée de tant d'ornements. Cette page magistrale était interprétée par des chanteurs français plus expressifs, selon Saint-Évremond, que les virtuoses italiens :

[Les Français] remuent trop les Passions : ils mettent un si grand desordre en nos Mouvemens, que nous en perdons la liberté du discernement [...]. Ils inspirent la Crainte, la Pitié, la Douleur; ils inquietent, ils agitent, ils troublent quand il leur plaît.⁷⁸

En 1665, la *Plainte d'Ariane* du *Ballet de la naissance de Vénus* avait entamé la lente prise de conscience des possibilités expressives de la langue française : en 1671, les préjugés étaient toujours loin d'être vaincus.

Aux airs de solistes, Lully ajoutait un grand nombre d'ensembles vocaux : le duo de Vertumne et Palémon "Rendez-vous beautez cruelles" au prologue et celui des Muses "Gardez-vous beautés sévères" qui lui répond au finale; un faux trio de dessus où deux voix chantent à l'unisson au troisième intermède, et enfin le trio du *Dialogue de Silène avec deux satyres*. Trois grands chœurs ponctuent le finale et le prologue. Typiquement lullystes, ils sont homophoniques avec de rares passages en imitation, comme dans le premier chœur "Nous goûtons une paix profonde" qui s'anime pour annoncer la descente de Vénus.

Les passages exclusivement instrumentaux sont rares et brefs. Outre l'ouverture *à la française*, quelques ritournelles accompagnent le mouvement des machineries et l'arrivée des danseurs. Ce sont les musiques fonctionnelles que Corneille estimait indispensables à la tragédie en machines : c'est la magnifique ritournelle des violons et des flûtes, appelée parfois *Marche pour la pompe funèbre*, qui précède la *Plainte*, ou encore le pimpant *Prélude pour Apollon* qui ouvre le finale. Les pièces instrumentales les plus nombreuses sont évidemment les airs de danses qui interviennent dans chacun des divertissements. Certains relèvent de la danse "pure" comme le *Second air pour les bergers* qui est une sarabande vive ou le *Premier air pour les ménades et les satyres*, qui est une loure. La plupart sont cependant des airs de caractère. L'harmonie raréfiée de Lully entrave parfois son expressivité et l'empêche d'atteindre à l'effet recherché. Malgré ses traits de violons, l'*Entrée des huit personnes qui portent des flambeaux* paraît fort prosaïque après le *Double de la femme désolée*. Sa tonalité de do majeur jure dans ce contexte de do mineur, "obscur et triste" :

⁷⁸ SAINT-ÉVREMOND, *Éclaircissement sur ce qu'on a dit de la Musique des Italiens*, dans *Œuvres mêlées*, t. 2, p. 89.

LA SYNTHÈSE DES GENRES MUSICAUX

Air

VIOLONS

7 6

Malgré son dramatisme convenu, cette entrée fit beaucoup d'effet grâce à la chorégraphie expressive de Dolivet⁷⁹. D'autres airs sont heureusement mieux caractérisés. Ce sont les danses des cyclopes et des forgerons à la mélodie dégingandée et au rythme pesant. C'est encore l'*Entrée des furies* qui constitue à elle seule le quatrième divertissement :

Air des démons

4 4 3 6

⁷⁹ Voir le témoignage déjà cité de DU BOS, *Réflexions critiques*, t. 3, pp. 266-267.



Le rythme pointé digne d'une *ouverture à la française* et rompu par les traits de violons en doubles croches, crée un sentiment de majesté grimaçante.

*
* *

Dans l'Argument qui précède son *Andromède*, Corneille confessait "ingénument" que, quelque effort d'imagination qu'il ait fait depuis, il n'a pu "découvrir encore un sujet capable de tant d'ornements extérieurs, et où les machines pussent être distribuées avec tant de justesse"⁸⁰. Inspirée d'un épisode célèbre de *L'âne d'or*, la donnée de *Psyché* offrait autant de potentialités. Houdar de La Motte va même jusqu'à affirmer que "cette fable eût pu faire inventer l'Opera, tant elle y est propre" :

L'Amour en est le Héros. Le ciel, la terre, les enfers, des palais même de création expresse, au défaut du monde entier, voilà les scènes différentes de l'action. Les divertissemens naissent naturellement du fonds du sujet, & y sont très variés; grand avantage pour l'Opera, & qui ne se rencontre pas dans tous les sujets. Ainsi, pour produire un spectacle tout magnifique, on ne pouvoit refuser la préférence à la fable de *Psyché*.⁸¹

En 1670, les artistes qui se replongeaient dans le roman d'Apulée pouvaient y trouver un autre intérêt. Comme son frère Charles, l'architecte et savant Claude Perrault était un Moderne. Pour trancher de la supériorité des spectacles de Louis XIV, il invitait à les comparer "avec ceux des anciens dont nous avons une description très ample et très

⁸⁰ CORNEILLE, *Andromède*, *Argument*, dans *op. cit.*, p. 465.

⁸¹ HOUDAR de LA MOTTE, *Examen de l'opéra de Psyché*, *Mercur de France*, 1757, p. 48.

particulière dans Apulée, et dans laquelle cet auteur éloquent a mis tout ce qui se trouvoit de plus accompli et de plus rare dans ces sortes de spectacles⁸². *Les métamorphoses* offraient l'occasion aux deux Baptiste de renouer avec l'Antiquité, comme ils l'avaient fait déjà dans *Les amants magnifiques*.

Dès l'ouverture du théâtre, la partition de *Psyché* se démarque des modèles italiens et français où le prologue est le plus souvent détaché de l'intrigue. Il consistait généralement en une petite action allégorique destinée, nous l'avons vu, à célébrer le roi et à annoncer le spectacle. Dans *Psyché*, la louange du monarque se réduit aux premiers vers du récit de Flore :

Ce n'est plus le temps de la guerre;
Le plus puissant des rois
Interrompt ses exploits
Pour donner la paix à la terre.

Flore, qui était jusqu'alors tournée vers Sa Majesté, entre ensuite dans l'action dont elle devient l'un des protagonistes. Son récit enchaîne sans transition sur la première scène de la pièce :

Descendez, mère des Amours,
Venez nous donner des beaux jours.

Répondant à ses vœux, Vénus descend : ce rôle déclamé interrompt brusquement le prologue, vaste construction avec danses, soli, duo et chœurs. Jalouse de la beauté de Psyché, Vénus est en colère et ordonne à son fils de la venger. Il s'agit donc d'une scène d'exposition placée par Molière avant le début du premier acte. L'intrigue, à la fois divine et humaine, requérait, comme celle d'*Amphitryon*, deux scènes d'exposition. En plaçant l'une dans le prologue et l'autre au premier acte, en les séparant par des vols de machines, un changement de décors et sans doute la reprise de l'ouverture, Molière évitait l'enchaînement monotone de deux scènes statiques. La formule était originale et prise de bons modèles. L'abbé d'Aubignac, qui étudie la question des prologues fort en détail, commente la solution que devait adopter Molière :

L'autre espèce de Prologue placé devant l'entrée du Chœur, contenait des choses qui non seulement concernaient le Sujet du Poème : mais aussi qui lui étaient propres et incorporées, et qui en faisaient une véritable partie, comme dans l'Iphigénie en Aulide.⁸³

⁸² Cl. PERRAULT, *id.*, p. 587.

⁸³ AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, p. 165.

Molière s'autorisait peut-être d'Euripide, mais il augmentait surtout l'efficacité de son exposition.

Bien qu'ils soient d'une nature complètement différente, les intermèdes se placent, comme les chœurs des tragédies antiques, à la jointure des actes. Ce n'est pas des spectacles de cirque longuement décrits par Apulée que s'inspirèrent les dramaturges : ces plaisirs grossiers étaient indignes de la cour du Roi Soleil. C'est ailleurs dans le roman qu'ils puisèrent la matière de la *Plainte italienne* :



16 et 17 GISSEY, Costumes pour une femme et un homme affligés, projets conçus vraisemblablement pour les représentations de Psyché.

Iam feralium nuptiarum miserimæ virgini choragium struitur, iam tædæ lumen atræ fulginis cinere marcescit, et sonus tibiæ zygæ mutatur in querulum Ludii modum cantusque lætus hymenæi lugubri finitur ululatu et puella nuptura deterget lacrimas ipso suo flammeo.⁸⁴

Lully joignit aux violons les flûtes “lydiennes” et Dolivet inventa la chorégraphie de la danse des torches. Il n’est pas jusqu’au costumier Henry de Gissey qui ne se soit efforcé de donner une allure antique à cette reconstitution. Les costumes de ses pleureuses et de ses personnages affligés rappellent “les joueurs d’aulos qui, dans la Grèce antique, marchaient en tête des cortèges funèbres”⁸⁵.

Le second intermède était l’hommage de Lully à l’un des Pères de la musique : Pythagore. Dacier, après tant d’autres, a rapporté les circonstances dans lesquelles le philosophe découvrit les proportions harmoniques :

Il passa par hasard devant la boutique d’un Forgeron, & entendit plusieurs marteaux de différente grosseur, qui battoient le fer sur l’enclume. La justesse de cette harmonie le frappa, il entra dans la boutique, examina les marteaux, & leur son, par rapport à leur volume.⁸⁶

La légende pythagoricienne fut aussi appliquée à Henri III et à Louis XIII qui passent pour avoir été séduits par le concert harmonieux des forges :

Je ne puis me lasser d’admirer l’Entrée des Forgerons que l’on voit dans Psiché, car enfin c’est une chose admirable, & je crois qu’il n’y a que luy au monde qui puisse apprendre la Musique à des Marteaux. Il me souvient, luy reparti-je, d’avoir lû quelque chose d’assez curieux touchant ces Marteaux; on dit que Henry III. à son retour de Pologne, passant par Venise, admira long-temps dans l’Arcenal de cette belle ville quatre Forgerons qui travailloient sur une Enclume à un habillement de teste, avec une telle proportion, que Sa Majesté demeura ravie des coups qu’ils donnoient en cadence avec leur quatre Marteaux.⁸⁷

⁸⁴ APULÉE, *Les métamorphoses*, éd. par D. S. Robertson et trad. par P. Vallette, Paris, 1940-1945, t. 2, p. 38 : “Déjà l’on prépare pour la vierge infortunée l’appareil de la funèbre noce. La flamme des torches se noircit de fumée et se meurt sous la cendre; les sons de la flûte nuptiale font place aux accents plaintifs du mode Lydien, le joyeux chant d’hyménée finit en hurlement lugubre et l’épousée de demain essuie ses larmes avec son propre voile”.

⁸⁵ J. de LA GORCE, “Les costumes d’Henry Gissey pour les représentations de *Psyché*”, *Revue de l’art*, 1984, p. 42. Bien que presque aucun costume ne puisse être formellement identifié, Jérôme de La Gorce a rassemblé une série de dessins de Gissey qui constituent un tout cohérent susceptible de donner une idée des costumes qui ont été utilisés.

⁸⁶ DACIER, *La vie de Pythagore*, p. 205.

⁸⁷ *Mercurie galant*, 1672, t. 3, p. 159.

Lully, qui aimait le pittoresque, avait donc demandé aux cyclopes de frapper en cadence "pour achever de grands vases d'or"⁸⁸ sculptés par François Fontelle. Le costumier Henri de Gissey s'était inspiré de modèles du XVI^e siècle qui achevaient de donner un tour à la fois galant et suranné à cette joyeuse entrée : le réalisme des forgerons contrastait heureusement avec les Fées du même intermède⁸⁹.

Le finale, qui aurait paru un monstre aux yeux d'Aristote, renchérisait sur les opéras italiens⁹⁰. Il s'inspirait de la fête qui conclut les noces d'Amour et de Psyché chez Apulée. Apollon et la suite des Heures et des Muses, Liber ou Bacchus et ses Satyres et ses Panisques, le chœur de l'assemblée des Dieux, autant d'éléments qui furent copiés sur l'auteur latin⁹¹. Pour faire bonne mesure et pour résumer en quelque sorte tout le spectacle, Quinault et Lully ajoutèrent les entrées de Mome et de Mars. Les suivants du dieu de la guerre étaient des enseignes. Leurs drapeaux et leurs banderoles, comme celles des Jeux pythiens à la fin des *Amants magnifiques*, étaient peints de devises⁹² : peut-être avaient-elles été inventées par la Petite Académie ? Jamais la scène française n'avait déployé tant de faste. Ce spectacle dont le luxe devait impressionner les ambassadeurs les impressionna :

Ce sont des choses qui ne se peuvent pas faire ailleurs à cause de la quantité de maîtres à danser, y en ayant soixante-dix qui dansent en la dernière entrée. Ce qui est aussi merveilleux est la quantité des violons, des joueurs d'instrument et de musiciens, qui sont plus de trois cents, tous magnifiquement habillés. [...] pour la dernière scène, c'est bien la chose la plus étonnante qui se puisse voir, car l'on voit tout en un instant paraître plus de trois cents personnes suspendues ou dans les nuages ou dans une gloire. [...] Il a fallu qu'ils se soient réduits maintenant à suivre en ces sortes de choses les sentiments des Italiens.⁹³

Selon Saint-Maurice, les deux Baptiste avaient voulu rivaliser avec l'Italie : le mirage de la reconstitution des fêtes antiques ne faisait que masquer un emprunt qui aurait pu déplaire à certains.

⁸⁸ MOLIÈRE, *Psyché, Livret*, dans *op. cit.*, p. 806.

⁸⁹ Voir J. de LA GORCE, *id.*, p. 43.

⁹⁰ Voir H. PRUNIÈRES, *L'opéra italien en France avant Lully*, p. 360.

⁹¹ APULÉE, *Les métamorphoses*, éd. par D. S. Robertson et trad. par P. Vallette, Paris, 1940-1945, t. 2, p. 93.

⁹² Voir l'*État des dépenses faites pour monter Psyché en 1671*, *loc. cit.*, p. 78.

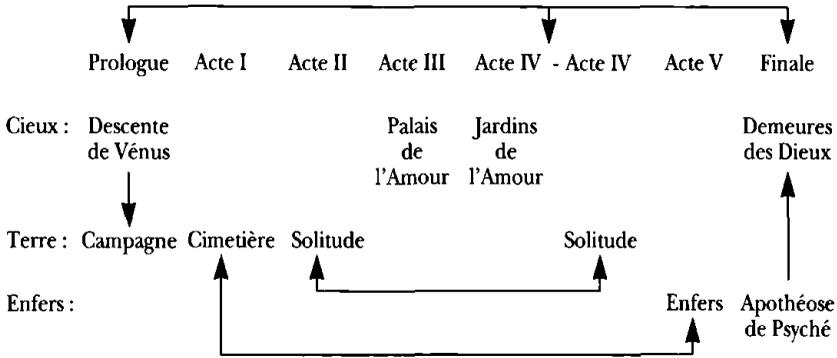
⁹³ SAINT-MAURICE, *Lettres sur la cour de Louis XIV (1667-1673)*, éd. par J. Lemoine, Paris, 1910, pp. 14-15.



18 GISSEY, *Costume de cyclope, projet conçu vraisemblablement pour les représentations de Psyché.*

Le temps indispensable à l'habillage des chanteurs, des danseurs et des musiciens de l'orchestre qui paraissaient sur la scène au finale obligeait les auteurs à user d'une structure semblable à celle dont ils s'étaient servis dans *Le grand divertissement de Versailles*. Par son ampleur, ses effectifs et ses machineries, le prologue crée un effet de symétrie avec le finale. Après une ouverture du théâtre éclatante, les quatre divertissements qui suivent dessinent un decrescendo qui va de la grande Plainte jusqu'à un unique air de danse. Le mouvement s'inverse alors : les arrivées successives des quatre entrées du finale et le retour des chœurs produisent un effet de crescendo à la fois visuel et sonore.

Le caractère spécifique de chacun des divertissements et la succession des décorations soulignent les axes de symétrie :



Les analogies entre le prologue, les actes III et IV et le finale sont d'autant plus perceptibles que seuls les dieux de l'Olympe y apparaissent. Les mouvements de nacelles et de nuages sont utilisés pour les descentes des divinités uniquement au prologue et au finale. Les Solitudes servent à caractériser, dans les deux cas, la solitude de l'héroïne. Quant au fameux décor d'Enfer, il était précédé par l'atmosphère funèbre qui ouvre le premier acte et surtout par la *Plainte italienne* : les habits de deuil et la danse des flambeaux préfigurent les démons et les ruines enflammées.

Conformément aux conceptions du XVII^e siècle, Molière fut et doit être considéré comme le seul *auteur* de *Psyché* puisqu'il en avait arrêté le sujet et établi le dessein : ses collaborateurs, fussent-ils de génie, ne sont que des exécutants. *Psyché* démontre de manière éclatante qu'une œuvre collective peut être tout à fait cohérente et parfaitement belle. La recherche d'équilibre formel, la répartition des divertissements, des décors et des machines, la versification hétérométrique, le mélange des genres, le caractère dramatique des scènes en musique de Lully, tout présageait la naissance de la tragédie en musique. *Psyché* semblait conduire Molière sur la voie de l'opéra : il n'en fut rien.

CINQUIÈME PARTIE

**LA NAISSANCE
D'UN GENRE NOUVEAU**

CHAPITRE I LA QUERELLE DES TROIS BAPTISTE ET L'AFFAIRE DU *COLLIER*

Avec *Psyché*, Molière avait répondu aux vœux de Colbert et de Louis XIV. Pour le carnaval de 1672, il fut donc, comme de coutume, invité à travailler pour la cour :

Le Roy qui ne veut que des choses extraordinaires dans tout ce qu'il entreprend, s'est proposé de donner un Divertissement à MADAME à son arrivée à la Cour, qui fust composé de tout ce que le Theatre peut avoir de plus beau; Et pour répondre à cette idée, Sa Majesté a choisi tous les plus beaux Endroits des Divertissemens qui se sont representez devant Elle depuis plusieurs années; & ordonné à Molière de faire une Comedie qui enchainast tous ces beaux morceaux de Musique & de Dance.¹

Sa Majesté choisit avec discernement les plus belles pages des comédies-ballets et, afin d'assurer la cohérence de l'ensemble, Molière écrivit *La comtesse d'Escarbagnas*². Dans ce pastiche, la part du lion revenait à *Psyché* dont les parties musicales étaient reprises presque intégralement. La plupart des vers lyriques du *Ballet des Ballets* étaient donc de Quinault : *a contrario*, *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* de ce dernier ne comprendront presque que des vers de Molière. Quoi qu'on ait écrit, Molière n'avait pas lieu d'être choqué d'une prétendue indécatesse de la part du nouveau librettiste de Lully : ni Molière ni Quinault ne trouvèrent à redire à des emprunts réciproques³.

C'était la dernière fois que Molière œuvrait aux divertissements royaux et *Le malade imaginaire* qu'il destinait à la cour fut finalement créé à la ville : Molière était tombé en disgrâce. *Les amants magnifiques* et *Psyché* avaient témoigné une volonté d'élever le ton et de célébrer le monarque par une "allégorisation". Cette double tendance, sensible à la même époque dans les autres arts, correspondait au ton que Colbert et sa Petite Académie imposaient aux artistes qui travaillaient pour Louis XIV. Le dirigisme du mécénat royal semble avoir de plus en plus

¹ MOLIÈRE, *Ballet des Ballets, Avant-Propos*, Paris, 1671, p. 3.

² Sur cette pièce, voir la remarquable analyse de R. GARAPON, *Le dernier Molière*, ch. IV, "La comtesse d'Escarbagnas" ou *La provinciale de qualité*, pp. 90-102.

³ Tel est également l'avis d'É. GROS, *Philippe Quinault*, pp. 102-103.

insupporté un Molière en pleine possession de son talent. Dans un article retentissant et auquel il n'a jamais été répondu de manière convaincante, Jean Marion a suggéré que Molière avait peint, sous les traits du bourgeois gentilhomme, Colbert et ses ridicules. Les arguments sont nombreux et ne manquent pas de poids : comme Colbert, Jourdain descend d'une famille de drapiers; comme lui, il s'invente des quartiers de noblesse; comme lui encore, il ne rêve qu'intrigues amoureuses avec des marquises; comme lui enfin, il aurait été d'une inculture crasse⁴. Avec René Jasinski⁵, nous pensons que cette identification était en tout cas possible et qu'il serait étonnant que Molière n'y ait pas pris garde alors qu'il connaissait le goût du public pour les clefs.

Le sujet qui fait l'ouverture du *Bourgeois gentilhomme* et sur lequel roule toute la première scène est précisément celle du mécénat :

MAÎTRE DE MUSIQUE : C'est un homme, à la vérité, dont les lumières sont petites, qui parle à tort et à travers de toutes choses, et n'applaudit qu'à contresens; mais son argent redresse les jugements de son esprit; il a un discernement dans sa bourse; ses louanges sont monnayées; et ce bourgeois ignorant nous vaut mieux, comme vous voyez, que le grand seigneur éclairé qui nous a introduits ici.

Si l'on voulait pousser le jeu des clefs jusqu'au bout et si Jourdain est bien Colbert, c'est le roi qu'il faudrait reconnaître derrière le grand seigneur : Dorante est un parasite et la comparaison n'aurait rien de flatteur. Ce raisonnement suppose que les maîtres de Jourdain sont les porte-parole de l'auteur. Or, sur la question de la vraisemblance du chant continu, nous avons vu que Molière ne partageait pas l'opinion du maître à danser.

Ce serait une erreur de vouloir identifier à tout prix un personnage de la comédie avec un personnage historique. Dans *L'Amour médecin*, Molière s'était moqué de médocastres alors célèbres et il avait utilisé de masques "qui ressemblaient tellement particulièrement à M. Guénaut, à M. Esprit, à M. Des Fougerais, qu'il n'y a personne qui ne les ait pris pour eux"⁶. Si la lecture par clefs fonctionne parfaitement dans cette scène de *L'Amour médecin*, il n'en va pas de même dans *Le bourgeois gentilhomme* où les allusions à la réalité sont nombreuses sans doute, mais sans systématisme. Que Molière ait semé sa pièce de traits perfides pour Colbert,

⁴ J. MARION, "Molière a-t-il songé à Colbert en composant le personnage de M. Jourdain ?", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1938.

⁵ R. JASINSKI, *Molière*, Paris, 1969, pp. 230-231; voir aussi l'article récent de P. J. YARROW, "M. Jourdain and Colbert", *Seventeenth century French studies*, 1987.

⁶ LANGERON, *Lettre à Desnoyers*, 19 sept. 1665, cité par G. Couton dans son édition de MOLIÈRE, *op. cit.*, t. 2, p. 1320.

cela ne fait guère de doute. Qu'il faille pour autant identifier le personnage du ministre avec Jourdain serait contraire aux vœux de Molière. Sa réflexion sur le mécénat demeure générale. Pour être glorieux, un mécénat doit découler d'une générosité désintéressée et c'est cette conception que Molière défend ici. Une œuvre d'art célèbre son commanditaire plus par sa beauté que par le quota d'encens qu'elle déverse : toutes les pierres de Versailles célèbrent Louis XIV, encore que son nom n'y soit pas partout inscrit.

Colbert n'a en vue que la gloire de son maître, mais il ne la conçoit que grandiloquente. Bien que tous à leur manière célèbrent le roi, le ministre préfère Perrault à La Fontaine, Le Brun à Mignard, Quinault à Molière. Ce dernier défend une autre conception de la louange royale : il prend fait et cause pour Mignard contre Le Brun avec son poème *La gloire du Val-de-Grâce* et, dans *La comtesse d'Escarbagnas*, il attaque Pellisson, historiographe du roi depuis 1670 et tout acquis à la Petite Académie⁷. Dans les divertissements royaux, le ton soutenu imposé par Colbert conduit au remplacement de la comédie-ballet par la tragédie en musique et *Psyché* répondait partiellement à cette aspiration. Pour belle qu'elle soit, cette tragi-comédie et ballet ne correspond pas à la facette du génie moliéresque qui nous séduit le plus aujourd'hui. Après 1671, Molière donnera la plus "régulière" de ses comédies avec *Les femmes savantes* et renouera, au grand scandale de Boileau, avec la farce en écrivant l'étourdissante bourle des *Fourberies de Scapin* : les comédies écrites pour le Palais Royal reproduisent la dualité qui opposait *Les amants magnifiques* au *Bourgeois gentilhomme*. Les deux ultimes divertissements pousseront le contraste au paroxysme : c'est la grande fête mythologique de *Psyché* et l'incroyable crudité du *Malade*, c'est Flore qui appelle Vénus pendant qu'Argan compte ses purges. Cette dichotomie ne peut être réduite à l'opposition simpliste entre comique et tragique. Le tragique de *Psyché* est innervé de poésie tendre et de comédie, le comique du *Malade imaginaire* vire au noir comme les humeurs d'Argan. Contrairement à Claude Abraham ou à Robert Garapon⁸, nous pensons qu'il s'agit en effet d'une comédie sombre où Molière met sa maladie en scène. Quand on l'imagine, asthmatique et tuberculeux, jouant le rôle d'Argan, il est difficile de penser que le comédien ait réussi à faire accroire que sa maladie était feinte : l'indifférence des autres personnages en devient terrifiante. L'ambivalence caractéristique des dernières années de Molière ne convenait plus à Colbert : elle plaisait encore à Louis XIV.

⁷ Voir l'article de P. DANDREY, "Molière lecteur de Pellisson : une source nouvelle pour *La comtesse d'Escarbagnas*", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1988.

⁸ C. ABRAHAM, *On the structures of Molière's comédies-ballets*, p. 78 et svtes; R. GARAPON, *id.*, p. 155 et svtes. Robert Garapon répond à R. JASINSKI, *id.*, p. 257.

L'attitude du roi est en effet ambiguë : le prince ne jure que par sa gloire et commande à la Petite Académie de la mettre en lumière avec grandeur, mais l'homme demeurera toujours ébloui par le génie comique de Molière. En proposant après les galanteries précieuses des *Amanants magnifiques*, la comédie du *Bourgeois gentilhomme*, Molière avait risqué le coup de force :

Jamais pièce n'a été plus malheureusement reçue que celle-là, et aucune de celles de Molière ne lui a donné tant de déplaisirs. Le Roi ne lui en dit pas un mot à son souper, et tous les Courtisans la mettaient en morceaux. "Molière nous prend assurément pour des Grues, de croire nous divertir avec de telles pauvretés, disait Mr le Duc de ***. — Qu'est-ce qu'il veut dire avec son *halaba, balachou* ? ajoutait Mr le Duc de ***; le pauvre homme extravague : il est épuisé, si quelque autre Auteur ne prend le théâtre, il va tomber : Cet homme-là donne dans la farce italienne" [...]. Toute la Cour était révoltée.

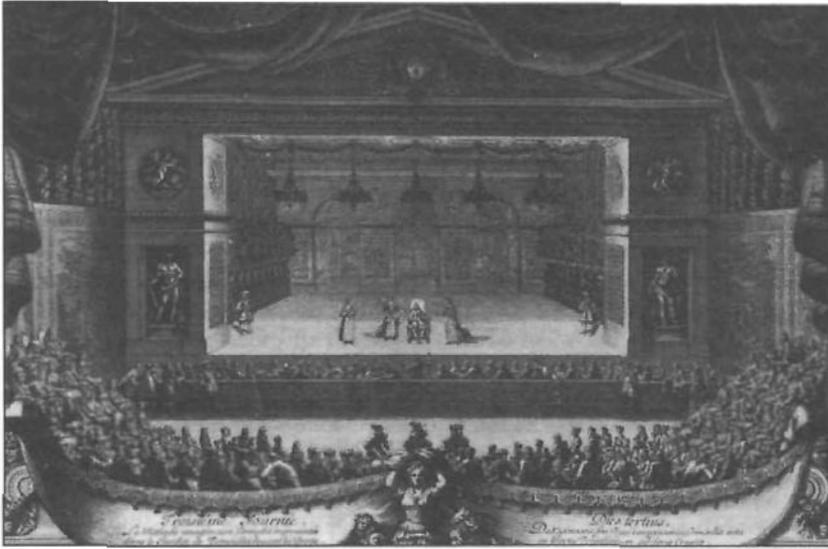
Cependant on joua cette pièce pour la seconde fois. Après la représentation, le Roi, qui n'avait point encore porté son jugement, eut la bonté de dire à Molière : "Je ne vous ai point parlé de votre pièce à la première représentation, parce que j'ai appréhendé d'être séduit par la manière dont elle avait été représentée : mais en vérité, Molière, vous n'avez encore rien fait qui m'ait plus diverté, et votre pièce est excellente".⁹

Que Grimarest se trompe un nouvelle fois sur les dates ne doit pas autoriser à rejeter son témoignage sans autre forme de procès. N'aurait-il jamais été prononcé, ce jugement de Louis n'en traduirait pas moins parfaitement le sentiment mêlé qui ressort des témoignages du temps. Molière prenait le risque de faire grincer les dents des courtisans et des thuriféraires appointés et pariait sur le goût du roi : Louis garda jusqu'à la fin de sa vie un attachement particulier pour *Le Bourgeois gentilhomme*¹⁰. Le problème aurait dû se reposer avec *Le malade imaginaire*, dont la première scène était une gifle à la grandiloquence désincarnée de la célébration royale. Cette fois, ce fut Colbert qui l'emporta et Molière ne reçut pas la commande du carnaval de 1673.

Cette victoire fut de courte durée car Louis XIV souhaite voir cet ultime chef-d'œuvre. Molière triompha, de manière posthume, lors des *Divertissements de Versailles* : *Le malade imaginaire* fut représenté les 18 et 19 juillet 1674 devant la Grotte d'Apollon. Pour marquer que cette comédie était le repos que Louis XIV s'octroyait à son second retour de la Franche-Comté, la scène avait été encadrée de représentations allégo-

⁹ GRIMAREST, *Vie de Molière*, p. 81.

¹⁰ Voir M. BENOÎT, qui renvoie au *Journal* de Dangeau, *Versailles et les musiciens du roi*, p. 70, note 4.



19 LE PAUTRE, *Le malade imaginaire*,
comédie représentée dans le jardin de Versailles devant la Grotte.

riques : “On voyoit deux figures représentant d’un costé Hercule tenant sa massuë, & terrassant l’Hydre, & de l’autre costé Apollon appuyé sur son arc, & foulant aux pieds le serpent Python”¹¹. C’est entre ces statues qui renvoient explicitement aux thèmes des deux premières tragédies en musique, que jouèrent les comédiens de la troupe du roi. Leurs Majestés et toute la cour “ne receurent pas moins de plaisirs qu’elles en ont toujours eü aux pièces de son Auteur”¹².

Ces soirées virent aussi la revanche de Marc-Antoine Charpentier, compositeur discret dont le génie fut longtemps éclipsé par le brillant de Lully. Celui-ci, qui n’avait eu de cesse de traverser ses projets, fut sans doute contraint de céder baguette et orchestre à Charpentier qui put enfin entendre sa partition dans toute la splendeur requise : sur la gravure de *Le Pautre*, le petit personnage de dos qui bat la mesure est sans doute le seul portrait que le musicien nous ait laissé.

¹¹ FÉLIBIEN, *Les divertissemens de Versailles*, dans *Recueil de descriptions*, p. 407.

¹² *Id.*, p. 409.

Après dix ans de collaboration et une suite ininterrompue de chefs-d'œuvre, les deux Baptiste s'étaient disputés¹³. Contre toute attente, les représentations de *Pomone* en mars 1671 avaient connu un franc succès. Molière et Lully, qui s'étaient toujours moqués de Perrin et de ses musiciens, comprirent que l'Académie de Musique pourrait leur porter ombrage. Le texte du privilège accordé à Perrin était vague et les deux Baptiste pouvaient craindre que défense leur soit faite de représenter leurs pastorales en musique. Les premiers directeurs de l'Académie se révélèrent de piteux gestionnaires et Perrin fut même emprisonné pour dettes. Les deux Baptiste cherchèrent à profiter de la situation, mais l'un fut plus rapide que l'autre. C'est en tout cas ce qu'a prétendu Bauderon de Sénécé. Selon lui, c'est Molière qui aurait eu le premier l'idée de s'emparer du privilège :

Le grand bruit que faisoient dans le Monde les Opera [...] exciterent ma crainte & reveillerent ma cupidité, j'apprehendai que cette nouveauté ne fit desserter mon Theatre, & je me persuadai que si je pouvois m'en rendre le maître, rien ne pourroit desormais me troubler [...]. Comme j'avois besoin d'un Musicien pour executer ce projet, je jettai les yeux sur Lulli, & lui communiquai ma pensée, persuadé que j'étois que la liaison que nous avons depuis long-temps, en concourant ensemble aux plaisirs du Roi, & le succès merveilleux qu'avoit eu depuis peu de temps le charmant spectacle de Psyché, où tous deux nous avons eu nôtre part au plaisir & à la gloire, m'étoient des garants infallibles de nôtre future intelligence. Je m'en ouvris donc à lui, il applaudit à mon dessein, il me promit une fidélité, & même une subordination inviolable, nous fimes nos conventions, nous réglâmes nos emplois, & nos partages, & nous primes jour pour aller ensemble mettre la faux dans la moisson d'autrui en demandant au Roi, le Privilège de la representation des Opera.¹⁴

Gagnant Molière de vitesse, Lully aurait sollicité pour son seul profit le privilège de l'Académie de Musique. Peu flatteur pour les deux Baptiste, le factum de Bauderon est loin pourtant d'être invraisemblable. Cepen-

¹³ Les circonstances de la rupture entre Molière et Lully ainsi que celles de la création de l'Académie royale de Musique ont fait l'objet d'innombrables commentaires. Citons, entre autres, C. NUITTER et E. THOINAN, *Les origines de l'opéra français* ; L. de LA LAURENCIE, *Les créateurs de l'opéra français* ; P. MÉLESE, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, pp. 37-43; A. ADAM, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. 3, Boileau, Molière, Paris, 1952, pp. 192-197; A. DUCROT, "Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV (1671-1715)", *Recherches*, 1970 et "Lully créateur de troupe", *XVII^e siècle*, 1973; R. M. ISHERWOOD, *Music in the service of the king*, p. 181 et svtes; et L. AULD, *The Lyric Art of Pierre Perrin*, t. 1, *Birth of French Opera*.

¹⁴ BAUDERON de SÉNECÉ, *Lettre de Clément Marot*, pp. 54-56.

dant, les *Mémoires* de Perrault et les quelques documents d'archives qui nous sont parvenus ne mentionnent jamais le nom de Molière. Le Florentin n'a sans doute pas trahi la confiance de Baptiste, mais il allait se rattraper.

Charles Perrault a manifestement servi de relais dans toute cette affaire. Jusqu'en 1670, Lully avait appartenu à la mouvance de Molière, et donc à celle de La Fontaine, de Boileau, de Racine qui formaient le "coin" des Anciens. Durant les années 1660, il avait appris à connaître Quinault, ami de toujours de Perrault qui défendait le "coin" des Modernes. Quinault était un auteur tragique réputé, ses talents de poète lyrique étaient remarquables et, en outre, il était bien vu de la cour. Colbert voulait de la tragédie et Lully décida de s'associer avec Quinault. Il se concilia ainsi la faveur du commis qui défendit sa cause auprès du ministre. Lully apura les dettes de Perrin en échange de son privilège : il semble qu'en la circonstance le poète n'ait pas eu à se plaindre de la ladrerie du Florentin. Lors de la révocation de son privilège, Perrin témoigna même "toute sa joye que son prince eust jeté les yeux sur Lully"¹⁵.

Perrault rapporte pourtant que "Perrin & Cambert s'y opposèrent, aussi bien que M. Colbert qui ne trouvoit pas qu'il y eût de justice à déposer les inventeurs ou du moins les restaurateurs de ce divertissement"¹⁶. Colbert trouvait encore les termes du privilège trop "protectionnistes" :

[Il] n'en étoit point d'accord, trouvant d'ailleurs plus à propos, pour perfectionner les François dans l'étude de la musique, de laisser à tout le monde la faculté de composer des opera tant pour les paroles que pour la musique, de même qu'il se pratique pour les comédies et tragédies que chacun fait telles qu'il luy plaist et les présente aux comédiens pour êtres représentées.¹⁷

À la surprise générale, le roi trancha en faveur de Lully.

Louis XIV "ne savoit pas se passer de cet homme-là dans ses divertissemens" et il craignait que Lully ne parte sur un coup de tête. D'autres arguments jouèrent en sa faveur. Le texte du privilège qu'il accorda à Lully montrait que Louis XIV était mal satisfait de Perrin :

Ayant depuis été informé que les peines & les soins que ledit sieur Perrin a pris pour cet Établissement, n'ont pû seconder pleinement notre intention, & élever la Musique au point que Nous nous l'étions promis :

¹⁵ Lettre de Perrin citée dans P. MÉLÈSE, *id.*, p. 39, note 5.

¹⁶ Ch. PERRAULT, *Mémoires*, p. 189.

¹⁷ *Id.*, pp. 189-190.

QUERELLE DES BAPTISTE

Nous avons crû, pour y mieux réüssir, qu'il étoit à propos d'en donner la conduite à une personne, dont l'expérience & la capacité nous fussent connus.¹⁸

Lorsqu'il offrit à Colbert le recueil manuscrit de ses poésies lyriques, Perrin l'accompagna d'une longue préface. À la lecture de cette requête en forme de traité, il apparaît clairement que le rêve de Perrin était de renouveler l'expérience de Baïf :

Il seroit à desirer que pour examiner et pour fixer les regles de cet Art si utiles pour l'avancement et pour la conciliation de la Poesie et de la Musique, Sa Majesté voulût establir une Académie de Poesie et de Musique, composée de Poetes et de Musiciens, ou s'il se pouvoit, de Poetes musiciens, qui s'appliquassent à ce travail, ce qui ne seroit pas d'un petit avantage au public ny peu glorieux à la nation.¹⁹

Lully réussit à convaincre Colbert et le roi qu'il n'était pas heureux que ce fût un poète qui dirigeât une Académie de Musique. Le public était pourtant désappointé par la décision du roi qui spoliait injustement Sourdéac et Champeron, associés à Perrin. Louis XIV prit la peine de se justifier et mit tout son poids dans la balance en faisant de l'Académie de Musique une institution royale.

Lully chercha à s'aligner sur les autres institutions académiques et insista sur le caractère pédagogique de son projet. L'idée était judicieuse et Louis XIV considéra qu'il était à propos de donner la conduite de l'Académie royale de Musique à une personne "qui eût assez de suffisance pour former des Eleves, tant pour bien chanter & actionner sur le Théâtre, qu'à dresser des bandes de Violons, Flûtes, & autres Instrumens"²⁰. Monsieur le Surintendant avait su rappeler qu'il avait toutes les connaissances requises pour ordonner une représentation en musique : comme Lambert, il savait montrer à "bien chanter"; comédien excellent, il saurait enseigner à bien "actionner"; instrumentiste et directeur d'orchestre hors pair, il renouvellerait la réussite de la Petite Bande. Le point était capital et le *Mercur galant* insiste pour faire comprendre à ses lecteurs que "Mr de Lully n'a eu son Privilège, qu'afin qu'il pût par le moyen de son Academie former des Musiciens pour le Roy, qui fussent capables de remplir les places qui vacqueroient dans la Musique de Sa

¹⁸ LOUIS XIV, *Privilège pour l'établissement de l'Académie royale de Musique, en faveur de monsieur de Lully*, mars 1672, dans *Titres concernant l'Académie royale de Musique*, p. 7.

¹⁹ PERRIN, *Recueil de paroles de musique, Avant-propos*, éd. par L. AULD, *id.*, t. 3, p. XII.

²⁰ LOUIS XIV, *ibid.*

Majesté²¹. Aussi, Louis XIV laisse-t-il à Lully le soin de recruter “tel nombre & qualité de personnes qu’il avisera”²² :

Il a choisi plusieurs jeunes hommes pour faire des Eleves de Joueurs de Violons, de Flûtes, & autres Instruments nécessaires aux Concerts des Pièces qu’il compose pour ladite Académie; lesquels, par le grand soin qu’il prend pour les rendre capables de servir aux divertissements de Sa Majesté & du Public, se trouvent exceller plusieurs Maîtres.²³

Lully n’organisa pas de cours proprement dits et l’Académie royale de Musique ne peut passer pour un ancêtre du Conservatoire, mais, s’étant entouré d’excellents musiciens, il parvint, par la pratique d’orchestre, à former de remarquables instrumentistes qui transmirent “sa manière” par toute l’Europe.

Comme l’Académie Française ou l’Académie de Peinture, l’Académie de Musique devrait se consacrer à la célébration du monarque. Le texte du privilège accordé à Lully marquait l’intention du roi de commander des ouvrages et de s’en réserver, quand bon lui semblerait, la primeur :

Pour le dédommager des grands frais qu’il conviendra faire pour les dites Représentations, tant à cause des Théâtres, Machines, Décorations, Habits, qu’autres choses nécessaires; Nous lui permettons de donner au Public toutes les Pièces qu’il aura composées, même celles qui auront été représentées devant Nous; sans néanmoins qu’il puisse se servir, pour l’exécution des dites Pièces, des Musiciens qui sont à nos gages.²⁴

La participation de Louis XIV est en quelque sorte une aide à la production, les frais des représentations publiques devant être couverts par les recettes²⁵. Celles-ci étaient assurées comme l’avait prouvé le succès de *Pomone*. Le public se pressa aux tragédies en musique et Lully en tira seul “le profit qui étoit considérable”²⁶.

Confiant dans son génie et dans le soutien inconditionnel du roi, Lully ne connut plus de bornes et n’eut de cesse de renforcer son monopole. Le roi fit promulguer par le Conseil d’État un arrêt qui déchargeait

²¹ *Mercur galant*, 6 août 1672, t. 3, p. 155.

²² LOUIS XIV, *Privilège pour l’établissement de l’Académie royale de Musique*, dans *id.*, p. 7.

²³ *Arrêt du Conseil d’État*, 14 août 1673, dans *id.*, pp. 23-24.

²⁴ LOUIS XIV, *id.*, p. 8.

²⁵ Sur le soutien financier et moral du roi à l’entreprise de Lully, voir. M. BENOÎT, *Versailles et les musiciens*, p. 73.

²⁶ Ch. PERRAULT, *id.*, p. 188.

“le sieur Lully des dommages & intérêts que le sieur Marquis de Sourdeac pourroit prétendre contre lui, en vertu d’un Arrêt du Parlement”²⁷. Les *Ordonnances* se succédèrent pour contraindre les salles concurrentes à “se servir seulement de deux Comédiens de leur Troupe, pour chanter sur le Théâtre”²⁸ et leur défendre “d’avoir un plus grand nombre de Violons que six, ni de se servir d’aucuns Danseurs, sous quelque prétexte que ce soit”²⁹. Pour la création de son premier opéra, Lully voulut disposer de la grande salle du Louvre. Le roi la lui ayant refusée, Lully fit aménager le jeu de paume de Bel-Air et y donna ses *Fêtes de l’Amour et de Bacchus*³⁰. Pour *Cadmus et Hermione*, Lully et Vigarani prièrent Perrault d’intercéder une nouvelle fois auprès de Colbert et l’engager “à demander au Roi la grande salle de comédie du Palais Royal pour y représenter leur opera”³¹. Molière étant mort, ni Perrault ni Colbert ni le roi ne virent d’inconvénient et la troupe du Palais Royal dut se chercher un autre théâtre. Mais ce n’était pas encore assez et Lully obtint du roi une *Ordonnance, portant défenses à toutes les troupes de comédiens françois & étrangers, de louer la salle qui a servie [sic] aux représentations des ouvrages de théâtre en musique*³².

Pareille succession de défenses laisse perplexe. D’aucuns ont accusé l’avarice de Lully, mais à ce stade elle était une véritable manie et, triste consolation pour Molière, Baptiste était devenu le digne émule d’Harpagon. Les exigences de Lully sont peut-être moins dictées par la volonté de gêner les autres troupes que par celle de protéger par tous les moyens sa chère Académie. Que le comportement de Lully soit révoltant ne fait aucun doute et le silence des troupes parisiennes ne peut être invoqué pour l’expliquer : à quoi aurait servi de lutter quand le roi protégeait Lully au point de passer outre les arrêts du Parlement ? Les exigences excessives de Lully témoignent d’une d’inquiétude malade : à force de peindre des visionnaires, Lully en a peut-être endossé le rôle...

La querelle des deux Baptiste n’a pas que des origines financières et ses conséquences sont aussi d’ordre esthétique. *Psyché* annonçait l’opéra, mais elle n’en était pas un. Saint-Évremond distingué soigneusement “la

²⁷ *Arrêt du Conseil d’Etat du roy*, 23 mai 1673, dans *Titres concernant l’Académie royale de Musique*, pp. 18-19. Sur la position du roi et de Colbert dans cette affaire, voir COLBERT, *Lettre au Procureur général de Harlay*, 24 mars 1672, dans *Lettres, instructions et mémoires*, t. 5, *Sciences, Lettres, Beaux-Arts, bâtiments*, pp. 322-323.

²⁸ LOUIS XIV, *Ordonnance*, 21 mars 1675, dans *id.*, p. 25.

²⁹ LOUIS XIV, *Ordonnance*, 27 juil. 1682, dans *id.*, p. 27.

³⁰ Sur les circonstances de la création de cette pastorale, voir J. de LA GORCE, “Lully’s first opera, a rediscovered poster for *Les fêtes de l’Amour et de Bacchus*”, *Early music*, 1987.

³¹ Ch. PERRAULT, *id.*, p. 191.

³² LOUIS XIV, *Ordonnance*, 12 août 1672, dans *id.*, pp. 16-17.

Comédie de *Psyché* ou l'Opera de *Cadmus*³³. À l'instar de Callières³⁴, l'abbé Du Bos range la tragi-comédie et ballet de Molière dans un genre particulier qui se réfère directement aux modèles antiques :

Nous avons plusieurs pièces dramatiques où les Acteurs ne font que déclamer, quoique les chœurs y chantent. Telles sont l'Ester & l'Athalie de M. Racine. Telle est la Psyché, Tragédie composée par le grand Corneille & par Molière. Nous avons même des Comédies de cette espèce, & l'on sçait bien pourquoi nous n'en avons pas un plus grand nombre. Ce n'est point certainement que cette manière de représenter les pièces dramatiques, soit mauvaise.³⁵

Entre une action entièrement chantée et une action déclamée enrichie de divertissements, il existe une différence d'*essence*, de *nature*. Ce que Du Bos ou Saint-Évremond goûtent dans *Psyché* est précisément ce qui l'éloigne de l'opéra : l'absence de récitatif.

Le pouvoir expressif et dramatique de la musique échappe au grand praticien de la scène qu'est Pierre Corneille. Pour lui, la musique est inapte à supporter un texte trop dense parce qu'elle en rend la compréhension malaisée :

Je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, si elles avaient eu à instruire l'auditeur de quelque chose d'important.³⁶

Cette réticence explique que le dramaturge ne soit pas allé plus avant dans la voie de la tragédie en musique. Nombre de théoriciens abondent dans son sens. Ainsi Saint-Évremond dans sa fameuse lettre à monsieur de "Bouquinquan" :

Il y a une autre chose dans les Opera tellement contre la nature, que mon imagination en est blessée; c'est de faire chanter toute la Pièce depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente, s'étoient ridiculement ajustées pour traiter en Musique, et les plus communes, et les plus importantes affaires de leur vie.³⁷

³³ SAINT-ÉVREMOND, *Les opéra*, éd. par R. Finch et E. Joliat, Genève, 1979, p. 51.

³⁴ CALLIÈRES, *Histoire poétique*, pp. 268-269.

³⁵ DU BOS, *Réflexions critiques*, t. 3, pp. 119-120.

³⁶ CORNEILLE, *Andromède, Argument*, dans *Œuvres complètes*, p. 465.

³⁷ SAINT-ÉVREMOND, *Lettre sur les opéra*, dans *Œuvres en prose*, t. 3, p. 151.

QUERELLE DES BAPTISTE

Le manque de naturel, l'in vraisemblance d'une action entièrement chantée demeureront, jusqu'à aujourd'hui, l'argument "massue" des adversaires de l'opéra. Les réticences de Racine et de Boileau ne sont pas moins fortes, mais témoignent d'une réflexion plus approfondie sur les contraintes imposées par le nouveau genre :

On ne peut jamais faire un bon Opera : parce que la Musique ne sauroit narrer. Que les passions n'y peuvent estre peintes dans toute l'estenduë qu'elles demandent. Que d'ailleurs elle ne sauroit souvent mettre en chant les expressions vrayment sublimes et courageuses.³⁸

Avec plus de nuances, tel était sans doute le sentiment de Molière.

Molière pouvait imaginer — comme le prouve la pastorale des *Amants magnifiques* — qu'une action soit "musiquée" d'un bout à l'autre sans que la compréhension en fût obscurcie, mais le récitatif exigeait une condensation de l'expression qui aurait entravé son génie. Un livret de Quinault compte environ trois fois moins de vers — aux mètres souvent plus courts — qu'une tragédie de Racine et on comprend aisément que Molière, arrivé au faite de son art, ait refusé pareille contrainte. En outre, la cour demandait du tragique et Molière, décidément, ne serait jamais qu'un prodigieux comique. En revanche, Lully avait résolu de franchir le cap, non sans qu'il lui en coûtât, car sa veine comique égalait parfois celle de Molière. La tragédie en musique signifiait à brève échéance le renoncement à ce talent, concession regrettable aux aristocrates du temps : la scène de Charon dans *Alceste* où le comique se mêle à l'émotion est sans doute l'une des plus extraordinaires que nous ait laissées l'opéra du XVII^e siècle. Libéré des contraintes de la tragédie en musique, Lully livra son testament musical dans sa pastorale *Acis et Galatée* : comme au temps béni de Molière, tragédie, comédie et pastorale s'interpénètrent dans ce petit bijou qui séduirait Hændel. Mais sa décision était prise et les réticences de Molière durent l'agacer au plus haut point. Lully trépigrait et la rupture entre les deux Baptiste était devenue inévitable.

Expédiées le 13 mars 1672, les lettres patentes accordant privilège à Lully furent enregistrées le 27 juin. Lully et Quinault n'avaient pas attendu pour se mettre au travail. Le 3 juin, le musicien pouvait annoncer à Colbert que le dessein d'un premier opéra était établi. Il profitait de sa lettre pour se plaindre au ministre des chicanes et des manœuvres de ses ennemis :

³⁸ BOILEAU, *Prologue d'opéra, Avertissement*, dans *Œuvres complètes*, p. 27

[Je suis] enfin dans la dernière désolation de me voir condamné à combattre contre des faussetez, pendant que je devois travailler à ce que le Roy m'a commandé, et que vous me faites la grace d'honorer de votre protection.³⁹

Lully n'était pas entièrement de bonne foi. L'opéra qu'il écrivait pour le roi ne l'empêcha pas de jouer, avec la complicité des Comédiens-Italiens, un dernier mauvais tour à Molière.

*
* *

Le succès des comédies-ballets n'avait pas été sans inquiéter les troupes rivales. Le public goûtait les intermèdes musicaux et chorégraphiques et il fallait répondre à cette attente. Le théâtre du Marais qui s'était fait une spécialité des spectacles en machines persévéra dans cette voie et commanda plusieurs musiques de scène à Louis de Mollier : *Les amours de Jupiter et Sémélé* de Boyer en 1666, *Les amours du Soleil* de Donneau de Visé en 1671 et *Le mariage de Bacchus et Ariane* du même en 1672⁴⁰. Comme l'indiquent les titres, ces pièces sont des comédies héroïques, genre mitoyen qui n'est pas sans rappeler celui de *Psyché*.

Les Comédiens-Italiens durent s'aligner. Un premier pas fut franchi, lorsque les principaux acteurs — Arlequin et le Docteur — abandonnèrent leur dialecte pour la langue courante. À partir de 1668, les Italiens transformèrent peu à peu leur répertoire et insérèrent dans leurs pièces des scènes et des chansons en français⁴¹. Lors de la création du *Régat des dames*, les scènes françaises furent reçues avec succès et Dominique, avec ses camarades, parla dès lors dans les deux langues⁴². Leur capacité était telle que Racine songea à leur confier ses *Plaideurs* inspirés d'Aristophane. L'année 1668 vit encore d'autres innovations. En 1645, les Italiens avaient joué dans la salle du Petit-Bourbon, une pièce de Giulio Strozzi intitulée *La finta pazza*, grand spectacle de prestige, enrichi de décorations et de machines par Torelli. Les scènes récitées des héros mortels y alternaient avec les scènes chantées par les divinités sur une musique de Sacrati : la vraisemblance était respectée puisque le chant est le langage des dieux. Pareils fastes ne furent pas

³⁹ LULLY, *Lettre à Colbert*, 3 juin 1672, éditée par É. Charavay dans la *Revue des documents historiques*, 1875, t. 2, p. 112.

⁴⁰ Voir H. PRUNIÈRES, *L'opéra italien en France*, pp. 331-338; et S. W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le théâtre du Marais*, t. 2, *Le berceau de l'Opéra et de la Comédie-Française*, pp. 158-160, pp. 176-180. Ces pièces ont été rééditées par C. DELMAS dans son *Recueil de tragédies à machines*.

⁴¹ Voir L. MOLAND, *Molière et la comédie italienne*, pp. 293-294.

⁴² Voir G. ATTINGER, *L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris, 1950, p. 184.

renouvelés et il fallut attendre *Le théâtre sans comédie* et *Le remède à tous les maux* pour voir renforcer le caractère spectaculaire des comédies italiennes. Ces deux pièces de Cinthio comprenaient des machines et des intermèdes qui ravirent Robinet,

Soit pour les changemens divers
Pour les ballets, pour les concerts,
Les jardins, les architectures,
Les perspectives, les peintures.⁴³

L'accueil du public fut chaleureux et les Italiens persévérèrent.

Vers la fin du mois de juillet 1672, ils créèrent une comédie en trois actes mêlée de ballets et de musique intitulée *Le collier de perles*. Toujours bon public, Robinet témoigne de sa satisfaction dès le 30 juillet :

Ce sujet est tout singulier,
Et d'un bout à l'autre comique.
De plus, une bonne musique,
Et de très-beaux pas de ballet
De cet événement follet,
Font l'agréable petite oye.⁴⁴

Plus précise, la lettre du 13 août donne, en marge, le nom de l'auteur qui est un certain "sieur Girardin", "bel esprit qui délicatement écrit"⁴⁵. Ce Girardin est peut-être le poète dont Du Tralage nous a conservé un poème qui ne compte pas parmi les moins bons du temps. Des vers de sa façon "devoient estre gravez au bas de la planche que l'on fit de la salle de bal" du *Grand divertissement de Versailles*⁴⁶. Cette explication laisse perplexe, car un texte aussi long ne paraît pas destiné à être gravé sur une estampe. Girardin y célèbre Louis XIV, roi-magicien et inspiateur des Muses françaises :

Il dit, et de ses yeux un seul regard suffit
(Ses yeux où le destin de l'Europe est escrit)
Pour préparer des lieux dignes de sa présence,
Et Versailles d'abord fit voir des raretez
Dont l'art ingénieux et la magnificence
Surpassent des Romains les plaisirs enchantez.⁴⁷

⁴³ ROBINET, *Lettre en vers*, 8 août 1668, dans J. de ROTHSCHILD, *Les continuateurs de Loret*, éd. par É. Picot, Paris, 1881-1899, t. 3, p. 251.

⁴⁴ ROBINET, *Lettre en vers*, 30 juil. 1672, citée dans PARFAICT, *Histoire de l'ancien Théâtre Italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'année 1679*, Paris, 1753, p. 388, note 1.

⁴⁵ ROBINET, *Lettre en vers*, 13 août 1672, citée dans *ibid.*

⁴⁶ DU TRALAGE, *Notes et documents*, p. 24.

⁴⁷ GIRARDIN, "Plein d'un noble courroux qui fit frémir le Tage", dans *ibid.*

Un passage retient particulièrement l'attention, car il évoque directement Molière :

Là, de leur pied savant, mille jeune beautez,
Dont les yeux soumettoient toutes les libertez,
Tracerent sur des fleurs mainte belle figure.⁴⁸

L'image se retrouvera en 1670 à la cinquième scène de la *Pastorale des Amants magnifiques* :

TOUS
Mêlez vos pas à nos sons,
Et tracez sur les herbettes
L'image de nos chansons.⁴⁹

Du Tralage dit encore qu'en 1668, le chevalier de Girardin était très jeune et qu'il devint par la suite "conseiller et secrétaire d'État de monseigneur le duc de Savoie"⁵⁰.

Au XVIII^e siècle déjà, les frères Parfaict affirmaient que le livret du *Collier de perles* était "un morceau extrêmement rare & peu connu". Aussi jugèrent-ils opportun d'en reproduire le texte, non sans en avoir, hélas, "retranché les paroles des entrées & divertissemens, dont il suffit de donner une idée"⁵¹. Heureusement, nous avons pu retrouver le livret édité par Robert Ballard et qui n'était connu à ce jour que par des copies manuscrites⁵². La première entrée est une leçon donnée par le Docteur à six écoliers dont la "dispute est agréablement coupée par les mesures

⁴⁸ *Id.*, p. 25.

⁴⁹ Ces vers parodiés par Benserade furent à l'origine de sa brouille avec Molière ; voir TALLEMANT, *Discours sommaire*, dans BENSERADE, *Œuvres*, t. 1, n.p.

⁵⁰ DU TRALAGE, *id.*, p. 24. Cet ouvrage était sous presse lorsque nous avons pris connaissance du remarquable livre de Virginia SCOTT, *Commedia dell'arte in Paris (1644-1697)*, Charlottesville, 1990. L'auteur, qui étudie en détail *Le collier de perles* (pp. 166-167 et 202-203), aboutit aux mêmes conclusions que nous sur les auteurs de la musique et du livret. En ce qui concerne Girardin, Virginia Scott a avancé qu'il avait été gouverneur des pages du dauphin, ensuite ambassadeur de France auprès du Grand Turc, avant de devenir conseiller et secrétaire d'État du duc de Savoie. Il semble qu'il y ait là confusion entre Joseph et Pierre Girardin : ambassadeur à la Sublime Porte, ce dernier est mort à Constantinople le 15 janvier 1689 (voir H. OMONT, *Missions archéologiques françaises en Orient aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1902, t. 1, p. 262).

⁵¹ Ce livret est décrit et reproduit partiellement par les frères PARFAICT, *id.*, pp. 388-405. Voir V. SCOTT, *id.*, p. 421, note 35.

⁵² Deux exemplaires de cette brochure ont pu être repérés, l'un par Martine Kahane, dans les collections de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra (Rés. 697), l'autre par Laurent Guillo, à la Bibliothèque Nationale (Impr., Rés. Yf 1243) : [Joseph GIRARDIN], *Sujet de la comédie italienne, intitulée Le collier de perles. Mêlée de ballets, & de musique*, Paris, R. Ballard, 1672, 4^o, 20 p.

d'un Air que les Instrumens jouënt à chaque Hemistiche” (p. 6). Le maître parti, les écoliers dansent et l'un d'eux chante la gavotte “Quel soucy vous interesse”. À la scène troisième de l'acte II, Eularia “se sentant extrêmement assoupie, fait chanter à une Demoiselle”, l'air de cour, avec second couplet, “Par le Destin de mes Rivaux” (p. 9). À la scène 6, “six Laquais cherchent Sbrofadel en dansant, & visitent jusques aux moindres endroits avec un empressement fort agreable” (p. 11). La pièce se termine avec la mascarade préparée par Octave à l'intention de sa future épouse Eularia. La mascarade est en fait une petite pastorale qui ressemble fort à la *Pastorale comique* de Molière et qui annonce *Le devin du village* de Rousseau. La pastorale s'ouvre sur un air où le berger Tircis prétend ne pas croire aux puissances surnaturelles. Un magicien paraît et “fait les Ceremonies qu'il a acoustumées dans ses enchantemens”. Il chante alors l'invocation “Hecate Strabéel” (p. 16) :

Trois Demons paroissent, tenans chacun deux flambeaux [...]. Cinq Sorcierres sortent, deux de chaque costé, & l'autre d'une Caverne qui est au milieu : Elles prennent les flambeaux des Demons, pour obeir au Magicien [...]. Cét ordre est suivi d'une Dançe, qui exprime tout ce qu'on peut s'imaginer de plus épouvantable.

Toujours incrédule, le berger les interrompt : les pas et les figures deviennent “aussi burlesques, qu'ils ont paru horribles au commencement” (p. 17). Tircis arrache la fausse barbe du magicien qui n'est “qu'un Paysan de son village qui s'est moqué de luy”. Celui-ci entonne alors l'air “Ta puissance est absoluë”. Tircis chante ensuite avec la bergère Silvie le duo “Ah ! tout n'est plein que déguisement” qui leur fournit l'occasion “de s'éclaircir sur quelques doutes qui regardent leur amour”. Le menuet chanté en duo “Que j'aurois de plaisirs, Silvie” et dansé par les paysans et les paysannes termine cet intermède pastoral.

Un *Avis* qui précède le livret évoque en termes généraux la figure du compositeur, sans en donner malheureusement le nom :

Au reste il est inutile de nommer Celuy qui a pris la peine de composer les Airs, & les Entrées de Ballet qui en font tout l'ornement ; quoy que cét Illustre n'y ait employé que le peu de momens que luy laissent les Divertissemens qu'il prepare pour LE ROY, on ne laisse pas de reconnoistre d'abord son admirable Genie, & de juger que ce n'est que de luy seul, que peuvent partir des choses si surprenantes & si peu forcées.

Sans citer ses sources, Lionel de La Laurencie affirme que ce musicien “illustre” est Louis de Mollier, attribution suivie par Julien Tiersot et par

Eugène Borrel⁵³. Le fait que tous insistent particulièrement sur la gavotte du premier acte laisse à penser qu'ils se fondent sur un manuscrit ou un recueil imprimé dans lequel cet air de danse est attribué à Molliet : cependant, l'inventaire des recueils de poésies de Frédéric Lachèvre est muet⁵⁴ et les articles les plus récents sur le compositeur ne mentionnent pas cet air de canevas⁵⁵. Si tel a bien été le raisonnement des musicologues, le fait qu'une seule danse soit attribuée à Molliet n'autorise pas à lui accorder la paternité de l'ensemble. Malgré plusieurs brouilles, notamment en février 1672, Lully et Molliet se respectaient mutuellement et ce dernier était invité par Baptiste à jouer dans son orchestre et même à joindre des airs de danses à certains de ses ballets. Lorsque Molliet signa l'importante musique de scène du *Mariage de Bacchus et Ariane*, son ami et auteur de la pièce, Donneau de Visé, insista sur son talent particulier pour les airs de danse :

Les Chansons en ont paru fort agreables, & les Airs en sont faits par ce fameux Monsieur de Moliere, dont le merite est si connu, & qui a travaillé tant d'années aux Airs des Balets du Roy⁵⁶.

Le *Mercurie galant* ne rendit pas compte du *Collier de perles*. Le fait étonne d'autant plus que le "sujet de cette Comedie est une aventure veritable arrivée depuis peu, & que l'Auteur du *Mercurie Galant* a fort agreablement écrite au commencement de son Livre"⁵⁷. Si toute la partition du *Collier de perles* était de Louis de Molliet, Donneau de Visé, qui était le rédacteur du *Mercurie*, aurait-il négligé de mentionner son collaborateur attiré au Marais ?

Selon les frères Parfaict, "à ces éloges si flatteurs pour le Musicien, il n'est pas difficile de reconnoître le fameux Lully ; & c'est peut-être le seul mérite de l'ouvrage"⁵⁸. Donneau de Visé — qui s'était réconcilié avec Molière et qui détestait Lully — ne jugea pas opportun de parler

⁵³ L. de LA LAURENCIE, *Les créateurs de l'opéra français*, p. 160 ; J. TIERSOT, *La musique dans la comédie de Molière*, p. 64 ; E. BORREL, "La musique au théâtre au XVII^e siècle", p. 191.

⁵⁴ F. LACHÈVRE, *Bibliographie des recueils collectifs de poésies publiés de 1597 à 1700*, Paris, 1901-1905.

⁵⁵ E. MAXFIELD-MILLER, "Louis de Molliet, musicien et son homonyme Molière", *Recherches*, 1963.

⁵⁶ *Mercurie galant*, 1673, t. 1, p. 54.

⁵⁷ L' *Avis* renvoie à une anecdote du *Mercurie galant*, 1673, t. 1, pp. 7-17. Sur la nouvelle *Le collier de perles* et sur les rapports entre Donneau de Visé et Molliet, voir M. VINCENT, *Donneau de Visé et le "Mercurie Galant"*, Lille-Paris, 1987, pp. 271, 303 (note 2) et 387.

⁵⁸ PARFAICT, *id.*, p. 389, note 1.

d'un spectacle qui avait obtenu assez de succès pour faire l'objet de deux lettres de Robinet. L'*Avis* précise que le compositeur du *Collier de perles* est tout occupé aux "Divertissemens qu'il prepare pour LE ROY". Au mois de février, Louis de Mollier avait voulu se mesurer avec Lully en écrivant un ballet : il avait échoué et il est peu probable que Louis XIV, qui s'était montré peu enthousiaste, lui ait immédiatement commandé un nouveau divertissement. Entre temps, le Florentin avait obtenu ses lettres patentes et était seul en droit de mettre sur le théâtre autant de chanteurs et de danseurs qu'en réclamait *Le collier de perles*. Lully était alors absorbé par l'écriture de deux spectacles royaux et, cette fois, malgré qu'il en ait, Donneau fut bien obligé d'annoncer un projet qui impliquait Sa Majesté :

Mr. de Lully ne donnera d'abord que des morceaux des Ballets du Roy, qu'il fera coudre ensemble pour faire une piece ; & pendant qu'on la représentera, on en prepa[re]ra une nouvelle pour le Carnaval prochain, à laquelle le tendre Mr. Quinaut travaille⁵⁹.

Après les frères Parfaict, nous pensons que c'est bien Lully qui a écrit, au moins pour une grande part, les intermèdes du *Collier de perles*. Cette hypothèse est encore confirmée par le fait que le livret sort des presses de Robert Ballard. Or, cet éditeur attiré des divertissemens royaux, et donc de Lully, abandonne à cette époque tous les autres livrets à la concurrence.

En outre, il semble bien que, contrairement au sentiment général, Baptiste n'ait pas réservé ses services au seul Molière. Si l'on en croit le *Dictionnaire portatif des théâtres de Paris* d'Antoine de Lérès, Lully aurait écrit "le Divertissement comique de *Cariselli* [...] & beaucoup d'autres Musiques & Divertissemens de pièces de Théâtre"⁶⁰. Si le trio bouffe de *Cariselli* tiré du *Jaloux invisible* de Brécourt est attribué à Robert Cambert par James Anthony dans le *New Grove dictionary of music and musicians*⁶¹, nous avons pu acquérir la certitude que les ordres du roi avaient amené Lully à travailler avec d'autres troupes parisiennes. Ainsi, en février 1665, à la demande du roi et sous la conduite de Saint-Aignan, notre musicien écrivit, au moins partiellement, la musique de la mascarade de *La réception faite par un gentilhomme de campagne*. La huitième entrée de ce divertissement impromptu incluait une petite pièce de Raymond Poisson inti-

⁵⁹ *Mercur galant*, 1673, t. 3, pp. 167-168.

⁶⁰ LÉRIS, *Dictionnaire portatif des théâtres de Paris*, Paris, 1754, p. 481.

⁶¹ L'avis de James R. Anthony se fonde sur l'édition de BRECOURT, *Le jaloux invisible*, Paris, Pépingué, 1666, mentionné sous le nom de Cambert par le *R.I.S.M.*, avec la référence C. 284.

tulée *L'après-soupe des auberges*. La comédie récitée réclamait la participation des acteurs de la Comédie-Italienne et de l'Hôtel de Bourgogne, ainsi que celle des marionnettes de Brioché qui dansaient également un petit ballet, peut-être composé par Baptiste. Plusieurs pièces vocales et instrumentales composées pour cette circonstance nous ont été conservées sous les titres de *Mascarade du capitaine ou L'impromptu de Versailles* et de *Ballet des gardes ou Les délices de la campagne*⁶². Décidément, toute la lumière n'est pas faite sur la musique à la Comédie-Italienne et dans les théâtres parisiens...

Le scénario du *Collier de perles* et les lazzi de Dominique qui ont été édités en notes par les Parfaict prouvent que les Comédiens-Italiens avaient pris l'habitude de s'inspirer largement de Molière. Ainsi, la toilette d'Arlequin au premier acte condense les scènes des maîtres de musique et de danse avec celle des tailleurs du *Bourgeois gentilhomme*. La nouvelle du *Mercurie galant* dont s'est inspiré Girardin rapportait qu'un joueur ruiné avait eu l'opportunité de voler un collier de perles, mais que, craignant d'être surpris, il les avait avalées une à une. Le tour ayant été découvert, le voleur fut prié de rendre les perles. Il y avait là prétexte à une clystérisation générale :

Scaramouche choisit des herbes pour faire une médecine, & raisonne sur leur propriété. Briguelle vient lui recommander de faire la médecine bien forte. [...] Scaramouche veut donner un lavement à Sbrofadel [...], mais Sbrofadel l'évite, & Scaramouche par un accident répand son lavement.

Les lazzi de Domenico Biancolelli qui jouait bien entendu le rôle d'Arlequin déguisé en marquis de Sbrofadel — ou plutôt ici celui du marquis de Sbrofadel déguisé en Arlequin — précise que "Scaramouche en apotiquaire arrive suivi d'un garçon, & tenant à la main une seringue : Arlequin la lui arrache, & envoie le lavement au visage du garçon".

À première vue, nous sommes beaucoup plus près de *Monsieur de Pourceaugnac* que du *Malade imaginaire*. Pourtant, s'il est certain, comme l'a montré Gustave Attinger, que les Italiens ont régulièrement plagié Molière, il n'en demeure pas moins vrai que Molière était redevable à leurs scénarios de bon nombre de ses sujets. Dans *Le malade imaginaire*, il s'était inspiré du *Candelaio* de Giordano Bruno traduit en 1633 sous le titre de *Boniface et le pédant*. Une scène de cette pièce inspira le premier intermède du *Malade imaginaire* :

⁶² Sur cette mascarade, voir notre compte rendu — à paraître en 1992 dans la *Revue belge de philologie et d'histoire* — de l'édition par Charles Mazouer de POISSON, *Le baron de La Crasse et L'après-soupe des auberges (comédies)*, Paris, 1987.

Il en atténua beaucoup les détails et substitua au pédant le vieil usurier Polichinelle qui, après avoir essayé des croquignoles et des coups de bâton, finit par payer aux archers les six pistoles.⁶³

Malgré les efforts des éditeurs modernes Hitchcock et Powell, ce second intermède, introduit uniquement par une petite phrase de Toinette, est celui des trois qui s'intègre le moins évidemment à l'intrigue. Molière, qui écrivait son *Malade imaginaire* au moment où Lully, non content de lui avoir joué un tour pendable, collaborait encore avec une troupe rivale, a peut-être conçu ce premier intermède comme une réplique satirique.

La référence aux Italiens est transparente, puisque l'amant que Toinette appelle à la rescousse est en effet Polichinelle. Or, ce masque de la *commedia dell'arte* parle le français et ne se mettra à chanter en italien que dans les versions ultérieures. Curieusement, Toinette précise que son amant est un vieil usurier et cette précision a toujours embarrassé la critique. Dans *Le collier de perles*, Arlequin n'était plus simplement Arlequin, mais Arlequin Sbrofadel, "Marquis François". Ce nouvel avatar dut plaire au public puisque des scènes françaises d'Arlequin, seigneur de Sbrofadel, furent ajoutées, à la fin du siècle, au scénario de *La noce d'Arlequin*⁶⁴. Les Italiens avaient dénaturé Arlequin en lui faisant prendre les travers des marquis molièresques. Molière leur répondit en dénaturant Polichinelle : il en fit un vieil usurier pour épingleur peut-être l'avarice du Florentin.

Au moment où Polichinelle va se mettre à chanter sa sérénade, il est interrompu par la musique : commence alors une scène très amusante où le masque dialogue avec les violons. Polichinelle en profite pour crier "Peste des violons", "la sottie musique que voilà" et "la musique est toujours accoutumée à ne point faire ce qu'on veut". Autant de phrases qui ont été prises pour argent comptant et que l'on a considérées comme reflétant la pensée de Molière. Les violons se sont tus et Polichinelle accorde son luth lorsqu'il est cette fois interrompu par le Guet qui s'est mis à sa recherche : Molière et Charpentier opposent au rôle déclamé du masque, les parties chantées et dansées des archers. Nouveau commentaire de Polichinelle qui s'étonne : "est-ce que c'est la mode de

⁶³ L. MOLAND, *id.*, p. 111. Sur l'histoire mouvementée de cet intermède, voir X. de COURVILLE, "Sur un intermède de Molière", *Revue musicale*, 1925 ; H.W. HITCHCOCK, "Marc-Antoine Charpentier and the Comédie-Française", *Journal of the American Musicological Society*, 1971 ; J. S. POWELL, "Charpentier's music for Molière's *Le malade imaginaire* and its revisions", *Journal of the American Musicological Society*, 1986 ; C. CES-SAC, *Marc-Antoine Charpentier*, pp. 72-74.

⁶⁴ *Supplément du théâtre italien ou Nouveau recueil des comedies et scenes françoises qui ont esté jouées sur le Theatre Italien par les Comediens du roi de l'Hôtel de Bourgogne à Paris*, Amsterdam, 1695-1697, t. 2, pp. 200-204.

parler en musique ?". Molière parle par antiphrase car c'est bien lui qui fait parler en musique et cette sottise est celle de Charpentier qui remplace désormais Baptiste au Palais Royal. Si règlement de compte il y a, il est dirigé contre les Comédiens-Italiens et contre Lully en particulier. Avec son gros bon sens, Polichinelle montre que le caractère nécessairement apprêté des divertissements musicaux est en contradiction avec l'esprit d'un spectacle qui vaut par ses improvisations et sa fantaisie. À vouloir rivaliser avec les comédies-ballets, les Italiens risquaient de perdre leur âme. Par une nouvelle pièce autour des médecins et des apothicaires, Molière leur montra ce qu'était la bonne comédie française : il y avait loin du *Collier de perles* au *Malade imaginaire*. Molière se moquait de l'accouplement contre nature de la comédie italienne et de la musique française de Baptiste : ce pied de nez fut l'ultime réplique de Molière.

CHAPITRE II UN GENRE NOUVEAU EN QUÊTE DE POÉTIQUES

LA QUERELLE D'ALCESTE

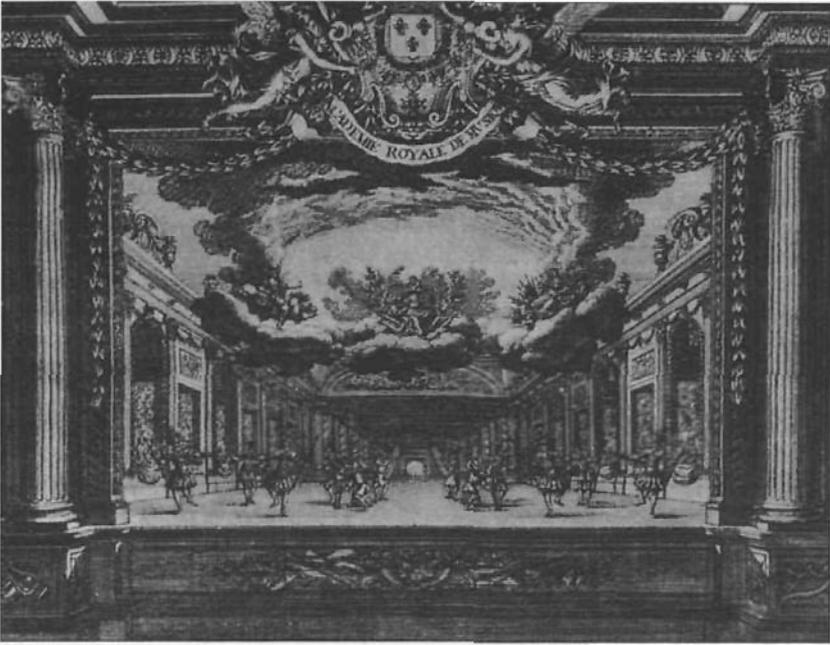
Molière ne suivit pas Lully sur la voie de l'opéra où, comme l'écrivait Saint-Évremond, "le meilleur Poète est obligé de se deshonoré en faveur du Musicien"⁶⁵. Lully eut la chance de trouver en Quinault, non pas un génie, mais un artiste intelligent et sensible. Malgré les beautés incontestables de sa *Mère coquette* ou de son *Astrate*, plusieurs défauts empêchaient Quinault d'égaliser, dans les genres déclamés, Racine, Corneille ou Molière. Ces faiblesses, comme l'écrivait Boileau, firent de lui l'un des rares librettistes de qualité. Le vocabulaire raréfié, la versification pauvre en figures mais toujours claire, musicale et élégante, la psychologie épurée jusqu'au simplisme qui dépare ses meilleures pièces, devinrent ses atouts : ils vinrent aider un sens inné de l'effet théâtral et de la construction dramatique.

⁶⁵ SAINT-ÉVREMOND, *Lettre à Anne Hervart*, 4 fév. [1676], dans *Lettres*, éd. par R. Ternois, Paris, 1967-1968, t. 1, p. 218.



20 EDELINCK, *Philippe Quinault.*

Les événements contraignirent Quinault et Lully de débiter, comme Perrin et Cambert, par une pastorale. Le 6 avril 1672, Louis XIV avait déclaré la guerre aux Provinces-Unies. Il avait fallu attendre le 12 juin pour que les armées françaises marquent enfin un point important : le franchissement du Rhin provoqua à la cour une explosion de joie et entra dans la légende du Roi Soleil. Cette victoire — qui se révélerait vite plus spectaculaire que décisive — se devait d'être fêtée par l'Académie royale de Musique. *Cadmus et Hermione* n'était pas assez avancé pour que sa représentation pût être envisagée et il fallut se rabattre sur un pastiche. C'est à Quinault qu'il revint d'accommoder un



21 LE PAUTRE, d'après Vigarani, Décoration pour le prologue
des Fêtes de l'Amour et de Bacchus.

salmigondis qui devait rassembler “ce qu’il y avait de plus agréable dans les divertissemens de Chambord, de Versailles, & de Saint-Germain”. Confronté à une tâche identique avec le *Ballet des Ballets*, Molière avait écrit une comédie déclamée dans lesquelles s’intégraient les diverses entrées imposées par le roi. Quinault suivit une autre voie et lia “ces fragmens choisis par plusieurs scènes nouvelles”. La pastorale était entièrement chantée et Vigarani y avait “mêlé des Machines volantes, & des Décorations superbes”⁶⁶. Après avoir établi un relevé précis des emprunts à Molière, Étienne Gros constate que l’apport personnel de Quinault est extrêmement mince et qu’il se réduit, la plupart du temps, à de brèves scènes de liaison⁶⁷. Seuls le prologue et la quatrième scène de l’acte II constituent des ajouts significatifs. Considérées comme une

⁶⁶ QUINAULT, *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus, Avant-propos*, dans *Théâtre*, Paris, 1739, t. 4, p. 4.

⁶⁷ É. GROS, *Philippe Quinault*, p. 516, note 4.

simple mosaïque de pièces rapportées, *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*⁶⁸ ont été dès lors systématiquement négligées par la critique. Noyés dans cet amalgame composite, les quarante-sept vers du prologue ébauchent pourtant l'*Art poétique* du librettiste.

Quinault passe pour "un auteur que les questions de doctrine ont assez peu préoccupé" et qui "n'a jamais songé à exposer ses idées sur le théâtre"⁶⁹. Corneille avait abondamment commenté ses propres œuvres : *Examens* ou *Discours* éclairent en profondeur ses conceptions dramaturgiques. Pamphlets, préfaces et avertissements aident à comprendre la démarche créatrice d'un Molière ou d'un Racine. Quinault n'a laissé aucun témoignage sur sa réflexion. Chez lui, point de préfaces ni de commentaires. Quant aux épîtres dédicatoires, seule la louange y trouve place. Ennemi de la polémique, Quinault n'a jamais jugé opportun de défendre ses ouvrages, pourtant souvent mis à mal. Était-il peu soucieux des théories littéraires ? Sans doute, mais qu'il n'ait jamais jeté sur le papier ses vues sur les théâtres déclamé et chanté, n'exclut pas qu'il en ait eu. Son *Art poétique* ne peut être extrait que de ses œuvres et, dans cette optique, le prologue des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* revêt une importance capitale tant par sa place au seuil de l'œuvre lyrique, que par les personnages qu'il met en scène.

Le rideau se lève sur la fameuse scène du donneur de livres du *Bourgeois gentilhomme*. Cette scène, l'une des plus réussies qu'aient écrites les deux Baptiste, se déroule dans un décor représentant "une grande Sale de Spectacles, où l'on voit une Troupe de PEUPLES de différentes Provinces". Comme chez Molière, cette mise en abîme du spectacle dans le spectacle est prétexte à une réflexion sur le théâtre. Après la seconde entrée des Importuns — au moment précis où les spectateurs s'attendent à voir se dérouler les fastes du *Ballet des Nations* pour lequel les chœurs semblent s'être costumés —, Quinault fait entrer trois des neuf Muses : Polymnie, Euterpe et Melpomène se disputent l'honneur de divertir "le plus grand roi du monde".

Le crêpage de chignon au Parnasse était l'un des topiques de l'opéra italien et du ballet de cour. Sur la scène de l'opéra, comme au bord de l'Hélicon, les Muses et les allégories des Arts ne sont occupées que de querelles de préséance. Quant au motif de leur discorde, c'est déjà le sujet sur lequel Salieri et Mozart s'affronteront un siècle plus tard : "Prima la musica e poi le parole" comme l'avait suggéré Joseph II, que l'on soupçonne pourtant d'avoir pensé le contraire... Au xx^e siècle encore, dans ce *Capriccio* — conçu dans un premier temps comme un

⁶⁸ Sur *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, voir J. de LA GORCE, "Lully's first opera, a rediscovered poster for *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*".

⁶⁹ *Id.*, pp. 501-502.

prologue — Krauss et Strauss ont varié le thème. Certes les Muses et les machines ont disparu, mais la Muse, la comtesse Madeleine dans son salon “de style baroque”, accordera-t-elle sa préférence au poète Olivier — “Prima le parole, dopo la musica !” — ou à Flamand, le musicien — “Prima la musica, dopo le parole” ? Pour un librettiste, se référer à ce lieu commun, c’est annoncer une prise de position dans le débat inhérent à la nature même d’une œuvre lyrique. Écrit alors que *Cadmus* est déjà très avancé, le prologue des *Fêtes de l’Amour et de Bacchus* sert de préface, de prologue à l’ensemble des tragédies en musique.

Polymnie entre la première en scène, ou plutôt sur la scène dans la scène :

La Muse Polymnie, qui préside aux Arts dépendans de la Géométrie, & qui a trouvé l’invention d’introduire sur le Théâtre des Personnages qui expriment par les actions & par les danses ce que les autres expliquent par les paroles.

Le mythographe Natalis Comes rappelait que le luth, la harpe, la géométrie, l’alphabet, la grammaire et les gestes des comédiens étaient l’apanage de Polymnie⁷⁰. Au plafond du Salon des Muses à Vaux, drapée de jaune citron et de gris bleu, couronnée de fleurs, Le Brun l’avait représentée jouant de la lyre que lui tendait un *putto*. Pour Quinault, Polymnie qui *représente en musique*, sera la “Muse-Patronne” de l’opéra. Divinité tutélaire des arts éloquents, du geste qui dit plus que les mots, Polymnie incarne cette musique et cette danse dont Lully rêvait. Polymnie est aussi géomètre et conduit avec elle la suite des Arts mécaniques. Que le librettiste ait accordé la préséance à la Muse du spectacle, du spectaculaire même, n’a rien qui doive étonner et se justifie par la part prépondérante que sa pastorale réserve aux décors, aux machines et aux costumes : “le véritable triomphateur, en cette journée du 15 novembre où la foule envahit le théâtre de Bel-Air, ce n’est pas Lully, ce n’est pas Quinault, c’est Vigarani, le machiniste”⁷¹. Peut-être imposées par les didascalies de Quinault, les décorations de Vigarani étaient empreintes d’une couleur sombre que l’on qualifierait, selon les écoles, de néo-baroque ou de pré-romantique :

Le Théâtre représente une épaisse Forest, où des chûtes d’eaux coulent entre les Arbres : On voit dans l’enfoncement deux Montagnes séparées par une belle Vallée où tombe une Riviere par diverses Cascades qui produisent plusieurs effets agréables & différents.

(*Fêtes de l’Amour et de Bacchus*, I)

⁷⁰ COMES, *Mythologie ou Explication des fables*, trad. par I. de Montlyard et J. Baudoin, Paris, 1627, p. 788.

⁷¹ É. GROS, *id.*, p. 103.

Le Théâtre représente un vieux Château qui était autrefois la demeure des Seigneurs du prochain Village, & qui tombe entierement en ruines. On y voit en plusieurs endrois les arbres & les ronces, & dans l'enfoncement, au travers d'une Arcade à demie-rompuë, on découvre les vestiges de trois grandes allées de Cyprés à perte de veüe.

(Fêtes de l'Amour et de Bacchus, II)

Cette atmosphère "à la Claude Lorrain" ne réapparaîtra plus, hélas, que dans *Amadis*.

L'entrée majestueuse de Polymnie provoque la consternation des importuns et des hommes du bel-air. La Muse "excite ceux qui ont commencé de chanter d'une manière comique, à rechercher avec soin tout ce que l'on peut trouver de plus noble & de plus délicat dans le chant" :

Elevez vos concerts
Au-dessus du chant ordinaire;
Songez que vous avez à plaire
Au plus grand Roi de l'Univers.

Fini de rire ! et d'ailleurs Thalie n'aura pas même le droit à la parole. Cette invite à "hausser le ton" renvoie aux termes de l'*Avant-propos* qui annonçait la création prochaine de *Cadmus et Hermione* : "ce spectacle sera bien-tôt suivi d'un autre plus magnifique, dont la perfection a besoin encore d'un peu de temps"⁷². Véritable porte-parole de Colbert, Polymnie appelle la tragédie en musique de tous ses vœux : pour glorifier le roi, elle seule possède assez de souffle et d'élévation. Par la voix de la Muse, Quinault bannissait de la scène de l'Académie royale de Musique les comédies-ballets de Molière et de Lully. À aucun moment l'art de Molière n'est ici mis en cause et si condamnation il y a, elle tombe, non sur l'auteur, mais sur son esthétique périmée.

Les fêtes de l'Amour et de Bacchus sont au contraire un hommage à Molière, du moins à ses pastorales : c'est en effet à Molière que Quinault emprunte ses scènes bucoliques et non à ses propres œuvres comme *La grotte de Versailles* qui aurait pu tout aussi bien faire l'affaire. Car Polymnie a beau exhorter et tempêter, elle n'atteindra pas d'emblée à cette tragédie en musique dont elle rêve. Pour ce coup d'essai, elle devra se contenter d'une pastorale, genre considéré comme moyen selon la taxonomie héritée de l'Antiquité. Quinault et Lully renouvelaient le projet de Perrin qui voulait démontrer par une "triade" d'œuvres les divers types de représentations en musique imaginables. Chacun de ses livrets correspondait à un genre précis : la comédie d'*Ariane* ou *Le mariage de*

⁷² QUINAULT, *id.*, p. 4.

Bacchus et la pastorale de *Pomone* devaient être surpassées par *La mort d'Adonis*, tragédie mise en musique par Boësset⁷³.

“Précédées de deux Symphonies opposées, dont l’une est très forte, & l’autre extrêmement douce, & qui forment une espèce de combat”, Melpomène et Euterpe entrent en scène. Le Brun avait peint la Muse tragique, vêtue de rouge et de bleu, opposant son trophée d’armes au masque hilare que tient Thalie. Si Melpomène “estoit commise sur les Tragédies”, Thalie “aime fort les flustes & tels autres instrumens sur lesquels elle preside”⁷⁴. Les Muses tragique et pastorale se disputent, comme de bien entendu, le privilège de régaler le roi d’un spectacle de leur façon :

MELPOMÈNE

C'est moy dont la voix éclatante
A droit de celebrer les exploits les plus grands.
Les nobles recits que je chante
Sont les plus dignes jeux des fameux Conquerans.

EUTERPE

C'est un doux amusement
Que d'aimables Chansonnettes;
Les douceurs ne sont pas faites
Pour les Bergers seulement :
Les tendres Chansonnettes
Que l'on chante à l'ombre des bois
Sur les Musettes,
Ne sont pas quelque fois
Des jeux indignes des grands Roys.

Melpomène ménage avec majesté une noble alternance d’octosyllabes et d’alexandrins. Mais Euterpe n’est pas si guindée qui veut “de la musique avant toute chose” : après une bouffée d’heptasyllabes, c’est à peine si, au nom du grand roi, elle trouve assez de souffle pour susurrer un octosyllabe.

Contre toute attente, Polymnie ne tient pas la promesse d’accorder ses deux sœurs. Elle donne la préférence à Euterpe et s’en excuse auprès de Melpomène :

Souffrez qu’en sa faveur aujourd’huy je commence,
Je reserve pour vous mes travaux les plus grands.

⁷³ PERRIN, *Lettre écrite à Monseigneur l'Archevesque de Turin*, dans *Les œuvres de poésie*, p. 288 et svtes.

⁷⁴ COMES, *id.*, pp. 786-787.

Toutes trois se réconcilient en faveur du "plus Auguste Roy" et les suites s'assemblent pour danser :

Les Héros font une maniere de combat avec leurs armes, les Pastres jouent avec leurs bastons, les Ouvriers travaillent aux décorations de la Pastorale que l'on prépare, & accordent le bruit de leurs marteaux, scies & rabots, avec l'harmonie des violons & des hautbois.

Pendant que les héros de Polymnie et les pâtres d'Euterpe s'affrontent — comme s'ils répétaient pour le finale qui opposera les bergers de la pastorale aux satyres de la comédie —, les Arts conduits par Polymnie s'activent aux décorations. Pour terminer dans le faste, les spectateurs des diverses nations marquent leur approbation et se joignent aux autres suites :

Toute la Troupe qui avoit commencé de chanter d'une maniere comique avant l'arrivée des trois Muses, se sentant animée par leur présence, répond à leur chant par des Chœurs.

Comme dans *Psyché*, comédie, pastorale et tragédie s'unissent pour célébrer Louis... et inventer la tragédie en musique. Polymnie ne jette l'anathème ni sur la comédie ni sur la pastorale. Elle les invite à hausser le ton et à se couler dans le moule de la tragédie. Telle sera l'esthétique de *Cadmus et Hermione*, d'*Alceste* et de *Thésée* : héroïques par la naissance des principaux protagonistes et par les épreuves qu'ils traversent avant de voir leur mérite reconnu, ces tragédies en musique sont aussi des comédies, par les intrigues qui se tissent entre les personnages secondaires, et des pastorales par le ton de langueur amoureuse des "chansonnettes" qui émaillent les divertissements.

Sur l'affiche qui annonçait le spectacle, Le Pautre avait figuré allégoriquement ce même projet à la fois esthétique et politique : la Musique — désignant un masque et des instruments de musique — et la Poésie — présentant un masque, des livres et un bouclier — lèvent les yeux vers deux victoires ailées supportant les armes de France entourées de lauriers. Les deux Muses s'apprêtent à lever le rideau sur un spectacle nouveau dont elles expriment le but unique : représenter Sa Majesté et la prospérité qu'il donne à la France.

*
* *

Après la mort du cardinal Mazarin, l'Italie qui avait fait les beaux soirs de la capitale, ne fut plus aussi unanimement appréciée. Écrivant un opéra, Lully et Quinault cherchèrent à faire oublier l'origine ultramontaine du spectacle. Le privilège que le roi lui avait accordé autori-

sait Lully à travailler dans des langues étrangères et son premier opéra, bien qu'en français, ne cacha pas sa dette envers les modèles vénitiens. Dans *Psyché*, Molière avait mêlé les tons les plus opposés, mais le comique y était élevé et ne faisait rire que princes et dieux :

Ce n'est pas un ridicule outré, comme celui qui regnoit dans la vieille Comédie, c'est un ridicule léger & gracieux, qui ne fait rire qu'en dedans, s'il m'est permis de parler ainsi.⁷⁵

Léger et gracieux ne sont pas les qualificatifs qui conviennent au comique de *Cadmus et Hermione* : un valet hâbleur et couard, une vieille nourrice amoureuse, rôle si outré qu'il était tenu par un homme, voilà deux des protagonistes de ce premier opéra. Le comique vire au burlesque et se répand parmi des personnage "d'un étage bas". Molière avait eu pour lui Plaute et l'exemple d'*Amphitryon*, Quinault ne pouvait avancer que les livrets italiens de l'abbé Buti. Personne n'ignorait que ce genre d'épisodes un peu graveleux épiçait l'*Orfeo* de Rossi ou l'*Ercole amante* de Cavalli. Quand, l'année suivante, Quinault décida d'en assaisonner l'*Alceste* d'Euripide, on cria au sacrilège : d'où sortait cette Céphise marivaudante ? et ce Charon grotesque qui faisait s'esclaffer les Enfers ? d'Aristophane ? Quelle tête pouvait être assez renversée pour introduire *Les grenouilles* dans une tragédie poignante ? À notre grand dam, Lully et Quinault cédèrent aux pédants et renoncèrent aux scènes délicieuses qui donnent toute leur saveur à ces premiers essais. Les "épisodes ridicules, mal liez & mal assortis au sujet"⁷⁶ disparurent moins pour satisfaire Aristote que pour "effacer Venise", comme disait la marquise de Sévigné⁷⁷. L'opéra français perdit son sourire par la même raison qui poussait Giambattista Lulli, fils d'un meunier de Florence, à devenir monsieur de Lully, seigneur d'une terre imaginaire entre Choisy-sur-Seine et Marly-le-Roi.

Tous les commentateurs du XVIII^e siècle ont présenté cette évolution comme une victoire du bon goût français sur la barbarie italienne :

Quoique l'invention de l'Opera puisse à bon titre être attribuée aux Grecs, ce n'est pas directement d'eux que nous le tenons. Les Vénitiens l'apportèrent en France, & l'y apportèrent en pitoyable état. C'étoit un mélange de Comique & de Tragique. On sçait combien Cadmus qui est le premier des Operas de Quinault, est mauvais; mais Quinault n'étoit pas

⁷⁵ DACIER, *Commentaires*, dans ARISTOTE, *La poétique*, p. 61.

⁷⁶ Ch. PERRAULT, *Critique de l'opéra d'Alceste*, dans *Recueil de divers ouvrages*, p. 279.

⁷⁷ SÉVIGNÉ, *Lettre à madame de Grignan*, 24 nov. 1673, dans *Correspondance*, t. 1, p. 627.

fait pour être long-tems mauvais. On vit bientôt après dans *Thesée* un Comique plus fin & beaucoup plus noble.⁷⁸

Cet avis de Rémond de Saint-Mard en 1741 rejoignait celui de l'abbé Du Bos. Pour ce dernier, l'évolution de l'opéra concrétise à merveille celle de l'esprit français dans son ensemble qui cherche alors à définir sa spécificité par des valeurs d'ordre, de système, de clarté et de régularité dont, à vrai dire, il ne s'était pas trop soucié jusque-là :

Nos premiers faiseurs d'Opera se sont égarés [...] pour avoir imité trop servilement les Opera des Italiens de qui nous empruntons ce genre de spectacle, sans faire attention que le goût des François ayant été élevé par les Tragédies de Corneille & de Racine, ainsi que par les Comédies de Moliere, il exigeoit plus de vraisemblance, qu'il demandoit plus de régularité & plus de dignité dans les Poèmes dramatiques, qu'on en exige au-delà des Alpes.[...] Monsieur Quinault [...] n'eut pas fait deux Opera, qu'il comprit bien que les personnages de bouffons, essentiels dans les Opera d'Italie, ne convenoient pas dans des Opera faits pour des François. *Thesée* est le dernier Opera où Monsieur Quinault ait introduit des bouffons; & le soin qu'il a pris d'annoblir leur caractere, montre qu'il avoit déjà senti que ces rôles étoient hors de leur place dans des Tragédies faites pour être chantées, autant que dans des Tragédies faites pour être déclamées.⁷⁹

Comme Cahusac et à l'encontre des critiques actuels, Du Bos cite *Thésée* — et non *Atys* — comme premier exemple d'une volonté de rationalisation, et donc de francisation. Cette date correspond à l'entrée officielle de Quinault à la Petite Académie. Depuis sa création, celle-ci avait toujours eu un droit de regard sur les divertissements royaux, mais à partir de 1674, il semble bien qu'elle leur ait dicté, non seulement des sujets, mais encore la manière de les traiter.

*
* *

Si Quinault n'a pas livré de *Poétique* au public, sans doute est-ce aussi parce que d'autres s'en étaient déjà chargés. Quinault n'aimait pas les polémiques, mais il n'en allait pas de même de Charles Perrault qui s'en était fait une spécialité. Dès 1655, une profonde affection avait rapproché Perrault du jeune disciple de Tristan : c'était au temps où ils hantaient tous deux les ruelles des Précieuses. Ces liens noués dans leur jeunesse ne se relâchèrent jamais et, après la mort de Quinault,

⁷⁸ RÉMOND de SAINT-MARD, *Réflexions sur l'opéra*, La Haye, 1741, p. 18, note.

⁷⁹ DU BOS, *Réflexions critiques*, t. 1, pp. 177-178.

Perrault “s’instituera le défenseur de son œuvre avec autant de véhémence qu’il avait fait de son vivant”⁸⁰. Perrault, qui s’était fait le champion d’un Quinault par trop accommodant, se souvint, dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, de la cabale qui avait accueilli *Alceste* une vingtaine d’années auparavant :

La verité est qu’en ce temps-là j’estois presque le seul à Paris qui osast se declarer pour Monsieur Quinault, tant la jalousie de divers Autheurs s’estoit eslevée contre luy, & avoit corrompu tous les suffrages & de la Cour & de la Ville; mais enfin j’en ay eu satisfaction. Tout le monde luy a rendu justice dans les derniers temps, & ceux qui le blasioient le plus ont esté contraints par la force de la verité, de l’admirer publiquement, après avoir connu qu’il avoit un genie particulier pour ces sortes d’ouvrages.⁸¹

Ces “divers Autheurs”, comme nous l’avons vu, n’étaient rien moins que Boileau et Racine qui avaient dénigré cette adaptation sacrilège d’Euripide⁸².

Comme en témoigne madame de Sévigné, le demi-succès ou le demi-échec d’*Alceste* avait consterné Lully :

On va fort à l’opéra; on trouve pourtant que l’autre était plus agréable. Baptiste croyait l’avoir surpassé; le plus juste s’abuse. Ceux qui aiment la symphonie y trouvent toujours des charmes nouveaux.⁸³

Le Florentin était atterré et il y avait de quoi : *Alceste* était bien plus dense, bien plus riche que *Cadmus et Hermione* qui avait pourtant été reçu si favorablement l’année précédente. Ce second opéra était sans doute trop riche, sa symphonie trop bruyante pour une cour où Boësset et Lambert continuaient de donner le ton. Heureusement, l’opéra plut à Sa Majesté et les courtisans y découvrirent soudain mille beautés. Si la musique désappointa, le livret de Quinault fut unanimement condamné par le clan des Anciens.

⁸⁰ Sur les rapports de Quinault avec Perrault, voir É. GROS, *id.*, p. 26 et p. 174.

⁸¹ PERRAULT, *Parallèle*, t. 3, p. 242.

⁸² Étant à la base de la querelle des Anciens et des Modernes, cette querelle d’*Alceste* a fait l’objet de plusieurs travaux : voir notamment H. GILLOT, *La querelle des Anciens & des Modernes en France*, pp. 478-481; M. BARTHÉLEMY, “L’opéra français et la querelle des Anciens et des Modernes”, *Les Lettres romanes*, 1956; G. COWART, *The origins of modern musical criticism : French and Italian music (1600-1750)*, Ann Arbor, 1981; B. DIDIER, “Querelles musicales à l’aube du XVIII^e siècle”, dans L. GODARD de DONVILLE (éd.), *D’un siècle à l’autre : Anciens et Modernes*, Marseille, 1987; B. NORMAN, “Anciens et Modernes, tragédie et opéra”, dans *id.*

⁸³ SÉVIGNÉ, *Lettre à madame de Grignan*, 29 janv. 1674, dans *id.*, p. 686.

La cause de cette réaction violente doit être cherchée dans le sujet même d'Alceste. La matière de *Cadmus et Hermione* était empruntée aux *Métamorphoses* d'Ovide. Cette légende ne comptait peut-être pas parmi les plus célèbres, mais elle permettait à Lully et à Quinault de rendre hommage à Hermione, plus connue sous son nom d'Harmonie. En outre, ils pouvaient s'autoriser de Lucien qui trouvait cette fable des plus aptes à soutenir l'intérêt d'un spectacle⁸⁴. Avec *Alceste*, Quinault renonçait à la Fable et se référait directement à Euripide. Lully et son librettiste avaient choisi ce sujet, comme le suggère Girdlestone, "sans doute pour des raisons de prestige, pour prouver que la tragédie en musique était capable et digne de s'attaquer à des sujets appartenant au domaine de la tragédie antique"⁸⁵. L'envie de ressusciter les chefs-d'œuvre des Anciens avait été à l'origine des premiers opéras. En France même, certaines comédies-ballets indiquaient le souci d'une reconstitution des spectacles grecs ou romains. Ce vieux mirage a sans doute suffi pour donner envie à nos deux compères de rivaliser avec Euripide.

Cette interprétation est cependant contestée et d'autres témoignages ont été avancés pour expliquer le choix de Quinault. Toujours soucieux de blanchir Racine des indécidables que ses contemporains lui ont prêtées, Jacques Vanuxem s'en est pris à l'honnêteté de Quinault :

Un thème emprunté à Euripide n'était pas habituel pour un ballet, une pièce à machines ou un opéra dont les sujets venaient plutôt d'Ovide, du Tasse et de l'Arioste. Cet emprunt à une tragédie grecque ne devait pas être renouvelé par Quinault. Tout nous pousse à confirmer qu'il n'eût sans doute pas traité un tel sujet s'il n'avait su que Racine s'y intéressait.⁸⁶

Se fondant sur le témoignage — pour le moins spécieux comme nous l'avons vu — de Lagrange-Chancel, Vanuxem prétend que Racine "n'avait point mis de pièce au théâtre depuis son *Andromaque*, qu'il ne se proposa de la faire suivre par celle d'*Alceste*"⁸⁷. Le moins que l'on

⁸⁴ CAHUSAC, *La danse ancienne et moderne*, t. 1, p. 149.

⁸⁵ C. GIRDLESTONE (*La tragédie en musique*, p. 60) reprend ici une idée émise déjà par É. GROS, *id.*, pp. 555-556.

⁸⁶ J. VANUXEM, "Les projets de Racine", p. 59.

⁸⁷ LAGRANGE-CHANCEL cité dans J. VANUXEM, "Sur Racine et Boileau librettistes", p. 78. Vanuxem renvoie également au témoignage de Longepierre rapporté par Louis Racine. Voici avec quelles précautions ce dernier mentionne l'existence d'une éventuelle *Alceste* de son père : "Il avait eu le dessein de traiter le sujet d'*Alceste*, et M. de Longepierre m'a assuré qu'il lui en avait entendu réciter quelques morceaux; c'est tout ce que j'en sais." (L. RACINE, *Mémoires sur Jean Racine*, dans J. RACINE, *Œuvres complètes*, t. 1, p. 42).

puisse dire, c'est qu'il n'était pas pressé : *Les plaideurs*, *Britannicus*, *Bérénice*, *Bajazet* et *Mithridate* suivent *Andromaque* et précèdent l'hypothétique *Alceste* que Racine aurait eu soudain envie d'écrire en 1674. Assurément, Quinault n'était pas un parangon de bonne foi en fait de paternité littéraire, mais, dans ce cas précis, c'est sans doute Racine qui s'est souvenu d'un projet ancien et toujours reporté :

[Racine] est amené à différer ce projet pour rivaliser avec Corneille et écrire des pièces romaines. En 1673, Quinault lui prend ce sujet pour en faire un opéra. Quinault était coutumier du fait. Ajoutons donc le larcin d'*Alceste* à ceux dont ce poète, grand par le talent, mais moins grand par le caractère, s'était déjà rendu coupable. On comprend l'aigreur de Racine dont témoigne la préface d'*Iphigénie*. Il ne fit jamais publier ni représenter sa tragédie d'*Alceste*.⁸⁸

Cette explication suscite plusieurs commentaires. Tout d'abord, on s'étonne que le demi-succès de l'*Alceste* de Quinault ait retenu Racine de



22 LE PAUTRE, *Alceste*, tragédie en musique, représentée à Versailles dans la cour de marbre du château.

⁸⁸ J. VANUXEM, "Sur Racine et Boileau librettistes", p. 79.

publier la sienne, si du moins elle était écrite en 1674. En effet, nous avons vu que l'art du doublet était institutionnalisé et plusieurs tragédies de Racine ont connu cette concurrence, du *Tite et Bérénice* de Corneille à la *Phèdre* de Pradon : jamais Racine n'a renoncé à éditer une tragédie pour cette raison. Ensuite, on peut s'interroger sur le caractère cornélien ou romain des *Plaideurs* et de *Bajazet*. Quant à l'aigreur envers Quinault, elle n'est guère perceptible dans la préface d'*Iphigénie*. Si aigreur il y a, elle vise la *Critique de l'opéra ou Examen de la tragédie d'Alceste* et non cette tragédie en musique elle-même.

Les rumeurs relatives à une querelle entre Quinault et Racine pourraient, comme dans le cas des *Bérénice*, avoir un certain fondement. L'année 1674 fut l'année du sacrifice glorieux comme 1670 avait été celle des adieux illustres : sans doute la Petite Académie avait-elle invité les artistes à se pencher sur ce thème-clef de la célébration royale. Peut-être Racine se rappela-t-il alors son *Alceste* toujours différée. Quinault, volontairement ou involontairement, s'était résolu, avec l'accord du roi et de ses petits académiciens, pour celui d'*Alceste*. Racine choisit celui d'*Iphigénie* qui correspondait à la fois à son goût pour Euripide et à la thématique imposée par la cour. Peut-être ces deux adaptations du dramaturge antique avaient-elles été souhaitées comme un nouveau concours : lors des fêtes de juillet 1674 à Versailles, l'*Alceste* de Quinault et l'*Iphigénie* apparurent comme des variations sur un même thème et sur un même auteur. Une nouvelle fois, la victoire resta à Racine et Quinault trembla pour sa place de librettiste attitré. Son échec eut pour conséquence d'imposer la révision de ses livrets par la Petite Académie et l'élaboration d'une poétique du genre nouveau.

La *Critique de l'opéra* était un libelle anonyme et, dans sa préface d'*Iphigénie*, Racine ne parle qu'en termes vagues de "ces messieurs". Dès juillet 1674 pourtant, tout le monde savait que ce pamphlet venait de la tribu des Perrault, mais personne ne pouvait désigner avec certitude l'un de ses membres. Pour Boileau, il ne pouvait s'agir que de son pire ennemi, le médecin Claude Perrault⁸⁹. Son ami et correspondant, Claude Brossette l'attribue par contre à Pierre Perrault⁹⁰. Certains passages de la *Critique de l'opéra* se retrouvent pourtant, à peine modifiés,

⁸⁹ BOILEAU, *Réflexions sur Longin*, I, dans *Œuvres complètes*, p. 503. Cette attribution est également mentionnée, dès septembre 1676, dans une lettre de Boileau adressée à monsieur de Vivonne (*id.*, p. 781); sur Claude Perrault, voir A. PICON, *Perrault (1613-1699) ou La curiosité d'un Classique*, Paris, 1988.

⁹⁰ Voir BOILEAU, *Œuvres*, éd. par Brossette, Paris, 1747, t. 2, pp. 326-327, note 28 ; la même attribution se trouve encore confirmée dans une seconde note (t. 3, p. 223, note 18). Cet avis est suivi par É. GROS, *id.*, p. 109.

dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes* écrits par Charles Perrault après la mort de ses deux frères : dans la quatrième partie de cet ouvrage, lorsqu'il renvoie aux écrits de son frère Claude, jamais il ne manque de le signaler explicitement. Peut-être les Perrault ont-ils écrit, comme cela leur était déjà arrivé⁹¹, à six mains. Boileau trouvait d'ailleurs à toute cette famille une "même bizarrerie d'esprit"⁹². Quoi qu'il en soit, Charles Perrault a joint, par deux fois, ce libelle à l'édition de ses œuvres : ce texte reflète ses conceptions et traduit la position officielle de la Petite Académie, donc de Colbert et du roi.

L'*Alceste* de Quinault se démarque nettement de son modèle grec et "de la tragédie la plus nue et la plus statique d'Euripide, Quinault a tiré son livret le plus chargé et le plus remuant"⁹³. Au lieu de justifier les modifications opérées par Quinault au nom d'une esthétique propre à l'opéra, Perrault se cantonne dans le domaine de la tragédie déclamée et insiste sur la nécessité absolue d'adapter l'œuvre antique au public du XVII^e siècle. Toute la caballe d'*Alceste* roule en fait sur une question de bienséances⁹⁴ :

Je croy bien qu'en Grece on pouvoit prendre plaisir à voir une Princesse déjà sur l'âge, & ayant des enfans à marier, qui pleure sur son lit dans le souvenir de sa virginité qu'elle y a perduë : car les mœurs de ce temps-là le pouvoient permettre. Mais je suis assuré que cela n'est point du tout au goust de nostre Siecle, qui estant accoustumé à ne voir sur le Theatre que des Amans jeunes, galans, & qui ne sont point mariez, auroit eu bien du mépris pour les tendresses de cette Epouse surannée.⁹⁵

La nécessité de "moderniser" les Anciens était unanimement admise et Corneille ou Racine ne pensaient pas autrement : c'est même l'une des thèses soutenues par la préface d'*Iphigénie*. Racine ne se contredit pas pour autant car il perçoit très justement que la *Critique de l'opéra* cherche à déformer la tragédie d'Euripide pour défendre les options prises par Quinault au nom d'un principe reconnu par tous et fondé sur le respect des bienséances. Les critiques de Racine sont fortes et l'on est forcé d'acquiescer. Sa démonstration consiste à souligner une connaissance

⁹¹ P. BONNEFON, "Charles Perrault : essai sur sa vie et son œuvre", p. 410.

⁹² BOILEAU, *Réflexions sur Longin*, I, dans *Œuvres complètes*, p. 496.

⁹³ C. GIRDLESTONE, *id.*, p. 60.

⁹⁴ Voir sur cette question les pages éclairantes que J. SCHÉRER a consacrées aux convenances et aux bienséances dans *La dramaturgie classique en France*, Paris, [1950], pp. 365-421; sur le contexte intellectuel et esthétique qui les demandait, voir R. BRAY, *La doctrine classique en France*, pp. 215-230.

⁹⁵ Ch. PERRAULT, *Critique de l'opéra d'Alceste*, pp. 288-289.

insuffisante de la langue grecque et à disqualifier ainsi les jugements de Perrault. Dans ses *Réflexions sur Longin*, Boileau procédera de la même manière pour invalider les critiques du *Parallèle des Anciens et des Modernes* à l'encontre d'Homère.

Perrault défendait Quinault en arguant de la nécessité dans laquelle il s'était trouvé de devoir adoucir des mœurs devenues choquantes. En adaptant une tragédie antique à un public plus poli que n'était le peuple antique, Quinault surpassait son modèle. Pour Aristote, comme pour les classiques français, l'art est une *imitation* : une œuvre qui imite de bons exemples est donc supérieure à celle qui en imite de mauvais. Tel est le raisonnement de Perrault à propos des mœurs — un peu trop grecques — des bergers de la quatorzième églogue de Théocrite :

On dira que c'estoient les mœurs de ce temps-là. Voila de vilaines mœurs, & par conséquent un vilain siecle bien différent du nostre. On dira encore que cela exprime bien la Nature, oüy, une vilaine Nature qui ne doit point être exprimée.⁹⁶

... et donc une mauvaise œuvre ! Les bienséances et les convenances n'étaient pour Racine qu'une concession; elles deviennent pour Perrault la marque de la supériorité du Siècle de Louis le Grand.

Mais Quinault, et Perrault le savait, n'avait eu envers Euripide aucun des scrupules qu'il lui prêtait si généreusement. Le librettiste aurait aimé que l'on considérât la tragédie antique comme le modèle qu'il avait suivi en créant la tragédie en musique. Pourtant, dans le même temps, il continuait de s'inspirer des modèles italiens et ne modifiait la donnée antique que pour ajouter un peu de galanterie et quelques thèmes chers au roi. Loin de le servir, la référence à Euripide — et donc aux poétiques d'Aristote et d'Horace —, par la comparaison qu'elle appelait entre les deux œuvres, ne fit que rendre évident l'immense écart qui les séparait.

La querelle d'*Alceste* délivra le librettiste de la tutelle des Anciens et de la tragédie classique française qui s'en inspirait. Quinault et Lully prirent conscience de l'originalité du genre qu'ils inventaient et en développèrent, en toute liberté, les riches potentialités. Dans *La danse ancienne et moderne*, Cahusac est donc fondé à écrire :

Quinault ne fit qu'une faute qu'une modestie mal entendue lui suggéra, dont ses ennemis se prévalurent, qui a fait méconnoître le genre, & qui en a retardé le progrès [...]. Il donna le titre de *Tragédie* à la composition nouvelle qu'il venoit de créer. Boileau, Racine, & les autres Juges de la

⁹⁶ Ch. PERRAULT, *Parallèle*, t. 1, préface non paginée.

Littérature François y chercherent dès-lors les différens traits de phisionomie du Poëme qu'on nommoit communément *Tragédie*, & ils l'apprécierent à proportion du plus ou du moins de ressemblance qu'ils lui trouverent avec ce genre déjà établi.

Par cette fausse dénomination Quinault les aida lui-même à se bien convaincre, que sa composition n'étoit rien moins qu'un genre tout-à-fait nouveau.⁹⁷

Lully et Quinault avaient choisi la dénomination de tragédies en musique, à la fois pour souligner qu'ils œuvraient dans le genre noble réclamé par la cour, et pour éviter le terme d'opéra qui sonnait trop italien.

Charles Perrault comprit que c'était une erreur⁹⁸. Dès les dernières pages de son pamphlet dialogué, il avait senti qu'il faisait fausse route et qu'il avait écrit, non la *Critique de l'opéra* de Quinault, mais la *Critique de la tragédie* d'Euripide. À Aristippe qui vient d'avancer un précepte de l'*Art poétique* latin pour condamner les machines de l'*Alceste* moderne, Cléon répond :

Celui que vous venez d'alleguer est tres-bon, & doit estre indispensablement observé dans les Comedies & dans les Tragedies; mais non pas dans les Opera ou Pieces de Machines, qui n'estant point en usage du temps d'Horace, ne peuvent estre sujettes aux loix qui en ont esté faites de ce temps-là.⁹⁹

Perrault est un illusionniste : il arrivera à légitimer l'opéra grâce à Aristote, en déniait cependant au philosophe toute autorité pour juger de l'excellence d'un genre moderne qu'il n'a pu connaître. La *Poétique* avait défini la comédie comme un genre consacré uniquement au vraisemblable, alors que la tragédie pouvait y mêler le merveilleux. Par un tour de penser tout versaillais, Perrault montre que la symétrie appelait un genre exclusivement fondé sur le merveilleux : ce genre, c'est bien entendu l'opéra.

Cette Poétique à peine ébauchée ne sera développée qu'en 1692 dans la troisième partie du *Parallèle des Anciens et des Modernes*. Perrault reprend son raisonnement où il l'avait laissé en 1674 et prouve qu'Aristote aurait pu trouver "que cette sorte de pieces de Theatre que nous appelons des Opera manquoit à l'accomplissement du genre Dramatique"¹⁰⁰ :

⁹⁷ CAHUSAC, *id.*, t. 3, pp. 94-96.

⁹⁸ Voir l'article de H. SCHNEIDER, "Tragédie et tragédie en musique : querelles autour de l'autonomie d'un nouveau genre", *Komparatistische Hefte*, 1982.

⁹⁹ Ch. PERRAULT, *Critique de l'opéra d'Alceste*, p. 304.

¹⁰⁰ Ch. PERRAULT, *Parallèle*, t. 3, p. 282

QUERELLE D'ALCESTE

Le Vray-semblable & le merveilleux sont comme les deux pivots de cette Poésie. La Comedie roule toute sur le vray-semblable, & n'admet point le merveilleux, & la Tragedie est meslée de merveilleux & de vray-semblable; ne falloit-il pas que comme il y a une Poésie Dramatique qui est toute renfermée dans le vray-semblable, il y en eust une autre, qui par opposition fust toute composée de merveilleux.¹⁰¹

De ces prémisses, Perrault tire des conclusions qui deviendront la définition la plus commune de la tragédie en musique :

Dans une Comedie tout doit estre ordinaire & naturel; dans un Opera tout doit estre extraordinaire, & au dessus de la nature. Rien ne peut estre trop fabuleux dans ce genre de Poésie, les contes de vieille comme celui de Psyché en fournissent les plus beaux sujets, & donnent plus de plaisirs que les intrigues les mieux conduites & les plus regulieres [...]. Ces chimeres bien maniees amusent & endorment la raison, quoyque contraires à cette mesme raison, & la charment davantage que toute la vray-semblance imaginable : ainsi nous pouvons dire que l'invention ingenieuse des Opera n'est pas un accroissement peu considerable à la belle & grande Poésie.¹⁰²

Genre de l'in vraisemblable, irrégulier pour être régulier, le livret d'opéra voit son esthétique légitimée par Aristote. Son invention devenait un titre de gloire dont les Modernes pouvaient s'enorgueillir car, par rapport à ceux de Quinault, les livrets italiens n'étaient que des monstres informes et non des œuvres d'art. L'opéra avait droit de cité au même titre que la comédie ou la tragédie, et Quinault rejoignait Corneille et Molière au sommet du Parnasse :

Les opera qui sont venus ensuite [des comédies et des tragédies] ont porté le tout au plus haut point, soit pour la beauté de la Poésie, qui en son genre a égalé les autres pieces dramatiques, soit pour la magnificence de la Scene & des spectacles que rien n'a jamais égalé.¹⁰³

Quinault comprit qu'il y allait de son intérêt de s'éloigner des modèles tragiques et ne recourut plus à Euripide. Il s'imposa la loi du merveilleux chrétien ou païen et puisa, dans la Fable ou les romans chevaleresques, des données interdites aux autres genres. Perrault lui avait fait entendre que la modernité du genre qu'il illustrait servait la politique de Colbert et plairait au roi. Jusque-là les thuriféraires avait comparé Louis XIV à Apollon ou à Alexandre, mais ces comparaisons n'étaient plus de saison

¹⁰¹ *Id.*, pp. 282-283.

¹⁰² *Id.*, pp. 283-284.

¹⁰³ *Id.*, p. 195.

et Louis devenait incomparable : les Modernes ne craignirent plus d'affirmer la supériorité du Siècle de Louis le Grand sur l'Antiquité¹⁰⁴.

*
* *

Les options esthétiques que Perrault avait dessinées lors de la querelle d'*Alceste* guidèrent Lully et Quinault. Leurs tragédies en musique devinrent des modèles et les théories de Perrault, des dogmes. Au XVIII^e siècle, les librettistes de Rameau, comme Cahusac ou Marmontel, reprendront à leur compte les théories de Perrault :

D'abord le merveilleux fut la pierre fondamentale de l'édifice, & la Fable, ou l'imagination lui fournirent les seuls matériaux qu'il crut devoir employer pour le bâtir.¹⁰⁵

Le merveilleux, non seulement légitimait le goût du spectaculaire, il l'exigeait :

Quinault en formant le projet de réunir tous les moyens d'enchanter les yeux & l'oreille, sentit donc bien qu'il devoit prendre des sujets dans le système de la fable, ou dans celui de la magie. Par-là il rendit son théâtre fécond en prodiges; il se facilita le passage de la terre aux cieus, & des cieus aux enfers; se soumit la nature & la fiction.¹⁰⁶

Par un effet de symétrie nécessaire, interne à la *Poétique* d'Aristote, Perrault avait consacré l'opéra au merveilleux. Il avait prouvé que le genre pouvait s'inscrire dans le système aristotélicien, mais il n'en prouvait pas pour autant la légitimité.

Cahusac sentit la faille : rien ne démontrait que l'*imitation*, principe directeur de la pensée d'Aristote, pouvait s'appliquer au merveilleux. L'imitation du surnaturel, Cahusac la trouva prescrite dans l'épopée. La tragédie en musique empruntera donc au poème dramatique ses caractéristiques structurelles mais, comme le poème épique, en se fondant sur le merveilleux : "Homère & Virgile, Sophocle & Euripide parurent à Quinault des autorités suffisantes en faveur du genre qu'il projettoit de mettre sur la Scène"¹⁰⁷. Cette théorie avait pour but ultime de parer au sempiternel reproche d'in vraisemblance d'une action entièrement chantée :

¹⁰⁴ Sur cette évolution dans la thématique de la célébration royale, voir N. FERRIER-CAVERIVIERE, *L'image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715* ; et C. GRELL et C. MICHEL, *L'école des Princes ou Alexandre disgrâcié : essai sur la mythologie monarchique dans la France absolutiste*, Paris, 1988.

¹⁰⁵ CAHUSAC, *id.*, t. 3, pp. 64-65.

¹⁰⁶ MARMONTEL, *Poétique française*, Paris, 1763, t. 2, pp. 364-365.

¹⁰⁷ CAHUSAC, *id.*, p. 69.

Dans ce composé tout est mensonge, mais tout est d'accord; & cet accord en fait la vérité. La musique y fait le charme du merveilleux, le merveilleux y fait la vraisemblance de la musique : on est dans un monde nouveau.¹⁰⁸

Non seulement Marmontel ou Cahusac ne s'étonnent plus que les personnages de Quinault chantent, et chantent tout leur rôle, mais ils les condamneraient s'ils agissaient autrement¹⁰⁹. À l'opéra, seul l'in vraisemblable est vraisemblable :

Le langage musical si analogue à la Langue Grecque, & de nos jours si éloigné de la vraisemblance, devoit alors non-seulement supportable; mais encore tout-à-fait conforme aux opinions reçues.¹¹⁰

Sur un théâtre où tout est prodiges, il paroît tout simple que la façon de s'exprimer ait son charme comme tout le reste. Le chant est le merveilleux de la parole.¹¹¹

Les préceptes de Perrault étaient devenus les règles intangibles d'une poésie du livret d'opéra¹¹².

L'INVENTION DU RÉCITATIF

Alors qu'il s'attache longuement à analyser les livrets de Quinault, Charles Perrault touche à peine aux partitions de Lully. Il se refuse à les aborder et s'excuse sur l'insuffisance de ses connaissances musicales : il se contente de renvoyer au traité de son frère Claude intitulé *De la musique des Anciens*, auquel il prétend ne pouvoir rien ajouter. Claude, c'est l'autre "touche-à-tout" de cette famille d'exception. Bien qu'il fût médecin de formation, il était avant tout connu comme architecte. Sa traduction commentée de Vitruve et ses projets pour l'Observatoire ou la

¹⁰⁸ MARMONTEL, *id.*, t. 2, p. 329.

¹⁰⁹ Sur cette vision de la poésie chantée comme langage divin, voir l'ouvrage classique de P. BÉNICHOU, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830); Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, 1973.

¹¹⁰ CAHUSAC, *id.*, p. 66.

¹¹¹ MARMONTEL, *id.*, t. 2, p. 330.

¹¹² Sur la théorie de la tragédie en musique et son évolution au XVIII^e siècle, voir notamment C. KINTZLER, *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'Age classique*, Paris, 1983; B. DIDIER, *La musique des Lumières*, Paris, 1985; M. BARTHÉLEMY, *Métamorphoses de l'opéra français au Siècle des Lumières*, [Arles], 1990; B. CANNONE, *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Paris, 1990; et C. KINTZLER, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, s. l., 1991.

Colonnade du Louvre en font l'une des figures marquantes de cette architecture que l'on devait appeler versaillaise. Là ne s'arrêtait pas la curiosité d'un homme avide de savoir. S'étant intéressé au "Bruit", il en fit un traité qu'il éditait en 1680 dans ses *Œuvres de physique et de mécanique* et il lui adjoignit une dissertation sur la musique des Anciens d'un ton nettement polémique. Il avait songé un instant à la faire précéder d'un dialogue, au parterre de l'Académie de Musique, entre Paléologue et Philalèthe. Cette diatribe aurait ôté à la dissertation son autorité de démonstration scientifique et elle fut remplacée par un simple avis¹¹³. Cachée dans un ouvrage de physique, cette dissertation était un vrai *factum*, adroit, intelligent, documenté, caustique : il tirait à boulets rouges sur le "coin" des Anciens.

Selon notre polémiste, la réputation de la musique ne repose que sur la Fable, sur des légendes comme celles de Cadmus, d'Orphée ou d'Arion. Il est impossible de reconstituer la moindre pièce de musique grecque ou romaine et les tenants des Anciens sont contraints de la rêver, de l'imaginer, de la recréer dans leur esprit :

Il est aussi bien difficile que l'idée de l'excellente Musique, que nous entendons tous les jours, ne se présente à notre imagination, quand nous lisons la description qu'Horace fait par exemple des agréables concerts de Flutes & de Lyres, dont Mécenas faisoit retentir son superbe Palais dans ses magnifiques festins : il est bien difficile de se ne pas représenter les Hotterres avec Philebert, qui joignent la douceur de leurs Flutes au Clavessin de Monsieur Chambonnière, au Tuorbe de Monsieur Itier, & à la Basse de viole de Monsieur le Camus, le tout par la conduite & sur la composition de Monsieur Lully.¹¹⁴

Claude Perrault est un Moderne et l'est résolument. Au rebours du sentiment général qui loue le récitatif et le chant de Lully, il vante la richesse de ses symphonies :

Toutes les parties ont chacune leur chant à part, qui avec la liberté, que sa beauté & son agrément semble [sic] témoigner, se laisse conduire par des loix étroites & rigoureuses, qui l'obligent de se rendre aux accords où il semble se rencontrer par hazard, mais en cent façons différentes, dans lesquelles une même douceur, une même beauté se remarque perpétuellement.¹¹⁵

¹¹³ Cette préface manuscrite a été publiée par H. GILLOT, *La querelle des Anciens & des Modernes en France*, pp. 576-591.

¹¹⁴ Cl. PERRAULT, *De la musique des Anciens*, dans *Œuvres de physique et de mécanique*, Amsterdam, 1727, t. 1, p. 312.

¹¹⁵ *Ibid.*

Perrault cherche à réduire l'opposition entre la musique antique et la musique moderne incarnée par Lully, à celle de monodie et de polyphonie qu'il appelle respectivement *plain-chant* et *musique à plusieurs parties*. Pour lui, les Anciens ont ignoré la polyphonie qui lui paraît incomparablement supérieure à la monodie.

Il serait cependant erroné de réduire cet essai à une simple condamnation de la musique antique. Perrault considère que, malgré son extrême simplicité, elle peut "avoir causé tous les merveilleux effets que l'on a racontés"¹¹⁶. Cependant, le discours de Perrault sous-entend que les Anciens "n'estoient point encore parvenus à la délicatesse que l'on a eue depuis" : comme le goût au XVII^e siècle est devenu plus fin, il est évident que les œuvres qui plaisent, elles aussi, sont plus raffinées. Claude Perrault poursuit un raisonnement identique à celui que tient son frère pour démontrer la supériorité de l'*Alceste* de Quinault sur celle d'Euripide.

Mais la musique n'est pas qu'un art, elle est une science et figure, à bon droit, dans un traité de physique acoustique. Les tenants des Anciens pouvaient ergoter sur les progrès des arts, non sur ceux des sciences :

Cette sçavante Maitresse [l'Antiquité] avec toute sa lumiere, sa politesse, sa science, & sa fécondité pour toutes sortes de merveilles n'a pas été assés heureuse pour produire celle de l'aiguille aimantée, des lunettes d'approche, & de l'artillerie, auxquelles un siècle barbare & grossier a donné naissance, & qui sont des merveilles assés considerables pour faire présumer qu'il n'a pas été incapable de produire celles qui sont dans la Musique à plusieurs parties.¹¹⁷

La polyphonie lui paraît infiniment supérieure à la monodie, mais Perrault concède que cette supériorité n'est pas mesurable en termes de beauté ou d'émotion. Il reconnaît au contraire qu'elle est peu goûtée par la plupart des peuples et qu'en France même, elle n'est pas au goût du public : la plupart des mélomanes préfèrent un air de cour, une chanson et même un vaudeville aux "excellens ouvrages d'Orlande, de Claudin, de Boëssset", ces merveilles inventées par un siècle barbare. Le mérite de la musique à plusieurs parties réside dans sa nature, dans le progrès des connaissances dont elle témoigne. Ce plaisir n'est plus uniquement sensuel, il est aussi intellectuel :

Il se trouvera que hors un petit nombre de personnes, qui ont des oreilles pour entendre ce qu'il y a de fin dans l'Harmonie, tous les autres n'en ont que pour entendre le bruit, & toute la capacité, que l'on a ordi-

¹¹⁶ *Id.*, p. 317.

¹¹⁷ *Id.*, p. 321.

nairement à goûter la Musique ne va qu'à juger de la beauté du chant. [...] Au contraire ceux qui sont nez capables de goûter l'Harmonie à plusieurs parties, loin d'être embarrassés du grand nombre des chants différents, font consister tout leur plaisir à démêler cette agréable confusion.¹¹⁸

Avec la multitude, La Fontaine pourra préférer le clavecin de la Certain à toute la symphonie d'*Isis*¹¹⁹, mais les gens d'esprit devront renoncer au plus bel air de Lambert pour une belle fugue *à la française* de Lully.

Cette péroraison aristocratique exceptée, les conceptions de Claude Perrault passeront intégralement dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes*. Pour Charles, la musique des Modernes est incontestablement supérieure à celle des Anciens, puisqu'elle est incontestablement plus riche. Plus le contrepoint sera dense, plus l'harmonie sera audacieuse, meilleure sera la musique :

Du temps de nos Peres, les Musiciens n'employoient presque que des accords parfaits dans leurs compositions; ils n'avoient garde d'appuyer sur une fausse quinte, ny mesme sur une sixième, parce que ce sont des accords imparfaits : bien loin de se hazarder à faire une septième ou une seconde, qui sont de pures dissonnances. Aujourd'huy, non seulement on n'en fait aucune difficulté, mais on convient que c'est de ces accords imparfaits, & de ces sortes de dissonnances bien placées & bien sauvées, que se forme la plus excellente Musique. Celle de nos Peres qui n'estoit presque composée que d'accords parfaits ne peut plus se souffrir, & s'appelle aujourd'hui du *gros fa* par les moindres écoliers en Musique.¹²⁰

Cet éloge de l'audace harmonique est adressé à Lully et ce passage de la quatrième partie du *Parallèle* publiée en 1697 reprend, quasi mot pour mot, le contenu de la notice consacrée par Perrault au compositeur dans ses *Hommes illustres*¹²¹. La richesse des symphonies de Lully — qui était selon Claude la marque d'une volonté d'archaïsme nationaliste, un retour à Roland de Lassus ou à Claude Le Jeune — apparaît au contraire à Charles comme un modernisme. Le paradoxe n'en est pas un : Claude songe aux grandes pièces chorales ou orchestrales, comme les ouvertures ou certaines chaconnes qui lui rappellent le temps révolu des polyphonistes, alors que Charles pense surtout aux airs qu'il compare à ceux de Boësset ou de Chabanceau de La Barre.

¹¹⁸ *Id.*, p. 319.

¹¹⁹ LA FONTAINE, *Épître à M. de Niert sur l'opéra*, dans *Œuvres complètes*, p. 484.

¹²⁰ Ch. PERRAULT, *Parallèle*, t. 4, p. 9.

¹²¹ Voir Ch. PERRAULT, *Les hommes illustres*, t. 1, p. 85.

Charles Perrault avait bien défendu son camarade et jamais la gloire de Quinault ne fut aussi éclatante que durant la première moitié du XVIII^e siècle. La gloire de Lully, en revanche, ne fit que décroître. Pour les deux Perrault, Lully l'emportait sur les Anciens par sa science musicale. L'argument était fragile et très vite le public comprit que venait d'Italie une musique bien plus riche encore. Lully avait banni le *gros fa*, mais viendrait le temps où un certain Jean-Philippe Rameau, selon les termes mêmes de son *Neveu*, libérerait la France du "plainchant", de la "psalmodie" de Lully¹²². Depuis, la réputation de Lully est celle d'un compositeur aux compétences musicales déficientes. Son succès éphémère s'expliquerait par un phénomène de mode et par la rapacité d'un homme qui avait eu soin d'écarter tout rival potentiel. Sa formation "sur le tas" ne put donner sans doute à Lully des connaissances comparables à celles qu'un Charpentier était allé acquérir auprès des maîtres italiens : si Baptiste n'a pas cherché à combler ses manques, peut-être est-ce moins par paresse que parce qu'il n'en ressentait pas le besoin dans la voie qu'il s'était choisie.

*
* *

Une action entièrement chantée imposait le récitatif. Or le *stilo rappresentativo*, le récitatif "moitié chantant-moitié recitant" des Italiens, n'agréait pas au public français comme en témoigne Pierre Perrin :

Ce sont comme des pleins-chants & des Airs de Cloistre, que nous appellons des chansons de vieilles ou du ricochet, si ridicules & si ennuyeux qu'ils se sont attirés justement la malediction dont ils ont esté chargez.¹²³

La condamnation est sans appel et Perrin chercha une autre solution. Selon lui, le seul recours est d'éviter les scènes de transition et de composer les paroles de livrets "toutes de pathétique" :

J'ay taché de fe' mon discours de musique beau, propre au chant et pathétique : et dans cette veüe j'en ay toujours choisy la matiere dans les passions tendres, qui touchent le cœur par sympathie d'une passion pareille, d'amour ou de hayne, de crainte ou de desir, de colère, de pitié, de merveille, &c. et j'en ay banny tous les raisonnemens serieux et quy se font dans la froideur, et mesme les passions graves, causées par des sujets

¹²² Ce sont les termes employés pour qualifier la musique de Lully par Diderot dans *Le Neveu de Rameau*.

¹²³ PERRIN, *Lettre écrite à Monseigneur l'Archevesque de Turin*, dans *Les œuvres de poésie*, pp. 281-282.

serieux, qui touchent le cœur sans l'attendrir [et qui] se doivent prononcer dans la bienséance d'une voix assortie, c'est-à-dire égale et modérée, qui ne se haste, ny se rallentit, [...] ce qui ne peut s'accorder avec le chant.¹²⁴

Pierre Perrin s'était plié aux talents de son musicien Robert Cambert "qui aimoit les Paroles qui n'exprimoient rien, pour n'être assujetti à aucune Expression, & avoir la liberté de faire des Airs purement à sa fantaisie" :

*Camber a eu cet avantage dans ses Opera, que le Récitatif ordinaire n'ennuyoit pas, pour être composé avec plus de soin que les Airs même, & varié avec le plus grand Art du monde.*¹²⁵

Ce que Saint-Évremond aime dans le récitatif de Cambert, c'est son absence. L'ennui naissant de l'uniformité, Claude Perrault loue Gabriel Gilbert pour "l'adresse qu'il y a à faire que l'on comprenne la suite d'une fable et ses intrigues par un enchaînement de chansons qui ne doivent ordinairement contenir que des propositions generales, et se passer le plus souvent possible du recitatif qui n'a point de grace en chantant"¹²⁶. L'option de Cambert et de ses deux librettistes ne permettait pas le développement de la trame dramatique nécessaire à une œuvre de longue haleine. Ainsi, pour le père Ménestrier, la *Pastorale* n'était que "14 Scenes seulement, qui étoient quatorze chansons, que l'on avoit liées ensemble comme l'on avoit voulu, sans s'assujettir à d'autres lois qu'à celles d'exprimer en beaux Vers & en Musique les divers mouvemens de l'ame qui peuvent paroître sur le Theatre"¹²⁷.

Cette solution, Lully en connaissait parfaitement les avantages et les inconvénients pour l'avoir expérimentée dans ses comédies-ballets. Il n'était pas possible, en se fondant sur les mêmes bases, d'aller plus loin qu'il n'avait fait dans les pastorales du *Grand divertissement de Versailles* ou des *Amants magnifiques*. Lully eut alors l'idée de génie de retourner complètement la question : du récitatif problématique, il fit la base du nouveau genre lyrique. Au lieu d'être une transition entre diverses formes musicales comme dans *Pomone* ou dans *Les peines et les plaisirs de l'Amour*, le récitatif devint le support dans lequel elles s'inté-

¹²⁴ PERRIN, *Recueil de paroles de musique, Avant-propos*, éd. par L. AULD, *id.*, t. 3, p. VIII.

¹²⁵ SAINT-ÉVREMOND, *Les opéra*, éd. par R. Finch et E. Joliat, p. 63.

¹²⁶ Cl. PERRAULT, *Traité de la musique, Préface*, dans H. GILLOT, *La querelle des Anciens & des Modernes en France*, p. 587.

¹²⁷ MÉNESTRIER, *Des représentations en musique*, p. 209.

grèrent¹²⁸. Le récitatif que l'on avait rendu ennuyeux en lui ôtant tout intérêt expressif et dramatique devint source d'émotion et d'intérêt scénique : c'était une révolution copernicienne. Lully n'a pas inventé le récitatif au sens strict, mais il lui a donné un rôle nouveau et essentiel. Comme l'écrivait La Vallière, *Cadmus* n'est pas le premier opéra français, il est "le premier Opéra dans le genre que nous avons adopté"¹²⁹.

Ce choix esthétique donnait l'occasion à Quinault de composer de véritables tragédies. Selon Perrin, il était bien entendu impossible d'écrire une tragédie qui pût être déclamée et de la mettre ensuite en musique "de bout en bout, comme qui voudroit parmy nous mettre en Musique le *Cinna* ou les *Horaces* de Monsieur Corneille"¹³⁰. Le pari fut tenu par Quinault, mais divers impératifs inhérents à l'opéra modifièrent pourtant en profondeur le modèle de la tragédie déclamée¹³¹. Le récitatif qui n'avait jamais réussi auprès du public français demeurerait un problème de taille. Lully et son librettiste s'attelèrent à le rendre séduisant et ils y parvinrent parfaitement. Toujours critiqué et toujours copié, le modèle qu'ils imposèrent survécut à leurs œuvres par le biais de Rameau, de Gluck ou de Berlioz. L'importance qu'ils avaient accordée à l'élément littéraire et leur souci de la prosodie sont, aujourd'hui encore, des caractères spécifiques de l'opéra français.

L'intérêt de Lully pour les questions de prosodie était si marqué que Lecerf a pu prétendre que son récitatif était la notation stylisée de la déclamation dramatique :

Il alloit le former à la Comédie sur les tons de la *Chanmêlé*. Il écoutoit déclamer la Chanmêlé, retenoit ses tons, puis leur donnoit la grace, l'harmonie & le degré de force qu'ils devoient avoir dans la bouche d'un Chanteur, pour convenir à la Musique à laquelle il les approprioit de cette maniere.¹³²

Derrière cette interprète illustre, c'est Racine que Lully aurait suivi pour modeler son récitatif. Mal satisfait des interprètes du Palais Royal,

¹²⁸ Sur le récitatif lullyste, voir notamment J. NEWMAN, *Jean-Baptiste de Lully and his tragedies lyriques* ; R. FAJON, "Propositions pour une analyse rationalisée du récitatif de l'opéra lullyste", *Revue de musicologie*, 1978; L. ROSOW, "French Baroque recitative as an expression of tragic declamation", *Early music*, oct. 1983; C. KINTZLER, "Essai de définition du récitatif : *Le chaînon manquant*", "Recherches", 1986 et "Le modèle lullyste et le problème du récitatif", dans *Poétique de l'opéra français*, p. 359 et svtes.

¹²⁹ LA VALLIÈRE, *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques par ordre chronologique*, Paris, 1760, p. 87, cité par L. AULD, *The Lyric Art of Pierre Perrin*, t. 1, *Birth of French Opera*, p. 100.

¹³⁰ PERRIN, *Lettre écrite à Monseigneur l'Archevesque de Turin*, p. 281.

¹³¹ Sur les modifications apportées par Quinault aux tragédies récitées afin de les adapter aux exigences de la scène lyrique, voir C. GIRDLESTONE, *La tragédie en musique considérée comme un genre littéraire*, Première partie, ch. I, "Caractères généraux", pp. 3-54.

¹³² LECERF, *id.*, t. 2, p. 204.

Racine leur avait retiré son *Alexandre* pour le donner aux acteurs de l'Hôtel de Bourgogne : la déclamation racinienne est donc celle des Grands Comédiens, celle-là même que Molière a si cruellement raillée dans son *Impromptu de Versailles*. Spécialistes de la tragédie, les interprètes de l'Hôtel de Bourgogne avaient une "prononciation ampoulée et emphatique"¹³³ avec, comme l'on disait alors, "une grande ouverture de bouche" et "un ton de voix plus noble"¹³⁴. Pour noter le flux d'une récitation elle-même stylisée, Lully usa de changements constants de mesures. Il s'agissait d'un travail subtil où le compositeur s'astreignait à respecter la *quantité*, c'est-à-dire la longueur des syllabes et leur accentuation. Cette question très discutée correspondait sans doute moins à une réalité linguistique difficilement mesurable qu'à un héritage de la poésie mesurée à l'*antique* telle que l'avait pratiquée Baïf¹³⁵. Pour Lecerf, le récitatif français "est un juste milieu entre le parler ordinaire, & l'art de la Musique, & Lulli a su donner au sien un caractère harmonieux & naturel qui sera toujours admiré & toujours imité imparfaitement"¹³⁶. Pour être parfait, le récitatif lullyste doit être parachevé par le chanteur qui devra s'efforcer d'approcher encore du débit "naturel" de la déclamation :

Le bon Acteur qui sent l'esprit de ce qu'il chante, presse, ou bien ralentit à propos quelques notes, il emprunte de l'un pour prêter à l'autre; il fait sortir de même, ou bien il retient sa voix; il appuie sur certains endroits [...]. Chaque Acteur supplée de son fonds à ce qui n'a point pu s'écrire en notes, & il le supplée à proportion de sa capacité.¹³⁷

En tant que répétiteur et "directeur d'acteur", Lully jouait alors un rôle prépondérant et "nos Maîtres d'aujourd'hui ne sauraient du tout atraper une certaine manière de reciter, vive sans être bizarre, que Lulli donnoit à un Chanteur"¹³⁸.

¹³³ GRIMAREST, *Vie de Molière*, p. 21.

¹³⁴ GRIMAREST, *Traité du récitatif dans la lecture, dans la lecture publique, dans la déclamation, et dans le chant; avec un Traité des accens, de la quantité, & de la ponctuation*, Paris, 1707, p. 89.

¹³⁵ Cette théorie des quantités a été développée surtout par BACILLY, *L'art de bien chanter*. À l'instar de Frits Noske — et de Louis Auld qui le cite —, nous croyons que cette question des quantités est moins une fiction que la trace d'une réalité trop complexe pour servir efficacement de base à une versification ou à une prosodie musicales (*The Lyric Art of Pierre Perrin*, t. 2, p. 135).

¹³⁶ LECERF, *id.*, p. 101.

¹³⁷ DU BOS, *Réflexions critiques*, t. 3, pp. 342-343; même idée chez GRIMAREST, *id.*, pp. 97-98.

¹³⁸ LECERF, *id.*, p. 103.

La technique du compositeur est à la fois simple et raffinée. Lorsque Rousseau et Rameau s'affronteront autour du fameux monologue d'*Armide*, Rousseau en trouvera l'harmonie totalement indigente et Rameau — dont le génie d'harmoniste sous-entend il est vrai toutes sortes de raffinements — mettra en lumière l'intelligence de Lully dont la prosodie parvient à enchérir sur la palette de sentiments proposée par Quinault¹³⁹. Lecerf trouvait lui aussi que l'esprit du compositeur se montre partout, "cependant ce n'est pas dans les grands airs, dans les grands morceaux, qu'il me frappe davantage, mais c'est dans de petits traits, dans certaines réponses qu'il fait faire à ses chanteurs"¹⁴⁰. Certains "traits" de *Phaëton* et d'*Armide* font également, et à juste titre, l'admiration de Grimarest :

Mr de Lulli y étoit fort attentif. On le remarque dans sa parenthese suivante, que tout autre que lui auroit peut-être manquée :

*Le vainqueur de Renaud, si quelqu'un le peut-être,
Sera digne de moi.*

La parenthèse, *si quelqu'un le peut-être*, est si bien disposée, que l'on pouroit chanter, *le vainqueur de Renaud sera digne de moi*, sans altérer le sentiment ny la modulation.¹⁴¹

La "parenthèse d'*Armide*" était un écueil où l'on attendait Gluck. Pour démontrer sa supériorité sur Lully et sa capacité à écrire dans le genre français, le compositeur mit en musique le livret de Quinault : le trait du vieil opéra était trop beau pour n'être pas conservé.

Alors qu'en Italie les musiciens distinguent de plus en plus nettement les airs des récitatifs, Lully refuse cette solution qui, pour mettre en évidence les premiers, rend les seconds trop unis. Sa volonté sera de rendre le récitatif expressif, à l'inverse des compositeurs italiens qui considèrent le récitatif comme un moment neutre servant à faire progresser l'action entre deux moments émouvants que sont les airs. Lully refuse cette dichotomie et fait du récitatif même le véhicule de l'émotion. Son récitatif sera un flot continu d'où émergent certaines formes d'une structure musicale plus affirmée.

¹³⁹ ROUSSEAU, *Lettre sur la musique françoise*, dans *Écrits sur la musique*, éd. par C. Kintzler, Paris, 1979, pp. 308-309; et RAMEAU, *Observations sur notre instinct pour la musique*, dans *Complete theoretical writings*, éd. par E. Jacobi, s.l., 1967-1972, t. 3, p. 84.

¹⁴⁰ LECERF, *id.*, t. 2, p. 196.

¹⁴¹ GRIMAREST, *id.*, pp. 208-209.

Dans la mise en musique, l'élément minimal est ce qu'il est convenu d'appeler un mot lyrique. Selon la théorie des *loci topici* chers à la musique baroque, certains mots doivent recevoir un traitement spécifique¹⁴². La coutume du picturalisme musical était si profondément ancrée que certains auditeurs "croiroient qu'un Air seroit méchant, si l'Auteur avoit manqué de mettre des Nottes hautes sur des mots qui signifient des choses élevées, comme le *Ciel*, les *Etoiles*, les *Nuës*, les *Montagnes*, les *Rochers*, les *Dieux*, les *Astres*, ou des Nottes plus basses sur les mots de *Terre*, *Mer*, *Fontaines*, *Valées*, etc."¹⁴³. Cette belle déclaration de principe n'empêche pas Bacilly de distinguer ensuite arbitrairement le mot "courir", qui demanderait une mesure appropriée, d'autres, comme "onde" ou "balancer", dont l'illustration musicale serait en revanche "une chose tout à fait badine & puerile"¹⁴⁴. Les théoriciens sont cependant unanimes pour condamner l'usage systématique de cet effet : "ce n'est point une regle de mettre des roulades sur [...] *coulez*, *volez* ; des tenues sur les suivantes, *éternelle*, *repos*. Les termes seuls n'expriment point un sentiment"¹⁴⁵. Lecerf emboîte le pas pour trouver, bien sûr, que Lully a presque toujours évité ce travers :

Un roulement sur le mot *chaîne*, represente les anneaux d'une chaîne; sur le mot *foudre*, l'éclat & la chute de la foudre; sur le mot *voler*, le mouvement d'un vol; sur le mot *décendre*, les degrez d'une décente, &c. & cette representation de l'objet materiel est plus ou moins nécessaire, selon l'occasion; mais est toujours supportable, c'est toujours une image. Il seroit difficile de justifier quelques roulades que Lulli a eu la foiblesse de mettre sur les mots *gloire*, *victoire*, &c. On pourroit dire néanmoins que *gloire* & *victoire*, marquent je ne sçai quoi de brillant que ces roulades semblent faire voir.¹⁴⁶

"La Poésie est une peinture" que la musique doit imiter à son tour. Le picturalisme était l'un des moyens les plus simples de rendre éloquente une musique qui n'échappait que trop aux catégories de la raison. Aussi Lully ne se priva pas de cet effet. Dans le *Dialogue de Silène avec deux satyres*

¹⁴² Sur cette question, voir les travaux déjà anciens, mais éclairants, de M. F. BUKOFZER, "Allegory in baroque Music", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1939-1940; et *La musique baroque*, ch. X, "La forme dans la musique baroque", trad. par C. Chauvel, Paris, 1947-1982-1988, pp. 381-400. L'usage des *loci topici* rhétoriques dans la musique française n'a guère retenu jusqu'ici l'attention de la critique à l'exception des travaux suggestifs de L. E. BROWN, "Oratorical thought and the "tragédie lyrique": a consideration of musical-rhetorical figures", *College music symposium*, 1980; et de P. M. RANUM, "Audible rhetoric and mute rhetoric : the 17th-century French sarabande", *Early music*, fév. 1986; et "Y a-t-il une rhétorique des airs de danse français ?", à paraître dans V. KAPP (éd.), *Die Sprache der Zeichen und Bilder*, 1989.

¹⁴³ BACILLY, *id.*, p. 121.

¹⁴⁴ *Id.*, p. 125.

¹⁴⁵ GRIMAREST, *id.*, p. 210.

¹⁴⁶ LECERF, *id.*, p. 203.

LE RÉCITATIF LULLYSTE

de *Psyché*, le mot “fond” était traduit par une chute à l’octave. Cette habitude, Lully la conserva jusqu’à la fin de sa vie, comme le montre cet exemple pris d’*Acis et Galatée*. Ce n’est pas ici l’idée générale du dieu Neptune sortant de l’eau qui est peinte, mais chaque mot séparément puisque “je sors” est sur un intervalle montant et “de mes grottes profondes” sur une ligne mélodique descendante :

Acis et Galatée (III, 8)

NEPTUNE: Je sors de mes grottes profondes.

Dans cet exemple du premier acte d’*Atys*, le verbe “sommeille” est posé sur des valeurs longues :

Atys (I, 3)

VIOLONS

IDAS: Vous veillerez lorsque tout sommeille.

5 6 6 7 6

Lully s’appuie sur une tradition, mais en tire des effets plus complexes. Ainsi, de cette mention du “sommeil”, qui annonce la scène centrale de l’œuvre, le célèbre *Sommeil* du troisième acte. C’est l’idée même du sommeil qui guide la mise en musique, avec cette ligne mélodique en valeurs longues et en notes répétées. Seul un petit ornement vient ajouter une couleur spécifique sur la syllabe accentuée du mot “violences” :

Atys (III, 3)

FLUTES

PHOBOS: Ne vous faites point violence.

6 6 6 7 6 x

La disposition instrumentale est identique, ainsi que la tonalité et la tessiture du chanteur : un même concept réclame une même expression musicale. Par la disposition adroite de ces touches de couleur, le musicien et le librettiste tissent un réseau d'échos thématiques qui participe à la construction de l'œuvre.

À côté de ces brèves tournures mélodiques, des formes plus vastes et plus structurées viennent s'intégrer au récitatif. L'air d'Idas que nous venons de citer intervient au sein d'une scène dont il interrompt les changements de mesures pour affirmer sa carrure rythmique bien marquée :

Un personnage qui dit quelque chose de plus vif, de plus emporté que le reste de son discours, qui est pris de quelque saillie, qui a tout d'un coup quelque redoublement de passion : quitte le train ordinaire du récitatif. Il prend un ton d'un mouvement vite & piqué, & qui est marqué encore par l'accompagnement de deux violons, & il exprime ainsi ce qu'il sent, il fait sentir aux autres d'une manière vive sans être outrée : sans sortir des règles, sans bizarrerie : puis quand l'emportement est calmé, il retourne au récitatif ordinaire pour le quitter encore à la première saillie.¹⁴⁷

Un surcroît d'émotion, l'apparition d'un sentiment dûment répertorié par les *Traité des passions*, autorisent le compositeur à abandonner le récitatif pour le chant, celui-ci apparaissant comme un mode d'expression vraisemblable lorsqu'il s'agit de rendre des sentiments violents¹⁴⁸. Ces airs de mouvement offrent des structures musicales et des contenus sémantiques très divers. Certains sont des airs "passionnés", d'autres expriment des maximes générales dont la répétition n'est pas invraisemblable¹⁴⁹. Au premier acte d'*Atys*, deux octosyllabes sur le thème du bonheur des "cœurs indifférents" servent de prétexte à un petit air avec reprise :

ATYS

Si leurs plaisirs ne sont pas grands,
Au moins leurs peines sont légers.

Des vérités générales ont l'avantage d'être acceptées par tout un chacun et donc de pouvoir être chantées par plusieurs personnages en même temps. Les maximes sont prétexte à duos et trios :

¹⁴⁷ LECERF, *id.*, t. 1, p. 60.

¹⁴⁸ Sur cette question, voir le remarquable exposé de L. AULD, *The Lyric Art of Pierre Perrin*, t. 2, p. 48 et svtes ; sur les formes musicales insérées par Lully dans son récitatif, voir l'article fondamental de J.R. ANTHONY, "The musical structure of Lully's operatic Aïrs", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds), *Jean-Baptiste Lully*.

¹⁴⁹ Voir P. GETHNER, "La fonction des sentences dans les livrets de Quinault", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 4, mai 1989, pp. 129-144.

LE RÉCITATIF LULLYSTE

SANGARIDE & DORIS

Un amour malheureux dont le devoir s'offence,
Se doit condamner au silence;
Un amour malheureux qu'on nous peut reprocher,
Ne sauroit trop bien se cacher.

L'air d'Idas déjà cité n'est pas inspiré par une passion et n'exprime aucune vérité générale. Le contenu sémantique est adapté au contexte, mais l'air peut en être détaché :

IDAS

Vous veillez lorsque tout sommeille;
Vous nous éveillez si matin,
Que vous ferez croire à la fin
Que c'est l'Amour qui vous éveille.

Par leur autonomie sémantique, par leur carrure musicale affirmée, ces petits airs restaient dans les mémoires : ils servaient de timbre à de nouveaux couplets et s'étendaient "aux garçons de boutique & aux servantes de cabaret"¹⁵⁰.

Si certains airs de mouvement devenaient des timbres célèbres, il est avéré que Lully, à son tour, puisait dans le fond commun des faiseurs de parodies. Un air de *Roland* reproduit intégralement le timbre "Dedans Potier la grand'ville" qui avait servi à une chanson satirique sur les amours de la reine et du cardinal Mazarin¹⁵¹:

De-dans Po-tier la grand' vil-le Gal-le-rie on fait ba-tir

C'est l'a-mour qui nous mé-na-ce; Que de Coeurs sont en dan-gers.

Certains airs de mouvement étaient sans doute indiqués par Quinault, mais d'autres s'ajoutaient à la demande de Lully, comme le prouve cet exemple qui relève de l'air de canevas. Le témoignage de Lecerf qui signalait que Lully recourait parfois à cette technique se trouve donc

¹⁵⁰ LECERF, *id.*, t. 2, pp. 327-328.

¹⁵¹ Ce rapprochement a été établi par M. ROLLIN, "Les œuvres de Lully transcrites pour le luth", dans J. de LA GORCÉ et H. SCHNEIDER (éds), *Jean-Baptiste Lully*, p. 488.

confirmé¹⁵². Ainsi s'explique encore le tour populaire de certains airs détachés dont la trivialité heurtait l'auteur de la *Comparaison*¹⁵³.

D'autres airs, pour être mis en musique sur un rythme marqué, sont au contraire d'une grande élégance. Malgré sa brièveté, l'air de Sangaride "Atys est trop heureux" compte parmi les pages les plus poignantes sorties de la plume du compositeur. Le tétracorde descendant et toujours répété de la basse de chaconne impose sa noblesse et sa nostalgie :

Atys (1, 4)

SANGARIDE : A- tys est trop heu- reux sou- ve rain de son cœur

6 T 6 4 x 6 T 6

mal- tre de tous ses voeux, sans crain- te sans me- lan- co- li- e

4 x 6 7 6 7 6 x

Detailed description: This is a musical score for a recitative piece. It consists of two systems of music. The first system is for Sangaride and contains the lyrics 'A- tys est trop heu- reux sou- ve rain de son cœur'. The second system continues the lyrics 'mal- tre de tous ses voeux, sans crain- te sans me- lan- co- li- e'. Below the vocal line, there are rhythmic markings: '6 T 6 4 x 6 T 6' for the first system and '4 x 6 7 6 7 6 x' for the second system. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Bien qu'il ne compte qu'une trentaine de mesures, cet air est pourtant le cœur expressif de l'acte. Tout d'abord, il structure cette scène d'aveu : l'apparition fragmentaire du thème et sa reprise intégrale dans l'air de Sangaride encadrent une scène en récitatif où Sangaride ouvre son cœur à Doris. Ce thème avait déjà été préfiguré à plusieurs reprises. La règle qui veut qu'un même sentiment soit exprimé par une même musique le fait apparaître sur le mot "heureux" dans cet air d'Idas :

Atys (1, 2)

IDAS : A- mants qui vous plai- gnez Vous es- tes trop heu- reux

7 6 5 x 6 6 4 x

Detailed description: This is a musical score for Idas's aria. It consists of a single system of music. The lyrics are 'A- mants qui vous plai- gnez Vous es- tes trop heu- reux'. Below the vocal line, there are rhythmic markings: '7 6 5 x 6 6 4 x'. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

¹⁵² LECERF, *id.*, pp. 218-219.

¹⁵³ *Id.*, t. 1, p. 33.

LE RÉCITATIF LULLYSTE

Quant à la basse contrainte, elle s'était fait entendre au moment où Idas, ne croyant plus en ses dénégations, annonçait à Atys qu'il l'avait d'ailleurs surpris un jour en train de "parler d'amour" :

Atys (1,2)

IDAS: Dans un bois So- li- taire et som- bre

En vertu de l'adage qui veut qu'il n'y ait qu'une seule bonne manière de peindre un sentiment, la basse contrainte devient le thème de l'aveu, du *Confitebor*. Lorsque, pour affirmer hautement qu'il n'est pas amoureux, Atys choisit ce rythme, tous les auditeurs comprennent qu'il n'en est rien. Malgré qu'il en ait, Atys révèle le tourment qui agite son âme :

Atys (1,3)

ATYS: Je me def- fends d'ay- mer au- tant qu'il m'est pos- si- ble. Je me def- fends d'ay- mer, Je me dé- fends d'ay- mer au- tant qu'il m'est pos- si- ble.

Le contraste émouvant entre un texte qui appelait plus d'éclat et une musique aussi nostalgique est un parfait exemple de ce qui fait le génie de Lully.

Les théoriciens distinguent ces petits airs des grands airs : les monologues sont pour les protagonistes l'occasion de laisser libre cours à leur passion sans être tenus par la vraisemblance qui interdit pareil éclat devant des témoins¹⁵⁴. Il s'agit parfois d'une sorte de récit magnifié et interrompu le plus souvent par des interventions de l'orchestre : c'est le cas du monologue d'Armide à la fin du second acte "Enfin, il est en ma puissance", ou de celui qu'elle chante après le départ de Renaud. D'autres monologues sont écrits en rondeau. Le récitatif est alors encadré ou entrecoupé par un refrain comme dans le monologue d'Hermione "Amour, vois quels maux tu nous fais" au deuxième acte de *Cadmus* ou dans celui de Cérès "Déserts écartez, sombres lieux" au cinquième acte de *Proserpine*. Mais l'art de Lully ne se laisse pas enfermer dans des catégories et dès que l'on croit avoir pu cerner une forme musicale, elle s'échappe et se voit contrecarrée par mille autres exemples. Par des procédés d'une extrême simplicité, Lully assure à la fois cohérence et variété à ses tragédies en musique.

Il en va de même de la construction des scènes et des actes¹⁵⁵. Ainsi le premier acte d'*Atys* est structuré autour de deux "couleurs" : une couleur nostalgique — celle des dépits amoureux venus de la pastorale — pour les amours contrariées de Sangaride et d'Atys, et une autre, plus claire, pour l'arrivée de Cybèle. L'acte s'ouvre dans une effervescence motivée par la descente imminente de la déesse :

Atys (1, 1)

ATIS: Al- lons, Al- lons, ac- cou- rez tous, al- lons, al-

lons ac- cou- rez tous, Cy- bel le va des- cen- dre.

Comme un refrain vient scander un grand récit, cette phrase, répétée à plusieurs reprises, structure le premier acte. Cette seconde structure vient se superposer à celle que dessinaient les basses contraintes. Pour simple qu'elle soit, cette opposition de tons est source d'équilibre dans les formes, et d'émotion par le contraste de sentiments entre la joie populaire et la douleur des amants. Le divertissement s'amorce à la fin de la scène 7 où le mot "descendre" inspire un traitement proche de celui du thème initial :

¹⁵⁴ Voir H. SCHNEIDER, "Les monologues dans l'opéra de Lully", *xvii^e siècle*, 1988.

¹⁵⁵ Voir H. SCHNEIDER, "La structure des scènes et des actes dans l'opéra de Lully", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds), *Jean-Baptiste Lully*.

L'HARMONIE DE LULLY

Atys (1, 7)

SANGARIDE: La Dé- es- se des- cend, la Dé- es- se des-
cend, al- lons al- lons, au de- vant d'ei- le.

Le lien thématique du divertissement et de l'acte se fait avec une évidence désarmante et un sens de l'efficacité qui forcent l'admiration. Le divertissement s'infléchit en mineur : la déesse parle, mais déjà elle aime d'un amour funeste. L'acte s'achève en do majeur sur son entrée dans le temple.

*
* *

À l'inverse d'un Marc-Antoine Charpentier, mais à l'instar de la plupart de ses contemporains, Lully n'a pas un sentiment clair des notions de modes mineur et majeur. L'opposition est celle, parfois fuyante, de bécarre et de bémol :

Il en est [...] mesme qui pretendent qu'il y a des marques de Musique qui sont précisément affectées pour la signification, & pour l'expression, comme sont le Dièse, & le b mol pour les expressions tendres & passionnées; de sorte qu'ils ne [sic] hesitent point à traiter d'ignorant un Compositeur qui aura manqué à mettre une de ces marques sur les mots de *langueur, martyr, tristesse, tourment, pitié, souffrir, mourir, soupirer, pleurer, gemir, severe, cruelle*.¹⁵⁶

Lully, nous l'avons vu à propos de la sérénade du *Sicilien*, est sensible à cette opposition dont il n'use pas systématiquement. Dans le premier acte d'*Atys* — auquel nous avons emprunté la plupart de nos exemples, car, comme le dit Lecerf, il est "sans difficulté le plus beau"¹⁵⁷ —, la première partie se meut dans les tonalités de sol majeur et mineur, avec quelques écarts vers la mineur et ré mineur. En revanche, le divertissement et la descente de Cybèle qui concluent l'acte sont en do majeur, avec une partie centrale en la mineur. L'animation des Phrygiens qui attendent Cybèle et la mélancolie qui baigne la déclaration, réciproque mais trop tardive, de Sangaride et d'Atys empruntent des tons "doucement joyeux" et "sérieux et magnifique", alors que la fête de Cybèle se

¹⁵⁶ BACILLY, *id.*, pp. 121-122.

¹⁵⁷ LECERF, *id.*, p. 13.

déroule dans un climat "gai et guerrier", avec un détour qui annonce la conclusion vers le "tendre et plaintif"¹⁵⁸. Lully n'était donc pas tout à fait insensible à l'*Énergie des modes*.

Dans sa remarquable analyse du langage harmonique de Lully, Patricia Howard arrive à des conclusions similaires. La tendance à la simplification de l'harmonie s'accroît dans les premiers opéras. Non sans raison, la musicologue attribue cette évolution à l'influence d'un courant anti-italien toujours sensible au moment de la création de *Cadmus et Hermione*. Durant le dernier quart du XVII^e siècle, l'anti-italianisme se résout en une simple affirmation de la rationalité : francisation et rationalisation en arrivent à coïncider. Les livrets reflètent ce changement d'esthétique. *Cadmus* renonce, sinon totalement, du moins de manière significative, à la variété et à la discontinuité des modèles italiens :

Quinault, dès son premier livret, s'est efforcé de "franciser", de "nationaliser" l'opéra. Il l'a francisé d'abord en cherchant, *dans la mesure du possible*, à le réduire à l'unité d'action; il l'a francisé ensuite en s'efforçant, *dans la mesure du possible*, d'en atténuer le caractère disparate et d'y introduire l'unité de ton.¹⁵⁹

Lully a suivi la même voie et cherché à distinguer sa tragédie en musique des opéras vénitiens. Cette volonté aurait pu se concrétiser par une plus grande complexité du tissu polyphonique ou par des audaces harmoniques "inouïes". Ainsi que le lui suggérait Claude Perrault, Lully aurait pu se réclamer des grands maîtres — français — de la Renaissance comme Claudin et Orlande. Sous l'impulsion de Pierre de Nyert, l'air de cour visait à une nouvelle expressivité du chant orné. Quant à Michel Lambert, la plupart de ses airs étaient à quatre voix. Lully alla à l'encontre de ce courant et privilégia la monodie : un récitatif accompagné par la seule basse fonderait sa tragédie en musique et ses chœurs seraient le plus souvent homophoniques. Sûr de son art, Lully enrichit ensuite son langage harmonique, en particulier dans les trois dernières tragédies en musique et dans la pastorale d'*Acis et Galatée*.

Ces choix esthétiques ne sont pas guidés uniquement par la volonté de se démarquer de l'art italien ou de mettre le texte en valeur sans en entraver la perception. La simplicité de Lully, sa "nudité" s'apparente aux premiers opéras de Caccini ou de Peri plutôt qu'à ceux de la

¹⁵⁸ CHARPENTIER, "Énergie des modes", dans *Règles de composition*, publiées en annexe de C. CESSAC, *op. cit.*, p. 456.

¹⁵⁹ É. GROS, *Philippe Quinault*, p. 593.

seconde génération qu'il avait pu voir à Paris¹⁶⁰. Lully tournait le dos à l'avenir et se reportait délibérément aux modèles anciens. Pour Patricia Howard, l'usage archaïque des modes dans les tragédies en musique n'est pas dû à une méconnaissance ou à une incapacité. En effet, dans ses premiers ballets, Lully se conforme plutôt à l'opposition majeur-mineur telle que pouvait alors la pratiquer Carissimi¹⁶¹. L'usage des modes conférait à sa musique un caractère archaïque. Ceci ne semble avoir été perçu par un public parisien habitué par les airs de cour à plus de simplicité. La spécificité de la musique lullyste n'apparut clairement qu'au moment où les auditeurs purent la comparer à celle de la musique italienne. En décidant de "musiquer" *Alceste*, Lully céda au mirage de la tragédie antique entièrement chantée, et ce mirage de l'Antiquité a conféré à sa musique une saveur particulière.

Les conclusions de Patricia Howard rejoignent celles qu'avait émises Lecerf. Celui-ci considère lui aussi la "belle simplicité" de Lully comme le fruit d'un choix esthétique car il ne fait aucun doute que le compositeur avait eu tout autant de science que les Italiens :

Je ne doute point que Lully n'ait été du moins aussi sçavant que *Luigi & Carissimi*. [...] Les Maîtres Italiens travaillent, tournent, creusent plus leurs Pièces que ne font nos Faiseurs d'Opera. Mais il faut sçavoir si les Italiens ne les travaillent & ne les creusent point trop.¹⁶²

Et Lully a choisi cette voie difficile parce qu'il avait en vue le modèle antique :

Si Lully eût demeuré en Italie, & qu'il n'eût travaillé qu'en Musique Italienne : peut-être ne l'auroit-il pas amenée au point de perfection où il a amené la nôtre, à moins qu'il n'eût été guidé par quelque idée de l'admirable simplicité des anciens, (simplicité qu'il a mieux sçu imiter chés nous qu'on avoit fait nulle part depuis 1600 ans, ce que je crois la source & le caractère de son mérite).¹⁶³

Lully qui avait été un Moderne résolu et dont les œuvres avaient horrifié le coin des Anciens, était devenu un Ancien à son tour. Qu'il ait été contraint par ses insuffisances musicales à cette simplicité, ou que

¹⁶⁰ P. HOWARD, *The operas of Jean-Baptiste Lully*, pp. 164-165.

¹⁶¹ *Id.*, pp. 90-113.

¹⁶² LECERF, *id.*, p. 26.

¹⁶³ LECERF, *id.*, p. 157.

celle-ci soit un choix — fondé sur le modèle antique ou non —, force est de reconnaître que ce choix ou ce manque ont été magistralement assumés.

En fondant sa tragédie en musique sur le récitatif, Lully part en quelque sorte d'un fond neutre sur lequel viennent ensuite s'ajouter diverses formes musicales qui lui donnent sa saveur. Jamais pourtant, Lully ne vise au système. Au contraire, il joue avec une souplesse confondante de cette union de formes ouverte et fermée. La liberté qu'il s'accorde ainsi lui permet de serrer le texte de Quinault au plus près et d'en exalter les plus infimes nuances. Cette liberté qui aurait pu conduire au désordre est source de cohésion : par le rappel de tournures mélodiques ou rythmiques, par les couleurs que le bécarre ou le dièse donnent à ses scènes et à ses actes, Lully souligne, comme au temps des comédies-ballets de Molière, l'architecture du livret. L'intelligence qui brille dans toutes ses partitions n'exclut pas, comme on l'a trop souvent écrit, l'émotion. Cette émotion est cependant médiatisée : elle ne passe pas, comme chez Charpentier, par un langage harmonique merveilleusement expressif, mais naît du contact du poème lyrique et de sa traduction musicale. Le retour d'un thème sur un texte qui ne semble pas explicitement l'appeler mais qui, implicitement, la réclame, est une de ces trouvailles dont l'œuvre de Lully fourmille : le génie du compositeur se comprend moins en termes de science musicale qu'en termes d'intelligence de la scène.



23 CHAUVEAU, *Frontispice pour le livret de Cadmus et Hermione.*

SIXIÈME PARTIE

LES TRAGÉDIES EN MUSIQUE

CHAPITRE I LA CLEF DES CHANTS

Pour avoir renoncé à apparaître en chair et en os sur la scène de l'Académie royale de Musique, Louis XIV n'en attendait pas moins d'être toujours loué dans les divertissements qu'il offrait à sa cour. Quinault fit de Sa Majesté le personnage principal de ses prologues. À l'inverse de Molière ou de Thomas Corneille, qui n'hésitent pas à interpeller directement Louis, Quinault préfère célébrer le roi d'une manière plus discrète. C'est au travers de son emblème solaire que le monarque, triomphant de ses ennemis, est figuré dans le prologue de *Cadmus et Hermione* :

Le Sujet de ce Prologue est [...] la mort du monstrueux Serpent Python, que le Soleil fit naître par sa chaleur, du limon bourbeux qui étoit resté sur la terre, après le Déluge. Ce Serpent devint si terrible, qu'Appollon luy-même fût obligé de le détruire.

Le sens allegorique de ce sujet est si clair, qu'il est inutile de l'expliquer.

Il suffit de dire que Le Roy s'est mis au dessus des louanges ordinaires, & que pour former quelque idée de la grandeur & de l'éclat de sa gloire, il a fallü s'élever jusques à la Divinité même de la lumiere, qui est le corps de sa Devise.¹

Le plus souvent, Louis XIV est le "héros", le "vainqueur" ou, en toute simplicité, "le plus grand roi du monde". Le roi, le héros ou le vainqueur sont autant de mots qui se retrouvent dans la tragédie proprement dite : par l'imprécision même des termes, Quinault facilitait l'identification des personnages mythologiques ou chevaleresques avec Louis XIV.

Si sa figure, si ses armes n'apparaissent plus visuellement sur la scène durant les prologues, ceux-ci sont tout constellés d'allusions si précises qu'elles ne laissent aucun doute sur la véritable identité du monarque évoqué. Ainsi, au prologue de *Roland*, Démogorgon et la première fée annoncent qu'ils vont interpréter leur spectacle devant la cour de France :

¹ QUINAULT, *Cadmus et Hermione*, *Avertissement*, dans *Recueil general des opera*, t. 1, n.p.

RÔLE DES PROLOGUES

Allons faire entendre nos voix
Sur les bords heureux de la Seine,
Allons faire entendre nos voix
Au Vainqueur dont tout suit les loix.

Comme dans les tentures des *Saisons* ou des *Mois* dessinées par Le Brun, les demeures royales servent parfois de décors. Dans *Alceste*, "la Scène [...] est sur les bords de la Seine dans les Jardins des Thuilleries". Qui-nault suggère poétiquement la transposition mythologique du décor réaliste et le jardin du roi devient peu à peu un jardin magique :

LA NYMPHE DES THUILERIES s'avance avec une troupe de NYMPHES qui dansent, les arbres s'ouvrent, & font voir les Divinitez champêtres qui jouent de differents instruments, & les fontaines se changent en NAYADES qui chantent.

Le château de Versailles qui sert de cadre au prologue de *Thésée* reparaît — métaphoriquement — au finale. Après que Médée a détruit le palais d'Égée, Minerve en rebâtit aussitôt un second qui ne peut manquer de rappeler le palais réel, mais "enchanté" comme Molière, de Versailles :

MARS & VÉNUS

Que tout le reste de la terre
Porte envie au bonheur de ces lieux pleins d'

orgue)

MINERVE dans sa Gloire

Voyez par mon pouvoir élever à l'instant
Un Palais éclatant
Que l'Enfer n'osera détruire.

Afin que le spectateur assimile la demeure royale avec celle bâtie par
Minerve — et donc par la Sagesse —, celle-ci entonne un chœur
renvoie sans ambiguïté au prologue :

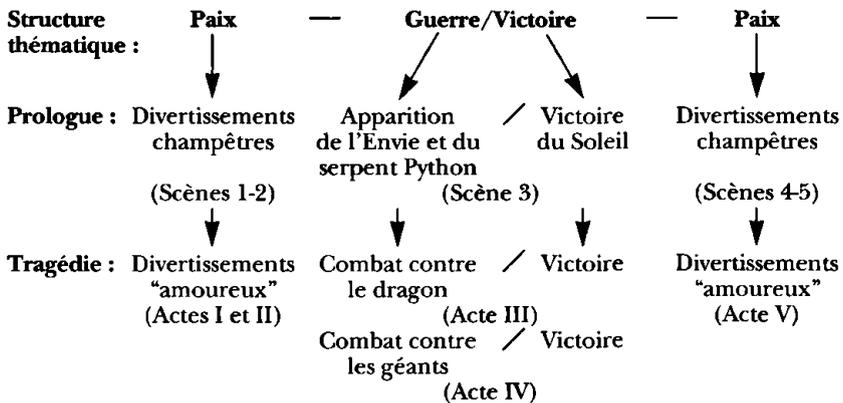
MINERVE & les Chœurs

Bien-heureux qui peut naître
Sous un regne si glorieux !
Vivez, vivez
Vivons, vivons } contents dans ces aimables lieux.

(V, 8)

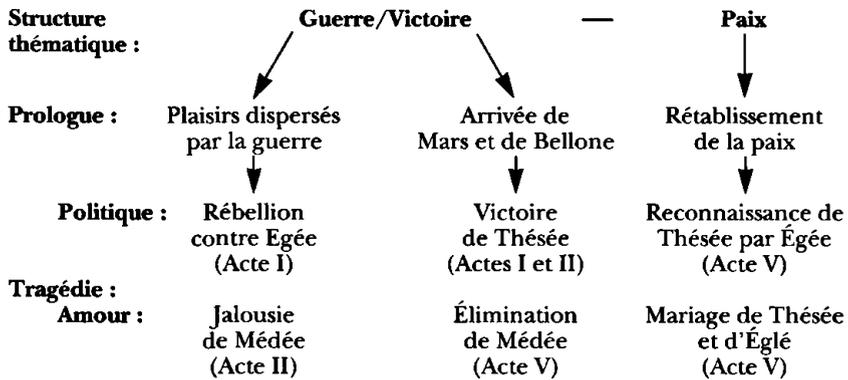
Si les décors d'*Alceste* et de *Thésée* se réfèrent directement à la personne du donateur royal, si le prologue de *Cadmus* évoque clairement les guerres de Hollande et celui d'*Armide* la révocation de l'Édit de Nantes, jamais Quinault ne mentionne explicitement les événements historiques : il les suggère par un réseau d'allusions indirectes.

Celles-ci sont bannies des tragédies proprement dites. Avec beaucoup d'habileté, le librettiste suscite cependant chez le lecteur ou le spectateur le sentiment d'un parallélisme étroit entre le prologue et la tragédie, entre les héros de l'une et l'autre parties. La ressemblance peut être d'ordre visuel : ce sont les deux palais de *Thésée* ou les nombreuses décorations "aquatiques" d'*Isis* faisant écho aux victoires navales de Duquesne. Dans *Alceste*, elle se double d'une similitude entre les situations dramatiques : le franchissement du Rhin célébré par le prologue est rappelé par le combat naval du premier acte et par la traversée du Styx au quatrième. *Cadmus et Hermione* est le reflet exact et agrandi de son prologue. Une même structure ternaire anime les deux segments de l'œuvre autour d'un schéma dramatique et thématique extrêmement simple :



Le parallélisme structurel est évident. Deux combats contre des monstres servent d'axe de symétrie aux deux parties : Apollon-Soleil triomphe de Python à la troisième scène d'un prologue qui en comporte cinq; Cadmus remporte la victoire à la scène médiane de l'acte central (III,3). Dans *Thésée*, la structure ABA fait place à une structure binaire qui investit la tragédie mythologique selon deux axes thématiques, l'un politique, l'autre amoureux :

RÔLE DES PROLOGUES



La structure du prologue préfigure, comme dans *Cadmus*, celle de la tragédie : le dualisme thématique Guerre-Paix se double d'un dualisme Jalousie-Amour. La jalousie du Géant dans *Cadmus* et celle de Médée dans *Thésée* sont des forces négatives qui jouent dans les tragédies le rôle de l'Envie et de la Guerre dans les prologues.

En grand artiste familier de Versailles, Quinault conçoit le prologue comme une sorte de vestibule dont le dessin, la décoration et les proportions annoncent l'édifice tout entier. Le librettiste se conformait à l'un des préceptes fondamentaux du discours architectural classique :

[Un bon architecte doit] faire en sorte que depuis la principale issue jusqu'à la porte du vestibule on reconnoisse le même esprit, la même expression, le même style, malgré les gradations, les nuances qu'on doit observer nécessairement entre les dépendances, les parties accessoires, & l'objet principal de l'édifice.²

Comme le vestibule du bâtiment idéal imaginé par Blondel, le prologue de Quinault présage la tragédie entière. Loin d'être un hors-d'œuvre, un ornement postiche ou une garniture surannée, il participe à l'équilibre de l'ensemble.

Par les liens thématiques qui l'unissent étroitement à la tragédie, le prologue prend en quelque sorte valeur de préface. Celui de *Proserpine* obéit à une structure binaire comparable à celle de *Thésée*. La Victoire ayant libéré la Paix enchaînée par la Discorde, le prologue s'achève dans une douceur champêtre. Les trompettes se sont tues; hautbois et musettes s'en donnent à cœur joie :

² BLONDEL, *Architecture française*, Paris, 1752-1756, t. 1, p. 399.

LA PAIX

On a quitté les armes,
Voicy le temps heureux
Des plaisirs pleins de charmes,
Voicy le temps heureux
Des plaisirs & des jeux.

Même atmosphère sereine, mêmes chants d'allégresse au premier acte où Cérès rend grâce à Jupiter de la paix qu'il rend à la terre :

Goûtons dans ces aimables lieux,
Les douceurs d'une paix charmante,
Les superbes Geants, armez contre les Dieux,
Ne nous donnent plus d'épouvante.

Les chants à la louange du souverain des dieux rappellent ceux que le prologue adressait à Louis XIV :

LA VICTOIRE & LA PAIX

Le Vainqueur est comblé de gloire,
On doit l'admirer à jamais :
Il s'est servy de la Victoire,
Pour faire triompher la Paix

(Prologue)

CHŒURS [des Suivants de Cérès]

Du plus puissant des Dieux.
Faisons retentir jusqu'aux Cieux,
Le bruit éclatant de sa gloire.
Célébrons la victoire
Du plus puissant des Dieux.

(I, 8)

Mais la victoire n'était pas encore définitivement acquise et les derniers sursauts du géant Typhée sèment la panique parmi la troupe de Cérès. Jupiter foudroie le téméraire et les acclamations redoublent au deuxième acte :

CRINISE

Jupiter a dompté les Geants pour jamais.
Ce beau séjour brille de nouveaux charmes,
Tout y ressent les douceurs de la paix.
Ah ! que le repos a d'attraits
Après de mortelles allarmes !

(II, 1)

Il n'est pas jusqu'aux champs Élysées qui ne rendent grâce à Jupiter :

RÔLE DES PROLOGUES

LES OMBRES HEUREUSES

Loin d'icy, loin de nous,
Tristes Ennuis, importunes Allarmes :
Gardez-vous
D'interrompre la Paix dont nous goûtons les charmes;
Gardez-vous
De troubler un bonheur si doux.

(IV, 1)

Sous le couvert de celle de Jupin, la louange d'un roi pacifique innerve l'opéra de bout en bout. Formulations, thèmes et structures identiques assurent la cohésion entre les deux parties de l'œuvre.

Dans *Cadmus* et dans *Thésée*, le parallélisme structurel entre les prologues et les tragédies se doublait d'un glissement thématique : l'opposition Guerre-Paix faisait place à une opposition Jalousie-Amour. Dans *Proserpine*, ce glissement est souligné avec un particulière insistance et à chaque éloge de la paix succède inmanquablement un éloge de l'amour. Au prologue, la Paix conclut son propre éloge en établissant un parallélisme entre les deux couples duels :

LA PAIX

On ne versera plus de larmes,
Tous les cœurs seront sans allarmes,
Et si l'on craint encor des tourments rigoureux,
Ce sera seulement dans l'Empire amoureux.

La prédiction de la Paix s'accomplit dans la tragédie. Après les actions de grâce rendues à Jupiter, la deuxième scène de l'acte I nous apprend que le souverain des dieux a abandonné Cérés. Au deuxième acte, à Crinise qui vient de célébrer les douceurs de la paix, Alphée répond en ces termes :

La paix dans ces beaux lieux m'offre en vain mille appas,
L'Amour en rend pour moy la douceur inutile.
Cruel Amour, hélas !
Que me sert-il de voir tout le monde tranquile,
Si mon cœur ne l'est pas ?

(II, 1)

Le même enchaînement Paix-Amour se produit dans le cœur de Pluton au deuxième acte :

PLUTON

Et du monde ébranlé par leur fureur rebelle
Les Fondements sont rafermis,
Je puis faire goûter une paix éternelle
Aux Peuples souterrains que le sort m'a soumis.

(II, 6)

J'ay trouvé Proserpine en visitant ces lieux.

.....
 Qu'un cœur est troublé, quand il devient sensible
 Pour la première fois !

(II, 7)

Quant à Proserpine, c'est après avoir chanté avec ses compagnes les douceurs d'une paix retrouvée qu'elle sera enlevée par le dieu des Enfers. Le rapt de la jeune fille provoque la colère de Cérès qui bouleverse l'ordre de la nature : la guerre succède à la paix. Par un jeu subtil d'allusions, Quinault souligne la liaison métaphorique entre le couple Guerre-Paix et sa transposition dans la thématique amoureuse. Selon une technique chère au librettiste, l'ultime intervention de Jupiter inverse cet ordre qui allait du réel vers le figuré :

Qu'avec Pluton, Proserpine s'unisse.
 Que l'on enchaîne pour jamais
 La Discorde & la guerre,
 Dans les enfers, dans les cieux, sur la terre,
 Tout doit jouir d'une éternelle paix.

(V, 6)

La Paix bienfaisante est un écho du prologue et le passage de la thématique amoureuse à celle de la Paix ferme la boucle. Quelques vers suffisent à Quinault pour conclure sur un éloge implicite de Louis XIV : même lorsqu'elle parle d'amour, la tragédie en musique parle du roi.

Malgré ses efforts, la tragédie en musique ne peut prétendre appartenir aux grands genres autorisés par l'Antiquité. Elle est avant tout un divertissement et telle était la volonté du commanditaire royal. Quinault ne se proposait pas dans ses livrets d'écrire le panégyrique du roi qu'il savait "réservé à la plus sublime éloquence"³. D'autre part, une œuvre de pur divertissement ne pouvait avoir à ses yeux et pour les contemporains qu'un intérêt bien mince. En peignant le roi par le biais d'intrigues fabuleuses et chevaleresques, Quinault réalisa la quadrature du cercle. Il louait Louis XIV en le délassant :

Voilà de grands sujets & d'illustres matieres
 Pour exercer la voix de nos Muses guerrieres.
 Celles dont le genie est plus tendre & plus doux,
 Qui du Dieu des combats redoutant le courroux,
 Trembleroient en chantant ces sanglantes conquestes,

³ QUINAULT, *Persée, Épître*, n.p.

RÔLE DE L'OUVERTURE

Qu'elles chantent les Jeux & les galantes Festes
Dont le Heros se plaist à réjouir sa Cour,
Quand sa foudre repose & qu'il est de retour.⁴

*
* *

Les procédés de structuration utilisés par le librettiste sont encore renforcés par la mise en musique de Lully. Très apparente à la lecture du livret, la rupture entre le prologue et la pièce n'existe pas dans la partition. D'une part, parce que la plupart des interprètes de l'un sont appelés à chanter également dans l'autre⁵ et, d'autre part, parce qu'une continuité sur le plan sonore est assurée par la reprise de l'ouverture à la fin des prologues. Précédant à la fois le prologue et la tragédie, l'ouverture joue un rôle capital dans l'opéra lullyste : elle est la charnière entre le monde réel du prologue et la transposition métaphorique de celui-ci dans la tragédie proprement dite.

Sur le modèle des médailles et des emblèmes qu'elle élaborait, la Petite Académie a privilégié la coexistence, au sein d'une même œuvre, de la double représentation du monarque : à l'avant, la figuration allégorique d'un événement marquant du règne, au revers le portrait réaliste du roi. Cette double représentation se retrouve par exemple dans les tapisseries des *Saisons* où la représentation réaliste d'un château royal est encadrée par des bordures truffées d'emblèmes qui en livrent la signification seconde. À Versailles, les jardins et les appartements proposent deux facettes différentes d'un même thème : par le biais de la Fable, les premiers figurent le roi sous son emblème solaire⁶; les seconds s'ordonnent autour de la représentation "réaliste" au plafond de la Galerie des Glaces. Tous les travaux supervisés par la Petite Académie témoignent de cette même volonté. À chaque fois, les petits académiciens ont pris soin de circonscrire un lieu symbolique qui livre la clef de l'ensemble. Dans le domaine de Versailles, ce lieu-clef était la Grotte d'Apollon : comme Apollon se repose la nuit chez Téthys, le roi vient se reposer de ses travaux à Versailles. La grotte dans les jardins comme la chambre du roi dans le palais offrent deux reflets d'une même image symbolique. La Petite Académie a imposé à la tragédie en musique les mêmes conventions à la fois symboliques et esthétiques.

⁴ Ch. PERRAULT, *Response à un poeme de monsieur Quinault, où Apollon se plaint que le Meccenas des gens de Lettres refuse d'estre loué*, dans *Recueil de divers ouvrages*, p. 314.

⁵ La distribution vocale des tragédies lyriques lors des créations à la cour et à la ville est mentionnée dans P. HOWARD, *The operas of Jean-Baptiste Lully*, p. 226 et svtes.

⁶ Sur l'usage de la fable mythologique sous Louis XIV et en particulier dans les châteaux royaux, voir J.-P. NÉRAUDAU, *L'Olympe du Roi-Soleil : mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, 1986.

Les livrets proposent bien une double image du roi. Réaliste et nominative dans le prologue, elle est transfigurée dans le monde des symboles par la tragédie. Mais c'est à Lully et à sa fameuse ouverture *à la française* qu'il appartenait d'incarner le cœur symbolique de l'ouvrage, le lien entre les deux modes de représentation. Jouée en tête du prologue, l'ouverture annonce la présence du roi dans la salle et dans le discours figuré du prologue. Le rythme pointé — caractéristique de la première section des ouvertures lullystes — réapparaît parfois dans de brèves symphonies à l'intérieur même de l'ouvrage. Patricia Howard a remarqué qu'il s'agissait le plus souvent de préludes pour l'entrée d'un roi ou d'un dieu. Le fait s'avère, par exemple, dans *Atys* :



Le prélude qui précède la descente de Cybèle dans son temple est fondé sur ce même rythme :



tout comme la phrase par laquelle la déesse entonne le chœur des Phrygiens qui lui rendent hommage :



RÔLE DE L'OUVERTURE

Selon Patricia Howard, le compositeur aurait identifié ce rythme majestueux à la personne souveraine. La première section de l'ouverture apparaît dès lors comme la contrepartie musicale de la dédicace verbale à Louis XIV⁷.

Cette hypothèse est confirmée par le fait que Lully a employé cette "saccade", non seulement pour l'entrée du roi ou celle des dieux de l'Olympe, mais encore pour celle du Vrai Roi. Aux offices religieux où assistait le roi, la cérémonie s'achevait toujours sur le motet *Domine salvum fac regem*. Consacré à la mise en évidence du lien qui unit le roi de ce monde à Celui des Cieux, ce motet était le point crucial des services de la Chapelle :

Pendant tout le temps que dura la Messe du Roy, on entendit un concert de voix, de violons, de hautbois, de flutes douces, et d'autres instrumens de musique qui souvent causent des distractions, mais à mon égard, [...] ils ne servirent qu'à m'élever le cœur vers Dieu. Je fus transporté quand on entonna *Domine salvum fac Regem* et je priay Dieu avec quelque ferveur qu'il continuast de combler de ses grâces un si grand prince.⁸

Dans le petit motet *Domine salvum fac regem* généralement attribué à Lully⁹, la saccade s'empare de toutes les voix :

Dessus
Do- mi- ne, Do- mi- ne,

Haute-contre
sal- vum fac Re- gem.

Haute-contre
Do- mi- ne, sal- vum fac Re- gem

Basses
Sal- vum fac Re- gem.

⁷ P. HOWARD, *id.*, pp. 143-144.

⁸ Louis MONNIER de RICHARDIN, cité par M. BENOÎT, *Versailles et les musiciens*, p. 61.

⁹ L'attribution à Lully de certains motets est éminemment problématique comme l'a fort bien mis en évidence une communication de C. MASSIP, "Les petits motets de Jean-Baptiste Lully : de quelques problèmes d'authenticité et de style", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds), *Jean-Baptiste Lully*.

Selon Ursula Kirkendale, la "saccade" était systématiquement employée par Lully pour peindre les royautés terrestre et céleste¹⁰. Monteverdi déjà l'avait utilisée comme préface à la fois de son *Orfeo* et de ses *Vespro della Beata Vergine*.

Un fait précis vient encore appuyer les hypothèses de Patricia Howard et d'Ursula Kirkendale. Lors de la création d'*Armide* en 1686, Louis XIV ne souhaita pas assister officiellement aux représentations d'un opéra qu'il avait pourtant commandé et dont il avait même choisi le sujet. Sans se laisser abattre par les défections de Quinault et de Louis XIV, le Florentin s'attaqua à une nouvelle tragédie en musique sur un livret de Campistron. Laissé inachevé à sa mort, *Achille et Polixène* fut terminé par Pascal Collasse, son disciple et son plus proche collaborateur. Au prologue, les Muses de la tragédie lyrique se lamentaient sur leur disgrâce soudaine :

MERCURE

Sçavante Sœurs, arbitres de la Scene,
Quel accident funeste a fait cesser vos jeux ?
.....

MELPOMÈNE

Ignorez-vous que le plus grand des Rois
Estendant chaque jour ses conquêtes,
Et signalant son bras, par de nouveaux Exploits
A négligé nos plus superbes Fêtes ?

THALIE

Depuis ce fatal moment,
Nos spectacles privez de leur magnificence
Ne sçauroient plus avoir l'éclat & l'agrément
Qu'ils ne doivent qu'à sa présence.

Campistron et Colasse n'ignoraient donc pas que Sa Majesté n'avait pas l'intention d'assister aux représentations de la dernière tragédie du Florentin. La traditionnelle ouverture cède donc la place, avant le prologue, à un simple prélude. Louis XIV ayant refusé de cautionner l'œuvre, Jupiter s'en chargera en sa place et ordonnera aux artistes de peindre le roi des Français :

¹⁰ U. KIRKENDALE, "The source for Bach's *Musical Offering* : the *Institutio Oratoria* of Quintilian", *Journal of the American musicological Society*, 1980, p. 101, note 47. L'auteur annonçait la publication d'un ouvrage intitulé *The King of Heaven and the King of France : history of a musical topos*. À notre connaissance, ce livre n'est toujours pas paru à ce jour.

RÔLE DE L'OUVERTURE

JUPITER

Il ne manque aux apprêts de la Fête nouvelle
Que Mercure a fait préparer,
Que le choix du Héros qu'on y doit célébrer,
Le soin de le choisir auprès de vous m'appelle.
Renouvellez dans vos Jeux
Le souvenir de l'invincible Achille,
Et rappelez dans une Cour tranquille
L'Histoire & les Combats de ce Guerrier fameux.
Consacrez tous vos Jeux au plus grand Roy du monde,
Formez sur lui tous les Portraits
De vos Héros les plus parfaits,
Sa Valeur, sa Bonté, sa Sagesse profonde,
Vous prêteront d'inimitables traits.

Campistron ne semble guère s'être inquiété du fait que ni la bonté ni la sagesse ne soient les qualités premières du bouillant Achille ! Peu lui importe d'ailleurs, puisque tout héros est forcément à l'image de Louis XIV : celui-ci apparaissant métaphoriquement dans la tragédie, son arrivée est saluée par une ouverture qui sert d'entracte entre le prologue et le premier acte. *Achille et Polixène* prouve que l'ouverture jouée avant la tragédie est la marque d'une représentation figurée du roi. Elle invite l'auditeur à identifier Louis au personnage fictif de la tragédie. Aussi la reprise de l'ouverture après le prologue n'est-elle pas destinée uniquement à laisser le temps au machiniste de changer les décors et son omission témoignerait d'une incompréhension profonde de sa fonction symbolique.

Pas plus que le prologue, l'ouverture n'est amovible et, dès *Cadmus et Hermione*, Lully s'est attaché à la lier thématiquement au prologue. La première section de l'ouverture est fondée sur un motif mélodique descendant. Par opposition, la seconde prend pour thème de sa fugue, un mouvement ascendant :



Cette brève formule qui retentit comme un appel inspire les phrases initiales de Palès et de Mélisse au début du prologue :





Dans *Phaëton*, le même procédé est utilisé avec une virtuosité confondante. La présentation de l'accord de do majeur en tierces descendantes servira à unifier tout le prologue :



Le motif initial de l'ouverture se retrouve ensuite dans le *menuet des compagnes d'Astrée*, dans le *prélude* du chœur "Que les mortels" ou encore dans l'*air pour les suivants de Saturne* :



Mais Lully ne limite pas l'utilisation de ce motif aux passages instrumentaux. Celle-ci est étendue aux pièces vocales et — entre autres — aux deux *Chœurs des suivantes d'Astrée* :



RÔLE DE L'OUVERTURE

Le thème innerve tout le prologue et lui donne une extraordinaire cohésion. Mais il apparaît également très clairement dans la tragédie elle-même. Ainsi, au second acte, dans ce prélude intitulé parfois *marche de Mérops* :



Le moment est crucial puisque le roi va annoncer au peuple le nom de celui qu'il a préféré comme époux pour sa fille Lybie. Le divertissement qui suit le choix de Phaëton constitue sans doute le sommet de la partition. Du sol mineur du *prélude* "sérieux et magnifique", la *chaconne* passe au sol majeur "doucement joyeux". La descente en tierce de la tonique à la dominante et le retour à la tonique sont comme le déploiement du motif initial de l'ouverture :



Cette page ample et émouvante est immédiatement suivie d'un *air* qui ramène le relatif mineur. Sa carrure mélodique possède un tour qui est familier à l'auditeur puisqu'il lui rappelle la *marche de Mérops* :



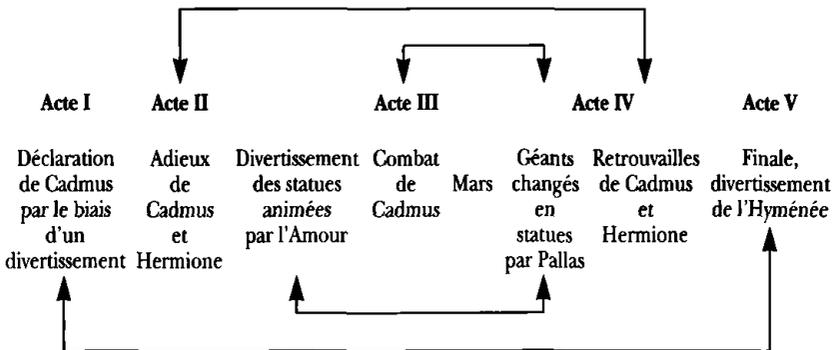
Comme la *passacaille* du cinquième acte d'*Armide*, la *chaconne* de Phaëton joue le rôle d'un axe de symétrie : à la fin du deuxième acte, la faveur du personnage éponyme est à son comble; dès le troisième, sa chute s'est amorcée. Certaines pièces instrumentales revêtent donc une fonction essentielle dans l'économie de l'œuvre, rôle qui ne serait pas perceptible sans une lecture en parallèle du livret et de la partition. Telle la Grotte de Téthys à Versailles, telle le listel d'une médaille, telle la bordure d'une tapisserie, l'ouverture unit les deux "faces" de la représentation royale : c'est elle qui livre la "clef des chants".

À l'instar du prologue et en vertu des règles rhétoriques qui exigent que l'exorde soit la préfiguration de l'ensemble d'un discours, l'ouverture se doit d'annoncer l'ensemble de l'œuvre. Les ouvertures de Lully peuvent se répartir selon deux catégories. La première, de structure binaire, fait suivre le rythme pointé initial d'un mouvement fugué plus

rapide. La seconde catégorie joint à ces deux sections une troisième partie d'un tempo lent qui n'est pas sans ressemblance avec le rythme grave initial. Ces ouvertures de types A/B/A' précèdent *Alceste*, *Atys*, *Proserpine*, *Phaëton*, *Roland* et *Armide*. Toutes ces tragédies conduisent vers une issue tragique : *Phaëton* et *Atys* se terminent dans le sang; *Alceste* ou *Le triomphe d'Alcide*, *Roland* et *Armide* mettent en scène l'échec amoureux des principaux protagonistes; quant à *Proserpine*, elle s'achève de manière pessimiste puisque, malgré les réjouissances matrimoniales du finale, ni l'héroïne éponyme ni sa mère ne sont comblées par ce mariage forcé imposé par Jupiter. Lully réserve les ouvertures de type A/B aux tragédies à issue heureuse : *Cadmus et Hermione*, *Thésée*, *Isis*, *Persée* et *Amadis*. Le *grave*, le *lentement* qui s'ajoute à la structure de base a pour but de préfigurer, dès l'ouverture du théâtre, l'issue de la tragédie. À l'exception de ses deux ultimes opéras, Quinault ménage une stricte alternance entre tragédies à conclusion heureuse et tragédies à conclusion malheureuse.

*
* *

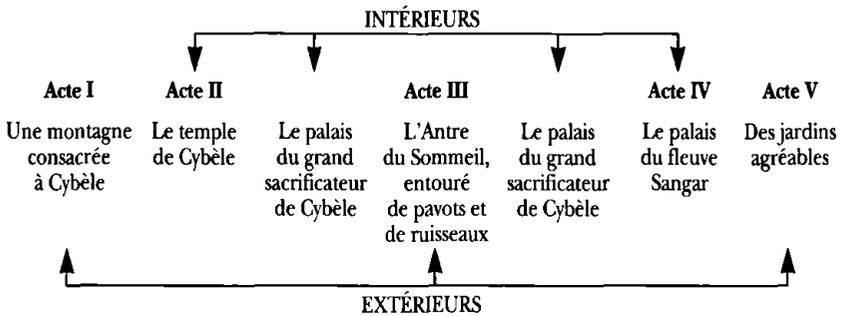
Les comédies-ballets de Molière témoignaient d'un souci d'équilibre et d'une construction très étudiée. Une même volonté caractérise le travail de Quinault. Ses livrets sont bâtis en fonction des lois générales en vigueur dans l'architecture classique : une ouverture éclatante et un finale qui l'est tout autant pour assurer une parfaite circularité, une progression constante, une symétrie des diverses parties et enfin la variété dans les divers éléments qui assurent celle-ci. Ces quatre principes directeurs de l'art louisquatorzien sont ici strictement d'application. Comme dans *Psyché*, un effet de circularité et de progression depuis le long prologue jusqu'au finale grandiose, une architecture à la fois rigoureusement symétrique et pourtant toujours variée, caractérisent le "dessein" de *Cadmus et Hermione* :



STRUCTURE DES TRAGÉDIES

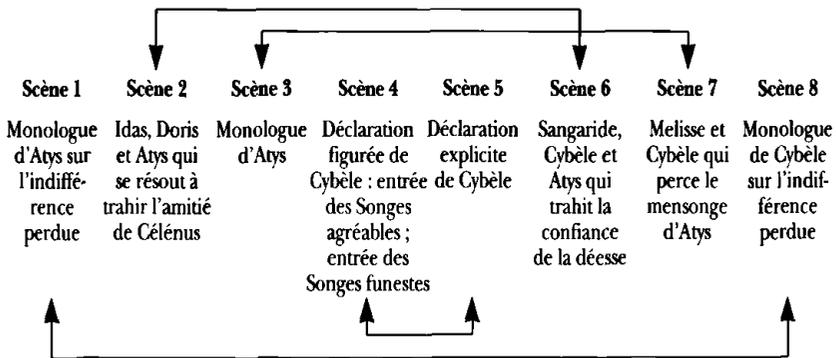
Autour du divertissement des sacrificateurs et de l'apparition de Mars, Quinault dispose de part et d'autre les deux batailles de Cadmus. Le parallélisme entre le divertissement de l'acte II et le combat de Cadmus à l'acte IV est souligné par le fait que, dans l'un, Amour anime les statues alors que dans l'autre, Pallas métamorphose les géants en statues. Lully accentue la ressemblance entre les actes II et IV en y introduisant les deux seules scènes en duo : les adieux et les retrouvailles des personnages éponymes sont les sommets émotionnels de ce premier opéra.

Dans *Atys*, les décors souhaités par le librettiste rendent "visible" la structure de l'opéra. Le procédé très simple repose sur une opposition entre lieux clos et scènes d'extérieur :



La dualité entre les deux types de décorations est mise en place dès le prologue où l'on voit Flore investir le palais du Temps.

Dans des livrets ainsi disposés, le troisième acte est appelé à jouer le rôle d'un pivot, d'un axe de symétrie. Ceci est particulièrement évident dans *Atys* où l'enchaînement des scènes vient renforcer la circularité mise en place par la succession des décors :



Le troisième acte passe de l'espoir d'Atys à la menace de Cybèle, progression mise en abîme dans l'épisode central où les Songes funestes succèdent aux Songes agréables.

Lully intervient également à ce niveau de structuration et dégage par son instrumentation les lignes de forces de l'ensemble. Sur la trame nue de son récitatif accompagné du petit chœur, il dispose parcimonieusement, mais avec adresse, quelques touches de couleurs plus tranchées¹¹. Les scènes martiales répondent aux scènes pastorales : ainsi, dans le prologue de *Thésée*, l'arrivée de Mars et de Bellone est annoncée par une symphonie où se mêlent trompettes et timbales. Mais les divinités de la guerre ramènent la paix et les plaisirs à Versailles et l'instrumentation change du tout au tout. Les trompettes font place aux hautbois et aux flûtes, les chansons guerrières aux plaisirs champêtres. Lully va user de contrastes violents pour souligner la structure thématique qui unit le prologue à la pièce. Le premier acte commence dans une atmosphère de tumulte guerrier avec un chœur de combattants accompagné par les trompettes et les timbales. Le divertissement de cet acte, intitulé *Le sacrifice*, est un ballet qui est censé évoquer "un combat à la manière des Anciens" et qui réclame également ces instruments. L'entrée triomphale de Thésée et les supplices d'Églé aux deuxième et troisième actes prolongent l'ambiance de trouble et de violence. Ce n'est qu'au quatrième acte qu'intervient un divertissement champêtre des "Habitans de l'Isle enchantée", dont les chansons et les danses pastorales sont, comme il se doit, accompagnées par les flûtes. La scène finale reproduit l'opposition fondamentale. Un prélude où s'opposent flûtes et trompettes annonce la descente de Minerve : l'instrumentation peint à merveille la déesse de la sagesse née tout armée du cerveau de son père. Elle caractérise aussi la dualité de la conclusion à la fois politique — la reconnaissance de Thésée — et amoureuse — l'union du héros et de la princesse Églé. Les deux danses qui précèdent le chœur final présentent une dernière fois le contraste des tons martial et champêtre. De nouveau, un procédé d'une extrême simplicité permet à Lully de souligner et de renforcer le plan dessiné par le librettiste. La rareté des indications d'instrumentation dans les partitions de Lully est peut-être moins due à une négligence qu'à une volonté délibérée de ne faire intervenir qu'à certains moments précis, dans la teinte uniforme du petit chœur, les couleurs du grand chœur : le fait d'ajouter des flûtes ou des hautbois dans des airs de danse qui ne les réclament pas explicitement pourrait bien être parfois un contresens artistique.

¹¹ Voir J. EPPELSHEIM, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, ch. IV, "Chorische und Solistische Besetzung", pp. 215-228.

La mise en parallèle des livrets et des partitions laisse apparaître la cohérence des choix esthétiques du musicien et de son librettiste : la beauté de leurs tragédies en musique naît d'une entente profonde entre les deux créateurs. Lully exigeait du dramaturge qu'il modifie ses vers pour intégrer au récitatif certaines formes musicales. En contrepartie, tout le travail du compositeur tend, depuis les plus infimes détails jusqu'aux lignes de force, à s'effacer derrière celui du poète : la musique de Lully n'est que le piédestal de la tragédie de Quinault.

CHAPITRE II

LE DOUBLE CORPS DU ROI OU UN LOUIS PEUT EN CACHER UN AUTRE

L'intime communion de pensée entre Lully et son librettiste ne s'arrête pas aux structures externes de la tragédie en musique : en évoquant le roi et sa figuration dans l'œuvre, Lully participait lui aussi à l'"allégorisation" du monarque. Virtuoses appointés de la louange figurée, les petits académiciens ont élaboré un mode de discours symbolique qui se retrouve bien entendu dans les tragédies en musique. Généralement peu loquace, Quinault a cependant jugé utile de s'expliquer sur la manière dont il a exprimé dans ses livrets l'idéologie imposée par le pouvoir : l'épître au roi en tête de la partition de *Persée* est à cet égard capitale et unique dans son œuvre. Revenu en grâce avec *Proserpine*, Quinault a tenu à marquer son attachement à l'esthétique prônée par la Petite Académie. Quinault affirme d'emblée le lien privilégié qui unit Louis XIV au divertissement royal par excellence qu'est la tragédie en musique :

C'est pour VOSTRE MAJESTÉ, que j'ay entrepris cét Ouvrage, je doÿ ne le consacrer qu'à Vous, SIRE, & c'est vous seul qui en devez faire la destinée. Le sentiment du Public quelque avantageux qu'il me puisse estre, ne suffit pas pour me contenter, & je ne croy jamais avoir réüssi, que quand je suis assuré que mon travail a eü le bonheur de vous plaire.

Destinataire absolu de l'opéra, Louis XIV en est aussi le commanditaire et l'inspirateur. C'est l'opportunité du sujet arrêté par le roi qui en fait tout le mérite et qui facilite la tâche des concepteurs :

Jusqu'à-présent, je n'ay rien composé avec tant d'ardeur & avec tant d'application que la Musique de cette Tragedie : Le sujet m'en a paru si beau, que je n'ay pas eû de peine à m'y attacher fortement; si je ne pouvois manquer d'y trouver de puissants charmes, Vous-mesme, SIRE, Vous avez bien voulu en faire le choix, & si tost que j'y ai jetté les yeux, j'y ai découvert l'image de VOSTRE MAJESTÉ.

Par le biais de la fable de Persée — et pas uniquement à travers le héros éponyme —, Quinault et Lully vont tracer le portrait du roi. La tragédie lyrique est un discours allégorique où sont évoqués à la fois les qualités individuelles de Louis XIV et les caractères distinctifs de tout souverain :

En effet, SIRE, la Fable ingenieuse propose Persée comme une idée d'un Heros accompli : Les faveurs dont les Dieux le comblent, sont des misteres qu'il est facile de developper : Sa naissance divine & miraculeuse, marque le soin extraordinaire que le Ciel a pris de le faire naistre avec des avantages qui l'eslevent au dessus des autres Hommes.

S'il est constant que tous les rois sont d'une nature différente de celle des autres mortels, tous n'ont pas eu une "naissance divine & miraculeuse". La naissance de Louis XIV — à un moment où la France avait cessé d'espérer un dauphin — avait en effet été ressentie comme le fruit d'une intervention divine : le petit Louis reçut d'ailleurs le second prénom explicite de Dieuonné¹².

Quinault met ensuite en lumière la valeur symbolique de chaque élément du costume de Persée :

L'Espée qui luy est donnée par le Dieu qui forge la foudre, represente la force redoutable de son Courage : Les Talonnières ailées dont il se sert pour voler où la victoire l'appelle, monstre sa diligence dans l'execution de ses desseins : Le Bouclier de Pallas dont il se couvre, est le symbole de la Prudence qu'il unit avec la Valeur; & le Casque de Pluton qui le rend invisible, est la figure de l'impenetrabilité de son secret. Il repond dignement aux graces qu'il reçoit du Ciel.

L'épée, les talonnières, l'égide et le bouclier que reçoit Persée sont les symboles des qualités dont Dieu a pris soin de doter un monarque parfait : Courage, Diligence, Prudence, Impénétrabilité et enfin Piété. Quinault élucide ensuite le sens second que le spectateur doit tirer des hauts-faits de son héros :

Il n'entreprend rien que de juste : Il ne combat que pour le bien de tout le Monde: Il détruit la puissance effroyable des trois Gorgones : Il ne se

¹² Sur le rôle joué par cette naissance inespérée dans la formation de la légende du Roi Soleil, voir N. FERRIER-CAVERIVIERE, *L'image de Louis XIV dans la littérature française*, ch. I, "Un jeune astre paraît", pp. 33-50.

repose pas, apres avoir assuré le repos de la Terre : Il surmonte sur la Mer un Monstre terrible; & il contraint enfin la jalousie que sa gloire a excitée, à ceder à son invincible Vertu.

Le roi est juste et ne livre la guerre que pour donner la paix, même à ceux que l'envie dresse contre lui. Derrière le discours abstrait de la louange traditionnelle, apparaissent des allusions à des événements précis : la libération d'Andromède rappelle l'idée du Grand Dessein à un moment où le grand vizir est en train d'armer pour attaquer Vienne; la victoire maritime marque l'attachement du roi au renforcement de sa Marine et évoque clairement l'Ordonnance promulguée en août 1681; quant aux trois Gorgones, elles deviennent une allusion transparente à la Triple Alliance signée en février 1682. Ce dernier point est particulièrement important car la proximité des dates entre la négociation de cet accord et la première de *Persée* le 17 avril 1682 ne peut s'expliquer que de deux manières : soit le librettiste était au courant des tractations — et cela serait confirmé par le fait que, dès l'année précédente, Thomas Corneille avait aussi évoqué un monstre à trois têtes dans *Bellerophon* ; soit cette coïncidence n'est apparue qu'*a posteriori*. Quinault ne fait bien entendu aucune allusion à la vie privée de Louis XIV et insiste sur le caractère abstrait de sa "peinture" du roi : l'épître de *Persée* ressemble à une mise au point après le scandale d'*Isis*.

La découverte des clefs était un jeu dont le public raffolait, mais qui pouvait devenir dangereux pour les auteurs. En effet, si les écrivains savaient que leurs lecteurs et leurs spectateurs auraient tôt fait de débusquer toutes les allusions semées volontairement dans leurs œuvres, ils ne maîtrisaient pas ce goût qui pouvait dépasser leur attente et leur causer bien des déboires. Quinault l'avait appris à ses dépens et c'est bien malgré lui qu'il avait encouru la disgrâce royale. Bien que revue et jugée digne de la représentation par la Petite Académie, *Isis* lui avait joué un fort méchant tour. C'est en effet le hasard qui voulut qu'au moment des représentations, la situation de Jupiter dans le livret fût identique à celle de Sa Majesté : Jupiter-Louis, lassé de Junon-Montespan, s'était épris d'Io-mademoiselle de Ludre. La cour fit des gorges chaudes de la ressemblance entre l'aventure royale et les malheurs d'Io persécutée par Junon jalouse. Les similitudes étaient aussi frappantes qu'involontaires¹³, mais elles n'échappèrent évidemment pas aux contemporains. Dans les lettres de madame de Sévigné, Quanto — alias Montespan — devient Junon et Ludre, Io. Sous la plume de la divine marquise, la chronique de la cour se met à ressembler à une parodie des *Métamorphoses* d'Ovide... et du livret de Quinault :

¹³ Voir É. GROS, *Philippe Quinault*, pp. 119-122.

Io a été à la messe.¹⁴

Io est dans les prairies en toute liberté, et n'est observée par aucun *Argus*, *Junon* tonnante et triomphante.¹⁵

Nous avons parlé d'*Isis* ; l'imagination ne se fixe point à se représenter comme elle finira sa désastreuse aventure :

Terminez mes tourments, puissant maître du monde.

Si elle pouvait faire cette prière à Dieu, et qu'il voulût l'exaucer, ce serait l'apothéose.¹⁶

Madame de Montespan n'aimait pas Quinault : elle en demanda la tête à Louis XIV qui ne put cette fois la lui refuser. On comprend dès lors que si le librettiste a évoqué la vie privée du monarque, il l'ait fait avec suffisamment d'imprécision pour éviter que pareille mésaventure ne se reproduise.

L'épître de *Persée* se termine sur une profession de foi. Pour Quinault et Lully, l'allégorie est un langage divin seul adapté à la louange des princes. Les seules allusions dont ils reconnaissent ici la légitimité sont celles qui ont trait à la politique de Louis XIV et, sur un plan plus abstrait, à son essence royale :

Je sçay bien, SIRE, que je n'ay pas dû en cette occasion me proposer de publier vos louanges : Ce n'est pas seulement pour moy que votre Éloge est un sujet trop eslevé, il est mesme au dessus de la plus sublime Éloquence : Cependant je m'aperçoy qu'en descrivant les Dons favorables que Persée a receus des Dieux, & les Entreprises estonnantes qu'il a achevées si glorieusement, je trace un Portrait des Qualitez heroïques, & des Actions prodigieuses de VOSTRE MAJESTÉ.

Commandé par le roi, conçu pour lui et à son image, l'opéra est un miroir tendu vers Louis XIV. Son visage est reflété, mais d'une manière *détournée, figurée* qui s'attache plus à l'essence du pouvoir royal qu'à la personne qui en est investie.

*
* *

¹⁴ SÉVIGNÉ, *Lettre à madame de Grignan*, 15 juin 1677, dans *Correspondance*, t. 2, p. 465.

¹⁵ SÉVIGNÉ, *Lettre à madame de Grignan*, 30 juin 1677, dans *id.*, p. 479.

¹⁶ SÉVIGNÉ, *Lettre à madame de Grignan*, 21 juil. 1677, dans *id.*, pp. 496-497. L'alexandrin cité par l'épistolière est le premier vers du magnifique monologue d'*Io* à la scène initiale du dernier acte d'*Isis*.

À l'exception des jansénistes, dont Louis XIV n'aura d'ailleurs de cesse de faire taire la voix, chacun croit au XVII^e siècle que le roi est d'une nature différente de celle des autres hommes. Seul le prince possède un *double corps* : l'un est mortel comme celui de tout être humain; l'autre est immortel et se survit dans la succession dynastique¹⁷. Comme le Christ, le roi est à la fois mortel et immortel et cette double essence fait de lui le *lieutenant de Dieu* sur terre. Dans deux ouvrages récents, Louis Marin et Jean-Marie Apostolidès ont appliqué cette notion héritée de la pensée médiévale à la thématique en vigueur sous Louis XIV¹⁸ : le premier étudie, de manière tout à fait remarquable, quelques auteurs tels que Pellisson, Pascal ou Félibien mais n'accorde pas d'intérêt particulier aux spectacles de la cour; le second centre en revanche son livre sur les divertissements royaux. Cette étude est une approche brillante de la psychologie du Roi Soleil où l'auteur montre comment, peu à peu, le corps immortel du roi a dévoré le corps mortel de l'homme, comment Louis le Grand a étouffé son double, Louis de Bourbon.

En tant que souverain immortel, Louis XIV est guidé par sa nature divine vers le Bien, vers la Vertu; en tant qu'être humain, il est victime des passions qui le poussent vers le Mal et qui le rabaissent au niveau des mortels : un conflit perpétuel entre ses deux corps déchire le monarque. Aussi abstraite qu'elle puisse paraître aujourd'hui, aussi éloignée soit-elle de nos catégories mentales, cette notion était clairement perçue au XVII^e siècle. La nature ambiguë et unique du souverain était sans cesse rappelée. À l'église, dans les sermons de Bossuet :

[Dieu] a fait dans le prince une image mortelle de son immortelle autorité. [...] Mais, ô dieux de chair et de sang, ô dieux de terre et de poussière, vous mourrez comme des hommes. N'importe, vous êtes des dieux, encore que vous mourriez, et votre autorité ne meurt pas : cet esprit de royauté passe tout entier à vos successeurs, et imprime partout la même crainte, le même respect, la même vénération. L'homme meurt, il est vrai; mais le roi, disons-nous, ne meurt jamais : l'image de Dieu est immortelle.¹⁹

Prêchant devant le roi, l'évêque de Meaux peut se permettre de lui faire souvenir de sa faiblesse. À l'Académie Française, lorsqu'ils haranguent, Benserade ou l'abbé Tallemant n'évoquent bien entendu que cette essence surnaturelle :

¹⁷ Cette notion a été mise en évidence et remarquablement analysée par E. H. KANTOROWICZ, *The king's two bodies : a study in medieval political theology*, Princeton, 1957.

¹⁸ L. MARIN, *Le portrait du roi* et J.-M. APOSTOLIDÈS, *Le Roi-Machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, 1981. Sur la survie de ce thème au XVIII^e siècle, voir P. SIMON, *Le mythe royal*, Lille-Paris, 1987, pp. 86-187.

¹⁹ BOSSUET, *Troisième sermon pour le dimanche des Rameaux, prêché devant le roi au Louvre au carême de 1662, sur le devoir des rois*, dans *Sermons*, Paris, s.d., t. 2, p. 778.

Nostre Roy est le modèle de tous les autres Rois, & qu'entre ces vivantes images de la Divinité, c'est la première, la mieux ressemblante & la plus parfaite.²⁰

[...] s'il est permis de comparer l'Image du Tout-puissant avec le Tout-puissant mesme.²¹

Ses *Mémoires* prouvent que Louis XIV avait parfaitement intégré et assumé la notion de double corps²².

Instituée pour célébrer le monarque et résolue à se servir de louanges allégoriques, la Petite Académie trouvait dans la définition duelle du roi un thème dont la simplicité même était source de richesse. De cette opposition fondamentale, surgissait un univers manichéen qui serait celui de la tragédie en musique. Le double corps du roi se reflétait en une première série de couples opposés auxquels l'abstraction conférait une portée morale et métaphysique : Homme et Dieu, Amour et Gloire, Guerre et Paix, Passion et Vertu, Mal et Bien. Se déployant en sens inverse vers le concret, le double corps du roi replongeait Louis XIV dans un univers cosmique : Printemps et Hiver, Nuit et Jour, Eau et Feu. L'évidence du schéma de départ permettait aux artistes de parler du roi et de le peindre en s'appuyant sur des images poétiques comme le cycle des saisons ou des heures du jour. Par le biais de l'analogie, ces images évoquaient le roi et, au-delà du roi, Dieu et sa création.

La tragédie en musique ne met en scène que des héros ou des dieux païens. Pour en montrer à la fois la puissance divine et les faiblesses humaines, Quinault jette ses personnages dans un conflit entre raison et passion. Quand la raison triomphe, elle assure la gloire du héros (Titus dans *Bérénice*) ou du dieu (Vénus dans *Psyché*). Mais cette raison, Quinault la met aux prises avec la plus violente, la plus inévitable des passions : l'amour. La quête de gloire de ses personnages est traversée par ce sentiment dévorant :

LYCHAS

L'Amour est-il plus fort qu'un Héros indomptable ?
L'univers n'a point eû de monstre redoutable
Que vous n'avez pû surmonter.

²⁰ BENSERADE, *Response au discours prononcé par M. le président de Mesmes, le jour de sa réception*, dans *Recueil des harangues prononcées par messieurs de l'Académie Française*, Paris, 1714, t.1, p. 495.

²¹ TALLEMANT, *Panegyrique de roy sur la paix*, août 1679, dans *id.*, p. 602.

²² Voir LOUIS XIV, *Mémoires*, pp. 37 et 79.

ALCIDE

Ah crois-tu que l'Amour soit moins à redouter ?
Le plus grand cœur a sa faiblesse.

.....
Contre d'aymables charmes
La valeur est sans armes.

(*Alceste*, I,1)

Considéré comme spécifiquement cornélien, ce dilemme entre la gloire et l'amour prend chez Quinault un sens très différent.

Si, comme dans les tragédies de Corneille, "l'estime de la personne [...] accompagne toujours l'amour véritable"²³, celui-ci n'est pas inféodé à la gloire. À l'exception de son Phaëton — d'ailleurs puni et foudroyé —, Quinault n'a pas mis en scène de personnages comparables à la Domitie de *Tite et Bérénice* qui renonce à son amour pour la gloire du trône. Cette gloire que les princes et les princesses d'opéra ne cessent d'invoquer n'a d'ailleurs plus grand chose à voir avec le sentiment noble et altier qui donne toute leur dynamique aux pièces de Corneille. Ce que les héros de Quinault entendent par ce mot de "gloire" correspond à ce que nous appellerions plutôt aujourd'hui le mérite. Au sentiment égoïste de Corneille succède un sentiment résolument altruiste. Si le personnage vertueux accomplit son devoir et satisfait à sa réputation et à sa valeur, c'est moins pour répondre à une certaine image qu'il se fait de lui-même que pour voir son mérite reconnu par Dieu et donc par les autres hommes. La gloire de Quinault est à la fois morale et chrétienne : sans l'aide de Pallas et de l'Amour, Cadmus n'aurait pu triompher, malgré son mérite, des épreuves surhumaines — au sens premier — imposées par Mars. Quant à Persée, sans les présents des dieux, il n'aurait pu vaincre Méduse et ses sœurs. Tous deux sont des héros pieux et leur gloire acquise par ces hauts faits "en sera toute rapportée à Dieu, qui en est le premier principe"²⁴. Le conflit entre la gloire et l'amour, s'il n'est plus comme chez Corneille un héritage direct de la mentalité "féodale"²⁵, n'en est pas moins anachronique au moment où une nouvelle tragédie — la tragédie racinienne — s'impose. Alors qu'avec les jansénistes Racine affirme que "l'homme n'est pas grand" et que "le désir qu'il a de se grandir ne le grandit pas"²⁶, Quinault entreprend de prouver au contraire que l'amour et le désir de gloire peuvent élever l'homme : en 1673, cette conception a dû être perçue comme un archaïsme voulu.

²³ O. NADAL, *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, 1948, p. 291.

²⁴ BOSSUET, *Sermon pour le mardi de la 2e semaine du carême 1666, prêché devant le roi à Saint-Germain-en-Laye, sur l'honneur*, dans *id.*, p. 187.

²⁵ P. BÉNICHOU, *Morales du Grand Siècle*, p. 16.

²⁶ *Id.*, p. 107.

Contrairement à ce qu'a prétendu Étienne Gros²⁷, c'est moins au roman précieux qu'à son modèle déformé, le roman médiéval, que Quinault emprunte sa conception de l'amour et de la gloire. La lecture des "vieux romans" et l'étude des anciens récits chevaleresques étaient revenues à la mode. Des savants austères et des poètes comme Sarrazin, Huet, Ménage ou Chapelain s'y intéressaient. Ce qui avait séduit ce dernier dans *Lancelot* ou *Yvain* est aussi ce qui a dû inspirer Quinault :

Et parce que la valeur est en son trône dans le cœur des jeunes gens, et que le cœur des personnes de cet âge n'est guère sensible qu'à l'amour de la gloire et à celui des dames afin de fortifier le premier par le dernier, la politique de ces vieux temps fit passer en forme de loi que les cœurs des dames seraient le prix du courage, aiguisant la fidélité que les vassaux devaient à leurs seigneurs par l'espérance, non seulement de la gloire mais encore du plaisir que produit la possession de la beauté.²⁸

L'amour est le plus sûr adjuvant du chevalier dans la quête de gloire qui démontrera sa valeur. Le mariage qui conclut la série d'épreuves est la récompense de la constance du héros, mais il n'est pas le seul motif qui le pousse à se surpasser.

Prouver sa passion par des actes glorieux paraît, aux yeux de Chapelain, infiniment plus noble que les propos mièvres et la fade galanterie qui a envahi les salons :

J'aurais bien de la peine à répondre à celui qui, pour la défendre, me représenterait combien noble est la galanterie qui prouve sa passion par la recherche des dangers, par du sang et par des victoires, et quel avantage elle a sur celle qui ne la prouve que par des coquetteries et des assiduités, ou, au plus, que par des collations, des musiques et des courses de bague.²⁹

Cette conception de l'amour s'éloigne de la préciosité et du romanesque des années 1650-1660, auxquels les Amants magnifiques étaient encore si attachés. C'est moins le service de la dame — fondamental dans l'idéologie précieuse — que l'amour en tant que moteur d'actes valeureux qui intéresse Chapelain. Le but des héros du Moyen Age était le mariage, une "possession", comme l'écrit Chapelain, de l'être aimé : ils étaient bien loin de l'idéal éthéré de Madeleine de Scudéry et de Paul Pellisson. Ni galante, ni précieuse, la tragédie en musique est avant tout aristocratique.

²⁷ Voir É. GROS, *id.*, p. 666.

²⁸ CHAPELAIN, *La lecture des vieux romans* dans HUET, *Lettre-Traité sur l'origine des romans*, éd. par F. Gégou, Paris, 1971, pp. 189-190.

²⁹ *Id.*, p. 197.



24 BÉRAIN, *Projet de costume pour le personnage d'Amadis.*

En 1673, la noblesse était dépossédée de son ancien idéal parce qu'elle avait été auparavant dépossédée de ses fonctions sociales : "l'évolution politique, [...] par les progrès de la puissance monarchique et le renforcement définitif de l'État, rendait anachronique le moi chevaleresque et toute la morale qui pouvait se fonder sur lui"³⁰. Par opposition aux Anciens comme Racine et Boileau, les Modernes et la Petite Académie en particulier entreprirent de défendre les valeurs féodales. Ce repli

³⁰ P. BÉNICHOU, *id.*, p. 112.

sur la tradition politique nationale explique l'intérêt pour les "vieux romans" de chevalerie. C'est une nouvelle fois le courant nationaliste qui permet d'expliquer pourquoi Quinault a nourri ses livrets d'une idéologie périmée. Le caractère national de la tragédie en musique deviendra particulièrement évident quand, à la demande expresse du roi, Quinault aura renoncé à l'Antiquité pour se consacrer uniquement au cycle des paladins français comme Roland et Renaud. La visée nationaliste des trois ultimes livrets de Quinault est très clairement exprimée dans l'épître dédicatoire d'*Amadis* :

J'applaudis avec joye au choix de V. M. Et le nom d'AMADIS, m'inspira une nouvelle ardeur. Dès qu'il m'a fallu faire paroistre un Heros d'une nation, à la gloire & au divertissement de laquelle j'ay consacré toutes mes veilles, je me suis senty plus d'entouziisme & de fureur divine, qu'il ne s'en eslevoit autrefois des tripieds d'Apollon, & que je n'en ay senty pour les Heros de la Fable & de la Grece que j'ay mis sur le Theatre.

Pour être explicitement "moderne", le choix de nouveaux sujets ne modifiait aucunement l'idéologie des livrets antérieurs. Comme le constate Étienne Gros, "les héros de la dernière période, bien qu'ils appartiennent, par leurs noms, à une autre époque, ne se distinguent qu'à peine des héros empruntés à la fable antique. Amadis et Médor aiment comme aimaient Cadmus et Alcide"³¹. Plus exactement, Cadmus et Alcide aiment comme Amadis et Médor. C'est en effet au travers de l'idéal médiéval que Quinault, à l'exemple de Chapelain, percevait la portée morale des fables mythologiques :

[Les chevaliers étaient] comme autant d'Hercules envoyés par leurs Eurysthées pour purger la terre de monstres et de tyrans. À vous dire vrai, je ne vois pas grande différence entre l'errant Hercule et l'errant Lancelot, et qui voudra faire droit à tout le monde, trouvera que Lancelot et ses semblables n'étaient autre chose que des Hercules, et qu'Hercule et ses semblables n'étaient autre que des Lancelots.³²

En 1673, pour prouver que la tragédie en musique était un grand genre et qu'elle était une reconstitution des spectacles antiques, Quinault et Lully avaient jugé indispensable de recourir à l'Antiquité. Lorsqu'ils écrivirent *Amadis* en 1684, la France avait pris conscience de son originalité et de la qualité de ses artistes : Perrault s'appretait à pousser l'estocade avec *Le Siècle de Louis le Grand*. Les Modernes s'intéressaient de plus

³¹ É. GROS, *id.*, pp. 672-673.

³² CHAPELAIN, *id.*, p. 188.

en plus à la riche tradition nationale et le temps était proche où Perrault oserait livrer au public ce chef-d'œuvre incongru que sont ses *Contes de ma mère l'Oye*.

Le conflit entre l'amour et la gloire inspire toutes les tragédies en musique et se présente sous des formes variées. *Amadis* montre que ces deux sentiments ne sont pas toujours inconciliables. Avant d'arriver au mariage et à la "possession", les amants devront réussir, comme dans *La flûte enchantée*, une série d'épreuves qui prouveront à la fois leur valeur et la profondeur de leur amour. Cadmus et Hermione, Thésée et Églé, Persée et Andromède connaissent le même sort qu'Oriane et Amadis. Dans ces tragédies, le dilemme fondamental se résout de lui-même en vertu d'un principe unanimement admis : si l'on est vertueux et noble, on est aimé de l'objet que l'on aime et celui-ci ne peut être lui-même que vertueux et noble. Plus attachants sans doute, les personnages discordants de Médée, d'Armide ou de Cybèle, qui aiment sans retour, demeurent exceptionnels.

À côté de ces parfaits amants que les dieux ne semblent persécuter que pour leur permettre d'affirmer leur mérite, Quinault a créé des personnages aux prises avec un conflit, non plus extérieur, mais intérieur. À l'instar du roi, ils sont confrontés aux volontés opposées de leur double corps. Le dilemme entre l'amour et la gloire qui les déchire, se révèle à travers trois situations caractéristiques :

1° Le héros cache sa véritable identité afin de faire éclater son mérite et s'assurer qu'il est aimé pour lui-même : c'est Amour dans *Psyché*.

2° Le héros affirme au contraire sa puissance sans s'inquiéter de sa gloire ni se soucier d'être aimé : c'est Jupiter dans *Isis*.

3° Le héros renonce à un amour impossible et augmente sa gloire par ce triomphe sur sa passion : c'est Hercule dans *Alceste*.

Chaque fois que le rideau se levait à l'Académie royale de Musique, le roi s'avancait sous un nouveau masque. Il n'était plus berger, Égyptien ou débauché, il n'était plus Pluton, Neptune ou même Apollon. Devenu pur esprit, son essence divine avait investi les moindres recoins du théâtre : il n'était pas un vers qui ne chantât sa louange, pas un chant qui ne le louât.

CHAPITRE III

LES MASQUES DE LOUIS

“LOUIS-AMOUR” ou “LE PRINCE TRAVESTI”

Le jour même de la naissance d'un dauphin, les écrits généthliques trouvaient du meilleur ton de vanter la gloire, le mérite et la valeur du futur souverain. Dans une cour où grouillaient les flatteurs, Louis XIV était contraint de devenir un roi dissimulé s'il voulait être sûr d'obtenir des éloges autres qu'obligés :

Les applaudissements [...] ne laissaient pas de me donner une continue inquiétude, par la crainte que j'avais, et dont je ne suis pas encore tout à fait exempt, de ne les pas assez bien mériter. On vous dira dans quelle défiance j'ai vécu là-dessus avec mes courtisans, et combien de fois éprouvant leur génie, je les ai engagés à me louer des choses même que je croyais avoir mal faites, et pour le leur reprocher aussitôt après, et les accoutumer à ne me point flatter.³³

La paix que Mazarin avait assurée à la France empêchait Louis de prouver à ses sujets, et particulièrement à la caste belliqueuse des aristocrates, sa valeur, sa supériorité et donc sa légitimité à régner sur eux. Pour être un don de Dieu, cette longue trêve n'allait pas sans impatienter un peu le jeune roi : “mon âge et le plaisir d'être à la tête de mes armées, m'aurait fait souhaiter un peu plus d'affaires au dehors”³⁴. Pour Louis XIV, la guerre est un coup de dés qui doit assurer sa gloire ou la ruiner définitivement. Elle est moins destinée à sa gloriole qu'à prouver aux yeux de tous que Dieu veille sur lui et légitime son trône : les victoires sont en effet “l'élection et les suffrages du Ciel même, quand il a résolu de soumettre les autres puissances à une seule”³⁵.

Sans l'appui de Dieu, la naissance est une condition nécessaire, mais insuffisante pour autoriser à régner. Comme l'écrivait La Bruyère à propos du mérite personnel, “s'il est heureux d'avoir de la naissance, il ne l'est pas moins d'être tel qu'on ne s'informe plus si vous en avez”³⁶.

³³ LOUIS XIV, *Mémoires*, p. 50.

³⁴ *Id.*, p. 40.

³⁵ *Id.*, p. 68.

³⁶ LA BRUYÈRE, *Les caractères*, p. 106.

La quête de légitimité des futurs souverains est transposée dans le monde des tragédies en musique où les jeunes princes tentent par tous les moyens de prouver leur mérite et leur dignité à la succession royale. Ils doivent accomplir un acte *surhumain*, un haut fait qu'aucun sujet de leur royaume ne pourrait égaler. Pour montrer aux autres et à soi-même que sa valeur est indépendante des louanges que lui vaudrait son titre, le jeune héros cache souvent sa véritable identité : le héros d'opéra sera, à l'image de Louis XIV, un être secret.



25 Atelier de BÉRAIN, Frontispice pour le livret de Thésée.

Ce thème est particulièrement évident dans *Thésée*. Le roi Égée sait qu'il a un fils, mais ignore qu'il s'agit du jeune chevalier errant qui s'est installé à sa cour. Bien que Thésée sache qu'il est le successeur légitime du roi d'Athènes, il décide de le laisser ignorer et de cacher l'épée de son père qui eût suffi à sa reconnaissance :

THÉSÉE

Ce fer eût dans mes mains trahy vôtre esperance
En vous montrant un fils, qui n'eût point combattu,
Sans prendre aucun secours d'une illustre naissance
Je voulois éprouver jusqu'ou va la vertu.

(V, 5)

Ce subterfuge permet aussi au héros d'être assuré de l'amour de la princesse dont il est épris. Églé ayant satisfait à l'épreuve imposée par les dieux en pressant l'origine illustre de Thésée, celui-ci pourra lui révéler sa véritable identité :

Je n'ay montré d'abord que ma seule valeur,
C'étoit à mon propre merite
Que je voulois devoir ma gloire, & vôtre cœur.

(IV, 5)

Chez Quinault, l'amour n'est jamais aveugle ! Il a le regard perçant et décèle d'instinct le mérite. C'est ensuite au peuple d'Athènes de reconnaître en Thésée un héros digne de la majesté souveraine. À la tête des troupes d'Égée, Thésée a triomphé des ennemis du roi et lui a conservé son trône. Ce n'est plus à Égée, mais à son jeune général que le chœur des peuples rend les honneurs royaux :

Que l'on doit être
Content d'avoir un maître
Vainqueur des plus grands Roys !

(II, 7)

Thésée peut alors avouer sa naissance : elle ne fait qu'autoriser ses droits d'héritier présomptif, légitimés déjà aux yeux de tous par son mérite exceptionnel.

Dans *Persée*, la situation est légèrement différente. Le héros sait aussi qu'il est le fils de Jupiter et de Danaë, mais cette extraction divine est mise en doute par Phinée, son rival auprès de la princesse Andromède. Le défi est lancé et Persée mis en demeure d'établir sa nature divine. Aussi Persée se résout-il à combattre les trois Gorgones qui ravagent le royaume de Céphée. Cette noble cause témoigne déjà en sa faveur :

ANDROMÈDE

Tout l'effort des Mortels contre elle seroit vain.

PERSÉE

Le fils de Jupiter lorsque l'amour l'anime,
Doit aller au delà de tout l'effort humain.

(II, 6)

En triomphant d'Euryale, de Sténone et surtout de Méduse, Persée a accompli un exploit dont aucun autre n'aurait pu venir à bout. Sa valeur, soutenue par les dieux, lui a permis de triompher d'une épreuve surhumaine.

En outre, le dessein téméraire de Persée est purement généreux puisque, quoi qu'il advienne, Andromède, qui a été promise à Phinée contre son gré, est résolue de se conformer à la volonté paternelle. La gratuité de cet acte est la marque éclatante de la noblesse d'âme et aurait valu à Persée l'approbation de La Bruyère qui écrivait : "le motif seul fait le mérite des actions des hommes, et le désintéressement y met la perfection"³⁷. Le seul but du héros est d'assurer la sauvegarde de ses "peuples" pour laquelle il est prêt à donner sa vie. Avec Louis XIV, il pourrait dire :

Nous devons considérer le bien de nos sujets bien plus que le nôtre propre. Il semble qu'ils fassent une partie de nous-mêmes, puisque nous sommes la tête d'un corps dont ils sont les membres. [...] Il est beau de mériter d'eux le nom de père avec celui de maître, et si l'un nous appartient par le droit de notre naissance, l'autre doit être le plus doux objet de notre ambition.³⁸

Le sacrifice du corps mortel au profit du corps immortel est la marque la plus évidente de royauté.

Selon une technique de "contremasques" chère à Quinault et au théâtre baroque, chaque héros positif est mis en évidence par un personnage négatif. La grandeur d'âme de Thésée contraste avec la faiblesse, et même la bassesse de son père. Alors que le jeune prince mérite l'amour d'Églé par sa valeur, le vieux roi se contente de faire miroiter l'éclat de sa couronne aux yeux de la jeune princesse qu'il voudrait épouser. Phinée sert de "repoussoir" à Persée : à l'inverse du héros éponyme, il se repose uniquement sur la foi du roi et ne tente à aucun moment ni de se faire aimer ni de prouver son mérite.

³⁷ *Id.*, p. 112.

³⁸ LOUIS XIV, *id.*, p. 90.

Avec *Phaëton*, l'anti-héros est devenu le personnage éponyme. Contrairement à ses glorieux aînés, Thésée et Persée, Phaëton cherche moins à démontrer son propre mérite que sa naissance illustre. Quand il parle de sa gloire, c'est de la "vieille gloire" cornélienne qu'il s'agit. C'est au mépris de sa vie et de celle de ses sujets qu'il demande à son père de le reconnaître aux yeux de tous. Persée se bornait à accomplir un dessein surhumain, mais c'est à la divinité même que Phaëton prétend s'égaliser en conduisant le char du Soleil :

Mon dessein sera beau, deussay-je y succomber;
 Quelle gloire si je l'achève !
 Il est beau qu'un Mortel jusques aux Cieux s'éleve,
 Il est beau mesme d'en tomber.

(IV, 2)

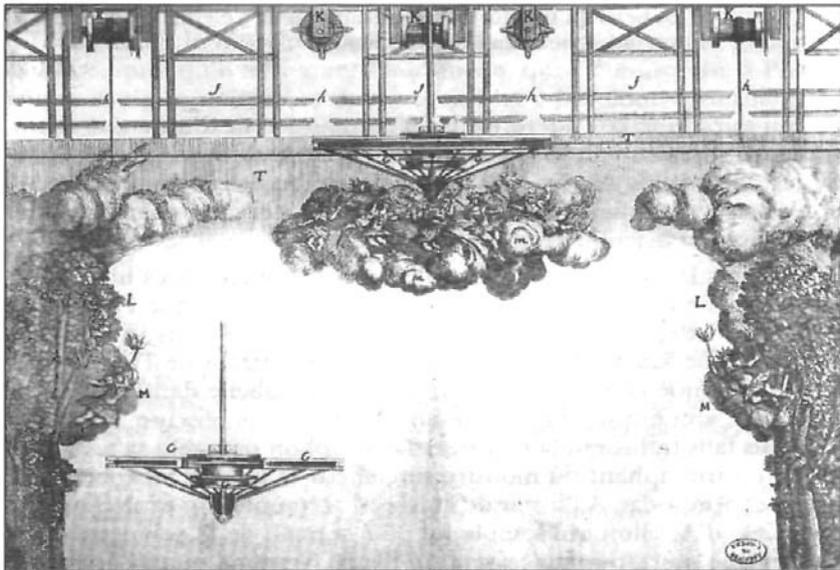
Ce qui aurait été considéré en 1650 comme le fait d'un cœur aristocratique est ressenti en 1683 comme celui d'un ambitieux égoïste. Phaëton est indigne de régner puisque ni sa valeur ni sa piété n'égalent la noblesse de son sang. À la demande de la Terre et de ses peuples, Jupiter foudroiera le jeune irresponsable.

Parfois le héros — ainsi que les autres protagonistes mortels — ignore quelle est son origine. Cette situation théâtrale que Pierre Corneille avait déjà remise au goût du jour en 1649 dans sa comédie héroïque *Don Sanche d'Aragon* fait le sujet du *Bellérophon* de Thomas Corneille. Philonoé et Sténobée, comme la reine Isabelle dans la pièce de Corneille, sont éprises d'un jeune homme d'origine obscure, mais dont les hauts faits trahissent la noblesse. Bellérophon prouvera sa naissance divine en triomphant du monstre suscité par la jalouse Sténobée et le magicien Amisodar. À l'instar de Persée, il accomplit son exploit malgré un oracle d'Apollon qui semble lui ôter la main de la princesse et lui assurer une mort inévitable : seul un fils de Neptune pourra apaiser le courroux céleste et mériter Philonoé. Bellérophon persiste à vouloir combattre la chimère. Le sacrifice individuel pour la sauvegarde du royaume et la gratuité du geste sont de nouveau les marques de l'aptitude à régner. Le sang s'unira au mérite puisque, en vertu de l'oracle, la victoire de Bellérophon implique qu'il soit bien ce fils de Neptune dont les dieux annonçaient le secours.

Thésée, Persée, Bellérophon et *Phaëton* posent tous la question de la légitimité de la succession dans une Monarchie absolue de droit divin. Ni la valeur ni la naissance ne suffisent : seule l'aide manifeste de Dieu peut élever le prince héritier au-dessus de ses sujets. Dans ces quatre tragédies lyriques, sang divin ou royal et valeur surhumaine s'accordent : le premier implique toujours le second et celui-ci présuppose toujours le premier. Le but des librettistes est de démontrer l'impossibilité de séparer

LE "JE NE SAIS QUOI"

les deux corps du roi. Selon un raisonnement tautologique, la divinité transparait toujours dans la personne du roi et le roi surclasse toujours ses sujets parce qu'il est guidé par Dieu. Dès lors, la piété revêt une importance primordiale que stigmatise le malheur de Phaëton : pour avoir négligé les avis de Protée, d'Apollon et d'Isis, l'anti-héros échoue alors que le pieux Épaphus triomphe grâce à sa soumission aux dieux. Truffés de connotations politiques, ces livrets de Quinault et de Corneille infirment le jugement, toujours répété, selon lequel la tragédie en musique ne parlerait que d'amour.



26 Machines pour Bellérophon et Persée.

*
* *

Le dilemme que se pose le jeune roi face à l'amour est identique à celui qui l'oppose à la gloire : est-il loué à bon droit ? est-il aimé pour lui-même ? La question de la naissance et du mérite dans la relation amoureuse inspire les divertissements royaux. L'entrée du *Ballet de l'Impatience* où "Jupiter impatient de jouir de ses Amours, trompe Caliste sous l'habit de Diane", a été commenté par Benserade selon cette perspective :

Devant une beauté je cache finement,
 Cette pompe divine où mon estre se fonde;
 Et l'on me prendroit seulement
 Pour le premier Homme du monde.³⁹

Plus chaste on s'en doute, Bossuet évoque, à propos de Nabuchodonosor, la faiblesse des rois et leur solitude éternellement inquiète :

[Il advient] dans toute cette pompe qui l'environne, et au milieu de tous ces regards qu'il attire que ce qu'on regarde le moins, ce qu'on admire le moins, c'est lui-même. [...] il érige sa magnifique statue, il éblouit les yeux par sa richesse, il étonne l'imagination par sa hauteur, il étourdit tous les sens par le bruit de sa symphonie, et par celui des acclamations qu'on fait autour d'elle. [...] et on n'adore point ta personne, mais l'idole de ta fortune, qui paraît dans ce superbe appareil par lequel tu éblouis le vulgaire.⁴⁰

Littératures galante ou édifiante s'emparent d'un thème particulièrement vivace durant la Régence et les premières années du règne.

Tel était en 1671, l'enjeu du troisième acte de *Psyché*. À l'instar de Thésée, Amour y cachait sa véritable identité afin de ne devoir qu'à son propre mérite l'amour de la belle princesse. Le thème du *prince travesti* est conservé dans la tragédie lyrique de 1678 :

AMOUR

Ce n'est point comme un Dieu que je prétends paroître,
 Ce titre ne fait pas aimer plus tendrement :
 Je ne veux me faire connoître,
 Que sous le nom de votre Amant.

(II, 6)

Comme dans la tragi-comédie et ballet, les détours précieux de l'Amour sont inutiles et la *Psyché* de Thomas Corneille a tôt fait de soupçonner la naissance divine de son amant :

PSYCHÉ

Je sens en vous voyant un desordre agréable,
 Qui de mon cœur se rend victorieux.

(II, 6)

³⁹ BENSERADE, "Vers pour Jupiter déguisé, représentant [sic] par Sa Majesté", *Ballet de l'Impatience*, dans *Œuvres*, t. 2, pp. 217-218.

⁴⁰ BOSSUET, *Sermon pour le mardi de la 2e semaine du carême 1666, prêché devant le roi à Saint-Germain-en-Laye, sur l'honneur*, dans *Sermons*, t. 2, pp. 173-174.

Comme ses sœurs de théâtre Églé, Philonoé ou Andromède, Psyché pressent la véritable identité de celui qu'elle aime. Malgré qu'ils en aient, les *beaux inconnus* ne peuvent empêcher leur aura divine d'exercer son pouvoir de séduction : leur double corps ne peut être scindé. Amour ne saura jamais s'il est réellement aimé pour lui-même car Psyché a immédiatement senti qu'elle était en présence d'un dieu et non d'un monstre ou d'un simple prince. Plus adroits, Bellérophon et Thésée seront plus heureux : c'est avant la reconnaissance des héros que Philonoé et Églé prouveront la constance de leur amour.

L'impossibilité pour le roi de cacher sa véritable nature est un topique de la louange louisquatorzienne. Ainsi, dans les *Mémoires* de madame de Motteville, don Juan d'Autriche reconnaît, d'instinct et à sa physionomie, le roi qu'il n'avait jamais vu auparavant :

Quand il fut dans le cabinet [...], la Reine fit appeler le Roi, qui entra pour se montrer, et comme plusieurs personnes de qualité en foule, selon la mode de France, entrèrent avec lui, don Juan se retourna vers la Reine [...] et le loua beaucoup, et dit que s'il n'eût pas été roi par naissance, il mériterait de l'être par élection.⁴¹

La situation reproduit une scène historique célèbre mise en œuvre par Chapelain au premier chant de *La Pucelle*. Bien qu'elle n'ait jamais aperçu le roi auparavant, Jeanne d'Arc reconnaît immédiatement Charles VII parmi la foule de ses courtisans. Même lorsqu'il est masqué pour un ballet, Louis XIV est trahi par son inaliénable majesté. C'est en tout cas ce qu'essayait de faire accroire Benserade :

Masque ne scauroit-on deviner qui vous estes,
A cette mine haute, à tout ce que vous faites :
A ces traits de grandeur, éclatans, glorieux,
Et si fort au-dessus de tout ce que nous sommes :
A ce qui malgré vous s'échappe de vos yeux,
Il faut que vous soyez la merveille des Hommes.
Demeurer inconnu, c'est pour vous une affaire,
Et la seule, je croi, que vous ne sçauriez faire :
Car en vous tout trahit le soin de vous cacher :
Il n'est point pour cela de Nuit assez profonde,
Aucun déguisement ne sçaurait empescher,
Qu'on ne vous prenne ici pour le premier du monde.⁴²

⁴¹ MOTTEVILLE, *Mémoires*, t. 4, p. 147.

⁴² BENSERADE, "Vers pour le roi figurant un masque sérieux", *Le carnaval, mascarade royale*, dans *id.*, p. 329.

Dans la pratique, c'était une tout autre affaire puisqu'il était bien entendu impossible de reconnaître Sa Majesté dans une entrée où tous les costumes étaient identiques : pour pallier ce regrettable inconvénient, le roi se nouait autour du bras une écharpe dont la couleur le distinguait de ses partenaires⁴³. Le père Bouhours n'en continuait pas moins d'affirmer imperturbablement que la personne royale respirait quelque chose d'indéfinissable, d'impalpable :

Les personnes de haute naissance ont pour l'ordinaire sur le visage je ne sçay quoi de noble et de grand, qui leur attire du respect, et qui les fait connaître dans la foule. Je l'avoüe, dit Eugène, et ce caractere de grandeur, que Dieu a imprimé particulièrement sur le front des Rois, distingue le nostre de tous les Seigneurs de sa cour : il y a dans toute sa personne un air, et je ne sçay quoy de majestueux qui le marque si bien, que les gens qui ne l'ont jamais veu n'ont que faire de demander où il est, quand ils le voient dans un caroussel ou dans un ballet.⁴⁴

Divine imposture que le père jésuite concède à la défense du roi. Car son *Je ne sçay quoy* n'est pas rien : "pour établir cette puissance, qui représente la sienne, Dieu met sur le front des souverains et sur leur visage une marque de divinité"⁴⁵. Pour Bouhours comme pour Bossuet, l'aura qui émane de Louis est la lumière que Dieu a répandue sur son lieutenant terrestre. Bien que cette marque divine, par son origine surnaturelle, fût théoriquement indicible et indescriptible, les artistes ne se firent pas faute de la célébrer. Quinault en fit le sujet de sa pompeuse allégorie du *Tableau de la chute de l'Hérésie*⁴⁶. Quant à Félibien, il recommanda aux sculpteurs et aux peintres ce *je ne sais quoi* qui devait les aider à idéaliser les monarques :

Comme cette qualité est rare & précieuse, on a toujours crû que ceux à qui la Nature a donné une forme plus parfaite qu'au reste des hommes, ont aussi l'esprit plus grand, & l'ame plus noble; chacun ayant peine à s'imaginer que dans un beau corps il y puisse loger une ame basse, & un esprit grossier. [...] C'est pour cela, qu'en peignant un grand personnage, s'il a quelques défauts naturels, il faut les cacher autant qu'il se peut.⁴⁷

⁴³ Voir M.-F. CHRISTOUT, *Le ballet de cour au XVII^e siècle*, p. 58.

⁴⁴ BOUHOURS, *Le je ne sçay quoi*, dans *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Amsterdam, 1682, p. 259.

⁴⁵ BOSSUET, *Troisième sermon pour le dimanche des Rameaux, prêché devant le roi au Louvre au carême de 1662, sur le devoir des rois*, dans *id.*, t. 2, p. 777.

⁴⁶ QUINAULT, *Tableau de la chute de l'Hérésie*, dans F. LACHÈVRE, *Bibliographie des recueils collectifs*, t. 3, pp. 491-492.

⁴⁷ FÉLIBIEN, *Entretiens sur les plus excellens peintres*, t. 1, p. 285.

L'art vole au secours des rois : grâce à la tautologie du raisonnement et au talent des artistes, il n'y aura pas de portrait de Louis XIV sans un air majestueux et vraiment royal, pas plus qu'il n'y aura de portrait majestueux et vraiment royal qui ne soit celui de Louis XIV.

*
* *

Ce thème investi d'une lourde charge politique apparaît dans les œuvres officielles de manière intentionnelle. Au moment de la création de *Psyché* en 1671, les amis de Pascal venaient de publier quelques fragments de son apologie de la religion connus depuis sous le nom de *Pensées*. Les jansénistes poursuivaient — et dans ce texte posthume en particulier — une théorie qui sapait indirectement la légitimité de la succession monarchique héréditaire fondée sur le droit divin. Peu de philosophes du XVIII^e siècle seront aussi radicaux et percutants que Pascal dénonçant les marques extérieures de puissance dont s'entourent juges et médecins :

Nos magistrats ont bien connu ce mystère. Leurs robes rouges, leurs hermines, dont ils s'emmailotent en chats fourrés, les palais où ils jugent, les fleurs de lis, tout cet appareil auguste était fort nécessaire; et si les médecins n'avaient des soutanes et des mules, et que les docteurs n'eussent des bonnets carrés et des robes trop amples de quatre parties, jamais ils n'auraient dupé le monde qui ne peut résister à cette montre si authentique. S'ils avaient la véritable justice et si les médecins avaient le vrai art de guérir, ils n'auraient que faire de bonnets carrés; la majesté de ces sciences serait assez vénérable d'elle-même.⁴⁸

Bien que Pascal prétende que la montre qui entoure le roi ne soit pas d'une même nature — "le chancelier est grave et revêtu d'ornements, car son poste est faux; et non le roi : il a la force, il n'a que faire de l'imagination" —, tout son discours va à l'encontre de cette restriction :

La coutume de voir les rois accompagnés de gardes, de tambours, d'officiers, et de toutes les choses qui ploient la machine vers le respect et la terreur, fait que leur visage, quand il est quelquefois seul et sans ces accompagnements, imprime dans leurs sujets le respect et la terreur, parce qu'on ne sépare point dans la pensée leurs personnes d'avec leurs suites, qu'on y voit d'ordinaire jointe. Et le monde, qui ne sait que cet effet vient de cette coutume, croit qu'il vient d'une force naturelle, et de là viennent ces mots : "Le caractère de la Divinité est empreint sur son visage, etc".⁴⁹

⁴⁸ PASCAL, *Pensées*, éd. par L. Brunschwig, Paris, 1976, p. 74.

⁴⁹ *Id.*, p. 139.

Pascal dénonce l'imposture royale et le *décorum est*, pour lui, la preuve même de l'illégitimité du roi. Si Dieu imprimait une marque sur le front des monarques, ceux-ci n'auraient que faire de ce faste extérieur pour asseoir leur puissance⁵⁰.

Les *Mémoires* de Louis XIV prouvent que le souverain mesurait le danger que représentait la théorie politique de Port-Royal. S'il a décidé l'éradication du jansénisme, c'est moins sans doute pour éliminer une hérésie religieuse — qu'il semble estimer sinon admettre⁵¹ — que pour parer les implications politiques dangereuses qu'elle véhiculait :

Je m'appliquai à détruire le jansénisme, et à dissiper les communautés où se fomentait cet esprit de nouveauté, bien intentionnées peut-être, mais qui ignoraient ou voulaient ignorer les dangereuses suites qu'il pourrait avoir.⁵²

Que le thème du *prince travesti* ait été considéré comme une réplique à ce type d'attaques est attesté par deux faits. Son apparition en 1649 dans le *Don Sanche* de Corneille répondait à la mise en cause par le Parlement des droits de la reine à la Régence et, indirectement, à ceux de son fils. André Stegman rappelle que, "sous Louis XV, en plein conflit du Roi et du Parlement, on applaudit la scène (II, 1) où Isabelle reconnaît l'autorité de son Conseil"⁵³. Ainsi donc, le sens polémique d'une pièce créée en pleine Fronde parlementaire était toujours perçu au XVIII^e siècle. La reprise de *Psyché* en 1678 n'est pas moins significative. Après plusieurs années de calme relatif, la rupture de la Paix de l'Église fut consommée en 1679 : en chassant les pensionnaires, les novices et les confesseurs de Port-Royal, Louis XIV condamnait le jansénisme — ou du moins ses penseurs et ses théologiens — à disparaître. Créés de 1678 à 1680, *Psyché*, *Bellérophon* et *Persée* témoignent de la recrudescence d'un thème illustré surtout durant les premières années qui avaient suivi la Fronde. Cette résurgence présage l'avènement d'un roi qui se veut désormais le pourfendeur des hérésies et qui se souvient qu'il est *Très-Christien*. Emprunté à la tradition populaire et à la culture mythologique, le thème du *prince travesti* reflourit chaque fois que Louis XIV en a

⁵⁰ Cette lecture des *Pensées* est empruntée à la brillante analyse de L. MARIN, *Le portrait du roi*, pp. 22-46.

⁵¹ "L'Église [...] était enfin menacée d'un schisme par des gens d'autant plus dangereux qu'ils pouvaient être utiles, d'un grand mérite, s'ils en eussent été eux-mêmes moins persuadés." (LOUIS XIV, *Mémoires*, p. 35).

⁵² *Id.*, p. 75.

⁵³ A. STEGMAN, *Présentation, Don Sanche d'Aragon*, dans CORNEILLE, *Œuvres complètes*, p. 495.

besoin. Le choix des sujets d'opéras relevait directement de son autorité éclairée par un aréopage de thuriféraires : comment s'étonner que les thèmes des tragédies en musique se soient toujours trouvés en accord avec le discours politique officiel qu'elles contribuaient à répandre et à inculquer ?

*
* *

Le thème du *prince travesti* convient tout particulièrement pour de jeunes princes qui doivent encore prouver leur valeur. En 1682, lorsqu'on crée *Persée*, c'est le dauphin, et non plus le roi, qui est au centre de la thématique. Aussi, et bien qu'il en eût choisi le sujet, Louis XIV n'assista-t-il pas à la première de cette tragédie et laissa ce soin à Monseigneur. *Persée* fut une seconde fois lié à la célébration des dauphins lors des représentations d'août 1682 : c'est cette tragédie en musique qui fut choisie pour s'intégrer aux réjouissances marquant la naissance d'un nouvel héritier présomptif. Selon Françoise Karro, la fable de Persée délivrant Andromède est à mettre en liaison avec la libération de Jérusalem et — plus concrètement en 1682 —, avec la défense de Vienne⁵⁴. Or le thème du Grand Dessein est un des lieux communs de la louange des dauphins. C'est sur ce thème que Guillaume Colletet avait célébré la naissance du futur Louis XIV en 1638 :

Il me semble déjà qu'à quinze ans je te vois,
Après un long repos endosser le harnois,
Pour confondre l'orgueil des Turcs et des Tartares,
Qui du plus doux climat font des terres barbares.⁵⁵

En 1653, dans le célèbre *Ballet de la Nuit*, Sa Majesté dansa le rôle du "Soleil levant". Benserade comprit tout le parti qu'il pouvait tirer d'une opposition entre l'aube d'un Roi Soleil et le crépuscule du Croissant :

Et s'il plaist à celui qui m'a placé si haut,
Quant j'aurai dissipé les Ombres de la France,
Vers les Climats lointains, ma clarté paroissant,
Ira, victorieuse, au milieu de *Byzance*
Effacer le Croissant.⁵⁶

⁵⁴ Voir F. KARRO, "L'Empire ottoman et l'Europe dans l'opéra français et viennois au temps de Lully", *loc. cit.*, p. 256 et svtes.

⁵⁵ COLLETET, *Poème sur la naissance de monseigneur le dauphin*, cité dans N. FERRIER-CAVERIVIERE, *L'image de Louis XIV dans la littérature française*, p. 21.

⁵⁶ BENSERADE, "Vers pour le roy, representant le Soleil levant", dans *id.*, t. 2, pp. 64-65.

Les ténèbres du royaume s'étant révélées plus profondes que prévu, la croisade fut provisoirement ajournée. Lorsque le grand dauphin naquit en 1661, Charles Perrault put écrire dans son *Ode au roy sur la naissance de Monseigneur* :

Quand ce jeune foudre de Guerre
 Sur les traces de Godefroy,
 Ira dans l'infidelle terre
 Porter le carnage & l'effroy;

 Alors se verront éclaircies
 Par ces fameux événemens,
 Les infaillibles Propheties
 De la chute des Ottomans.⁵⁷

Reconquérir la Terre sainte est la tâche que, dans sa grande mansuétude et générosité, Louis XIV daigne laisser accomplir à son fils. Que *Persée* soit bien une tragédie à mettre en rapport avec la thématique propre aux dauphins sera encore confirmé par la reprise de cet opéra lors du mariage du futur Louis XVI avec Marie-Antoinette : l'œuvre inaugura, le 17 mai 1770, le théâtre de Versailles bâti pour la circonstance par Gabriel. Renvoyant à l'essence même du roi et aux principes de la monarchie française, le thème du *prince travesti* était suffisamment souple pour se plier à de nouveaux contextes politiques.

“LOUIS-JUPITER” OU “CAR TEL EST MON BON PLAISIR”

Au petit dieu Amour, empêtré et touchant dans sa maladresse, répond un Jupiter tonnante et triomphant : sûr de lui et fier de sa puissance, le souverain des dieux ne se soucie guère de belles manières ni de galanterie fine. Pour arriver à ses fins — très éloignées de toute spéculation spirituelle ou sentimentale —, Jupiter n'hésite pas à affirmer ses prérogatives ni à se montrer dans tout son faste, entouré de sa montre

⁵⁷ Ch. PERRAULT, *Ode au roy sur la naissance de Monseigneur*, dans *Recueil de divers ouvrages*, pp. 176-178.

splendide. Jupin a beau être le plus puissant des dieux, il marche à l'“épate”. Son ostentation, comme celle de Louis XIV selon Saint-Simon, sent le parvenu, le nouveau riche : “Ses bâtiments, qui les pourrait nombrer ? En même temps, qui n'en déplorera pas l'orgueil, le caprice, le mauvais goût”⁵⁸ De la chambrière à la marquise, les conquêtes royales surent se montrer moins cruelles que le vieux duc.

Dieux et rois sont condamnés par leur haute naissance à aimer le plus souvent “au-dessous” d'eux, comme ils disent. Ils éprouvent même en s'abaissant un plaisir d'autant plus intense qu'il leur confirme leur omnipotence :

CYBÈLE

Non, trop d'égalité rend l'amour sans appas.
Quel plus haut rang ay-je à prétendre ?
Et dequoy mon pouvoir ne vient-il point à bout ?
Lors qu'on est au dessus de tout,
On se fait pour aimer un plaisir de descendre.

(II, 3)

Leur pouvoir est le talon d'Achille de ces êtres trop sûrs d'eux. Le géant dans *Cadmus*, Lycomède et son âme damnée Straton dans *Alceste*, Égée et Médée dans *Thésée*, Phinée dans *Persée* ou Sténobée dans *Bellérophon* sont des personnages qui, pour se reposer moins sur la démonstration de leur mérite que sur la foi donnée ou sur leur pouvoir, échoueront lamentablement dans leur quête amoureuse.

Comme chez Racine, l'amour se transforme en une passion tyrannique qui empêche tous ces personnages orgueilleux et faibles de se dominer par la raison. Conscient de sa déchéance, le roi Lycomède préférera conduire son peuple à une guerre cruelle plutôt que de rendre Alceste qu'il adore. Quant au paladin Roland, il se contente de couvrir Angélique de cadeaux précieux qu'il fait venir des quatre coins du monde, mais il ne s'inquiète pas de savoir si son amour est payé de retour. Se considérant, à juste titre, comme le plus glorieux de tous les chevaliers chrétiens, il ne conçoit pas que la reine de Cathay puisse s'éprendre de quelqu'un d'autre que de lui. Il menace Angélique et jure de tuer tout rival éventuel. La reine le craint, mais ne l'aime pas :

Je songe autant que je le puis,
A sa rare valeur, à son amour extrême :

⁵⁸ SAINT-SIMON, *Mémoires*, t. 5, p. 531.

Mais malgré tous mes soins dans le trouble où je suis,
Je crains de m'oublier moy mesme.

(I, 2)

Roland sera puni de son manque d'égards et Angélique s'enfuira avec son fidèle Médor. Armide appartient à cette même race. Puissante et insatisfaite, la magicienne use d'enchantements pour retenir Renaud, mais elle sait — et cela la rend bien plus touchante que Roland — qu'elle ne possède pas le cœur de celui qu'elle aime :

Je ne pûs engager ce cœur fier à se rendre;
Il m'échappe malgré mes soins.

(III, 2)

C'est cependant dans *Atys* que le ravage de la passion alliée à la puissance est le plus nettement à l'origine du drame. Le pouvoir est source de triomphes faciles et Bossuet ne manquait de le rappeler à Louis XIV :

C'est ici le grand péril des grands de la terre, des rois chrétiens. Comme les autres hommes, ils ont à combattre leurs passions; par-dessus les autres hommes, ils ont à combattre leur propre puissance : car comme il est absolument nécessaire à l'homme d'avoir quelque chose qui le retienne, les puissances, sous qui tout fléchit, doivent elles-mêmes se servir de bornes. [...] C'est là disait un grand pape, toute la science de la royauté.⁵⁹

Faute d'avoir eu un grand prêtre aussi avisé que saint Grégoire ou le futur évêque de Condom, Cybèle n'échappera pas au "grand péril".

Le roi Célénus aime Sangaride qui aime *Atys*, mais la nymphe est prête à épouser le roi pour se rendre à la volonté du fleuve Sangar, son père. Bien qu'il sache que Sangaride ne l'aime pas, Célénus n'aura pas la force de renoncer à cette union :

SANGARIDE

Seigneur, j'obeiray, je despens de mon Pere,
Et mon Pere aujourd'huy veut que je sois à vous.

CÉLÉBUS

Regardez mon amour, plustost que ma Couronne.

SANGARIDE

Ce n'est point la grandeur qui me peut esbloïir.

⁵⁹ BOSSUET, *Troisième sermon pour le dimanche des Rameaux, prêché devant le roi au Louvre au carême de 1662, sur le devoir des rois*, dans *id.*, t. 2, p. 780.

LOUIS-JUPITER

CÉLÉNUS

Ne sçauriez-vous m'aimer sans que l'on vous l'ordonne ?

SANGARIDE

Seigneur contentez-vous que je sçache obeïr.

(IV, 2)

Quant à Cybèle, elle aime Atys qui aime Sangaride. Ne pouvant se déclarer la première sans choquer les bienséances, la déesse se servira d'un subterfuge et ce sont des Songes qui annonceront à Atys qu'il est aimé de la divinité. Dès cette déclaration camouflée, Cybèle, par la bouche des Songes funestes, brandit le châtiment :

UN SONGE FUNESTE

Garde-toy d'offencer un amour glorieux,
C'est pour toy que Cybele abandonne les Cieux
Ne trahis point son esperance.
Il n'est point pour les Dieux de mespris innocent,
Ils sont jaloux des Cœurs, ils ayment la vengeance,
Il est dangereux qu'on offense
Un amour tout-puissant.

(III, 4)

Atys se réveille terrorisé et se dérobe aux avances de Cybèle. La scène répond symétriquement à celle de Célénus et Sangaride :

CYBÈLE

Repondez avec liberté,
Je vous demande un cœur qui despend de luy-mesme.

ATYS

Une grande Divinité
Doit s'assurer toujours de mon respect extremes.

CYBÈLE

Les Dieux dans leur grandeur supresme
Reçoivent tant d'honneurs qu'ils en sont rebutez,
Ils se lassent souvent d'estre trop respectez,
Ils sont plus contents qu'on les ayme.

ATYS

Je sçay trop ce que je vous doy
Pour manquer de reconnoissance...

(III, 5)

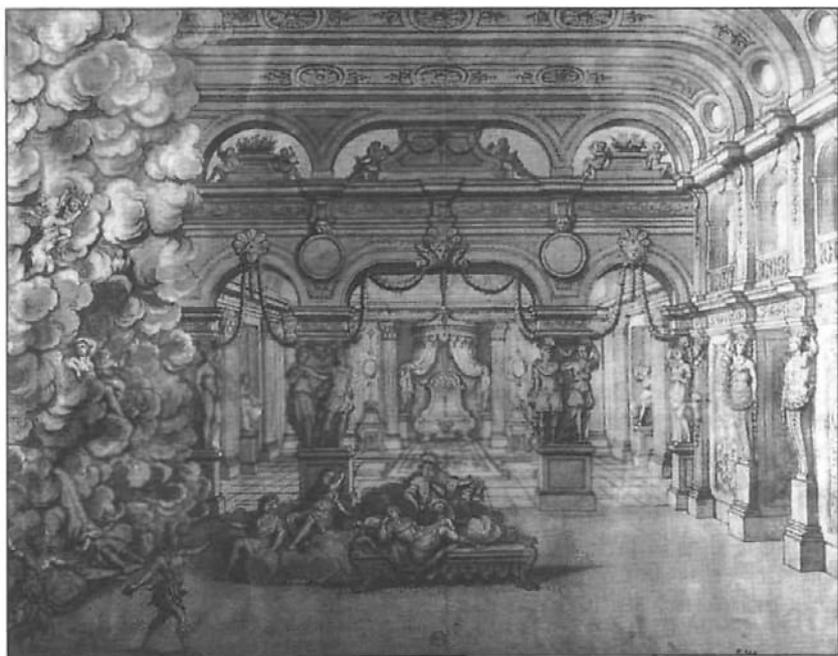
Bien qu'elle ait compris que ces respects marquent de l'indifférence et que l'"ingrat Atys" ne l'aime pas, Cybèle ne réussira pas à triompher de sa passion sans espoir. Atys, lui aussi, va abuser du pouvoir que vient de lui confier la déesse. Il enlève Sangaride à Célénus et trahit ainsi l'amitié que le roi lui vouait. Cette série de transgressions des lois de l'amour et

de l'amitié entraîne la punition des quatre protagonistes. La mort de Sangaride et d'Atys, loin de libérer Célénus et Cybèle de l'emprise de la jalousie, plonge ceux-ci dans le regret et le remords. Le châtement que Cybèle a infligé à Atys l'accablera à son tour et sa douleur sera, comme elle, immortelle. Pour Quinault, comme pour Molière, l'amour est une force irréprouvable qui ne peut s'épanouir que dans la liberté du choix.

La dénonciation de l'amour-passion, la critique de l'aveuglement de la raison et des abus du pouvoir inspirent les livrets de Quinault et de Corneille. Leurs tragédies qui peignent des héros puissants en apparence et faibles intérieurement ont une portée morale comparable à celle des tragédies de Racine. Comment s'expliquer que Boileau n'ait cessé de critiquer l'immoralité de ces ouvrages ? Tout simplement parce qu'il se contentait de sortir de leur contexte des vers comme ceux-ci :

Il faut souvent, pour devenir heureux,
Qu'il en coûte un peu d'innocence.

(*Atys*, III, 2)



27 *Atelier de BÉRAIN*
Dessin au lavis pour la scène des Songes du troisième acte d'Atys.



28 SCOTIN, d'après Bonnat,
La grand mere Amoureuse, frontispice
pour la parodie d'Atys par Fuzelier et d'Orneval.

qui, aux dires de Clément, “allumoit singulièrement sa bile”⁶⁰. Avec ce genre de raisonnement, on peut, sur les propos de Narcisse, faire de Racine le plus infâme des scélérats ! Idas et Doris qui chantent ces vers sont des êtres de rang inférieur, de simples confidents dont la morale sans grandeur, sinon lubrique, est destinée à mettre en valeur la

⁶⁰ Clément, *Anecdotes dramatiques*, t. 1, p. 127.

noblesse des principaux protagonistes. Le reproche de Boileau est un éloge pour le dramaturge qui, conformément à la mentalité de son temps, distingue, par l'expression et la psychologie, les différentes catégories sociales qu'il met sur son théâtre. Plus éloigné des polémiques, Rémond de Saint-Mard semble avoir mieux saisi le sens du travail de Quinault :

L'Opera purge les mœurs, & les purge tout aussi-bien, que les genres de Poësies, qu'on regarde comme les plus moraux. Eh quoi ! Renaud, dans Armide, après avoir rougi de sa foiblesse, ne court-t'il pas aux armes ? Roland ne fait-il pas précisément la même chose ? Y a-t'il, à votre avis, un plus bel exemple de l'amour conjugal que l'exemple d'Alceste ? & je demande si quelque chose est plus capable de guérir de l'ambition que le triste sort de Phaëton.⁶¹

*
* *

Deux livrets mis en musique par Lully ont une signification plus ambiguë. Dans *Proserpine*, l'héroïne est enlevée contre sa volonté par Pluton qui en est éperdument amoureux. Par des vers qui sont un hommage à l'auteur de *Britannicus*, le dieu des Enfers évoque sa première rencontre avec la fille de Cérès :

J'ay trouvé Proserpine en visitant ces lieux.
 Les pleurs couloient de ses beaux yeux,
 Elle fuyoit interdite & tremblante;
 Pour implorer l'assistance des Dieux,
 Elle tournoit ses regards vers les Cieux.
 Sa douleur & son épouvante
 Rendoient encor sa beauté plus touchante.
 Les accents plaintifs de sa voix
 Ont émeü mon cœur inflexible.

(II, 7)

Mais Proserpine se rebelle contre cette violence et réclame la liberté d'aimer. Pluton tentera de la fléchir par la sincérité d'une "amour éternelle" ; il la comblera de présents, mais ce n'est en définitive que par la ruse qu'il la retiendra dans ses royaumes sombres. Jamais l'héroïne ne dira si c'est de son plein gré qu'elle est devenue l'épouse de Pluton. Proserpine en effet est totalement muette durant le dernier acte. Le spectateur habitué par les opéras antérieurs à plus de délicatesse est surpris de ces marchandages, de ces tractations qui doivent faire céder Cérès :

⁶¹ RÉMOND de SAINT-MARD, *Réflexions sur l'opéra*, pp. 100-101.

CÉRÈS

Quelqu'honneur qu'aux enfers on s'empresse à luy rendre,
Elle n'en peut sortir, & je n'y puis descendre :
Je la perds, je perds tout espoir,
Je ne pourray jamais la voir.

ALPHÉE & ARÉTHUSE

Pluton, & l'Enfer plein d'allarmes,
Pour la garder, a pris les armes.

(V, 4)

Ce n'est qu'au nom de la sauvegarde de la paix universelle que Cérés acceptera pour sa fille un mariage glorieux certes, mais sans amour. Cette union fait partie du catalogue des amours monstrueuses et contre nature dressé par Pierre Perrin dans sa *Réponse à Uranie* :

Vrayment, il fait beau voir le couple ridicule
De Proserpine & de Pluton,
Venus avec Vulcain, Iole avec Hercule,
Et l'Aurore avecque Tithon.⁶²

Les vers par lesquels Jupiter entonne le chœur final ne font état que de la paix retrouvée et non de la malheureuse Proserpine qui lui a été sacrifiée :

Cérés, que de vos pleurs le triste cours finisse;
Qu'avec Pluton, Proserpine s'unisse.
Que l'on enchaîne pour jamais
La Discorde & la Guerre,
Dans les enfers, dans les cieux, sur la terre,
Tout doit jouir d'une éternelle Paix.

(V, 6)

Quinault tendait un miroir sans fard à une aristocratie embourgeoisée, tout occupée à compter ses quartiers de noblesse et à évaluer les fortunes plus que les mérites. Alors que le public aurait dû se réjouir de voir régner Proserpine — fût-ce contre son gré et dans le lieu le plus sinistre du monde —, il bouda cet opéra qu'il jugea "ennuyeux"⁶³ : les vers de Quinault y sont pourtant aussi beaux que dans *Isis* et le rôle de Cérés est, avec celui d'Armide, le plus touchant qu'ait écrit Lully. *Proserpine* est une œuvre cruelle et Quinault s'y révèle moins flatteur qu'on ne l'a prétendu.

⁶² PERRIN, *Réponse d'Uranie*, dans *Les œuvres de poésie*, p. 165.

⁶³ Voir RÉMOND de SAINT-MARD, *id.*, p. 31.



29 BÉRAIN, *Maquette de costume pour Jupiter dans Isis.*

En contradiction avec l'esprit galant, *Proserpine* déplut au public, mais ne choqua pas les censeurs. *Isis* déplut et souleva l'indignation des critiques. Pour Lecerf, l'"opéra des musiciens" est la moins réussie des tragédies de Lully⁶⁴. Quant au livret de Quinault, Rémond de Saint-Mard le juge tout simplement "ridicule"⁶⁵. Les commentateurs modernes sont partagés : pour Gros, *Isis* "n'est pas moins qu'*Alys*, une manière de chef-

⁶⁴ LECERF, *Comparaison*, t. 1, pp. 89-90.

⁶⁵ RÉMOND de SAINT-MARD, *ibid.*

d'œuvre"⁶⁶, mais elle n'est qu'"une œuvre décevante" selon Girdlestone⁶⁷. Comme *Amphitryon* auquel elle ressemble à tant d'égards, *Isis* semble avoir désarçonné le public du xvii^e siècle et une partie de la critique contemporaine. *Isis* ne dérange pas seulement par son esthétique, elle dérange par son ton ironique et détaché, sa fantaisie poétique et visuelle.

Le personnage de Jupiter est presque une caricature. Sa saine et directe franchise forme un étonnant contraste avec la déclaration maniérée d'Amour à Psyché. Pragmatique et efficace, Jupiter ne se perd pas en préambules superflus ni en discours inutiles. Mercure, envoyé en éclaireur, est chargé de préparer la belle à son destin glorieux. Isis est-elle promise à Hiérax ? Qu'à cela ne tienne, Mercure a tôt fait de lever ses scrupules grâce à une maxime inspirée de l'*Amphitryon* de Molière :

Ce seroit en aimant une contrainte étrange
Qu'un cœur pour mieux choisir n'osât se dégager :
Quand c'est pour Jupiter qu'on change,
Il n'est pas honteux de changer.

(I, 5)

Suivant les ordres du souverain des dieux, Mercure couvre Isis de cadeaux venus du bout du monde. Le terrain est prêt et Jupiter peut descendre. Pour mettre tous les atouts de son côté, il lui fait "le grand jeu" :

Le Théâtre devient obscurcy par des Nuages épais qui l'environnent de tous côtez [...]. Jupiter paroît, & les Nuages qui obscurcissent le Théâtre sont illuminés, & peints de couleurs les plus brillantes & les plus agréables.

(II, 1)

Pas de doute, le coup de l'arrivée en fanfare a fait son petit effet. Allant droit au but, Jupiter déclare sa flamme à Io et ne manque pas de lui rappeler au passage qu'il n'est pas le premier venu :

La foudre est dans mes mains, les Dieux me font la cour,
Je tiens tout l'univers sous mon obeïssance;
Mais je prétens en ce jour
Engager votre cœur à m'aimer à son tour.

(II, 2)

Io est une conquête digne d'un tel maître et la coquette ne minaude que pour la forme. Jupiter s'impatiente :

⁶⁶ É. GROS, *Philippe Quinault*, p. 611.

⁶⁷ C. GIRDLESTONE, *La tragédie en musique*, p. 80.

C'est une assez grande gloire
 Pour votre premier vainqueur;
 D'être encor dans votre mémoire,
 Et de me disputer si long-temps votre cœur.

(II, 2)

À ce faux Amour — qui prétend malgré de tel propos, fonder moins son espérance sur sa puissance que sur l'excès de son amour —, cette fausse Psyché fait aussitôt le coup du coup de foudre et se rend :

Mon cœur en votre présence
 Fait trop peu de résistance.

(III, 2)

Nous sommes dans le monde de la parodie.

Isis est une farce mythologique à l'humour corrosif et démystificateur qui annonce *Platée*, dont plusieurs scènes apparaissent d'ailleurs comme des parodies de cette parodie. Le caractère bouffon d'*Isis* est encore souligné par ce que les auteurs élisabéthains appelaient un contremasque : la fable de Pan et de Syrinx qui constitue le divertissement du troisième acte, reprend sur le mode tragique la situation de Jupiter et d'*Isis*. La coquetterie et l'inconstance d'*Isis* sont en contraste avec la grandeur de Syrinx qui préfère être métamorphosée plutôt que de se rendre à l'amour de Pan. Quant à la sublime plainte de celui-ci, sa tristesse désespérée prouve que son amour était d'une tout autre trempe que celui de Jupiter. Suivant en cela le modèle d'Ovide qui enchâssait les deux légendes, Quinault s'éloigne de l'unité d'action au profit d'une unité thématique. En construisant son système de personnages et son architecture afin de faire contraster — sur des modes divers — le thème central qu'il a choisi d'illustrer, Quinault renforce l'importance de celui-ci et le sens moral de son allégorie n'en est que plus apparent. L'archaïsme de cette technique dramaturgique semble avoir déconcerté.

Les commentateurs n'ont pas été plus tendres pour le contenu politique d'*Isis* qui a été réduit à une basse flatterie pour le double adultère de Louis XIV et de madame de Montespan. Comme dans *Amphitryon*, le ton d'ironie souriante a été interprété comme une marque d'acceptation bonhomme des fredaines royales. Qui ne sait les flots d'encre et la réprobation unanime qu'a suscités le commentaire goguenard de Jupiter à la fin de la comédie de Molière :

Un partage avec Jupiter
 N'a rien du tout qui déshonore.

(III, 10)

Ce jugement porté par Jupiter sur le scandale de ses amours illicites a été étendu à celui que le comique aurait porté sur celles de Louis XIV. Rien n'est plus ridicule et ce type de raisonnement ferait de Corneille un martyr pour avoir écrit *Polyeucte* et de Racine un incestueux pour avoir écrit *Phèdre*.

Il convient de rappeler que le XVII^e siècle a été infiniment moins pudibond qu'on ne se l'imagine souvent. Aucun orateur sacré n'a jamais attaqué ouvertement le double adultère de Louis XIV et de madame de Montespan : le "Tu eris ille" adressé au roi en comparant ses faiblesses avec celles de David pour Bethsabée, soit par Bourdaloue, soit par Mascaron, est une anecdote forgée de toutes pièces⁶⁸. Si l'on admet que le père Annat — qui devait mourir peu après — s'est retiré pour raison de santé, aucun confesseur de Louis XIV n'a quitté sa charge à cause de l'irrégularité scandaleuse de sa vie privée. N'est-ce pas un pur anachronisme de demander à Molière et à Quinault d'être plus sévères que les religieux chargés de la conduite spirituelle de Sa Majesté ?

Suivant en cela la tradition des mythologues chrétiens, le XVII^e siècle s'est plu à rapprocher les épisodes de la mythologie antique et les textes sacrés. La mésaventure d'Amphitryon ne pouvait manquer de rappeler la fin dramatique d'Urie dans l'Ancien Testament. Loin d'être des encouragements au double adultère, *Amphitryon* et *Isis* en soulignaient le caractère dégradant. Molière avertit et Quinault dénonce, mais avec ce regard mi-compréhensif, mi-scandalisé et toujours obéissant que les contemporains — qui pour la plupart étaient dans son cas — ont porté sur les amours de leur roi. En parodiant l'*Épître aux Corinthiens*, on pourrait se demander : "O Jupiter, où est ta victoire ?" Dans *Amphitryon*, Jupiter, qui n'arrive pas à forcer la constance d'Alcmène, est contraint de quitter sa forme d'immortel pour prendre celle d'un simple général thébain. Cet échec lui montre les limites de son pouvoir. Bien que moins spectaculaire, cette déchéance est comparable à celle d'Io changée en vache : l'amour transforme un dieu en mortel et une mortelle en animal. Jupiter a satisfait sa passion, non sa gloire : à aucun moment Jupiter n'est aimé pour lui-même et lorsqu'il serre Alcmène dans ses bras et qu'elle se rend à son désir, c'est à Amphitryon qu'elle cède et non au souverain des dieux. Dans *Isis*, la situation de Jupiter n'est guère plus glorieuse. Jamais Io n'invoque Jupiter au nom de l'amour qu'elle a pour lui. Lorsque, dans les tourments que lui inflige Junon, elle le supplie, c'est au nom de l'amour qu'il a prétendu avoir pour elle et dont elle dénonce l'imposture. Le cinquième acte de la tragédie en musique est le reflet —

⁶⁸ Voir E. GRISELLE, *Bourdaloue : histoire critique de sa prédication d'après les notes de ses auditeurs et les témoignages contemporains*, Paris, 1901, t. 1, pp. 479-498.

dégradé et sans émotion — du dernier acte de *Psyché*. Pour mesurer la distance qui sépare les deux héroïnes, il suffit de comparer leurs monologues. Placées dans une situation identique, Psyché bénit celui qu'elle aime et s'accuse seule des maux qu'elle endure, tandis qu'Isis n'est que reproches pour Jupiter. De même, alors qu'Amour n'hésite pas à affronter les dieux et le destin, Jupiter demeure sur sa réserve et se retranche derrière les lois du Destin.

Si les souffrances grandissent Io jusqu'à la rendre digne de l'apothéose, Jupiter, pour sa part, continue de jouer jusqu'au finale un personnage ridicule. Il se prend pour Hercule qui triomphe d'une passion irrépressible :

Hé bien, il faut que je commence
A me vaincre en ce jour.

(V, 3)

Mais cet effort n'est pas aussi héroïque que Jupiter voudrait le laisser croire. *Isis* s'achève dans la bouffonnerie et la parodie de *Psyché* se poursuit. Psyché rendue hideuse par ses épreuves touchait, par sa laideur même, la pitié de son amant. Ici, Jupiter feint de sacrifier un amour qui n'est en fait qu'une passade de dieu en proie au "démon de midi" :

Cette Nymphé mourante autrefois trop aimable.
C'est assez la punir, c'est vous venger assez,
L'éclat de sa beauté ne la rend plus coupable;
Par la cruelle horreur du tourment qui l'accable,
Son crime & ses appas sont ensemble effacez.

(V, 3)

Dans une cour rompue au jeu des clefs, Quinault savait que l'on identifierait le souverain des dieux à Louis XIV. Or, malgré son assurance et son culot, Jupiter est un anti-héros et sa victoire est sans grandeur :

Quelle figure fait-là Jupiter ? Et lui qui avoit tant d'autorité, ne devoit-il pas en prendre un peu sur sa femme, & laisser moins souffrir cette malheureuse Isis, qu'il aimoit tant ?⁶⁹

À vaincre sans péril, Jupiter triomphe sans gloire, et Quinault se révèle peut-être un contempteur du roi plus audacieux que Bossuet. À la chute de Jupiter répond la purification d'Io. En écrivant son livret, Quinault a dû imaginer que, conformément aux habitudes, Junon, l'épouse légitime, y serait identifiée à la reine Marie-Thérèse. Dans ce cas, c'est Athénaïs de Monstespan qui est figurée par Io, persécutée et divinisée.

⁶⁹ RÉMOND de SAINT-MARD, *ibid.*

*
* *

De la reine pour laquelle il avait une affection sincère et une profonde admiration, Louis a écrit que "le Ciel n'a peut-être jamais assemblé dans une seule femme plus de vertu, plus de beauté, plus de naissance, plus de tendresses pour ses enfants, plus d'amour et de respect pour son mari"⁷⁰. Il semble pourtant que, comme le raconte Saint-Simon, l'orgueil d'Athénaïs ait poussé à bout la patience de cette nouvelle Grisélidis :

La Reine supportait avec peine sa hauteur avec elle, bien différente des ménagements continuels et des respects de la duchesse de La Vallière, qu'elle aimait toujours, au lieu que de celle-ci il lui échappait souvent de dire : "Cette pute me fera mourir."⁷¹

Voilà une Marie-Thérèse bien éloignée de l'image pieuse à laquelle on la réduit toujours et cette vigueur la rapproche de l'impétueuse Junon.

Si Quinault était tombé en disgrâce par la faute d'*Isis*, l'idée de rentrer en grâce avec *Proserpine*, dont le sujet est à tous égards si proche, était une idée pour le moins curieuse. En récidivant, le librettiste voulait s'expliquer sur le sens qu'il avait souhaité donner à sa tragédie précédente et qui avait été mal interprété par le public. Que ce soit envers Io ou envers Cérès, l'adultère de Jupiter n'en demeure pas moins un adultère. Les épreuves infligées à Io et à Proserpine, leur passage à travers les quatre éléments et jusqu'à certains vers, tout prouve que Quinault désirait que les spectateurs rapprochent les deux livrets. Quelque chose a changé cependant puisque les persécutions de Junon ont fait place à la quête de Cérès. Or, depuis 1680, la disgrâce de madame de Montespan est consommée. D'où l'insistance de Quinault qui, une nouvelle fois, met en scène la belle marquise : c'est Cérès qui implore son ancien amant et qui le supplie d'aider leur fille illégitime, Proserpine. Tel était d'ailleurs le sens que madame de Sévigné donnait à cet opéra. Jupiter-Louis n'aime plus Cérès-Montespan et malgré ses pleurs, il ne reviendra plus à elle : en revanche, il tient ses promesses et protège ses enfants illégitimes. Il n'est pas jusqu'à la séparation douloureuse de Proserpine et de Cérès qui ne rappelle celle du duc du Maine et de sa mère. Quant à l'alliance de la bâtarde de Jupiter avec son oncle Pluton, elle préfigure de façon étonnante le mariage qui eut lieu en 1692 entre mademoiselle de Blois et le duc de Chartres, fils du duc d'Orléans et neveu de Louis XIV : en 1680, le roi songeait-il déjà à marier ses bâtards dans sa propre famille ?

⁷⁰ LOUIS XIV, *Mémoires*, p. 223.

⁷¹ SAINT-SIMON, *id.*, t. 5, p. 538.

Isis, *Psyché* et *Proserpine* mettent en scène l'apothéose des héroïnes : la nymphe Io et la princesse Psyché seront immortelles et la bâtarde du roi des cieux deviendra l'épouse légitime de Pluton, "l'un des trois grands Dieux". Lorsque Saint-Simon parle des enfants illégitimes du roi et de madame de Montespan, il ne les appelle jamais que les "bâtardeaux déifiés" et décrit leur ascension vertigineuse comme une "apothéose d'opéra"⁷². Un parallèle entre les dates essentielles de cette ascension et les dates de création des tragédies lyriques sur le thème de l'apothéose se révèle particulièrement suggestif. La création de *Psyché* en janvier 1671 est précédée par la légitimation en mai 1667 de mademoiselle de Blois, née de Louise de La Vallière, par celle de son frère, le comte de Vermandois, en février 1669 et enfin par la naissance en mars 1670 du duc du Maine, fils d'Athénais de Montespan. La légitimation de ce dernier pouvait être attendue puisque le roi avait déjà agi de même pour les enfants qu'il avait eus de la duchesse de La Vallière. En proposant au roi une pièce qui montrerait l'apothéose d'une mortelle, Molière touchait une corde sensible. Quant à *Isis* en 1677, *Psyché* en 1678 et *Proserpine* en 1680, elles sont annoncées par la légitimation du duc du Maine et de sa sœur, mademoiselle de Nantes, en décembre 1673, par le mariage en janvier 1680 de mademoiselle de Blois et du prince de Conti, neveu du grand Condé, et enfin, par la légitimation en novembre 1681 de la seconde mademoiselle de Blois et du comte de Toulouse. La résurgence du thème à la fin des années 1670 s'explique de deux manières. Tout d'abord, par le fait que les premiers bâtards sont en âge d'être mariés et qu'il convient de préparer l'opinion aux alliances glorieuses que Louis XIV leur destine. Ensuite, par le fait que la disgrâce de madame de Montespan pouvait entraîner celle de ses enfants : ces trois opéras montraient que tel n'était pas le dessein du roi, bien au contraire.

Le problème des bâtards et de la protection, de plus en plus nette, que leur père leur marquait, mettait l'aristocratie en ébullition et "tout frémissait en secret, jusqu'au milieu de la cour, de leur existence, de leur grandeur"⁷³. Avec sa perspicacité et sa pénétration coutumières, Saint-Simon a mis à jour les motivations profondes de cet attachement du roi pour ses enfants illégitimes :

Tels furent les fruits d'un orgueil sans bornes, qui fit toujours regarder au Roi avec des yeux si différents ses bâtards et les princes du sang, les enfants issus du trône par des générations légitimes, et qui les y rappelaient à leur tour, et les enfants sortis de ses amours. Il considéra les premiers comme les enfants de l'État et de la couronne, grands par là et par eux-

⁷² *Id.*, t. 4, p. 804 et t. 5, p. 345.

⁷³ *Id.*, t. 5, p. 345.

mêmes sans lui, tandis qu'il chérit les autres comme les enfants de sa personne, qui ne pouvaient devenir, faute d'être par eux-mêmes, par toutes les lois, que les ouvrages de sa puissance et de ses mains. L'orgueil et la tendresse se réunirent en leur faveur.⁷⁴

En portant sur la scène de l'Académie royale de Musique le thème de la tendresse paternelle et celui de l'anoblissement-ennoblissement, Quinault et Thomas Corneille répondaient à l'attente de Sa Majesté.

*
* *

Le goût de l'élévation des êtres faibles et obscurs se retrouvait également dans la conduite de l'État et dans les nominations aux ministères. Selon Saint-Simon, Louis XIV préféra des bourgeois aux nobles parce qu'"il ne voulait de grandeur que par émanation de la sienne. Toute autre lui était devenue odieuse"⁷⁵. Le choix de Louis XIV était cependant motivé par des considérations plus hautes :

Il n'était pas de mon intérêt de prendre des sujets d'une qualité plus éminente. Il fallait [...] faire connaître au public, par le rang même d'où je les prenais, que mon intention n'était pas de partager mon autorité avec eux. Il m'importait qu'ils ne conçussent pas eux-mêmes de plus hautes espérances que celles qu'il me plairait de leur donner : ce qui est difficile aux gens d'une grande naissance.⁷⁶

Le raisonnement était habile, mais ne pouvait que déplaire à un aristocrate comme Saint-Simon. Les raisons qui ont motivé aux yeux de Louis XIV le choix de Lyonne ou Colbert, sont celles qui justifient la préférence que Cybèle accorde à Atys sur Célénus :

D'un Sacrificateur je veux faire le choix,
Et le Roy de Phrygie auroit la preference
Si je voulois choisir entre les plus grands Roys.
Le puissant Dieu des flots vous donna la naissance,
Un peuple renommé s'est mis sous vostre loy;
Vous avez sans mon choix, d'ailleurs, trop de puissance,
Je veux faire un bonheur qui ne soit dû qu'à moy.

(II, 2)

Le thème de Louis-Jupiter est donc lié à la fois à la vie privée avec la question de l'anoblissement des bâtards et à la vie publique, avec celle du choix des ministres. Quinault flattait le roi dans son amour pour ses en-

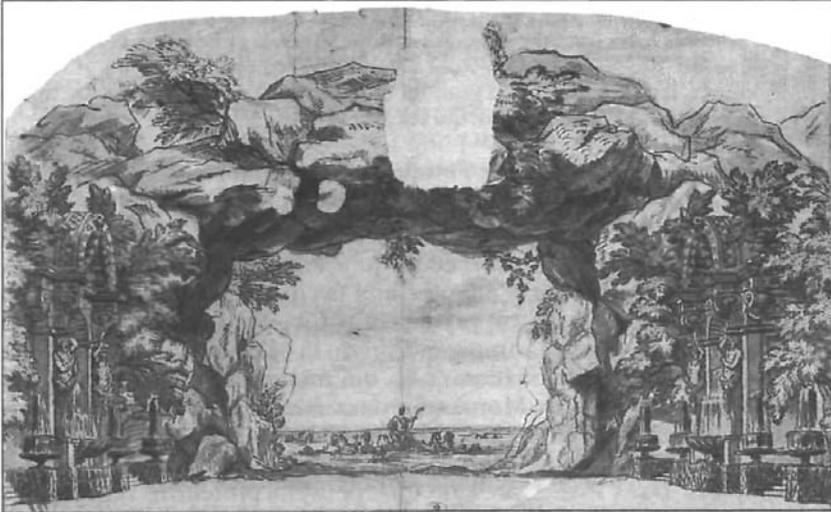
⁷⁴ *Id.*, p. 593.

⁷⁵ *Id.*, p. 483.

⁷⁶ Louis XIV, *id.*, p. 49.

fants illégitimes ou pour cette obscure madame Scarron qu'il fut bien près d'élever au trône de France. Le poète soutenait Louis XIV dans ses choix dynastiques et personnels et, dans le même temps, flattait Colbert. Quinault rappelait au roi qu'il avait sorti son ministre du néant et au ministre dévoué qu'il jouissait de la faveur royale.

À aucun moment la louange de Quinault n'est absolue et s'il met en scène l'élévation des bâtards ou des ministres, c'est pour mieux les avertir de la fragilité d'une puissance qui n'émane pas d'eux-mêmes. Au chapitre précédent, Phaëton et Épaphus ont été opposés en termes de mérite, de piété et de gloire. Or Quinault, à la suite d'Ovide, oppose encore leur naissance. Tout adultérin qu'il soit, Épaphus est le fils de deux divinités — Jupiter et Isis — alors que Phaëton n'est que le fils du Soleil et d'une reine. Cette querelle de préséance dynastique offre de troublantes ressemblances avec la réalité puisque Louis XIV considérait ses enfants légitimes comme les "enfants de l'État et de la couronne", alors que ses bâtards étaient "les enfants de sa personne" : les premiers sont nés de son corps immortel, ils sont les descendants du roi Louis XIV-Louis le Grand-Jupiter; les seconds sont les enfants naturels "dudit seigneur Roi"⁷⁷-Louis de Bourbon-Roi Soleil.



30 BÉRAIN, *Décor pour Phaëton.*

⁷⁷ Tels sont les termes employés par le Parlement et la Chambre des Comptes lorsque fut enregistré, en 1667, l'acte de légitimation de Marie-Anne de Bourbon (voir F. BLUCHE, *Louis XIV*, Paris, 1986, p. 392).

De tout temps, la fable de Phaëton a été mise en rapport avec la politique. Le fils du Soleil a voulu égaler son père et se substituer à lui : cette usurpation cause la mort du téméraire. Le “trébuchement” de Phaëton rappelle aux ambitieux et aux ministres en particulier, que tout leur pouvoir leur vient du roi et que sans lui, ils ne sont rien. C’est ce que Louis XIV aurait rappelé, selon Saint-Simon, à monsieur du Maine après l’édit de 1714 qui accordait à ses bâtards les droits entiers de princes du sang et l’habilité à succéder au trône :

Vour l’avez voulu; mais sachez que, quelque grand que je vous fasse et que vous soyez de mon vivant, vous n’êtes rien après moi, et c’est à vous après à faire valoir ce que j’ai fait pour vous, si vous le pouvez.⁷⁸

“Tout ce qui était présent frémit d’un éclat de tonnerre si subit” : pourtant, dès 1683, pareille mise en garde avait retenti sur la scène de l’Académie royale de Musique.

L’avertissement valait également pour les ministres que Sa Majesté pouvait, selon son bon plaisir, replonger dans les ténèbres de leur extraction obscure :

Les Princes font beaucoup quand ils choisissent des hommes capables des emplois qu’ils leur donnent. V. M. fait d’avantage. Elle leur donne, & les emplois & les qualitez necessaires pour y reüssir : elle a une vertu qui les esleve au dessus d’eux-mesmes, & qui les transformant en d’autres hommes, leur fait faire de si grandes choses, qu’ils ont peine à croire après l’execution que ce soient eux qui les ayent faites.⁷⁹

Les disgrâces retentissantes de Fouquet et de Pomponne, celle plus discrète de Colbert donnaient du poids aux menaces de *Phaëton*.

Comme le thème Louis-Amour, le thème de Louis-Jupiter permet au librettiste à la fois de s’élever jusqu’à la signification morale des mythes et d’autre part de s’adapter aux événements marquants de la cour : lorsqu’il évoque la vie privée du roi, c’est pour en dégager les implications politiques. La transposition de la réalité dans le monde de la fable n’est jamais systématique : Io, qui était identifiée ou du moins identifiable à madame de Montespan dans *Isis*, peut être assimilée sans invraisemblance à la reine Marie-Thérèse dans *Phaëton*. Quant au roi, il lui arrive de voir son double corps se scinder et s’incarner dans plusieurs personnages. Dans *Psyché*, presque tous peuvent prétendre représenter le roi : Jupiter, parce qu’il est le juge suprême; Vénus, parce qu’elle sacri-

⁷⁸ SAINT-SIMON, *id.*, t. 4, pp. 838-839.

⁷⁹ Ch. PERRAULT, *Harangue au roy, après la prise de Cambray*, 25 avril 1678, dans *Recueil des harangues*, t. 1, pp. 547-548.

fié ses passions individuelles au bien-être de l'Univers; Amour, parce que son attachement pour une mortelle rappelle la liaison de Louis et de Marie Mancini; Psyché enfin, parce qu'elle démontre son mérite et sa piété. Les divertissements royaux visent à l'allégorie et non à la transposition par clefs de la réalité.

“LOUIS-HERCULE” OU “LE TRIOMPHE D’ALCIDE”

Pour Quinault, comme pour la plupart de ses contemporains, l'amour est une passion inévitable et irréprensible. Malgré les exemples tragiques de Roland, d'Armide ou de Cybèle, l'amour n'est cependant pas toujours invincible pour les cœurs les mieux trempés. Le triomphe de la raison sur la passion est — des trois cas de figure — celui qui confère au héros le plus de gloire. Cette victoire est un acte royal par excellence puisqu'il symbolise le triomphe du corps immortel inspiré par Dieu sur le corps mortel soumis aux passions et aux forces du Mal.

Dans *Alceste*, la reine accomplit son destin d'épouse en se sacrifiant pour rendre le roi à ses sujets : la *mort d'amour* est, dans les livrets, la forme de gloire la plus haute pour les héroïnes. Conformément à l'oracle d'Apollon à la fin du deuxième acte, “sa mort aura pour prix une immortelle gloire”. Comme l'indique le sous-titre de cette tragédie en musique, le sacrifice héroïque d'Alceste se double, chez Quinault, du *Triomphe d'Alcide*. Ce second sujet devint si important que, dans une lettre adressée au duc de Saint-Aignan, Colbert feignait de ne pouvoir donner à son correspondant le titre exact du nouvel opéra :

A l'égard du sujet de la nouvelle pièce, j'ay hésité assez longtemps si je vous dirois que c'est *Alceste et Admète*. Mais comme le poète y fait entrer une infinité d'autres accidens que je ne pus trouver le temps de vous déduire, ce peu de mots ne pouvant me satisfaire ni vous non plus, et mes autres affaires ne me permettant pas de vous en dire davantage, je fus obligé de me servir des termes qui vous ont pu donner quelque déplaisir.⁸⁰

Contrairement à Euripide en effet, Quinault rend Hercule amoureux d'Alceste et c'est au nom de cet amour qu'il entreprend d'aller la rechercher au royaume des Morts. Admète accepte de lui céder son

⁸⁰ COLBERT, *Lettre à Saint-Aignan*, 17 juillet 1673, dans *Correspondance administrative*, t. 5, p. 352.

épouse s'il entreprend ce projet héroïque, mais une fois ramenée à la vie, celle-ci ne peut cacher son amour pour Admète. Se rendant compte que son amour est impossible et considérant l'amitié que lui a témoignée Admète, Hercule renonce à sa passion, acte surhumain qui l'élève au-dessus des mortels qui l'acclament :

ALCIDE

Non, non, vous ne devez pas croire
Qu'un vainqueur des tyrans, soit tyran à son tour :
Sur l'enfer, sur la mort, j'emporte la victoire;
Il ne manque plus à ma gloire
Que de triompher de l'amour.

(V, 4)

En modifiant à ce point la donnée d'Euripide, Quinault montre son souci de l'adapter aux thèmes de la célébration monarchique.

Dans *Alceste*, le thème-clef est celui du sacrifice. Selon la technique du contremasque⁸¹, Quinault met en valeur le personnage d'Alceste en ajoutant à la tragédie antique le personnage de Céphise qu'il met en relation avec celui de Phérès, père d'Admète. Comme l'a fort bien compris Charles Perrault, le but du librettiste est de montrer que ni le devoir (Céphise) ni le sang (Phérès) n'accomplissent un sacrifice glorieux qui n'est dû qu'à l'amour (Alceste) :

[Céphise] sert à établir une vérité, qu'on ne veut point mourir à quelque âge que ce soit, & de quelque condition qu'on puisse estre. [...] Phères d'un costé qui est un homme de qualité extremement vieux, & Cephise d'un autre costé qui est une fille de peu de naissance, & extremement jeune, representent en quelque sorte tous les differens âges, & toutes les conditions imaginables; & semblent assurer que toutes les autres personnes du monde feroient la mesme chose.⁸²

Pour établir un enseignement moral, Quinault use d'intrigues parallèles et construit son système de personnages selon des contrastes marqués : "On sçait que c'est une des regles principales de la Rhetorique, de relever le merite des vertus par l'opposition des vices qui leur sont contraires"⁸³.

⁸¹ Sur les contremasques, voir P. REYHER, *Les masques anglais : étude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre (1512-1640)*, Paris, 1909, pp. 170-185; M.-T. JONES-DAVIES, *Ben Jonson*, Paris, 1973, pp. 85-91; et I. C. BONGARD, *Éthische Lehren und Dekorative Gestaltung in Ben Jonsons Höfischen Maskenspielen*, Berlin, 1974, pp. 93-109.

⁸² Ch. PERRAULT, *Critique de l'opéra d'Alceste*, dans *Recueil de divers ouvrages*, p. 296.

⁸³ *Id.*, p. 295.

Le sacrifice d'Alceste sert à son tour de contremasque à celui d'Hercule :

[L'amour d'Alcide pour Alceste] ajoute à mon sens, une grande beauté à la Piece, en y ajoutant une espece de nœud & de denouement episodique qui redouble l'attention & le plaisir des Spectateurs. C'estoit une grande difficulté de retirer Alceste du tombeau, & voila le nœud principal de la Piece : mais c'en est une seconde encore fort grande, de faire qu'Hercule se départe de son amour, sans quoy on auroit peu de joye de voir revivre Alceste. [...] Ainsi l'on peut dire que cet incident rend la Fable en quelque façon double, de simple qu'elle estoit : Et au lieu qu'Euripide ne traite que les amours d'Admette & d'Alceste, nostre Auteur traite encore, si cela se peut dire, les amours d'Hercule & de la Gloire sa véritable Maistresse; D'où il arrive que la Joye & les Plaisirs sont tous pour Admette, qui represente & un homme ordinaire & du commun, & que la Gloire est le partage d'Hercule, qui represente les Heros & les hommes extraordinaires.⁸⁴

Bien qu'Alceste ait réussi à vaincre sa peur de la mort, elle n'arrive pas, nous l'avons vu, à triompher d'une passion devenue interdite et coupable. Après avoir également affronté les Enfers, Alcide s'élèvera au-dessus du courage d'Alceste en renonçant à l'amour qu'il lui voue. *Le triomphe d'Alcide* est lui aussi souligné par deux autres contremasques : le roi Lycomède et son confident Straton n'arrivant pas à se faire aimer, l'un d'Alceste et l'autre de Céphise, seront forcés de les enlever. Cet abus de pouvoir et ce manquement à la déontologie amoureuse entraîneront la mort du roi et la capture de Straton.

Comme le remarque Perrault, l'intrigue secondaire entre Céphise, Lychas et Straton n'est pas liée *dramatiquement* à l'action principale. Cette "intrigue de valets" lui est liée *thématiquement*. Le caractère de Céphise met en valeur la noblesse d'Alceste, tant au point de vue moral que social, les deux étant d'ailleurs indissociables :

Bien loin de blamer l'Episode enjoué des Amours & de l'Inconstance de Cephise, je le loué extremement, parce que les choses agreables de cette Scene sont dites par des personnes du commun, une Suivante & des Confidens, & que ces mesmes choses font une tres-belle variété. De plus, rien n'est de mieux lié ny de plus naturel au sujet. [...] Estant donc question de mettre en son jour la beauté de la constance & de la fidelité conjugale, il estoit de l'industrie du Poëte de donner un exemple d'inconstance & d'infidelité qui inspirast du mépris pour cette foiblesse de l'esprit humain; & de mesme que la constance se trouve placée en la personne d'une Heroïne, il a esté de la prudence de mettre l'inconstance & la legereté dans l'ame d'une personne vulgaire.⁸⁵

⁸⁴ *Id.*, pp. 299-300.

⁸⁵ *Ibid.*

Loin d'être approuvée par Quinault, l'inconstance des valets ne lui sert qu'à mieux faire apparaître la conduite héroïque, la magnanimité de leurs maîtres.

Reprocher à Quinault la multiplicité des intrigues parallèles et le manque d'unité dans l'action principale est une critique qui ne tient aucun compte de l'originalité même de son art. Alors que Fontenelle exige l'unité d'action dans la tragédie déclamée, il loue Quinault de ne pas toujours avoir suivi cette règle :

Si l'épisode est quelque chose d'inséré dans l'action, et qui s'en pourroit ôter sans lui faire aucun tort, comme les amours des subalternes dans quelques opéra, où ils ne laissent pas de faire de jolies scènes, tout épisode est vicieux.⁸⁶

Chez le librettiste, à l'inverse d'un Racine, l'enseignement moral ne ressort pas de la conduite des personnages, mais au contraire du contraste entre les intrigues et de la construction de l'œuvre. Pour simplifier, on pourrait dire que Racine montre et que Quinault démontre. Alors que l'un joue sur l'identification du spectateur aux personnages représentés et sur la catharsis, Quinault, en usant des procédés de la rhétorique et de l'allégorie, vise moins une compréhension par osmose que par analyse rationnelle. Aussi peut-on légitimement reprocher la froideur de sa technique dramaturgique mais, en aucun cas, on ne peut nier sa parfaite maîtrise ni son génie de la construction. Il convient d'ailleurs d'éviter d'opposer trop absolument la tragédie déclamée de Racine à la tragédie chantée de Quinault. L'exemple de *Bérénice* a montré que cette tragédie pouvait être, dans une certaine mesure, décodée comme une représentation allégorique du triomphe du roi sur les faiblesses de son corps mortel. Quant à *Atys* ou *Armide*, ils sont loin d'être dénués de tout intérêt psychologique ou dramatique. Au contraire, ces deux livrets comptent parmi les tragédies du XVII^e siècle français dont la lecture continue de procurer un réel plaisir : comme les meilleures œuvres de Corneille ou de Racine, ils intéressent, ils touchent, ils émeuvent.

L'idée de célébrer Louis XIV par l'allégorie d'Hercule à la croisée des chemins n'avait rien de bien neuf. Dans une étude remarquable, Erwin Panofsky a montré la vigueur de ce thème dans l'iconographie, de l'Antiquité au classicisme de Poussin⁸⁷. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, il est devenu une constante de la célébration royale⁸⁸. Incontournable et sys-

⁸⁶ FONTENELLE, *Réflexions sur la poétique*, dans *Œuvres*, t. 3, pp. 131-132.

⁸⁷ E. PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig, 1930.

⁸⁸ Voir N. FERRIER-CAVERIVIÈRE, *L'image de Louis XIV dans la littérature française*, pp. 18 et 37.

tématique, le rapprochement entre un monarque et Hercule n'allait pas toujours sans ridicule. Il est possible d'envisager encore un certain rapport entre le fils d'Alcmène et le Roi Soleil, et de comprendre que Quinault, avec nombre de ses contemporains, ait trouvé judicieux de célébrer le triomphe d'un Louis-Hercule. Il est en revanche plus surprenant de voir Picander — dans son "dramma per musica" *Hercules auf dem Scheidewege* mis en musique par Bach — se servir du personnage d'Alcide pour fêter l'anniversaire du prince électeur de Saxe, Friederich Christian, alors âgé de onze ans seulement, chétif et estropié de surcroît.

*
* *

Certains héros triomphent donc de la plus violente de toutes les passions. Aucun ne le fait pourtant avec le "chic" d'Hercule. Dans *Thésée*, le roi Égée renonce à son amour pour Églé et cède la main de la princesse à son fils retrouvé. Mais Égée est vieux et ses prétentions à jouer les galantins sont hors de saison : le roi est un vieillard amoureux et il n'est pas de type théâtral que le XVII^e siècle ait raillé avec autant de cruauté⁸⁹. Quant aux héroïnes, il leur est impossible d'oublier leur amour. L'acte héroïque consiste pour elles à renoncer à se venger de l'indifférent qui les "outrage". C'est le cas de Mérope dans *Persée*, l'une des figures les plus attachantes et les plus nobles de l'œuvre lyrique de Quinault.

Il convient de remarquer que l'amour d'Égée, de Mérope ou d'Hercule n'est pas payé de retour. Comme chez Molière, l'amour réciproque librement choisi est, dans les livrets de Quinault, une force proprement invincible. Un seul héros parviendra à triompher d'un amour réciproque : encore Renaud semble-t-il plus attiré par l'attrait sensuel d'Armide que par un sentiment profond. De plus, l'amour de Renaud n'est pas parfaitement libre puisque Armide a recours aux Enfers pour le susciter. L'arrivée du héros, au début du second acte, le montre abattu : pour s'être vengé de Gernand, Renaud a été exilé par Godefroy. Il est sans but et sa témérité le fait s'abuser sur les pouvoirs de la magicienne :

RENAUD

Heureux si j'avais pû consacrer mes exploits
À délivrer la Cité Sainte
Qui gémit sous de dures loix.
.....
Par une heureuse indifferance
Mon cœur s'est dérobé sans peine à sa puissance,
Je la vis seulement d'un regard curieux.

⁸⁹ Voir J. MARTHAN, *Le vieillard amoureux dans l'œuvre cornélienne*, Paris, 1979.

Est-il plus malaisé d'éviter sa vengeance
Que d'échapper au pouvoir de ses yeux ?
(II, 1)

Abandonné de son roi et de Dieu, Renaud cédera à l'amour d'Armide. Dans un premier temps, sa passion le consume et lui fait oublier son devoir :

RENAUD
Que j'étois insensé de croire
Qu'un vain Laurier donné par la Victoire,
De tous les biens fût le plus précieux !
Tout l'Esclat dont brille la Gloire
Vaut-il un regard de vos yeux ?
(V, 1)

Il faut attendre la fin de l'opéra pour que Renaud rende au mot "gloire" le seul sens qu'il puisse avoir dans un cœur de paladin :

(Ubalde présente le bouclier de diamans aux yeux de Renaud)

RENAUD
Vains ornemens d'une indigne molesse,
Ne m'offrez plus vos frivoles attraits :
Restes honteux de ma foiblesse,
Allez, quittez-moy pour jamais.

(Renaud arrache les guirlandes de fleurs & les autres ornemens inutiles dont il est paré. Il reçoit le bouclier de diamans que lui donne Ubalde, & une épée que lui présente le Chevalier Danois.)

À l'inverse d'Hercule, Renaud reçoit une aide extérieure, celle du bouclier de diamants. Comme dans l'épopée italienne, celui-ci est le symbole de la grâce divine :

RENAUD
Que voy-je ! Quel eclat me vient frapper les yeux ?

UBALDE
Le Ciel veut vous faire connoistre
l'Erreur dont vos sens sont seduits.

(V, 3)

Plusieurs critiques des XVII^e et XVIII^e siècles ont reproché à Quinault de ne pas avoir donné à son héros une vigueur cornélienne. La magnifique scène d'adieux finale leur semblait trop tendre pour être digne d'un chevalier chrétien. Les *Anecdotes dramatiques* de Clément résument l'opinion générale : "Dans l'Opéra d'Armide, Quinault semble trop donner

aux charmes puissans des yeux d'Armide, & trop peu à la valeur que Renaud a dû faire paroître en la quittant⁹⁰. Il est vrai que le héros de Quinault n'a pas, comme celui du Tasse, le cœur "glacé par la raison". Renaud souffre et son sacrifice n'en paraît que plus grand.

Comme le remarquait avec sagacité Lecerf de La Viéville, le cinquième acte d'*Armide* "est tout seul un Opera"⁹¹. Quinault lui a donné des proportions harmonieuses en l'équilibrant comme une vaste composition en miroir dont la splendide *Passacaille* est l'axe de symétrie. Comme dans *Phaëton*, Quinault et Lully suppriment le divertissement final qui aurait refroidi l'action. Mieux, ils l'avancent à la seconde scène et la "joie voilée" de la *Passacaille* en devient d'autant plus poignante qu'elle précède la catastrophe. Au début du dernier acte, résolue à aller une nouvelle fois implorer l'aide des Enfers pour garder Renaud qu'elle sent lui échapper, Armide fait ses adieux à celui-ci. Symétriquement, et comme en réponse à l'angoisse prémonitoire de la magicienne, nous assistons aux adieux de Renaud qui part regagner le camp de Godefroy. Quant à la troisième scène qui nous montre le renoncement de Renaud, elle contraste avec la scène finale où nous voyons Armide tenter en vain de faire taire son amour : comme Renaud déchirait les guirlandes de fleurs qui le retenaient prisonnier, Armide détruit le palais enchanté qui l'attache à ses souvenirs.

La construction binaire et symétrique d'*Armide* est sensible dès les actes III et IV. L'échec de l'héroïne est annoncé par le troisième acte. Après avoir suscité la Haine surgie à son commandement des gouffres infernaux, Armide renonce à son secours redoutable :

Non, non n'acheve pas, non il n'est pas possible
De m'ôter mon amour sans m'arracher le cœur.

(III, 4)

Le dilemme entre l'amour et la haine qui ravagent le cœur de la magicienne est projeté par Quinault en trois dimensions avec une efficacité spectaculaire. Le quatrième acte est indirectement consacré, lui aussi, à projeter de manière visuelle et dynamique le conflit entre la gloire et l'amour qui s'est emparé du cœur, jusque-là indifférent, de Renaud. Quinault ne se sert plus d'une figure allégorique comme la Haine, mais s'inspire du chant XV de *La Jérusalem délivrée*. Deux chevaliers amis de Renaud, Ubalde et Ogier le Danois, sont partis à sa recherche. Armés d'un sceptre d'or et du bouclier de diamants, ils s'avancent dans le pays

⁹⁰ CLÉMENT, *Anecdotes dramatiques*, t. 1, p. 113.

⁹¹ LECERF, *Comparaison*, t. 1, p. 14.

enchanté d'Armide. Leur quête glorieuse est interrompue par l'apparition des fantômes de Lucinde et de Mélisse, leur maîtresse. Le chevalier danois et Ubalde triompheront successivement de ces tentatrices grâce au sceptre magique. Cet acte reproduit par deux fois des situations rigoureusement identiques. Préfigurant le triomphe de Renaud, c'est la gloire qui l'emporte sur l'amour dans le cœur des deux héros chrétiens. Aussi rigoureuse qu'un jardin *à la française*, la construction de Quinault a déconcerté et le formalisme de son quatrième acte en particulier.

Lecerf — qui n'est que le porte-parole de ses contemporains — n'a pas de termes assez durs pour blâmer cet acte qui dépare le chef-d'œuvre absolu de Lully :

Quinault a été ici nû & sterile à l'excès. Il devoit y ménager quelque action, ou quelque épisode moins sec que la double rencontre de deux fausses maîtresses du Chevalier Danois & d'Ubalde. Repetition froide, jeu propre seulement à la Comédie, & qu'il faut retrancher, malgré l'art des Chants de Lulli.⁹²

Radicalement opposé à Lecerf et aussi excessif, Cahusac vante l'invention de Quinault et trouve que c'est Lully qui a été "stérile à l'excès" :

Cet épisode est très-bien lié à l'action, lui est nécessaire, & forme un contre-nœud extrêmement ingénieux. [...] Lully auroit dû remplir & terminer en homme de génie, par un entre-Acte dans lequel la Magie eut fait un dernier effort terrible. On eut jetté par cet artifice de l'incertitude sur le succès des soins d'Ubalde, & formé un contraste admirable, avec le ton de volupté qui regne dans la première partie de l'Acte suivant.⁹³

Cahusac sent que le quatrième acte rompt la continuité dramatique : pas plus pourtant que le troisième auquel personne n'a jamais rien trouvé à redire. Il montre que le quatrième acte ne peut être jugé comme un acte de tragédie déclamée et que la tragédie en musique possède des règles propres. Les troisième et quatrième actes sont des contre-nœuds, des contremasques du cinquième, lui-même fondé sur une construction en miroir. Cette progression binaire s'étend également aux premier et second actes. À l'acte I, Armide proclame son mépris de l'amour et de ses prétendus pouvoirs :

Si je doy m'engager un jour,
 Au moins vous devez croire
 Qu'il faudra que ce soit la Gloire
 Qui livre mon cœur à l'Amour.

(I, 2)

⁹² *Ibid.*

⁹³ CAHUSAC, *La danse ancienne et moderne*, t. 3, pp. 90-91.

La situation d'Armide en ce début de premier acte est exactement celle de Renaud au début du second. La conclusion en coup de théâtre de ces deux actes offre également des ressemblances très nettes : le premier se termine sur la libération des captifs chrétiens par Renaud; le second montre la capture de celui-ci — “Enfin, il est en ma puissance” — et le revirement dans le cœur d'Armide qui emporte le héros dans les cintres.

Fondé sur une opposition entre une gloire chrétienne et un amour profane, c'est le sens moral et religieux qui guide Quinault dans l'élaboration de son livret. Sans se soucier d'unité d'action et de continuité dramatique, notre architecte construit un ensemble d'une rigueur, d'une intelligence et d'une beauté remarquables. Le plaisir ressenti à la lecture de ses livrets est plus proche de celui que procurent les jardins de Versailles que de celui suscité par une tragédie de Racine. L'œuvre n'est cependant pas glacée et l'effet théâtral est adroitement ménagé :

[À la fin du deuxième acte, on voyait] tout le monde saisi de frayeur, demeurer immobile, l'ame toute entiere dans les oreilles & dans les yeux, jusqu'à ce que l'air de Violon, qui finit la Scène, donnât permission de respirer; alors les Spectateurs reprenant haleine avec un bourdonnement de joie & d'admiration, se sentoient transportés par ce mouvement unanime, qui marquoit la beauté de la Scène, & leur ravissement.⁹⁴

À partir du moment où le spectateur a compris le fonctionnement de l'allégorie, les “longueurs” disparaissent, le sens et la structure s'éclairent.

*
* *

Le renoncement au plaisir pour une gloire purement aristocratique d'abord et chrétienne ensuite, symbolise le sacrifice du corps mortel du roi à son corps immortel. Quinault met ce thème en liaison avec le renoncement au plaisir de la gloire militaire pour celui, plus digne d'un souverain, de la gloire d'assurer le bien-être et la paix de son royaume. Louis XIV considérait les temps de paix à la fois comme ceux auxquels devait tendre tout son effort de souverain, et comme ceux qui étaient les plus opposés à sa gloire individuelle⁹⁵. Aussi Quinault ne cesse-t-il de rassurer le roi : la gloire la plus haute qu'il puisse acquérir est celle de régner en “père du peuple” et non celle de s'exposer, comme un simple soldat, aux périls de la guerre.

⁹⁴ CLÉMENT, *id.*, p. 111.

⁹⁵ LOUIS XIV, *Mémoires*, p. 40.

L'APPEL À LA PAIX

Dès l'épître dédicatoire en vers de *Cadmus et Hermione*, le ton est donné :

Que la foudre en vos mains dédaigne d'éclater.
D'un regard adoucy calmez la terre & l'onde,
Ne vous contentez pas d'être l'effroy du monde,
Et songez que le Ciel vous donne à nos désirs,
Pour être des Humains l'amour, & les plaisirs.⁹⁶

Même appel pacifique en tête du livret d'*Alceste* :

Resistez quelque temps à vostre impatience,
Prenez part aux douceurs dont vous comblez la France,
Et malgré la chaleur de vos nobles desirs,
Endurez le repos & souffrez les plaisirs.⁹⁷

De l'épître au roi, l'appel s'étend au prologue où la Nymphé de la Seine gémit dans le jardin des Tuileries. Sa plainte est sans cesse entrecoupée d'un vers qui revient comme un leitmotiv obsédant :

Helas ! superbe gloire, hélas !
Ne dois-tu point être contente ?
Le heros que j'attens ne reviendra t'il pas ?
Il ne te suit que trop dans l'horreur des Combats;
Laisse en paix un moment sa valeur triomphante.
Le heros que j'attens ne reviendra t'il pas ?

Même écho, même supplique dans le prologue du *Triomphe de l'Amour* ou dans celui de *Persée*. Dans celui de *Proserpine*, Quinault projette le thème dans le monde des allégories en trois dimensions. La Discorde a enchaîné la Paix, la Félicité, l'Abondance, les Jeux et les Plaisirs. Dans ses fers, la Paix implore le secours du "Héros". Mais la Discorde se rit de ses plaintes :

LA DISCORDE

La Victoire empressée à conduire ses pas,
Se prepare à voler aux plus lointains climats;
Plus il la suit, plus il la trouve belle :
Il oublie aisement pour elle
La Paix & ses plus doux appas.

⁹⁶ QUINAULT, *Cadmus et Hermione*, *Épître dédicatoire*, dans *Recueil général des opéra*, t. 1, n.p.

⁹⁷ QUINAULT, *Alceste*, *Épître dédicatoire*, dans *id.*, n.p.

Comment la Discorde pourrait-elle s'emparer du cœur d'un si grand roi et déjouer ses desseins impénétrables ? Un *Bruit de trompettes* annonce l'arrivée de la Victoire qui libère la Paix et enchaîne la Discorde. Avant de s'abîmer dans les abysses infernaux, celle-ci prend le temps de rendre un hommage au roi que la Victoire et la Paix reprennent à l'unisson :

Ah ! pour mon desespoir, faut-il que le Vainqueur
Ait triomphé de son courage ?

Le prologue montre comment Quinault conçoit la louange du roi. Ainsi que la plupart de ses contemporains, il met en avant les hauts faits de Louis XIV. Jamais cependant la victoire n'apparaît comme un but suffisant : la gloire ne vaut que par la vertu, la victoire ne vaut que si, et seulement si, elle donne la paix à la France et à l'Europe.

C'est la même louange pacifique que Quinault fait retentir dans ses belles harangues de l'Académie Française. Que ce soit après le passage du Rhin et la mort de Turennes en 1675 — "L'impetuosité de vostre courage n'a que trop souvent prévalu sur le poids de la Couronne qui vous doit retenir"⁹⁸ — ou en 1677 après la victoire remportée par Monsieur et le duc de Luxembourg :

Nous n'osons presque vous faire voir de brillants portraits de la Gloire qui vous engage si souvent dans le peril; elle ne vous paroist que trop belle, & ne vous emporte que trop loin. [...] La France n'a plus besoin que vous estendiez ses limites; sa veritable grandeur est d'avoir un si grand Maistre.⁹⁹

Quinault traduit la position officielle de la Petite Académie, qui est loin d'être une simple approbation des faits et gestes du roi : les sermons prêchés devant Sa Majesté ont rarement autant de grandeur sévère que les harangues des petits académiciens. Lors de la Paix à Nimègue, Charpentier comparait le dessein pacifique du roi à une victoire sur lui-même :

La bonté de LOUIS, sa clemence, son equité, ont allumé un nouveau Feu celeste qui vient encore de faire tomber les ailes à la Victoire, & l'on peut dire aujourd'huy qu'elle s'en est veu despoüiller sans déplaisir, puisqu'elle n'auroit jamais peu trouver de Palme à luy offrir qui ne fust moins precieuse que celle qu'il a remportée en se surmontant luy-mesme.

⁹⁸ QUINAULT, *Harangue au roy sur ses heureuses conquestes*, 30 juil. 1675, dans *Recueil des harangues*, t. 1, p. 453.

⁹⁹ QUINAULT, *Harangue au roy*, 2 juin 1677, dans *id.*, pp. 526-527. Sur l'appel à la paix comme constante de la louange du roi, voir N. FERRIER-CAVERIVIERE, *id.*, p. 56.

C'est là, Messieurs, de toutes les qualitez Heroïques la plus rare & la plus excellente, que d'estre moderé dans l'excès de la Grandeur, & de garder les mesures de la Raison quand la Fortune n'en garde point à ses faveurs.¹⁰⁰

Quant à Charles Perrault, il exprime au roi, avec sa clarté coutumière, les raisons qui font que la gloire acquise par les monarques en temps de paix est encore bien plus précieuse que celle que donnent les exploits guerriers :

V. M. sçait que la gloire dont brillent les Conquerants, lors mesme qu'elle est parvenuë au plus haut point de sa splendeur, [...] n'est pourtant qu'une portion de la gloire des grands Rois. Elle sçait que si la Paix impose quelque repos à sa valeur, elle permettra un plus libre exercice à ses autres vertus; à sa justice qui fera mieux encore entendre sa voix lorsque le bruit des armes sera cessé; à sa magnificence, qui toute Royale & incomprehensible qu'elle est au milieu de la Guerre, pourra plus facilement encore laisser des monuments éternels de la grandeur de son Regne; & sur tout à cette vertu bienfaisante qui fait le veritable caractere des Rois, je veux dire le desir ardent qu'a V. M. de rendre ses peuples parfaitement heureux par une entiere tranquillité & une pleine abondance.¹⁰¹

Une nouvelle fois, Quinault réussit à transposer de façon vivante dans ses livrets le discours officiel de la Petite Académie. Une nouvelle fois, il le fait sans bassesse ni flatterie excessive, donnant au roi et à sa cour des exemples de modération et de vertus héroïques. Quinault, le tendre Quinault, n'est pas l'homme des panégyriques belliqueux et triomphalistes.

*
* *

De cette étude thématique du double corps dans les tragédies en musique, il ressort que, d'un point de vue strictement formel, la clarté de l'opposition fondamentale a permis aux librettistes de l'incarner dans des structures dramatiques extrêmement précises. Dans le cas de Louis-Amour, le corps mortel, en démontrant sa propre valeur, démontre l'existence d'un second corps — immortel — qui place le héros au-dessus des autres humains. Dans le cas de Louis-Jupiter, le pouvoir réservé au corps immortel glisse de façon dangereuse vers le corps mortel et la puissance surhumaine conférée par Dieu est mise au service de

¹⁰⁰ CHARPENTIER, *Panégyrique du roy sur la paix*, 24 juil. 1679, dans *Recueil des harangues*, t. 1, p. 589.

¹⁰¹ Ch. PERRAULT, *Harangue au roy, après la prise de Cambray*, 25 avr. 1678, dans *id.*, pp. 548-549.

la satisfaction des passions individuelles. Louis-Hercule montre, en revanche, que la puissance du héros peut être mise à profit pour faire taire les passions et s'élever plus haut encore.

Dans un univers manichéen où le mérite est toujours récompensé et le vice puni, où la force intérieure est source de gloire alors que les faiblesses ruinent la grandeur des héros les plus nobles, le message moral transparait sans ambiguïté. Dans sa *Critique de l'opéra*, Perrault avait assigné à *Alceste* une signification élevée qui devait, à ses yeux, en constituer le principal mérite : "si ces sortes d'ouvrages ne contiennent quelque moralité, ce sont de vains amusemens indignes d'occuper l'attention d'un esprit raisonnable"¹⁰². Dans *Roland*, Quinault annonce dès le prologue le but édifiant de son livret :

DÉMOGORGON

Du célèbre Roland renouvelons l'histoire :
 La France lui donna le jour.
 Montrons les erreurs où l'Amour
 Peut engager un cœur qui néglige la gloire.

 Le Vainqueur a contraint la guerre
 D'éteindre son flambeau.
 Il rend le repos à la terre
 Quel triomphe est plus beau.

Quinault, par la bouche de Démogorgon, lie explicitement l'histoire de Roland à celle du "Vainqueur", alias Louis XIV : le paladin vainc sa passion pour Angélique comme Louis vainc celle qu'il a pour la guerre. Roland retrouve la raison et Louis rend la paix à la terre. Selon les divers niveaux de lecture, le spectateur peut voir dans *Roland* à la fois une représentation allégorique de la personne du roi, un plaidoyer pour la paix ou un exemple moral qui stigmatise le danger de l'amour et les abus du pouvoir. Dans cette perspective, Quinault et Thomas Corneille apparaissent moins comme de simples thuriféraires de Sa Majesté que comme ses contempteurs.

Par le biais de l'allégorie et de ses interprétations multiples, la tragédie en musique arrive à satisfaire tous les publics : du roi qui s'y voit représenté de façon ingénieuse, aux bourgeois qui — lorsqu'ils ne se contentent pas de la magie du spectacle — peuvent y chercher des enseignements moraux, en passant par l'aristocratie qui y retrouve son ancien système de valeurs. La visée symbolique contraint les librettistes à concevoir leurs tragédies lyriques selon des techniques dramatiques particu-

¹⁰² Ch. PERRAULT, *Critique de l'opéra d'Alceste*, dans *Recueil de divers ouvrages*, p. 301.

lières, héritées du théâtre baroque et en contradiction, sinon avec les comédies de Molière, du moins avec la nouvelle tragédie.

Considérant que Colbert avait fondé la Petite Académie *à la seule gloire du roi*, les critiques ont cru pouvoir la réduire à un cénacle de simples adulateurs totalement inféodés au pouvoir. S'il est vrai que Quinault, Perrault, Racine et Boileau étaient des poètes à la solde du monarque, il n'est pas avéré que celui-ci ait goûté la basse flatterie. Les louanges officielles de la Petite Académie conservent une modération, une retenue qui fait défaut chez la plupart des autres thuriféraires. Comme ses confrères, Quinault a toujours tenu à mettre en avant les qualités morales du roi et ne l'a jamais soutenu dans les faiblesses de sa vie privée ou les travers de sa politique. Dans ses livrets, le roi idéal est un roi qui donne la paix au royaume et qui ne cherche qu'à mériter le titre suprême de "père du peuple".

Après la mort de Lully, après celle de Louis XIV, le sens caché des tragédies en musique demeura perceptible, comme en témoigne la reprise de *Persée* lors du mariage du futur Louis XVI. Avec le temps, la Petite Académie — devenue officielle et royale — se consacrait uniquement à ses chères inscriptions et médailles. Le lien entre l'historiographie et les divertissements royaux n'en disparut pas pour autant. Fontenelle, Thomas Corneille, Jean-Baptiste Rousseau, Jean-François Duché de Vancy, Antoine Danchet ou Pierre-Charles Roy comptent parmi les plus célèbres successeurs de Quinault et firent tous partie de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres¹⁰³. Tous deux historiographes, Marmontel et Voltaire s'illustrèrent dans les livrets d'opéra. Cette rencontre n'est pas le fait du hasard. Voltaire espérait obtenir les charges de gentilhomme de la Chambre et d'historiographe du roi. Mais Sa Majesté ne se décidait pas. Ce n'est qu'après avoir vu *La princesse de Navarre*, écrite en collaboration avec Rameau, que Louis XV désigna le philosophe. Celui-ci avait démontré sa capacité à flatter le roi et à manier les thèmes-clefs de la célébration monarchique. Le roi fut convaincu et Voltaire emporta la place :

Mon *Henri IV* et ma *Zaïre*,
Et mon *Américaine* *Alzire*
Ne m'ont valu jamais un seul regard du roi;
J'eus beaucoup d'ennemis avec très-peu de gloire.
Les honneurs et les biens pleuvent enfin sur moi
Pour une farce de la Foire.¹⁰⁴

¹⁰³ Voir B. BARRET-KRIEGEL, *Les historiens et la monarchie*, t. 3, *Les Académies de l'histoire*, pp. 302-304.

¹⁰⁴ VOLTAIRE, *Épigramme*, dans *Œuvres complètes*, vol. 4, *Théâtre*, t. 3, p. 272.



31 Atelier de BÉRAIN, Dessin pour Armide.

CONCLUSION

L'OPÉRA EN ABIME ET LES ABIMES DE L'OPÉRA

La *Passacaille* d'*Armide* sert d'axe de symétrie au cinquième acte et à l'œuvre entière. Ce rôle essentiel que Quinault lui avait dévolu dans l'économie de son livret, Lully le renforça en faisant de cette page — peut-être la plus extraordinaire qu'il ait écrite — une pièce vocale et instrumentale d'une ampleur inouïe pour l'époque. Comment ne pas songer, au moment où, sur une basse obstinée, Renaud renonce aux Plaisirs,

Allez, éloignez-vous de moy,
Doux Plaisirs, attendez qu'Armide vous ramene.

comment ne pas songer qu'avec *Armide*, Louis XIV, Quinault et Lully disaient, eux aussi, adieu à la tragédie en musique. Par cette *Passacaille*, Armide berçait l'oisiveté de son amant. L'envoûtante beauté du divertissement qu'elle offre à Renaud est pourtant un fruit des Enfers et ses interprètes sont des esprits malins qu'elle a évoqués : la *Passacaille* déroule ses variations comme autant de guirlandes de fleurs qui enchantent Renaud et le retiennent prisonnier des charmes. Mais le paladin arrachera ces "douces chaînes" et renoncera à l'illusion des plaisirs terrestres pour partir à la conquête d'une Jérusalem céleste. Louis XIV qui avait choisi ce sujet pouvait-il, en toute logique, assister à la représentation d'une œuvre qui dénonçait les sortilèges de l'opéra et qui invitait à y renoncer ? Aussi n'y assista-t-il pas et Lully ne put cacher son amertume :

SIRE,

De toutes les Tragedies que j'ay mises en Musique voicy celle dont le Public a tesmoigné estre le plus satisfait : C'est un spectacle où l'on court en foule, & jusqu'icy on n'en a point veu qui ait receu plus d'aplaudissements; cependant, c'est de tous les Ouvrages que j'ay faits celuy que j'estime le moins heureux, puisqu'il n'a pas encore eû l'avantage de paroistre devant VOSTRE MAJESTÉ.

Le musicien aura beau arguer de la maladie du roi, son insistance à mettre en évidence son propre dévouement et à solliciter de manière pressante le suffrage favorable de Sa Majesté, tout prouve que la maladie n'était pas la cause véritable de sa disgrâce :

Vos ordres, SIRE, m'ont engagé d'y travailler avec soin & avec empressement : Un mal dangereux dont j'ay esté surpris n'a pas esté capable d'interrompre mon travail, & le désir ardent que j'avois de l'achever dans le temps que VOSTRE MAJESTÉ, le souhaittoit, m'a fait oublier le peril où j'estois exposé, & m'a touché plus vivement que les plus violentes douleurs que j'ay souffertes. Mais que me sert-il, SIRE, d'avoir fait tant d'efforts pour me haster de Vous offrir ces nouveaux Concerts ? VOSTRE MAJESTÉ ne s'est pas trouvée en estat de les entendre, & Elle n'en a voulu prendre d'autre plaisir que celuy de les faire servir au divertissement de ses Peuples, j'avouëray que les louanges de tout Paris ne me suffisoient pas; ce n'est qu'à Vous, SIRE, que je veux consacrer toutes les productions de mon genie.

En choisissant le thème d'Armide, Louis XIV avait choisi celui du renoncement : le renoncement de Renaud était le sien et, comme au temps des *Amants magnifiques*, les artistes entourèrent cet événement d'une sorte de mise en scène. Sa Majesté offre à ses peuples un divertissement auquel Elle vient de renoncer métaphoriquement. Alors que les tragédies antérieures étaient conçues en fonction de la présence du roi dans la salle, *Armide*, au contraire, ne prend sa signification que par son absence. Le renoncement figuré de Louis XIV n'ayant lieu qu'au cinquième acte, l'ouverture qui symbolise à la fois le roi et Renaud, son double, ouvre le prologue et la tragédie. En toute logique, la tragédie lyrique suivante, elle, ne pouvait débiter par une ouverture : tel est bien le cas d'*Achille et Polixène*.

Le désappointement de Lully devait être un peu feint car des signes avaient laissé présager déjà la disgrâce de la tragédie lyrique. Aussi, dans le prologue de *Roland*, Quinault et Lully s'étaient-ils efforcés de souligner la portée morale de l'opéra. Ce fut peine perdue :

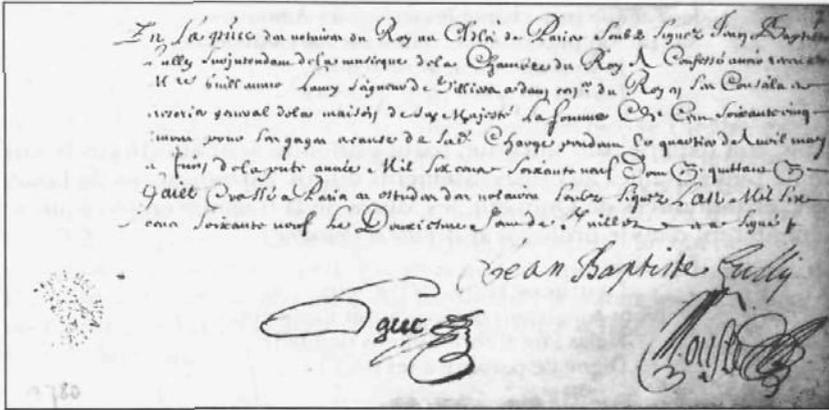
On eut à Versailles la première représentation de l'opéra de *Roland*, qu'on devoit avoir à l'avenir seulement une fois par semaine, au lieu qu'on avoit accoutumé de représenter les autres opéras trois fois chaque semaine. Ce n'étoit pas que celui-là fût moins beau que les autres; mais le Roi déclara que ces sortes de spectacles l'ennuyoient quand il les voyoit représenter si souvent.¹

Le temps était bien loin où Sa Majesté assistait à toutes les répétitions d'*Alceste*. Louis XIV préparait sa sortie. Comme il avait arrêté de se donner en spectacle dans les ballets pour éviter d'être comparé à Néron, il se refusait cette fois les plaisirs de l'opéra pour imiter Renaud et affirmer sa volonté d'être un prince Très-Christien. Suivant l'exemple de son roi, Quinault choisit de se retirer : sa fortune était faite, le Florentin l'exaspérait toujours par sa ladrerie, sa santé déclinait et de fréquents crachements de sang lui annonçaient que l'heure d'une fin pieuse était arrivée².

Bien que sa santé fut tout aussi chancelante et qu'après une vie de débauche quelques temps de contrition ne fussent pas superflus pour s'assurer une petite place au paradis, Lully s'obstina et se refusa à cette retraite : le démon de la musique l'emportait. En écrivant la pastorale d'*Acis et Galatée*, il retrouva toute la poésie de ses premières années, décuplée par son expérience de la scène. Le mélange des genres fut sa loi : la pastorale accueillit les scènes comiques de Polyphème et de ses Cyclopes

¹ SOURCHES, *Mémoires sur le règne de Louis XIV*, éd. par G. de Cosnac, Paris, 1882-1893, t. 1, p. 168.

² Voir J. de LA GORCE, "Un proche collaborateur de Lully", pp. 368-369.



32 Reçu signé par Jean-Baptiste Lully de cent soixante-cinq livres de gages pour le quartier d'avril, mai à juin 1669.

soufflant dans des sifflets de chaudronnier, les scènes bouleversantes du désespoir de Galatée à la mort d'Acis. "Bien que cette Pastorale n'ayt pas esté précisément faite pour le Divertissement de VOSTRE MAJESTÉ", Lully ne laissa pas cependant de l'offrir au roi :

Vous avez eü la bonté de me dire qu'en travaillant pour MONSEIGNEUR LE DAUPHIN j'allois en quelque maniere travailler pour VOSTRE MAJESTÉ mesme, puisque la tendresse dont vous l'honorez vous fait interesser fortement dans tout ce qui le regarde. Cette assurance m'a élevé au dessus de moy-mesme.

Louis XIV, qui n'avait pas voulu commander l'ouvrage en son nom, en acceptait la dédicace pour permettre à son cher Baptiste de prouver aux yeux de tous que son suffrage lui restait acquis. Si Louis XIV renonçait aux tragédies en musique, c'est qu'elles ne correspondaient plus, comme hier les comédies-ballets, à la nouvelle image qu'il voulait se donner. Depuis *Persée*, la personne du dauphin était devenue capitale dans les tragédies lyriques et ce serait lui qui, désormais, assisterait aux représentations, aux répétitions et même aux lectures des livrets. *Acis et Galatée* ne faisait qu'officialiser une situation acquise.

En 1687, Quinault avait exprimé son renoncement au genre qui avait fait sa gloire par un bel *Adieu aux Muses*. C'était un adieu aux héros fabuleux et aux chevaliers des aventures auxquels il avait rendu la vie. La tragédie lyrique n'avait pas su assez s'élever pour louer un monarque qui venait de signer l'Édit de Fontainebleau :

LE PIÈGE DES COURTISANS

Je n'ai que trop chanté les jeux et les Amours
Sur un ton plus sublime, il faut me faire entendre;
Je vous dis adieu, Muse tendre,
Je vous dis adieu pour toujours.³

Lully, soit flatterie, soit sincérité, parut profondément affecté par le fait de ne plus travailler aux divertissements du roi. Abandonnées de Louis XIV, abandonnées de Quinault, les Muses de la tragédie en musique se lamentèrent dans le prologue d'*Achille et Polixène* :

La tristesse regne en ces lieux,
Nous rougissons de ne pouvoir luy plaire;
Helas ! ne sçaurions-nous rien faire
Digne de paroître à ses yeux ?

Le concert des Muses s'éteint dans la nostalgie. La Poésie et la Musique que Le Pautre avait représentées prêtes à lever le rideau sur la première représentation de l'Académie royale de Musique, reparurent. Essuyant leurs larmes et soulevant un drap mortuaire, la Poésie et la Musique accompagnèrent le compositeur jusqu'à sa dernière demeure.

*
* *

Pour avoir renoncé à la tragédie en musique, Louis XIV n'en attendait pas moins que ce divertissement continue d'occuper son peuple à des plaisirs futiles. Un spectacle dans le spectacle avait été l'occasion pour Quinault d'évoquer le dessein secret du roi sous le voile de la fable. Placé au centre d'*Isis*, l'épisode de Pan et Syrinx est de loin le plus bel intermède que Quinault et Lully aient conçu. Sa structure dramatique particulièrement développée en fait un petit opéra qui peut être extrait de son contexte sans que son sens en soit altéré. Il est en quelque sorte un ancêtre de l'opéra en un acte comme l'*Actéon* ou *Les Arts florissants* de Marc-Antoine Charpentier. Le divertissement se présente comme un opéra dans l'opéra. En effet, ce n'est pas Pan ou Syrinx que nous voyons, mais un sylvain et une nymphe qui jouent leur rôle :

MERCURE

Il [Pan] veut que du malheur de son fidèle amour
Un spectacle touchant représente l'histoire.

ARGUS

C'est un plaisir pour nous; poursuivez j'y consens,
Je ne m'oppose point à des jeux innocens.

³ QUINAULT, *Tableau de la chute de l'Hérésie*, loc. cit., p. 490.

Argus va prendre place sur un siège de gazon proche de l'endroit où Io est enfermée, & fait placer Hierax de l'autre côté.

(III, 4)

Une fois le public installé et pour bien montrer que le théâtre est un théâtre sur le théâtre, toute la troupe sort et recommence le début de l'opéra interrompu par Argus et Hiérax. Les didascalies précisent que "Mercure, les Bergers, les Satyres & les Sylvains rentrent derrière le Théâtre". Le petit spectacle s'achève par la plainte de Pan qui devient un ensemble orchestral et vocal. Pas plus que les spectateurs habituels de l'Académie royale de Musique, Argus ne semble aimer les longs finales et il commence à s'assoupir. En fait, le gardien d'Io est victime d'une ruse de Mercure :

MERCURE *parlant à part à toute la troupe qu'il conduit*
 Il donne dans le piège : achevez sans remise,
 Achevez de surprendre Argus & tous ses yeux :
 Si vous tentez une grande entreprise,
 Mercure vous conduit, l'Amour vous favorise,
 Et vous servez le plus puissant des Dieux.

(II, 4)

Mais alors que Mercure croit avoir réussi à endormir sa vigilance, Hiérax réveille Argus. Tous deux se révoltent contre cette violence : Mercure tue alors Argus et métamorphose Hiérax en oiseau de proie.

Si l'on transpose cet intermède dans la réalité, l'opéra apparaît comme un piège tendu par Louis XIV à ses courtisans : la tragédie en musique sert à endormir les consciences par des occupations futiles. Une fois le champ libre, le roi peut alors conduire les affaires de l'État à sa guise. Cependant Louis XIV a-t-il conçu un dessein aussi machiavélique que celui qu'Ovide et Quinault prêtent à Mercure ? Perrault, dans ses *Mémoires*, a pris grand soin de laver le roi de pareils soupçons. Voici comment il aurait essayé de convaincre Colbert de donner à Baptiste la salle du Palais Royal :

Je me souviens que je lui dis qu'une des choses que les Empereurs Romains avoient eu soin d'observer, étoit de donner des jeux & des spectacles au peuple, & que rien n'avoit plus contribué à les maintenir dans la paix & dans la tranquillité; qu'aujourd'hui ce n'étoit plus l'usage que les princes prissent ces soins là; mais qu'assurément il seroit très-agréable au Parisien de pouvoir au moins prendre ces sortes de divertissemens dans le palais de son prince.⁴

⁴ Ch. PERRAULT, *Mémoires*, p. 191.

Perrault était habile et savait que l'argument qu'il semblait mettre de côté serait celui qui déciderait Colbert. Les thuriféraires officiels devaient bien entendu abonder dans le sens de Perrault et rappeler que les divertissements royaux étaient pure libéralité du roi :

Les Spectacles passent l'imagination même, donnés au peuple, non comme autrefois par les Grecs & par les Romains, pour en acquérir l'empire, mais par un pur effet de magnanimité & de bonté.⁵

Les panégyristes donnent la version officielle, mais les *Mémoires* de Louis XIV nous ont prouvé que le roi accordait une importance politique à ses divertissements. S'il y reconnaît que les fêtes, les ballets ou les courses de bague l'ont aidé à occuper une noblesse oisive, il ne va pas jusqu'à dire au dauphin qu'il s'en est servi pour endormir la conscience politique d'une cour volontiers turbulente.

Dans *La danse ancienne et moderne*, Cahusac s'attarde longuement sur les spectacles romains et sur ceux de l'époque d'Auguste en particulier. Bien qu'à aucun moment, il n'établisse de parallèle entre Louis XIV et cet empereur, la manière dont celui-ci s'est servi des spectacles pour soutenir sa politique rappelle immanquablement celle qu'a suivie le Roi Soleil :

Il commença par mettre la Danse à la mode. Il l'aimoit, ou, ce qui revient au même pour le Public, lorsqu'on regne, il feignit de l'aimer. De ce moment, il parut honorable de s'en occuper; puisque l'Empereur s'en occupoit lui-même.⁶

L'amour de Louis XIV pour la danse, son assiduité aux répétitions et aux représentations des opéras entraînèrent le suffrage d'une cour rebelle aux spectacles chantés. Comme à Rome, les querelles d'épigrammes et de libelles enflammèrent Paris. En n'affichant pas son approbation immédiatement après la création d'une œuvre, Louis XIV laissait le temps aux divers clans de se déchirer à belles dents. En disgrâçant Quinault après *Isis*, le roi alluma des rivalités qui semblaient apaisées. En commandant aux auteurs des ouvrages sur des sujets identiques, il se pourrait que le roi et Colbert aient encore voulu attiser les passions :

Auguste se servit toujours utilement des Spectacles qu'il avoit établis. Il avoit prévu les troubles qu'ils exciteroient, les disputes qu'ils feroient naître, les mouvemens tumultueux qu'ils pourroient susciter. Sa pré-

⁵ PELLISSON, *Panégyrique du roy Louis XIV*, 3 févr. 1671, dans *Œuvres choisies*, t. 3, p. 223.

⁶ CAHUSAC, *La danse ancienne et moderne*, t. 2, pp. 3-4.

voyance préparoit ainsi une nourriture continuelle & peu dangereuse à l'inquiétude naturelle des Romains. Il tenoit dans sa main les mouvemens secrets de la machine, qu'il avoit exposée à leurs regards.⁷

Louis XIV et Colbert placèrent les artistes sous l'autorité de la Petite Académie qui leur était entièrement dévouée. En remplaçant les pensions par des gratifications annuelles, ils conservèrent leur autorité sur la troupe indocile des serviteurs des Muses. En cela aussi, ils s'inspiraient de l'exemple d'Auguste :

En les [les artistes] mettant sous sa Juridiction immédiate [...], il les mit au-dessus des Citoyens ordinaires, & se conserva d'ailleurs par-là des moyens faciles de porter l'art à la plus grande perfection & de le faire servir à ses vûes.⁸

À plusieurs reprises, Cahusac a montré avec quelle finesse il savait démonter les rouages de la tragédie en musique et combien il s'était imprégné de son esthétique. Il se pourrait qu'il ait décelé la portée politique de ces œuvres et le rôle que Colbert et Louis XIV leur avaient fait jouer. Comme au temps d'Auguste, les spectacles de Louis XIV sont des pièges tendus à l'aristocratie remuante et frondeuse. Tout occupée d'étiquette, de frivolités luxueuses ou de querelles de théâtre, la noblesse s'endormit comme Argus : elle se réveilla vidée de ses valeurs et privée de ses fonctions les plus essentielles.

*
* *

Mais ce roi dissimulé et dissimulateur n'a-t-il pas été, à son tour et comme Armide, la victime de ses propres enchantements ? Le 16 mai 1685, Quinault proposa à Sa Majesté le sujet d'un nouvel opéra :

Quinault apporta au roi chez madame de Montespan trois livres d'opéra pour cet hiver : l'un étoit Malaric, fils d'Hercule, le second Céphale et Procris, le troisième Armide et Renaud; le roi les trouva tous trois à son gré et choisit celui d'Armide.⁹

En laissant à choisir entre un sujet mythologique, un sujet tiré de l'histoire grecque et un sujet chrétien, le librettiste pouvait être assuré que le goût du roi irait vers ce dernier. Quinault bernait-il le roi ? Ne lui imposait-il pas sa propre décision tout en laissant à Louis XIV le sentiment

⁷ *Id.*, pp. 27-28.

⁸ *Id.*, pp. 38-39.

⁹ DANGEAU, *Journal*, t. 1, pp. 172-173.

d'avoir choisi en toute liberté ? S'agit-il encore d'une sorte de jeu dont ils étaient convenus auparavant et qui aurait eu pour but de souligner la justesse et la cohérence des commandes royales ?

Dès le début de son règne, Louis XIV semble avoir été particulièrement sensible aux éloges qui flattaient la sûreté de son goût artistique. Familier des Grands et habile à tirer parti de leurs faibles, le Bernin comprit qu'en chatouillant cette corde sensible, il aurait les coudées franches pour dessiner la façade du Louvre comme il l'entendait : il lui suffisait de dire "que Sa Majesté avait remarqué dans ses dessins des choses que les plus intelligents de l'art n'auraient pas si bien connues que Sa Majesté"¹⁰. Le cavalier Bernin eut à peine regagné Rome que Mansart reprit le flambeau. C'est en tout cas le dessein que Saint-Simon prête au génial architecte :

Il avait l'art d'apporter au Roi des plans informes, mais qui lui mettaient le doigt sur la lettre, à quoi ce délié maçon aidait imperceptiblement. Le Roi voyait ainsi, ou le défaut à corriger, ou le mieux à faire. Mansart, toujours étonné de la justesse du Roi, se pâmail d'admiration, et lui faisait accroire qu'il n'était lui-même qu'un écolier auprès de lui, et qu'il possédait les délicatesses de l'architecture et des beautés des jardins aussi excellemment que l'art de gouverner. Le Roi l'en croyait volontiers sur sa parole.¹¹

La célébration du goût exquis du roi est un topique de sa louange et Charles Perrault n'y manque pas dans son très officiel *Remerciement à messieurs de l'Académie Française* prononcé le 23 novembre 1671 :

Qu'il me soit permis d'ajouter à ce que je viens de dire un nouveau sujet d'étonnement, parce qu'il est d'une chose qui est plus de ma connoissance que toutes les autres : c'est, Messieurs, qu'il n'y a rien dans les beaux Arts dont il ne voye, dont il ne penetre toutes les graces & toutes les délicatesses qui ne sont connuës que des Maîtres.¹²

Cependant, dans les *Mémoires* qu'il écrivait à l'intention de ses enfants, Charles Perrault s'exprime avec plus de liberté et le ton est tout différent. Lorsqu'il fallut se décider entre les projets de Claude Perrault et de Le Vau pour la colonnade du Louvre, Colbert marqua sa préférence pour ce dernier :

¹⁰ CHANTELOU, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, p. 94.

¹¹ SAINT-SIMON, *Mémoires*, t. 5, p. 586.

¹² Ch. PERRAULT, *Remerciement à messieurs de l'Académie Française*, dans *Recueil de divers ouvrages*, p. 227.

Mais il ne se fut pas plutôt déclaré pour ce dessein, que le Roi dit : *Et moi je choisis l'autre, qui me semble plus beau & plus majestueux*. Je vis que M. Colbert avoit agi en habile courtisan, qui vouloit donner tout l'honneur du choix à son maître. Peut-être même étoit-ce un jeu joué entre le Roi & lui.¹³

Bien que proche de Louis XIV et de Colbert, Perrault ne savait pas ce qu'il fallait penser au juste de ce petit "jeu" : Louis XIV était-il la dupe des flatteurs ? Le public l'était-il de son habileté politique ?

Pour Jean-Marie Apostolidès, Louis XIV a été victime des pièges qu'il avait tendus à ses courtisans et, de roi machiniste, il serait devenu un *Roi-Machine*¹⁴. Dans son *Histoire de Louis XIV*, Philippe de Limiers allait dans le même sens et stigmatisait la continuité entre la politique de Mazarin et celle de Colbert, son protégé :

La Politique des Ministres dans tous ces grans Divertissemens qu'ils procuroient au Roi & à la Cour, étoit [...] de faire diversion aux affaires dans l'esprit du Monarque, qu'ils ne vouloient pas qui devînt trop éclairé : & de ruiner les Courtisans, afin qu'ils fussent plus soumis.¹⁵

Pourtant, même les plus intimes collaborateurs, même le plus actif des membres de sa chère Petite Académie ne savaient que répondre. Comment savoir ce qui se passait exactement dans l'esprit d'un roi particulièrement dissimulé, tantôt touchant et fascinant, tantôt scandaleux et irritant ? La question reste posée. Les fêtes luxueuses, les bâtiments innombrables fascinèrent l'aristocratie française et européenne par leur luxe raffiné. Mais les fêtes et les bâtiments achevèrent de vider les caisses de l'État et de ruiner une économie épuisée par des guerres incessantes. Tantôt grandiose, tantôt mesquin, Louis XIV fut sans doute à la fois un roi manipulateur et manipulé. Cette ambivalence irritait Saint-Simon qui s'écriait à propos de "ce soleil levant dans son automne"¹⁶ :

Quel surprenant alliage ! De la lumière avec les plus épaisses ténèbres.¹⁷

¹³ Ch. PERRAULT, *Mémoires*, pp. 120-121.

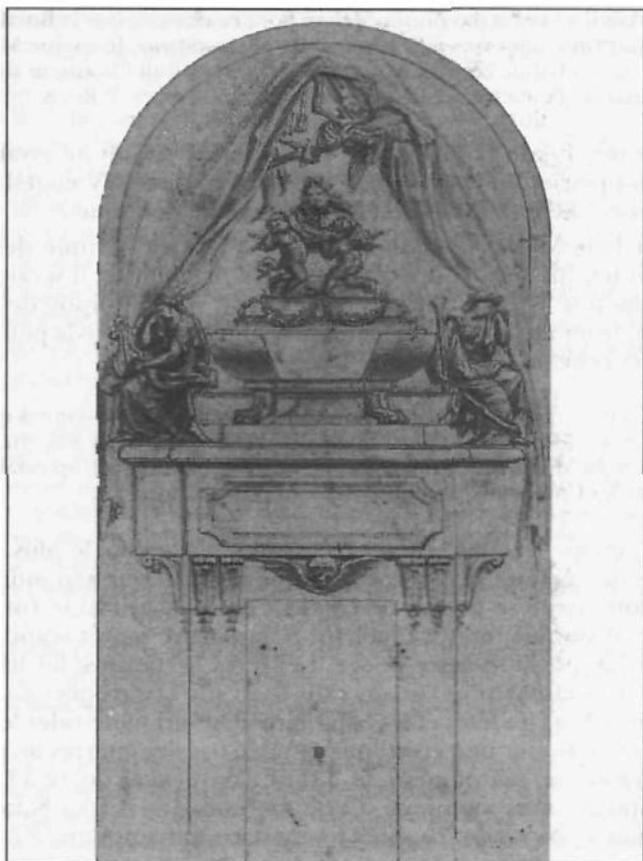
¹⁴ J.-M. APOSTOLIDÈS, *Le Roi-Machine*, p. 155 et svtes.

¹⁵ LIMIERS, *Histoire du règne de Louis XIV, roi de France et de Navarre*, Amsterdam, 1717, t. 2, p. 465.

¹⁶ SAINT-SIMON, *id.*, p. 557.

¹⁷ *Id.*, p. 589.

LE PIÈGE DU ROI



33 COTTON, *Projet pour le tombeau de Lully.*

BIBLIOGRAPHIE

I. PARTITIONS DE LULLY

I.1. Éditions anciennes en partition générale

Nous avons reconstitué l'ordre chronologique de création des œuvres et ajouté leur numéro d'ordre dans le catalogue de Schneider. Sauf indication contraire, toute citation littéraire ou musicale des œuvres mentionnées ci-dessous est conforme au texte de ces éditions originales imprimées.

- LWV 39 LULLY (Jean-Baptiste) et QUINAULT (Philippe), *La grotte de Versailles*, Idylle en musique [avril (?) 1668] voir *Idylle sur la Paix*.
- LWV 47 LULLY (Jean-Baptiste) et MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN dit) et QUINAULT (Philippe), *Les festes de l'Amour et de Bacchus*, Pastorale [15 (?) 11-1672], Paris, J.-B.-C. Ballard, 1717, 134 p.
- LWV 49 LULLY (Jean-Baptiste) et QUINAULT (Philippe), *Cadmus et Hermione*, Tragédie mise en musique [27 (?) 4-1673], Paris, J.-B.-C.- Ballard, 1719, 174 p.
- LWV 50 LULLY (Jean-Baptiste) et QUINAULT (Philippe), *Alceste ou Le triomphe d'Alcide*, Tragédie mise en musique [19-1-1674], Paris, H. de Baussen, 1708, 192 p.
- LWV 51 LULLY (Jean-Baptiste) et QUINAULT (Philippe), *Thésée*, Tragédie mise en musique [11-1-1675], Paris, C. Ballard, 1688, 372 p.
- LWV 53 LULLY (Jean-Baptiste) et QUINAULT (Philippe), *Atys*, Tragédie mise en musique [10-1-1676], Paris C. Ballard, 1689, 318 p.
- LWV 54 LULLY (Jean-Baptiste) et QUINAULT (Philippe), *Isis*, Tragédie mise en musique [5-1-1677], Paris, C. Ballard, 1719, 289 p.
- LWV 56 LULLY (Jean-Baptiste), CORNEILLE (Thomas) et QUINAULT (Philippe), *Psyché*, Tragédie mise en musique [19-4-1678], Paris, C. Ballard, 1720, 207 p.
- LWV 57 LULLY (Jean-Baptiste) et CORNEILLE (Thomas), *Bellérophon*, Tragédie mise en musique [31-1-1679], Paris, C. Ballard, 1679, 154 p.
- LWV 58 LULLY (Jean-Baptiste) et QUINAULT (Philippe), *Proserpine*, Tragédie mise en musique [3-2-1680], Paris, C. Ballard, 1680, 355 p.
- LWV 59 LULLY (Jean-Baptiste) et QUINAULT (Philippe), *Le triomphe de l'Amour*, Ballet royal [21-1-1681], Paris, C. Ballard, 1681, 220 p.
- LWV 60 LULLY (Jean-Baptiste) et QUINAULT (Philippe), *Persée*, Tragédie mise en musique [18-4-1682], Paris, C. Ballard, 1682, 328 p.
- LWV 61 LULLY (Jean-Baptiste) et QUINAULT (Philippe), *Phaëton*, Tragédie mise en musique [6-1-1683], Paris, C. Ballard, 1683, 275 p.
- LWV 63 LULLY (Jean-Baptiste) et QUINAULT (Philippe), *Amadis*, Tragédie mise en musique [18-1-1684], Paris, C. Ballard, 1684, 272 p.
- LWV 65 LULLY (Jean-Baptiste) et QUINAULT (Philippe), *Roland*, Tragédie mise en musique [8-1-1685], Paris, C. Ballard, 1685, 344 p.
- LWV 68 LULLY (Jean-Baptiste) et RACINE (Jean), *Idylle sur la Paix, avec l'Églogue de Versailles* [16-7-1685], Paris, C. Ballard, 1685, 133 p.
- LWV 69 LULLY (Jean-Baptiste) et QUINAULT (Philippe), *Le temple de la Paix*, Ballet [20-10-1685], Paris, C. Ballard, 1685, 216 p.
- LWV 71 LULLY (Jean-Baptiste) et QUINAULT (Philippe), *Armide*, Tragédie mise en musique [15-2-1686], Paris, C. Ballard, 1686, LXII-271 p.
- LWV 73 LULLY (Jean-Baptiste) et CAMPISTRON (Jean GALBERT de), *Acis et Galatée*, Pastorale héroïque [6-9-1686], Paris, C. Ballard, 1686, 183 p.

BIBLIOGRAPHIE

LWV 74 LULLY (Jean-Baptiste), COLLASSE (Pascal) et CAMPISTRON (Jean GALBERT de), *Achille et Polixène*, Tragédie mise en musique [7 ou 23-11-1687], Paris, C. Ballard, 1687, 316 p.

I.2. Éditions modernes d'œuvres complètes en partition générale

Les extraits musicaux tirés des ballets et des comédies-ballets sont donnés conformément à l'édition décrite ci-dessous. La partition de la *Psyché* de 1671 n'ayant pas été publiée par Prunières, nous suivons la version de 1678 qui intègre les divertissements de la tragi-comédie et ballet.

LULLY (Jean-Baptiste), *Œuvres complètes*, réédition anastatique de l'édition réalisée sous la direction de H. Prunières (1930-1939), New York, Broude brothers, 1966-1972, 11 vol.

Les Motets :

- t. 1, *Miserere mei Deus*.
- t. 2, *Plaude, latate, Gallia ; Te Deum ; Dies iræ*.
- t. 3, *De profundis ; Ave Cæli munus supernum ; Omnes gentes ; Domine salvum*.

Les ballets :

- t. 1, *Ballet du Temps* (LWV 1) ; *Ballet des Plaisirs* (LWV 2) ; *Ballet de l'Amour malade* (LWV 8).
- t. 2, *Ballet d'Alcidiane* (LWV 9) ; *Ballet des Gardes* (LWV 28) ; *Ballet de Xerxès* (LWV 12).

Les comédies-ballets :

- t. 1, *Le mariage forcé* (LWV 20) ; *L'Amour médecin* (LWV 29).
- t. 2, *Les plaisirs de l'Île enchantée* (LWV 22) ; *La pastorale comique* (LWV 33) ; *Le Sicilien* (LWV 34) ; *Le grand divertissement de Versailles* (LWV 38).
- t. 3, *Monsieur de Pourceaugnac* (LWV 41) ; *Le bourgeois gentilhomme* (LWV 43) ; *Les amants magnifiques* (LWV 42).

Les opéras :

- t. 1, *Cadmus et Hermione*.
- t. 2, *Alceste*.
- t. 3, *Amadis*.

II. OUVRAGES ANTÉRIEURS À 1800

APULÉE, *Les métamorphoses*, texte établi par D. S. Robertson et traduit par P. Vallette, Paris, Les Belles Lettres, 1940-1945, 3 vol.

ARISTOTE, *La poétique, contenant les règles les plus exactes pour juger du poème héroïque, & des pièces de théâtre, la tragédie & la comédie*, traduite en français avec des remarques critiques sur tout l'ouvrage par A. Dacier, Paris, Barbin, 1692, 526 p.

AUBIGNAC (François HÉDELIN, abbé d'), *La pratique du théâtre*, nouvelle édition avec des corrections et des additions inédites de l'auteur, préface et notes de P. Martino, Alger-Paris, Carbonel-Champion, 1927, XXX-439 p.

BACILLY (Bénigne de), *L'art de bien chanter, augmenté d'un discours qui sert de réponse critique de ce traité, et d'une plus ample instruction pour ceux qui aspirent à la perfection de cet art ; ouvrage tres-utile, non seulement pour le chant, mais aussi pour la declamation*, Paris, Luyne-Juré, 1679, 428 p.

Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652), recueillis et publiés d'après les éditions originales par P. Lacroix, Genève, Gay, 1868-1870, 6 vol.

- BAUDERON de SÈNÉCÉ (Antoine), *Lettre de Clément Marot, a monsieur de *** touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lulli aux champs Elisées*, Cologne, P. Marteau, 1688, 119 p.
- BEAUMANOIR (Guillaume DU MANOIR, ou de), *Le mariage de la musique avec la danse ; contenant la reponce au livre des treize pretendus academistes, touchant ces deux arts*, Paris, G. de Luynes, 1664, 120 p.
- BENSERADE (Isaac de BENSSERADE ou de), *Ballet des Arts*, dansé par Sa Majesté le 8 janvier 1663, Paris, R. Ballard, 1663.
- BENSERADE (Isaac de BENSSERADE ou de), *Ballet des Plaisirs*, dansé par Sa Majesté le 4. jour de febvrier 1655. Divisé en deux parties dont la premiere contient les delices de la campagne, & la seconde les divertissements de la ville, Paris, R. Ballard, 1655, 28 p.
- BENSERADE (Isaac de BENSSERADE ou de), *Ballet royal de Flore*, dansé par Sa Majesté, le mois de fevrier 1669, Paris, R. Ballard, 1669, 62 p.
- BENSERADE (Isaac de BENSSERADE ou de), *Œuvres*, précédées d'un discours sommaire de l'abbé P. Tallemant, Paris, C. de Sercy, 1698, 2 vol.
- BLONDEL (Jacques-François), *Architecture françoise ou Recueil des plans, elevations, coupes et profils des eglises, maisons royales, palais, hôtels & edifices les plus considérables de Paris, ainsi que des châteaux & maisons de plaisance situés aux environs de cette ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres architectes, & mesurés exactement sur les lieux*, Paris, C.-A. Jombert, 1752-1756, 4 vol.
- BLONDEL (Jacques-François), *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtimens ; contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes, à l'École des Arts*, Paris, Dessaint, 1771-1777, 8 vol.
- BOFFRAND (Germain), *Vie [de Quinault]*, dans Philippe QUINAULT, *Théâtre*, Paris, P. Ribou, 1715, t. 1, n. p. ; ce texte est reproduit intégralement dans le *Recueil general des opera*, t. 1, pp. 1-74.
- BOILEAU-DESPRÉAUX (Nicolas), *Œuvres*, nouvelle édition avec des éclaircissements historiques donnés par lui-même, & rédigés par C. Brossette, augmentée de remarques & de dissertations critiques par M. de Saint-Marc, Paris, David-Durand, 1747, 5 vol.
- BOILEAU-DESPRÉAUX (Nicolas), *Œuvres complètes*, introduction d'A. Adam, textes établis et annotés par F. Escal, Paris, Gallimard (coll. "Bibliothèque de La Pléiade"), 1966, XLI-1314 p.
- BOSCHERON, *Vie de M. Quinault, de l'Académie Française, avec l'origine des opera en France*, manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, F. Fr. 24.329. Toujours inédit, ce texte a été démarqué par l'auteur de la *Vie de Philippe Quinault de l'Académie Française*, dans QUINAULT, *Théâtre*, Paris, 1739, pp. 1-74.
- BOSSUET (Jacques-Bénigne), *Lettres sur l'éducation du dauphin, suivies de lettres au maréchal de Bellefonds et au roi*, introduction et notes de E. Levesque, Paris, Bossard (coll. "Les chefs-d'œuvre méconnus"), 1920, 239 p.
- BOSSUET (Jacques-Bénigne), *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte*, Paris, P. Cot, 1709, XXVI-614 p.
- BOSSUET (Jacques-Bénigne), *Sermons*, nouvelle édition complète suivant le texte de l'édition de Versailles, amélioré et enrichi à l'aide des travaux les plus récents sur Bossuet et ses ouvrages, Paris, Garnier, s.d., 4 vol.
- BOUHOURS (père Dominique), *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, nouvelle édition, Amsterdam, J. Le Jeune, 1682, 442 p.
- BUTI (Francesco), *L'Amour malade*, ballet du roy, dansé par Sa Majesté le 17. jour de janvier 1657, Paris, R. Ballard, 1657, 32 p.
- CAHUSAC (Louis de), *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, Neaulme, 3 vol.

BIBLIOGRAPHIE

- CALLIÈRES (François de), *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes*, Paris, P. Auboüin-P. Émery-C. Clousier, 1688, 304 p.
- CAMBERT (Robert), *Pomone ; Les peines et les plaisirs de l'Amour*, Genève, Minkoff reprint, 1980, n.p.
- CHANTELOU (Paul FRÉART de), *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, manuscrit publié et annoté par L. Lalanne, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1885, 272 p.
- CHAPELAIN (Jean), *La lecture des vieux romans* dans HUET, *Lettre-Traité sur l'origine des romans*, édité par F. Gégou, Paris, 1971, pp. 152-200.
- CHAPELAIN (Jean), *Lettres*, éditées par P. Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie nationale, 1880, 2 vol.
- CHAPELAIN (Jean), *Opuscules critiques*, édités par A. C. Hunter, Paris, Droz, 1936, 533 p.
- CHARPENTIER (Marc-Antoine), voir MOLIERE
- CHOISY (abbé François-Timoléon de), *Mémoires pour servir à l'histoire de Louis XIV*, suivis des *Mémoires de l'abbé de Choisy habillé en femme*, édition présentée et annotée par G. Mongrédien, Paris, Mercure de France (coll. "Le temps retrouvé"), 1983, 412 p.
- CLÉMENT (Jean-Marie), *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, 3 vol.
- COLBERT (Jean-Baptiste), *Lettres, instructions et mémoires*, édités par P. Clément, Paris, Imprimerie Impériale, 1861-1868, 5 vol.
- COMES (Natalis), *Mythologie ou Explication des fables, œuvre d'éminente doctrine, & d'agréable lecture*, traduite par I. de Montyard, revue et augmentée par J. Baudoin d'un *Traité des Muses, de Remarques fort curieuses, de Moralitez touchant les principaux dieux* et d'un *Abbrégé de leurs images*, réimpression anastatique de l'édition de Paris, P. Chevalier-S. Thiboust, 1627, New-York, Garland, 2 vol.
- CONSTANTINI (Angelo, dit MEZETIN), *La vie de Scaramouche*, Paris, Hôtel de Bourgogne-C. Barbin, 1695, 134 p.
- CORNEILLE (Pierre), *Andromède*, tragédie, texte établi, présenté et annoté par C. Delmas, Paris, Didier, 1974, CXIX-217 p.
- CORNEILLE (Pierre), *Œuvres complètes*, préface de R. Lebègue, présentation et notes d'A. Stegman, Paris, Seuil (coll. "L'intégrale"), 1963, 1124 p.
- DACIER (André), *Vie de Pythagore*, dans *Bibliothèque des anciens philosophes*, Paris, Saillant-Pissot-Desaint, 1777, t. 1, pp. 57-288.
- DACIER (André), voir ARISTOTE
- DANGEAU (Philippe de COURCILLON, marquis de), *Journal*, avec les additions inédites du duc de Saint-Simon, éditées par E. Soulié et F.-S. Feuillet de Conches, Paris, Didot, 1854-1860, 19 vol.
- DEAGEANT (Guischard), *Mémoires*, dans *Mémoires particuliers pour servir à l'histoire de France*, Paris, Didot-Nyon-Damonneville, 1766, t. 3, pp. 1-220.
- DESMARETS de SAINT-SORLIN (Jean), *Les visionnaires* réédités par J. Schérer et J. Truchet dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard (coll. "Bibliothèque de La Pléiade"), 1972-1974, 2 vol.
- DU BOS (abbé Jean-Baptiste DUBOS ou), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 6^e édition, Paris, Pissot, 1755, 3 vol.
- DUBUISSON-AUBENAY, *Journal des guerres civiles (1648-1652)*, édité par G. Saige, Paris, Champion, 1889, 2 vol.
- DU TRALAGE (Jean-Nicolas), *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVIII^e siècle*, extraits, mis en ordre et publiés d'après le manuscrit original par Jacob, avec une notice sur le recueil, Paris, Librairie des bibliophiles, 1880, VIII-124 p.
- FÉLIBIEN (André), *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 2^e édition, Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1685-1688, 2 vol.

- FÉLIBIEN (André), *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le roy*, Paris, Veuve S. Mabre-Cramoisy, 1689, 505 p.
- FÉLIBIEN (André), *Relation de la Feste de Versailles du 18 juillet mil six cens soixante-huit*, Paris, Imprimerie Royale, 1679, 43 p.
- FÉLIBIEN (André), *Tapisseries du roi où sont représentés les quatre Éléments et les quatre Saisons avec les devises qui les accompagnent et leur explication*, Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1679, n.p.
- FEUILLET (Raoul-Auger), *Choregraphie ou L'art d'écrire la danse, par caracteres, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de dances. Ouvrage très-utile aux maîtres à danser & à toutes les personnes qui s'appliquent à la danse*, Paris, Auteur-M. Brunet, 1700, 106 p.
- FONTENELLE (Bernard LE BOVIER de), *Œuvres*, Paris, J.-F. Bastien, 1790, 8 vol.
- FURETIÈRE (Antoine), *Le dictionnaire universel*, préfacé par P. Bayle et précédé d'une biographie de l'auteur et d'une analyse de l'ouvrage par A. Rey, suivi d'une bibliographie, d'un index thématique, et d'un index des principaux auteurs cités, Paris, SNL-Robert, 1978, 3 vol.
- FURETIÈRE (Antoine), *Recueil de factums*, avec une introduction et des notes historiques et critiques par C. Asselineau, Paris, Poulet-Massis-De Broise, 1858-1859, 2 vol.
- GACON (François), *Le poète sans fard ou Discours satiriques sur toute sorte de sujets*, s.l., s. éd., 1701, 7-304 p.
- [GIRARDIN (Joseph)], *Sujet de la comédie italienne, intitulée Le collier de perles. Meslée de ballets, & de musique*, Paris, R. Ballard, 1672, 20 p.
- GRIMAREST (Jean-Léonor LE GALLOIS de), *Traité du récitatif dans la lecture, dans la lecture publique, dans la déclamation, et dans le chant ; avec un Traité des accens, de la quantité, & de la ponctuation*, Paris, J. Le Fevre -P. Ribou, 1707, 232 p.
- GRIMAREST (Jean-Léonor LE GALLOIS de), *Vie de monsieur de Molière*, réimprimée d'après le texte de 1705, suivie d'une *Lettre critique*, de la *Réponse à la Lettre critique*, et précédée d'une notice biographique et critique de L. Chancerel, Paris, Albert (coll. "Bibliothèque de l'amateur de théâtre"), 1930, XXXI-142 p.
- GROS de BOZE, voir *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*.
- Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, depuis son établissement jusqu'à présent, avec les Mémoires de littérature tirés des registres de cette Académie, depuis son renouvellement jusqu'en 1710*, Paris, Imprimerie royale, 1736-1808, 50 vol.
- HOUDAR de LA MOTTE (Antoine), "Examen de l'opéra de Psiché", *Mercur de France*, avril 1757, t. 2, pp. 47-57.
- HUET (Pierre-Daniel), *Lettre-Traité sur l'origine des romans*, édition critique par F. Gégou, Paris, Nizet, 1971, 214 p.
- [JURIEU], *La religion des jésuites ou Réflexions sur les inscriptions du père Menestrier, & sur les écrits du père Le Tellier pour les nouveaux chrétiens de la Chine & des Indes, contre la dixneuvième observation de l'Esprit de Mr Arnaud*, La Haye, Troyel, 1689, 135 p.
- LA BRUYÈRE (Jean de), *Les caractères ou Les mœurs de ce siècle*, chronologie et préface par R. Pignarre, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, 441 p.
- LA FONTAINE (Jean de), *Œuvres complètes*, préface de P. Clarac, présentation et notes par J. Marmier, Paris, Seuil (coll. "L'intégrale"), 1965, 542 p.
- La grande Galerie de Versailles, et les deux Salons qui l'accompagnent, peints par Charles Le Brun, Premier Peintre de Louis XIV, dessinés par Jean-Baptiste Massé, peintre et conseiller de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture : et gravés sous ses yeux par les meilleurs maîtres du temps*, Paris, Imprimerie Royale, 1752, 18 p., pl.
- LA GRANGE (Charles VARLET de), *Préface*, dans MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, éditées par G. Michaut, Paris, Richelieu, 1948, t. 10, pp. 325-334.

BIBLIOGRAPHIE

- LA GRANGE (Charles VARLET de), *Registre (1658-1685)*, précédé d'une notice biographique, Paris, Claye, 1876, XLIX-357 p.
- LAGRANGE-CHANCEL (François-Joseph de LAGRANGE, seigneur de CHANCEL, dit), *Œuvres*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Libraires associés, 1758, 5 vol.
- LA VALLIÈRE (Louis-César de LA BAUME LE BLANC, duc de), *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques*, Paris, J.-B. Bauche, 1760.
- LAMBERT (Michel), *Airs à une, II., III. et IV. parties avec la basse continue*, Paris, C. Ballard, 1689, 210 p.
- LAMBERT (Michel), *Airs non imprimés*, Paris, Foucault, Bibliothèque de l' Arsenal, manuscrit 3043.
- LA MESNARDIÈRE (Hippolyte-Jules PILET ou PILLET de), *La poétique*, Paris, A. de Somerville, 1640, 444 p.
- LA MOTHE LE VAYER (François de), *Œuvres*, nouvelle édition augmentée de plusieurs nouveaux traités, Paris, L. Billaine, 1669, 15 vol.
- LECERF de FRÉNEUSE de LA VIÉVILLE (Jean-Laurent), *Comparaison de la musique italienne, et de la musique française*, Bruxelles, F. Foppens, 1705, 3 vol.
- LE MOYNE (père Pierre), *De l'art de régner*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1665, 730 p.
- LE MOYNE (père Pierre), *Les peintures morales où les passions sont représentées par tableaux, par caractères, & par questions nouvelles & curieuses*, Paris, J. Cotin, 1668-1669, 4 vol.
- LÉRIS (Antoine de), *Dictionnaire portatif des théâtres de Paris, contenant l'origine des différens théâtres de Paris*, Paris, Jombert, 1754, XL-557 p.
- LIMIERS (Henry-Philippe de), *Histoire du règne de Louis XIV, roi de France et de Navarre*, Amsterdam, 1717, 8 vol.
- LORET (Jean), *La muze historique ou Recueil des Lettres en vers contenant les nouvelles du temps écrites à Son Altesse mademoiselle de Longueville, depuis duchesse de Nemours (1650-1665)*, nouvelle édition de J. Ravenel, E. de La Pelouze et C. Rivet, Paris, Jannet-Daffis, 1857-1878, 4 vol.
- LOUIS XIV, *Mémoires*, suivis des *Réflexions sur le métier de roi*, des *Instructions au duc d'Anjou*, et d'un *Projet de harangue*, textes présentés et annotés par J. Longnon, Paris, Tallandier, 1978, 288 p.
- MACHIAVEL (Niccolo MACHIAVELLI, dit), *Le prince*, traduction, chronologie, bibliographie, notes et index par Y. Lévy, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, 231 p.
- MARMONTEL (Jean-François), "Examen des réflexions de M. Dalember sur la liberté de la musique", *Mercur de France*, juillet 1759, n° 2, pp. 73-103.
- MARMONTEL (Jean-François), *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763, 2 vol.
- MAROLLES (Michel de), *Mémoires*, avec des notes historiques et critiques, Amsterdam, 1755, 3 vol.
- MAZARIN (cardinal Giulio MAZARINI, dit), *Lettres du cardinal Mazarin pendant son ministère*, recueillies et publiées par A. Chéruel et G. d'Avenel, Paris, Imprimerie nationale, 1872-1906, 9 vol.
- MAZARIN (cardinal Giulio MAZARINI, dit), *Lettres où l'on voit le secret de la négociation de la paix des Pyrénées ; la relation des conférences qu'il a eues pour ce sujet avec D. Louis de Haro, ministre d'Espagne. Avec d'autres lettres tres-curieuses écrites au roi & la reine pendant son voyage*, Amsterdam, A. Pierrot, 1690, 316 p.
- Menagiana ou Bons mots, rencontres agreables, pensées judicieuses, et observations curieuses, de M. Menage, de l'Academie Française*, Amsterdam, A. Braakman, 1693, 424 p.
- Menagiana ou Bons mots, rencontres agreables, pensées judicieuses, et observations curieuses, de M. Menage, de l'Académie Française*, 2^e édition augmentée, Paris, P. Delaulne, 1694, 2 vol.

- Menagiana ou Les bons mots et remarques critiques, historiques, morales & d'érudition, de monsieur Menage recueillies par ses amis*, Paris, F. Delaulne, 1715, 4 vol.
- MÉNESTRIER (père Claude-François), *Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre*, Paris, R. Guignard, 1682, 232 p.
- MÉNESTRIER (père Claude-François), *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, R. Guignard, 1681, 333 p.
- MÉNESTRIER (père Claude-François), *Histoire du roy Louis le Grand, par les médailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries, et autres monumens publics*, nouvelle édition augmentée de 5 planches, Paris, J.-B. Nolin, 1691, 64 p.
- MÉNESTRIER (père Claude-François), *La philosophie des images, composée d'un ample recueil de devises, & du jugement de tous les ouvrages qui ont été faits sur cette matiere*, Paris, R. de La Caille, 1682, 126-336 p.
- MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit), *Ballet des Ballets*, dansé devant Sa Majesté en son chateau de S. Germain en Laye au mois de decembre 1671, Paris, C. Ballard, 1671.
- MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit), *Œuvres*, éditées par J. Copeau, Paris, Cité des livres, 1930, 8 vol.
- MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit), *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue et augmentée par E. Despois et P. Mesnard, Paris, Hachette, 1873-1922, 13 vol.
- MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit), *Œuvres complètes*, éditées par G. Michaut, Paris, Richelieu, 1947-1948, 11 vol.
- MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit), *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par G. Couton, Paris, Gallimard (coll. "Bibliothèque de La Pléiade"), 1971, 2 vol.
- MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit), *Psyché*, Tragi-Comédie et Ballet dansé devant Sa Majesté au mois de janvier 1671, Paris, R. Ballard, 1671, 43 p.
- MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit), *Psyché*, Tragedie-Ballet, Paris, P. Monnier, 1671, 90 p.
- MOLIÈRE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit) et CHARPENTIER (Marc-Antoine), *Le malade imaginaire*, éd. par H. W. Hitchcock et J. S. Powell, Genève-Paris, Minkoff, 1990, VII-206 p.
- MOTTEVILLE (Françoise LANGLOIS de), *Mémoires sur Anne d'Autriche et sa cour*, nouvelle édition d'après le manuscrit de Conrart, avec des éclaircissements et un index par M.-F. Riaux et une notice sur Mme de Motteville par Sainte-Beuve, Paris, Fasquelle (coll. "Bibliothèque-Charpentier"), 1904, 4 vol.
- ORLÉANS (Élisabeth-Charlotte, princesse Palatine, duchesse d'), *Briefve (1676-1722)*, éditées par W. L. Holland, Tübingen, Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, 1867-1881, 6 vol.
- ORLÉANS (Élisabeth-Charlotte, princesse Palatine, duchesse d'), *Lettres*, préface de P. Gascar, édition établie et annotée par O. Amiel, Paris, Mercure de France (coll. "Le temps retrouvé"), 1982, 498 p.
- [PARFAICT (François et Claude)], *Histoire de l'ancien Théâtre Italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'année 1679, suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Lamberts, 1753.
- PASCAL (Blaise), *Pensées*, texte établi par L. Brunschwig, chronologie, introduction, notes, archives de l'œuvre, index par D. Descotes, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, 377 p.
- PELLISSON-FONTANIER (Paul), *Œuvres diverses*, Paris, Didot, 1735, 3 vol.
- PERRAULT (Charles), *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, Paris, A. Dezallier, 1696-1700, 2 vol.
- PERRAULT (Charles), *Mémoires*, Avignon, [P. Patte], 1759, II-204 p.
- PERRAULT (Charles), *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, réimpression anastatique de l'édition de Paris, Coignard, 1688-1697, 4 vol., Munich, Eidos, 1964, 453 p.

BIBLIOGRAPHIE

- PERRAULT (Charles), *Recueil de divers ouvrages en prose et en vers*, Paris, J.-B. Coignard, 1676, 316 p.
- PERRAULT (Claude), *Cœuvres de physique et de mécanique*, Amsterdam, J.-F. Bernard, 1727, 2 vol.
- PERRAULT (Claude), *Préface manuscrite du Traité de la musique*, dans H. GILLOT, *La querelle des Anciens & des Modernes en France*, Nancy, 1914, pp. 576-591.
- PERRIN (Pierre), *Les œuvres de poésie, contenant les jeux de poésie, diverses poésies galantes, des paroles de musique, airs de cour, airs à boire, chansons, noels et motets, et La chartreuse, ou La sainte solitude*, Paris, E. Loyson, 1661, 406 p.
- PERRIN (Pierre), voir AULD (Louis)
- PILES (Roger de), *Cours de peinture par principes*, préface de J. Thuillier, Paris, Gallimard (coll. "Tel"), 1989, XXVIII-240 p.
- POISSON (Raymond), *Le baron de La Crasse et L'après-soupe des auberges (comédies)*, texte établi, présenté et annoté par C. Mazouer, Paris, Société des textes français modernes, 1987, 235 p.
- PORÉE (Charles), *Theatrum sit ne, vel esse possit Schola informandis moribus idonea. Oratio, habita die 13 martii anno 1733, in regio Ludovici Magni Collegio Societatis Jesu*, Paris, Coignard, 1733, 52 p.
- PURE (abbé Michel de), *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, M. Brunet, 1668, 318 p.
- QUINAULT (Philippe), *Bellérophon, tragédie (1671)*, éd. par W. Brooks et E. J. Champion, Paris-Genève, Droz (coll. "Textes littéraires français"), 1990, XLVI-92 p.
- QUINAULT (Philippe), *Tableau de la chute de l'Hérésie*, dans F. LACHÈVRE, *Bibliographie des recueils collectifs*, Paris, 1901-1905, t. 3, pp. 490-494.
- QUINAULT (Philippe), *Théâtre*, nouvelle édition augmentée, Amsterdam, D. Mortier, 1715, 2 vol.
- QUINAULT (Philippe), *Théâtre*, nouvelle édition enrichie de figures en taille-douce, Paris, Compagnie des libraires, 1739, 5 vol.
- RACINE (Jean), *Cœuvres complètes*, présentation, notes et commentaires par R. Picard, Paris, Gallimard (coll. "Bibliothèque de La Pléiade"), 1950-1952, 2 vol.
- RAGUENET (abbé François), *Paralele des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opera*, édition corrigée, Amsterdam, P. Mortier, [1702], 40 p.
- Recueil des harangues prononcées par messieurs de l'Académie Française, dans leurs receptions, & en d'autres occasions, depuis l'establisement de l'Académie jusqu'à présent*, seconde édition, revue & augmentée, Paris, J.-B. Coignard, 1714, 3 vol.
- RAMEAU (Jean-Philippe), *Complete theoretical writings*, édités par E. R. Jacobi, s.l., American institute of musicology (coll. "Miscellanea"), 1967-1972, 6 vol.
- Recueil general des opera, representez par l'Academie royale de Musique, depuis son etablissement*, Paris, C. Ballard, 1703-1745, 16 vol.
- RÉMOND de SAINT-MARD (Toussaint), *Réflexions sur l'opéra*, La Haye, Neaulme, 1741, X-104 p.
- ROUSSEAU (Jean-Baptiste), *Correspondance avec Brossette*, publiée d'après les originaux, avec une introduction, des notes et un index par P. Bonnefon, Paris, Société nouvelle de librairie et d'édition-Cornély, 1911, 2 vol.
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Écrits sur la musique*, préface de C. Kintzler, Paris, Stock (coll. "Musique") 1979, LIV-451 p.
- SAINT-ÉVREMOND (Charles de MARQUETEL de SAINT-DENIS de), *Les opéra*, édité par R. Finch et E. Joliat, Genève, Droz, 1979, 125 p.
- SAINT-ÉVREMOND (Charles de MARQUETEL de SAINT-DENIS de), *Lettres*, éditées par R. Ternois, Paris, Didier (coll. "Société des textes français modernes"), 1967-1968, 2 vol.

- SAINT-ÉVREMOND (Charles de MARQUETEL de SAINT-DENIS de), *Œuvres en prose*, éditées par R. Ternois, Paris, Didier (coll. "Société des textes français modernes"), 1962-1966, 3 vol.
- SAINT-ÉVREMOND (Charles de MARQUETEL de SAINT-DENIS de), *Œuvres mêlées*, 2^e édition revue, corrigée et augmentée, Londres, J. Tonson, 1709, 3 vol.
- SAINT-HUBERT (M. de), *La manière de composer les ballets*, Paris, F. Targa, 1641, 32 p.
- SAINT-MAURICE (Thomas-François CHABOD, marquis de), *Lettres sur la cour de Louis XIV (1667-1673)*, publiées avec une introduction et des notes par J. Lemoine, Paris, Calmann-Lévy, 1910, 2 vol.
- SAINT-SIMON (Louis de ROUVROY, duc de), *Mémoires ; additions au "Journal" de Dangeau*, édition établie par Y. Coirault, Paris, Gallimard (coll. "Bibliothèque de La Pléiade"), 1983-1988, 8 vol.
- SCUDÉRY (Madeleine de), *La promenade de Versailles*, Paris, C. Barbin, 1669, 678 p.
- SÉVIGNÉ (Marie de RABUTIN-CHANTAL, marquise de), *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par R. Duchêne, Paris, Gallimard (coll. "Bibliothèque de La Pléiade"), 1972-1978, 3 vol.
- SOURCHES (Louis-François DU BOUCHET, marquis de), *Mémoires sur le règne de Louis XIV*, publié par G. J. de Cosnac et A. Bertrand, Paris, Hachette, 1882-1893, 13 vol.
- Supplément du théâtre italien ou Nouveau recueil des comédies et scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien par les Comédiens du roi de l'Hôtel de Bourgogne à Paris*, Amsterdam, Braakman, 1695-1697, 2 vol.
- TITON DU TILLET (Évrard), *Le Parmasse français*, Paris, J.-B. Coignard, 1722, 672 p.
- Titres concernant l'Académie royale de Musique*, [Paris], [Ballard], 1740, 172 p.
- VOLTAIRE (François-Marie AROUET, dit), *Le Siècle de Louis XIV*, chronologie et préface par A. Adam, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 2 vol.
- VOLTAIRE (François-Marie AROUET, dit), *Œuvres complètes*, éditées par L. Moland, Paris, Garnier, 1877-1885, 52 vol.

III. OUVRAGES POSTÉRIEURS À 1800 *

- ABRAHAM (Claude), *On the structures of Molière's comédies-ballets*, Paris-Seattle-Tübingen, *Papers on French seventeenth century literature (Biblio 17)*, n° 19, 1984, 103 p.
- ADAM (Antoine), *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. 3, Boileau, Molière, Paris, Donnat, 1952.
- ALLARD (Joseph C.), "Mechanism, music, and painting in the 17th century France", *Journal of aesthetics and art criticism*, vol. 40, n° 3, printemps 1982, pp. 270-279.
- ANTHONY (James R.), *La musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeux à Rameau*, traduit de l'américain par B. Vierne, Paris, Flammarion (coll. "Harmoniques"), 1974-1981, 556 p.
- ANTHONY (James R.), "More faces than Proteus : Lully's *Ballet des Muses*", *Early music*, août 1987, pp. 336-344.
- ANTHONY (James R.), "The musical structure of Lully's operatic airs", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 65-76.

* Pour des raisons indépendantes de la volonté de l'auteur, ce livre a été publié avec un an de retard. S'il n'a pas été possible de modifier le texte même de cette étude, nous avons tenu à faire figurer dans la bibliographie plusieurs titres importants publiés depuis son achèvement.

BIBLIOGRAPHIE

- APOSTOLIDÈS (Jean-Marie), *Le Roi-Machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit (coll. "Arguments"), 1981, 164 p.
- ARMELLINI, *Le due "Armide" : metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck*, Florence, Passigli-De Sono, 1991, 324 p.
- ASTIER (R.), "Pierre Beauchamps and the ballets de Collège", *Dance chronicle*, vol. 6, n° 2, 1983, pp. 138-163.
- ASTIER (R.), "Pierre Beauchamps : the illustrious unknown choreographer", *Dance scope*, vol. 8, n° 2, 1974, pp. 33-42 et vol. 9, n° 1, 1974-1975, pp. 31-44.
- ATTINGER (Gustave), *L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris-Neuchâtel, Librairie théâtrale-À la baconnière (coll. "Publications de la Société d'histoire du théâtre"), 1950, 489 p.
- AULD (Louis), *The Lyric Art of Pierre Perrin, founder of French Opera*, t. 1, *Birth of French Opera*, t. 2, *Lyric theory and practice*, t. 3, *Recueil de Paroles de Musique de Mr Perrin*, Henryville-Ottawa-Binningen, Institut de musique médiévale (coll. "Musicological studies"), vol. XLII, 1986, 3 vol.
- AULD (Louis), *The unity of Molière's comedy-ballets : a study of their structures, meanings and values*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1968, X-370 p.
- AUTIN (Jean), *Louis XIV architecte*, Paris, Lanore, 1981, 254 p.
- AYDA (Adile), "Molière et l'envoyé de la Sublime Porte", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 9, juin 1957, pp. 103-106.
- BARRET-KRIEGEL (Blandine), *Les historiens et la monarchie*, III, *Les académies de l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. "Les chemins de l'histoire"), 1988, 368 p.
- BARTHÉLEMY (Maurice), "L'opéra français et la querelle des Anciens et des Modernes", *Les Lettres romanes*, t. 10, n° 4, novembre 1956, pp. 379-391.
- BARTHÉLEMY (Maurice), *Métamorphoses de l'opéra français au Siècle des Lumières*, [Arles], Actes Sud, 1990, 141 p.
- BASHFORD (Christina), "Perrin and Cambert's *Ariane*, ou *Le mariage de Bacchus* re-examined", *Music & Letters*, vol. 72, n° 1, février 1991, pp. 1-26.
- BÉNICHOU (Paul), *Le sacre de l'écrivain (1750-1830) : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973, 492 p.
- BÉNICHOU (Paul), *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard (coll. "Idées"), 1983, 383 p.
- BENOÎT (Marcelle), *Versailles et les musiciens du roi (1661-1733) : étude institutionnelle et sociale*, Paris, Picard (coll. "La vie musicale en France sous les rois Bourbons"), n° 19, 1971, 474 p.
- BERK (Philip), "The therapy of art in *Le malade imaginaire*", *French review*, XLV, 1972, pp. 39-48.
- BJURSTRÖM (Per), *Giacomo Torelli and baroque stage design, Figura* (Acta Universitatis Upsaliensis), nouvelle série, n° 2, 1961, 270 p.
- BLUCHE (François) dir., *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1990, 1640 p.
- BLUCHE (François), *Louis XIV*, Paris, Fayard (coll. "Pluriel"), 1986, 1039 p.
- BONGARD (Ilse Ch.), *Ethische Lehren und Dekorative Gestaltung in Ben Jonsons Höfischen Maskenspielen*, Berlin, 1974, 152 p.
- BONNEFON (Paul), "Charles Perrault ; essai sur sa vie et ses ouvrages", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1904, pp. 365-420.
- BONNEFON (Paul), "Charles Perrault : littérateur et académicien ; l'opposition à Boileau", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1905, pp. 549-610.
- BONNEFON (Paul), "Les dernières années de Charles Perrault", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1906, pp. 606-657.

- BONNIFFET (Pierre), *Un ballet démasqué : l'union de la musique au verbe dans Le printans de Jean-Antoine de Baif et Claude Le jeune*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, VII-410 p.
- BORREL (Eugène), *Jean-Baptiste Lully : le cadre, la vie, l'œuvre, la personnalité, le rayonnement, les œuvres, bibliographie*, Paris, Colombe (coll. "Euterpe"), 1949, I-110 p.
- BORREL (Eugène), "La musique au théâtre au XVII^e siècle", *XVII^e siècle*, 1958, n° 39 (*La vie théâtrale au XVII^e siècle*), pp. 184-195.
- BÖTTGER (Fr.), *Die "Comédie-Ballet" von Molière-Lully*, Berlin, Université de Berlin, 1931, 272 p.
- BOUGENOT (Sylvain), "Psyché au théâtre des Tuileries : État officiel de la dépense faite pour représenter Psyché devant Louis XIV, en 1671", *Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1891, pp. 71-80.
- BRAY (René), *La formation de la doctrine classique en France*, Lausanne, Payot, 1931, V-389 p.
- BRAY (René), *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954, 317 p.
- BROOKS (William), "Challe's friend Boscheron, a compulsive biographer of Quinault", *French studies bulletin*, n° 13, 1984-1985, pp. 6-8.
- BROOKS (William), "Further remarks on Lully and Quinault at Court", *Seventeenth-Century French Literature*, 1988, n° 11, pp. 147-150.
- BROOKS (William), "Lully and Quinault at court and on the public stage (1673-1686)", *Seventeenth-Century French Literature*, 1988, n° 10, pp. 101-121.
- BROWN (L. E.), "Oratorical thought and the 'tragédie lyrique' : a consideration of musical-rhetorical figures", *College music symposium*, n° 20, 1980, pp. 99-116
- BUKOFZER (Manfred F.), "Allegory in baroque Music", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 3, 1939-1940, pp. 1-21.
- BUKOFZER (Manfred F.), *La musique baroque*, traduit de l'américain par C. Chauvel, D. Collins, F. Langlois et N. Wild, Paris, Lattès (coll. "Musique et musiciens") 1947-1982-1988, 485 p.
- BUYTENDORP (Johannes-Baptist Augustinus), *Philippe Quinault : sa vie, ses tragédies et ses tragicomédies*, Amsterdam, Paris, 1928, 196 p.
- CANNONE (Belinda), *Philosophies de la musique (1752-1789)*, Paris, Aux amateurs de livres (coll. "Théorie et critique à l'Age classique"), 1990, 310 p.
- CANOVA-GREEN (Marie-Claude), "Créatures et créateurs : les écrivains patronnés et le ballet de cour sous Louis XIII", *Papers on French seventeenth century literature*, vol. XV, n° 28, 1988, pp. 101-113.
- CESSAC (Catherine), *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, 604 p.
- CHARAVAY (Étienne) éd., "Jean-Baptiste Lully", *Revue des documents historiques*, Paris, 1875, t. 2, pp. 108-116.
- CHEVALLEY (Sylvie), "Les deux Bérénice", *Revue d'histoire du théâtre*, 22^e année, n° 2, avril-juin 1970, pp. 91-124.
- CHEVALLEY (Sylvie), *Les dossiers Molière : Le bourgeois gentilhomme*, Genève, Minkoff, 1975, IV p., 49 pl.
- CHRISTOUT (Marie-Françoise), "Baptiste, interprète des ballets de cour", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 209-222.
- CHRISTOUT (Marie-Françoise), "Ercole amante : 'L'Hercule amoureux' à la salle des Machines aux Tuileries", *XVII^e siècle*, janvier-mars 1984, n° 142 (*Le théâtre dans les cours d'Europe*), pp. 5-15.
- CHRISTOUT (Marie-Françoise), *Le ballet de cour au XVII^e siècle*, Genève, Minkoff (coll. "Iconographie musicale"), n° VIII, 1987, 209 p.
- CHRISTOUT (Marie-Françoise), *Le ballet de cour de Louis XIV (1643-1672) ; mises en scène*, Paris, Picard (coll. "La vie musicale en France sous les rois Bourbons"), 1967, 274 p.

BIBLIOGRAPHIE

- COEYMAN (Barbara), "Lully's influence on the organization and performance of the 'Ballet de cour' after 1672", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 517-528.
- COLLAS (Georges), *Un poète protecteur des Lettres au XVII^e siècle : Jean Chapelain (1595-1674) ; étude historique et littéraire d'après des documents inédits* Paris, Perrin, 1912, IX-525 p.
- Collections de Louis XIV (dessins, albums, manuscrits)*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 7 octobre 1977 au 9 janvier 1978 à l'Orangerie des Tuileries, Paris, Ministère de la Culture et de l'Environnement-Éditions des musées nationaux, 1977, 349 p.
- CORDEY (Jean), "L'Académie royale de Danse (1761-1778)", *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1952, pp. 177-185.
- COUPRIE (Alain), *De Corneille à La Bruyère : images de la cour*, Lille-Paris, Atelier national de reproduction des thèses-Aux amateurs de livres, 1984, 2 vol.
- COURVILLE (Xavier de), "Sur un intermède de Molière", *Revue musicale*, 6^e année, n° 4, février 1925, pp. 156-164.
- COUTON (Georges), *Écritures codées : essais sur l'allégorie au XVII^e siècle*, Paris, Aux amateurs de livres (coll. "Théorie et critique à l'Age classique"), 1990, 185 p.
- COUTON (Georges), *La politique de La Fontaine*, Paris, Les Belles-Lettres, 1959, 152 p.
- COUTON (Georges), *La vieillesse de Corneille (1658-1684)*, Paris, Maloine, 1949, V-381 p.
- COUTON (Georges), *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, 91 p.
- COUVREUR (Manuel), "Compte rendu de Raymond POISSON, *Le baron de La Grasse et L'après-souper des auberges (comédies)*, éditées par C. Mazouer, Paris, 1987", à paraître dans la *Revue belge de philologie et d'histoire*, en 1992.
- COUVREUR (Manuel), "La collaboration de Quinault et Lully avant la *Psyché* de 1671", à paraître en 1992 dans "*Recherches*" sur la musique française classique, n° 28.
- COUVREUR (Manuel), "Notes sur Alexandre Lainez : ses *Relations du Levant* et leur influence hypothétique sur Molière", *XVII^e siècle*, avril-juin 1990, n° 167, pp. 221-225.
- COWART (Georgia), *The origins of modern musical criticism : French and Italian music (1600-1750)*, Ann Arbor, University Microfilm International, 1981.
- CROW (Joan), "Reflections on *George Dandin*", dans W. D. HOWART et M. THOMAS (éds.), *Molière : stage and study*, Oxford, Clarendon Press, 1973, pp. 3-12.
- DANDREY (Patrick), "Molière lecteur de Pellisson : une source nouvelle pour *La comtesse d'Escarbagnas*", *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1988, pp. 97-101.
- DEFAUX (Gérard), *Molière ou Les métamorphoses du comique : la comédie morale ou le triomphe de la folie*, Lexington (Kentucky), French Forum (coll. "French Forum monographs"), n° 18, 1980, 370 p.
- DEFAUX, "Rêve et réalité dans *Le bourgeois gentilhomme*", *XVII^e siècle*, 1977, n° 117, pp. 19-33.
- DEIERKAUF-HOLSBOER (S. Wilma), *Le théâtre du Marais*, t. 1, *La période de gloire et de fortune (1634 [1629]-1648)* ; t. 2, *Le berceau de l'Opéra et de la Comédie-Française (1648-1673)*, Paris, Nizet, 1954-1958, 231-360 p.
- DEIERKAUF-HOLSBOER (S. Wilma), *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, Paris, Droz, 1933, 335 p.
- DELMAS (Christian), "*Bérénice* et les rites de succession royale", *XVII^e siècle*, octobre-décembre 1990, n° 157, pp. 395-401.
- DELMAS (Christian), *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, 1985, 392 p.
- DELMAS (Christian), voir *Recueil de tragédies à machines*.
- DEPPING (Georg-Bernhard), *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, Paris, Imprimerie Nationale, 1850-1855, 4 vol.

- DESSERT (Daniel), *1661, Louis XIV prend le pouvoir : naissance d'un mythe ?*, Bruxelles, Éditions Complexe (coll. "La mémoire des siècles"), 1989, 148 p.
- DIDIER (Béatrice), "Fontenelle et la poétique de l'opéra", dans A. NIDERST (éd.), *Fontenelle*, actes du colloque tenu à Rouen du 6 au 10 octobre 1987, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, pp. 235-246.
- DIDIER (Béatrice), *La musique des Lumières (Diderot- L' Encyclopédie-Rousseau)*, Paris, Presses universitaires de France (coll. "Écriture"), 1985, 478 p.
- DIDIER (Béatrice), "Querelles musicales à l'aube du XVIII^e siècle", dans L. GODARD de DONVILLE (éd.), *D'un siècle à l'autre : Anciens et Modernes*, Marseille, 1987, pp. 139-157.
- DU CREST (Sabine), *Des fêtes à Versailles : les divertissements de Louis XIV*, Paris, Aux amateurs de livres-Klincksieck, 1990, 110 p.
- DUCROT (Ariane), "Les représentations de l'Académie royale de Musique à Paris au temps de Louis XIV (1671-1715)", *Recherches sur la musique française classique*, t. 10, 1970, pp. 19-55.
- DUCROT (Ariane), "Lully créateur de troupe", *XVII^e siècle*, n° 98-99, 1973, pp. 91-107.
- DUFOURCQ (Norbert) dir., *Notes et références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande (1657-1726)*, établies d'après les papiers d'A. Tessier, précédées de documents inédits et suivies d'un catalogue thématique de l'œuvre, publiées par M. Benoît, M. Bert, S. Spycket et O. Vivier, Paris, Picard (coll. "La vie musicale en France sous les rois Bourbons"), 1957, 356 p.
- ÉCORCHEVILLE (Jules), *De Lully à Rameau (1690-1730), l'esthétique musicale*, Paris, Fortin, 1906, IX-172 p.
- ÉCORCHEVILLE (Jules), "Lully gentilhomme et sa descendance", *Revue de la S.I.M.*, 7^e année, n°5, 15 mai 1911, pp. 1-19.
- ÉCORCHEVILLE (Jules), "Lully gentilhomme et sa descendance : les fils de Lully", *Revue de la S.I.M.*, 7^e année, n°6, 15 juin 1911, pp. 1-27.
- ÉCORCHEVILLE (Jules), "Lully gentilhomme et sa descendance : les filles de Lully", *Revue de la S.I.M.*, 7^e année, n°7, 15 juillet 1911, pp. 36-52.
- ELLIS (Meredith), "The sources of J. B. Lully's secular music", *Recherches sur la musique française classique*, n° 8, 1968, pp. 89-130.
- EPPELSHEIM (Jürgen), *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing, Schneider (coll. "Müncher Veröffentlichungen zur Musikgeschichte"), n° 7, 1961, 251-42 p.
- FAJON (Robert), "Propositions pour une analyse rationalisée du récitatif de l'opéra lullyste", *Revue de musicologie*, n° 64, 1978, pp. 55-75.
- FERRIER-CAVERIVIÈRE (Nicole), *L'image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, 439 p.
- FORESTIER (Georges), *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981, 385 p.
- FOSSIER (François), "À propos du titre d'historiographe sous l'Ancien Régime", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. XXXII, juillet-septembre 1985, pp. 361-417.
- FOSSIER (François), *Au pays des Immortels : l'Institut de France hier et aujourd'hui*, Paris, Mazarine, 1987, 381 p.
- FOSSIER (François), "La charge d'historiographe du seizième au dix-neuvième siècle", *Revue historique*, 101^e année, t. CCLVIII, 1977, pp. 73-92.
- FOURNEL (Victor), *Les contemporains de Molière*, recueil de comédies, rares ou peu connues jouées de 1650 à 1680 avec l'histoire de chaque théâtre, des notes et notices biographiques, bibliographiques et critiques, Paris, Didot, 1863-1875, 3 vol.
- FRICKE (Dietmar), "Le bourgeois gentilhomme de Molière et Lully : un opéra avant la lettre", dans J.-P. CAPDEVIELLE et P.-É. KNABE (éds), *Les écrivains français et l'opéra*, Cologne, DME, 1986, pp. 9-17.

BIBLIOGRAPHIE

- FRICKE (Dietmar), "Molière et Lully : une symbiose artistique sans suite ?", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 181-192.
- FRICKE (Dietmar), "Molières *Bourgeois gentilhomme* als 'Dialogue en musique'", dans R. BAADER (éd.), *Molière*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (coll. "Wege des Forschung"), n° CCLXI, 1980, pp. 459-500.
- FUMAROLI (Marc), *L'Age de l'éloquence : rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz (coll. "Hautes études médiévales et modernes"), 1980, 882 p.
- GALLET (Michel) et GARMS (Jörg) éds, *Germain Boffrand (1667-1754) : l'aventure d'un architecte au seuil de l'époque classique*, Paris, Herscher, 1986, 295 p.
- GARAPON (Robert), *Le dernier Molière : des Fourberies de Scapin au Malade imaginaire*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977, 253 p.
- GETHNER (Perry), "La fonction des sentences dans les livrets de Quinault", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, mai 1989, pp. 129-144.
- GILLOT (Hubert), *La querelle des Anciens & des Modernes en France, de la Défense et Illustration de la langue française aux Parallèles des Anciens et des Modernes*, Nancy, Crépin-Leblond, 1914, XXVIII-610 p.
- GIRDLESTONE (Cuthbert), *Jean-Philippe Rameau (1683-1764) : sa vie, son œuvre*, introduction de P. Beaussant, 2^e édition avec bibliographie mise à jour et discographie, s.l., Desclée De Brouwer, 1983, VIII-670 p.
- GIRDLESTONE (Cuthbert), *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme un genre littéraire*, Genève, Droz, 1972, 423 p.
- GODARD de DONVILLE (Louise) éd., *D'un siècle à l'autre : Anciens et Modernes*, Marseille, Centre méridional de rencontre sur le XVII^e siècle, 1987, 338 p.
- GRELL (Chantal) et MICHEL (Christian), *L'école des Princes ou Alexandre disgrâcié : essai sur la mythologie monarchique dans la France absolutiste*, précédé de *Les Alexandres* par P. Vidal-Naquet, Paris, Les Belles Lettres (coll. "Nouveaux confluent"), 1988, 246 p.
- GRISSELLE (Eugène), *Bourdaloue : histoire critique de sa prédication d'après les notes de ses auditeurs et les témoignages contemporains*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901, 2 vol.
- GROS (Étienne), "Les origines de la tragédie lyrique et la place des tragédies en machines dans l'évolution du théâtre vers l'opéra", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 35^e année, n° 2, avril-juin 1928, pp. 161-193.
- GROS (Étienne), *Philippe Quinault : sa vie et son œuvre*, Paris—Aix-en-Provence, Champion-Feu, 1926, XII-825 p.
- GUICHARNAUD (Jacques), "Les trois niveaux critiques des *Amants magnifiques*", dans W.D. HOWART et M. THOMAS (éds), *Molière : stage and study : Essays in honour of W. G. Moore*, Oxford, Clarendon Press, 1973, pp. 21-42.
- HAJDU HEYER (John) éd., *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque : Essays in honor of James R. Anthony*, Cambridge-New York-New Rochelle-Sydney, Cambridge University Press, 1989, XIV-328 p.
- HALL (Hugh Gaston), "Le Siècle de Louis le Grand : l'évolution d'une idée", dans L. GODARD de DONVILLE (éd.), *D'un siècle à l'autre : Anciens et Modernes*, Marseille, 1987, pp. 43-52.
- HALL (Hugh Gaston), *Richelieu's Demarets and the century of Louis XIV*, Oxford, 399 p.
- HANNING (Barbara R.), *Of poetry and music's power : Humanism and the creation of opera*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1980, XV-371 p.
- HARRIS-WARRICK (R.), "Contexts for choreographies : notated dances set to the music of Jean-Baptiste Lully", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 433-455.

- HERRMANN (Léon), "Vers une solution du problème des deux Bérénices", *Mercur de France*, n° 203, 15 avril 1928, pp. 313-337.
- HILTON (Wendy), "Dances to music by Jean-Baptiste Lully", *Early music*, vol. 14, n° 1, février 1986, pp. 51-63.
- HIMELFARB (Hélène), "Un domaine méconnu de l'empire lullyste : le Trianon de Louis XIV, ses tableaux et les livrets d'opéras (1687-1714)", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 287-306.
- HITCHCOCK (Hugh Wiley), "Marc-Antoine Charpentier and the Comedie-Française", *Journal of the American Musicological Society*, n° 24, 1971, pp. 255-281.
- HITCHCOCK (Hugh Wiley), voir MOLIERE
- HOLSBOER (S. Wilma), voir DEIERKAUF-HOLSBOER (S. Wilma),
- HOOG (Simone), *Le Bernin : Louis XIV, une statue "déplacée"*, Paris, Biro (coll. "Un sur Un"), 1989, 63 p.
- HOWARD (Patricia), *The operas of Jean-Baptiste Lully*, thèse inédite, Université du Surrey, 1970, III-328-15 p.
- ISHERWOOD (Robert M.), *Music in the service of the king*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1973, XIV-422 p.
- JACQUIOT (Josèphe), "Devises pour les médailles et jetons de Louis XIV composées par Jean Racine, historiographe du roi, membre de la Petite Académie", dans *Actes du premier congrès international racinien*, Uzès, 1962, pp. 77-94.
- JACQUIOT (Josèphe), "La littérature et les médailles", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 24, mai 1972, pp. 201-213.
- JACQUIOT (Josèphe), *Médailles et jetons de Louis XIV d'après le manuscrit de Londres*, Paris, Imprimerie nationale-Klincksieck, 1968, 4 vol.
- JACQUIOT (Josèphe), "Philippe Quinault, membre de la Petite Académie", dans *Mélanges d'histoire littéraire (XVF-XVII^e siècles) offerts à Raymond Lebègue par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Nizet, 1969, pp. 305-320.
- JAL (Auguste), *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire : errata et supplément pour tous les dictionnaires*, 2^e édition corrigée et augmentée d'articles nouveaux, Paris, Plon, 1872, IV-1357p.
- JASINSKI (René), *Molière*, Paris, Hatier (coll. "Connaissance des Lettres"), 1969, 287 p.
- JASINSKI (René), *Vers le vrai Racine*, Paris, Colin, 1958, 2 vol.
- JONES-DAVIES (Marie-Thérèse), *Ben Jonson*, Paris, Seghers (coll. "Théâtre de tous les temps"), n° 22, 1973, 191 p.
- JURGENS (Madeleine) et MAXFIELD-MILLER (Élizabeth), *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, Paris, Imprimerie Nationale, 1963, III-855 p.
- KANTOROWICZ (Ernst H.), *The king's two bodies : a study in medieval political theology*, Princeton, Princeton University press, 1957, XVI-568 p.
- KAPP (Volker), "Benserade, librettiste de Lully et panégyriste du roi", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 167-180.
- KAPP (Volker) éd., *Le "Bourgeois gentilhomme" : problèmes de la comédie-ballet*, Paris-Seattle-Tübingen, *Papers on French seventeenth century literature (Biblio 17)*, n° 67, 1991, 223 p.
- KARRO (Françoise), "L'Empire ottoman et l'Europe dans l'opéra français et viennois au temps de Lully", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 251-269.
- KARRO (Françoise), "Le prologue d'*Armide* (Quinault-Lully)", dans J.-P. CAPDEVIELLE et P.-E. KNABE (éds), *Les écrivains français et l'opéra*, Cologne, DME, 1986, pp. 49-59.

BIBLIOGRAPHIE

- KINTZLER (Catherine), "Essai de définition du récitatif : *Le chaînon manquant*", *Recherches sur la musique française classique*, n° 24, 1986, pp. 128-141.
- KINTZLER (Catherine), *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'Age classique*, Paris, Le Sycomore, 1983, 278 p.
- KINTZLER (Catherine), "*Le bourgeois gentilhomme*, trois degrés dans l'art du ballet comique : l'étiquette sévère du merveilleux", *Comédie Française*, n° 154 et 155, décembre 1986-janvier 1987, pp. 10-11 et pp. 14-15.
- KINTZLER (Catherine), *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, s. l., Minerve (coll. "Voies de l'histoire"), 1991, 582 p.
- KIRKENDALE (Ursula), "The source for Bach's *Musical Offering* : the *Institutio Oratoria* of Quintilian", *Journal of the American musicological Society*, vol. 33, n° 1, printemps 1980, pp. 88-141.
- KRETZULESCO-QUARANTA (Emanuela), *Les jardins du Songe, "Poliphile" et la mystique de la Renaissance*, préface de P. Lyautey, 2^e édition revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 1986, 482 p.
- LACHÈVRE (Frédéric), *Bibliographie des recueils collectifs de poésies publiés de 1597 à 1700*, Paris, Leclerc, 1901-1905, 4 vol.
- LACHÈVRE (Frédéric), "Estienne Durand, poète ordinaire de Marie de Médicis (1585-1618)", *Bulletin du bibliophile*, 1905, pp. 205-223, 264-274, 314-328.
- LA GORCE (Jérôme de), *Bérain, dessinateur du Roi Soleil*, Paris, Herscher, 1986, 159 p.
- LA GORCE (Jérôme) et SCHNEIDER (Herbert), *Jean-Baptiste Lully*, actes du colloque tenu à Saint-Germain-en-Laye et Heidelberg en 1987, Laaber, Laaber, 1990, 618 p.
- LA GORCE (Jérôme de), "Les costumes d'Henry Gissey pour les représentations de *Psyché*", *Revue de l'art*, 1984, n° 66, pp. 39-52.
- LA GORCE (Jérôme de), "Lully's first opera, a rediscovered poster for *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*", *Early music*, août 1987, pp. 308-314.
- LA GORCE (Jérôme de), *Lully : un âge d'or de l'opéra français*, catalogue de l'exposition de la fondation Drouot-Montaigne, Paris, Cicero, 1991, 80 p.
- LA GORCE (Jérôme de), "Un proche collaborateur de Lully : Philippe Quinault", *XVII^e siècle*, n° 161 ("Le tricentenaire de Lully"), octobre-décembre 1988, pp. 365-370.
- LA LAURENCIE (Lionel de), *Les créateurs de l'opéra français*, Paris, Alcan, 1921, 215 p.
- LA LAURENCIE (Lionel de), *Lully*, Paris, Alcan (coll. "Les maîtres de la musique"), 1911, 242 p.
- LA LAURENCIE (Lionel de), "Une convention commerciale entre Lully, Quinault et Ballard en 1680", *Bulletin de la Société française de musicologie*, n° 9, juillet [1921], pp. 176-182.
- LANCASTER (Henry Carrington), *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*, Baltimore-Paris, Hopkins-Presses universitaires de France, 1929-1942, 9 vol.
- LANSON (Gustave), *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Champion, 1954, 194 p.
- LAWRENSON (T. E.), *The French stage in the XVIIIth century : a study in the advent of the Italian order*, Manchester, Manchester University press, 1957, XXVI-203 p.
- LEMAITRE (Henri), *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*, Paris, Université de Paris (Faculté des Lettres), 1939, VI-391 p.
- LEVY (Kenneth Jay), "Vaudevilles, vers mesurés et airs de cour", dans *Musique et poésie au XVII^e siècle*, actes du colloque international du CNRS tenu à Paris du 30 juin au 4 juillet 1953, Paris, CNRS, 1954, pp. 185-201.
- Lully Musicien Soleil*, catalogue de l'exposition commémorative du tricentenaire de la mort de Lully, Versailles, ADIAM, 1987, 129 p.

- MAC GOWAN (Margaret M.), *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, CNRS, 1963, 351 p.
- MALACHY (Thérèse), *Molière : Les métamorphoses du carnaval*, Paris, Nizet, 1987, 110 p.
- MARIN (Louis), *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, 300 p.
- MARION (Jean), "Molière a-t-il songé à Colbert en composant le personnage de M. Jourdain ?", *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 1938, 45^e année, n° 2, pp. 145-180.
- MARTHAN (Joseph), *Le vieillard amoureux dans l'œuvre cornélienne*, Paris, Nizet, 1979, 173 p.
- MASSIP (Catherine), *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661) : essai d'étude sociale*, Paris, Picard (coll. "La musique musicale en France sous les rois Bourbons"), n° 24, 1976, 186 p.
- MASSIP (Catherine), "Les petits motets de Lully : quelques problèmes d'authenticité et de style", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 155-164.
- MASSIP (Catherine), "Michel Lambert and Jean-Baptiste Lully : the stakes of a collaboration", dans J. HAJDU HEYER (éd.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 25-39.
- MAURICE-AMOUR (Lila), "Benserade, Michel Lambert et Lulli", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 9, juin 1957, pp. 53-76.
- MAXFIELD-MILLER (Élizabeth), "Louis de Mollier, musicien et son homonyme Molière", *"Recherches" sur la musique française classique*, n° 3, 1963, pp. 25-38.
- MAZOUER (Charles), *Le mariage forcé de Molière, Lully et Beauchamp : esthétique de la comédie-ballet*, dans *Dramaturgies et langages dramatiques : Mélanges pour Jacques Schérer*, Paris, Nizet, 1986, pp. 91-98.
- MÈLÈSE (Pierre), *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Droz, 1934, X-466 p.
- MÈLÈSE (Pierre), *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Droz, 1934, 234 p.
- MICHAUT (Gustave), *La Bérénice de Racine*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1907, XIII-354 p.
- MICHEL (Christian), voir GRELL (Chantal)
- MOLAND (Louis), *Molière et la comédie italienne*, 2^e édition, Paris, Didier, 1867, XI-378 p.
- MONGRÉDIEN (Georges), *Recueil des textes du XVII^e siècle relatifs à Molière*, 2^e édition, Paris, CNRS, 1973, 2 vol.
- MONGRÉDIEN (Georges), "Sur quelques représentations d'*Andromède*", *XVII^e siècle*, 1977, n° 116, pp. 59-61.
- MOREL (Jacques), "À propos de *Bérénice* : le thème du mariage des Romains et des reines dans la tragédie française du XVII^e siècle", dans *Mélanges de littérature française offerts à René Pintard*, Strasbourg, Centre de philologie et de littératures romanes de l'Université des sciences humaines de Strasbourg (coll. "Travaux de linguistique et de littérature"), n° 12, 2^e partie, 1975, pp. 229-238.
- MORNET (Daniel), *Histoire de la clarté française : ses origines, son évolution, sa valeur*, Paris, Payot, 1929, 358 p.
- MOUSNIER (Roland) et MESNARD (Jean) éds., *L'Age d'or du mécénat (1598-1661)*, actes du colloque international CNRS tenu en mars 1983 (Le mécénat en Europe, et particulièrement en France avant Colbert), Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1985, 440 p.
- NADAL (Octave), *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard (coll. "Bibliothèque des Idées"), 1948, 418 p.
- NAUDIN (Marie), *Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France : rôle unificateur de la chanson*, Paris, Nizet, 1968, 272 p.

BIBLIOGRAPHIE

- NAUDIN (Marie), "Tragédie et opéra", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 24, mai 1972, pp. 187-199.
- NÉRAUDAU (Jean-Pierre), *L'Olympe du Roi-Soleil : mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, Les Belles Lettres (coll. "Nouveaux confluent"), 1986, 283 p.
- NEWMAN (Joyce), *Jean-Baptiste de Lully and his tragédies lyriques*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1979, X-266 p.
- NIES (Fritz), "Chansons et vaudevilles d'un siècle devenu 'classique'", dans D. RIEGER (éd.), *La chanson française*, Tübingen, Narr (coll. "Études littéraires françaises"), n° 39, 1988, pp. 47-57.
- NORMAN (Bufford), "Anciens et Modernes, tragédie et opéra", dans L. GODARD de DONVILLE (éd.), *D'un siècle à l'autre : Anciens et Modernes*, Marseille, 1987, pp. 229-238.
- NUITTER (Charles TRUINET, dit) et THOINAN (Ernest ROQUET, dit), *Les origines de l'opéra français, d'après les minutes des notaires, les registres de la Conciergerie et les documents originaux conservés aux Archives nationales, à la Comédie-Française et dans diverses collections publiques et particulières*, Paris, Plon, 1886, LXXI-340 p.
- OMONT (Henri), *Missions archéologiques françaises en Orient aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Imprimerie Nationale, 1902, 2 vol.
- ORCIBAL (Jean), "Racine et Boileau librettistes", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 49^e année, n° 3, juillet-septembre 1949, pp. 246-255.
- PANOSKY (Erwin), *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig-Berlin, Teubner (coll. "Studien der Bibliothek Warburg"), 1930, XIX-216 p.
- PANOSKY (Erwin), *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduction de H. Joly, Paris, Gallimard (coll. "Idées"), 1983, 284 p.
- PAQUOT (Marcel), "La manière de composer les ballets de cour d'après les premiers théoriciens français", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, juin 1957, n° 9, pp. 183-197.
- PELLISSON (Maurice), *Les comédies-ballets de Molière : originalité du genre ; la poésie, la fantaisie, la satire sociale dans les comédies-ballets ; la comédie-ballet après Molière*, Paris, Hachette, 1914, X-234 p.
- PICARD (Raymond), *La carrière de Jean Racine*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard (coll. "Bibliothèque des Idées"), 1961, 718 p.
- PICON (Antoine), *Claude Perrault (1613-1688) ou Les curiosités d'un Classique*, Paris, Picard-Caisse nationale des monuments historiques-Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1988, 304 p.
- POUGIN (Arthur), *Molière et l'opéra-comique : Le Sicilien ou L'Amour peintre*, Paris, Baur, 1882, 64 p.
- POWELL (John S.), "Charpentier's music for Molière's *Le malade imaginaire* and its revisions", *Journal of the American Musicological Society*, n° 39, 1986, pp. 87-142.
- POWELL (John S.), voir MOLIÈRE
- PRUNIÈRES (Henry), "À propos de *Psyché*", *Monde musical*, n° 9, 15 mai 1914, pp. 146-149.
- PRUNIÈRES (Henry), *La vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully*, Paris, Plon (coll. "Le roman des grandes existences"), 1929, 263 p.
- PRUNIÈRES (Henry), *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, suivi du *Ballet de la délivrance de Renaud*, Paris, Laurens, 1913, VI-282 p.
- PRUNIÈRES (Henry), *L'opéra italien en France avant Lully*, réimpression anastatique de l'édition de 1913, Paris, Champion, 1975, XLVII-431-32 p.

- PRUNIÈRES (Henry), *Lully, biographie critique*, 2^e édition revue et corrigée, Paris, Laurens (coll. "Les musiciens célèbres"), 1927, 127 p.
- PRUNIÈRES (Henry), "Notes musicologiques sur un autographe musical de Lully", *Revue musicale*, novembre 1928, 10^e année, n°1, pp. 46-51.
- RADET (Edmond), *Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien*, Paris, Librairie de l'art, s.d., 80 p.
- RANUM (Orest), *Artisans of glory : writers and historical thought in seventeenth-century France*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 1980, 355 p.
- RANUM (Patricia M.), "Audible rhetoric and mute rhetoric : the 17th-century French sarabande", *Early music*, vol. 14, n° 1, février 1986, pp. 22-39.
- RANUM (Patricia M.), "Les 'caractères' des danses françaises", *Recherches sur la musique française classique*, n° 23, 1985, pp. 45-70.
- RANUM (Patricia M.), "Y a-t-il une rhétorique des airs de danse français", à paraître dans V. KAPP (éd.), *Die Sprache der Zeichen und Bilder : Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, *Ars Rhetorica*, t. 1, nov. 1989.
- Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV (1652-1672)*, éd. par C. Delmas, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, [1985], n. p.
- REYHER (Paul), *Les masques anglais : étude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre (1512-1640)*, Paris, Hachette, 1909, 563 p.
- REYNIER (Gustave), *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Paris, Hachette, 1892, 386 p.
- RIEMANN (Hugo), *Handbuch der Musikgeschichte*, t. 1, *Das Zeitalter der Renaissance bis 1600* ; t. 2, *Das Generalbasszeitalter, die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener* ; t. 3, *Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf-Härtel, 1910-1913, 3 vol.
- ROLLAND (Romain), *Musiciens d'autrefois (L'opéra avant l'opéra ; l'Orfeo' de Luigi Rossi ; Lully ; Gluck ; Grétry ; Mozart)*, 9^e édition, Paris, Hachette, s.d., 306 p.
- ROLLIN (Monique), "Les œuvres de Lully transcrites pour le luth", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 483-494.
- ROSOW (Lois), "French Baroque recitative as an expression of tragic declamation", *Early music*, vol. 11, n° 4, octobre 1983, pp. 468-479.
- ROTHSCHILD (James de), *Les continuateurs de Loret : Lettres en vers de La Gravette de Mayolas, Robinet, Perdou de Subligny, Laurent et autres (1665-1689)*, publié par E. Picot, Paris, Morgand-Fatou, 1881-1899, 3 vol.
- ROUCHÈS (Gabriel), *Inventaire des lettres et papiers manuscrits de Gaspare, Carlo et Lodovico Vigarani conservés aux Archives d'État de Modène (1634-1684)*, Paris, Champion, 1913, XXXVII-236 p.
- SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), *Portraits littéraires*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Garnier, 1878, 3 vol.
- SAINTE-BEUVE (M.-E.), "Le tombeau de Lully", *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1926, 68^e année, 5^e période, t. 14, pp. 198-208.
- SCHÉRER (Jacques), *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, [1950], 488 p.
- SCHMIDT (Carl B.), "Livrets for Lully's Ballets and Mascarades : notes toward a publishing history and chronology (1654-1671)", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 331-348.
- SCHNEIDER (Herbert), "'Canevas' als Terminus der lyrischen Dichtung", *Archiv fuer Musikwissenschaft*, n° 42, 1985, pp. 87-101.
- SCHNEIDER (Herbert), *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully*, Tutzing, Schneider, 1981, 570 p.
- SCHNEIDER (Herbert), *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Régime*, Tutzing, Schneider, 1982, VII-394 p.

BIBLIOGRAPHIE

- SCHNEIDER (Herbert), "Les monologues dans l'opéra de Lully", *XVII^e siècle*, n° 161 ("Le tricentenaire de Lully"), octobre-décembre 1988, pp. 353-363.
- SCHNEIDER (Herbert), "Strukturen der Szenen und Akte in Lullys Opern", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 77-98.
- SCHNEIDER (Herbert), "Tragédie et tragédie en musique : querelles autour de l'autonomie d'un nouveau genre", *Komparatistische Hefte*, n° 5-6, 1982, pp. 43-58.
- SCHNEIDER (Herbert), "Zur Rezeption von Molières und Lullys 'Psyché'", *Stimmen der Romania : Festschrift für W. Theodor Elwert zum 70. geburtstag*, Wiesbaden, 1980, pp. 389-403.
- SCOTT (Virginia), *The Commedia dell'arte in Paris (1644-1687)*, Charlottesville, University press of Virginia, 1990, 459 p.
- SERROY (Jean) éd., *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, actes du 15^e colloque du C.M.R. 17 tenu à Grenoble du 25 au 27 janvier 1985, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1986, 419 p.
- SEZNEC (Jean), *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres, Warburg Institute, 1940, 371 p.
- SILIN (Charles I), *Benserade and his "ballets de cour"*, Baltimore, Hopkins, 1940, 438 p.
- SILIN (Charles I.), "L'influence des poètes de cour sur la formation du jeune Louis XIV", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 9, juin 1957, pp. 77-90.
- SIMON (Patrick), *Le mythe royal*, Lille-Paris, Atelier national de reproduction des thèses-Aux amateurs de livres, 1987, 521 p.
- SNYDERS (Georges), *Le goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Vrin (coll. "Études de psychologie et de philosophie"), 1968, 192 p.
- SOLERTI (ANGELO), *Gli albori del melodramma*, Milan, Sandron, 1904, XXXII-240 p.
- SOLERTI (Angelo), *Le origini del melodramma : testimonianze dei contemporanei*, Turin, Bocca, 1903, VIII-262 p.
- SONNINO (Paul), "The dating and authorship of Louis XIV's Mémoires", *French historical studies*, vol.3, n° 3, 1964, pp. 303-337.
- SORIANO (Marc), *La brosse à retenir sous Louis XIV : l'Épître au roi de Perrault annotée par Racine et Boileau*, Fasano-Paris, Schena-Nizet (coll. "Biblioteca dei quaderni del seicento francese"), n° 6, 1989, 99 p.
- SOURIAU (Maurice), *L'évolution du vers français au XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1893, XIV-494 p.
- SPYCKET (Sylvie), "Thomas Corneille et la musique", *XVII^e siècle*, 1954, n° 21-22, pp. 442-455.
- STRIFFLING (Louis), *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVII^e siècle*, Paris, Delagrave, 1912, 286 p.
- SWEETSER (Marie-Odile), "Création d'une image royale dans le théâtre de Racine", *Papers on French seventeenth century literature*, vol. XV, n° 29, 1988, pp. 657-675.
- TAILLEMITTE (Étienne), "Colbert et la Marine", dans R. MOUSNIER (dir.), *Un nouveau Colbert*, Actes du Colloque pour le tricentenaire de la mort de Colbert, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1985, pp. 217-227.
- TAPIÉ (Vistor-Louis), *Baroque et classicisme*, Paris, Plon (coll. "Civilisations d'hier et d'aujourd'hui"), 1957, 383 p.
- TESSIER (André), "Les répétitions du *Triomphe de l'Amour* à Saint-Germain-en-Laye", *Revue musicale*, 6^e année, n° 4, février 1925, pp. 123-131.
- THIREAU (J-L), *Les idées politiques de Louis XIV*, préface de R. Villers, Paris, Presses Universitaires de France (coll. "Travaux et recherches de l'Université de droit, d'économie et de sciences sociales de Paris"), 1973, 126 p.

- TIERSOT (Julien), *La musique dans la comédie de Molière*, Paris, La renaissance du livre, s.d., 194 p.
- TRUCHET (Jacques), *La tragédie classique en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, 247 p.
- TURNBULL (Michæl), "The metamorphosis of *Psyché*", *Music & Letters*, n° 1-2, janvier-avril 1983, pp. 12-24.
- TURNBULL (Michael), "The sources for the two versions of *Psyché* (1671 and 1678)", dans J. de LA GORCE et H. SCHNEIDER (éds.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 349-356.
- VAN DIEREN (Patrick) et DUREL (Alain) éds., *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero-Théâtre des Champs-Élysées, 1991, 142 p.
- VANUXEM (Jacques), "Baroque allemand et baroque français dans l'art de la fin du XVII^e siècle", *XVII^e siècle*, n° 20, 1953, pp. 306-318.
- VANUXEM (Jacques), "Des fêtes de Louis XIV au baroque français dans l'art de la fin du XVII^e siècle", *XVII^e siècle*, n° 9, juin 1957, pp. 91-102.
- VANUXEM (Jacques), "La première *Histoire métallique*", *XVII^e siècle*, n° 36, juillet-octobre 1957, pp. 250-272.
- VANUXEM (Jacques), "Les projets de Racine", dans *Actes du premier congrès international racinien*, Uzès, 1962, pp. 53-66.
- VANUXEM (Jacques), "Racine, les machines et les fêtes", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 54^e année, n° 3, juillet-septembre 1954, pp. 295-319.
- VANUXEM (Jacques), "Sur Racine et Boileau librettistes", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 51^e année, n° 1, janvier-mars 1951, pp. 78-81.
- VÉDIER (Georges), *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique ; l'influence des arts plastiques en Italie et en France : le rideau, la mise en scène et les trois unités*, Paris, Presses universitaires de France, 1955, 215 p.
- VIALA (Alain), *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'Age classique*, Paris, Éditions de Minuit (coll. "Le sens commun"), 1985, 317 p.
- VINCENT (Monique), *Donneau de Visé et le "Mercure Galant"*, Lille-Paris, Atelier national de reproduction des thèses-Aux amateurs de livres, 1987, IV-675 p.
- WAGNER (Marie-France), "Évocation de Louis XIV sous le masque dramatique de Jason triomphant de l'oracle", *Papers on French seventeenth century literature*, 1981, vol. XV, n° 28, pp. 201-219.
- WEIGERT (Roger-Armand), *Jean I Bérain, dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi*, Paris, Éditions d'art et d'histoire, 1937, 2 vol.
- WÉRY (Anne), *La danse écartelée, de la fin du Moyen Age à l'Age classique : mœurs, esthétiques et croyances en Europe romane*, Paris Champion, 1992.
- YARROW (P. J.), "M. Jourdain and Colbert", *Seventeenth century French studies*, 1987, n° IX, pp. 122-130.
- YATES (Frances), "Poésie et Musique dans les 'Magnificences' au mariage du duc de Joyeuse, (Paris, 1581)", dans *Musique et poésie au XVI^e siècle*, actes du colloque international du CNRS tenu à Paris du 30 juin au 4 juillet 1953, Paris, CNRS, 1954, pp. 241-264.
- YATES, *The French academies of the sixteenth century*, Londres, Warburg Institute, 1947, XII-376 p.
- ZASLAW (Neal), "The first opera in Paris: a study in the politics of art", dans J. HAJDU HEYER (éd.), *Jean-Baptiste Lully*, pp. 7-23.

INDEX DES PERSONNAGES ET DES ŒUVRES CITÉS

- ABRAHAM (Claude) : 265
ALEXANDRE le GRAND (roi de Macédoine) : 41, 300
ALLARD (Joseph C.) : 22
ANCRE (Concino CONCINI, marquis d') : 82
ANGENIER (Guillaume) : 217
ANJOU (duc d'), voir PHILIPPE V
ANNAT (père François) : 376
ANNE d'AUTRICHE (reine de France) : 148, 168, 226, 228, 314, 360, 363
ANTHONY (James R.) : 90-91, 280
APOSTOLIDÈS (Jean-Marie) : 346, 410
APULÉE : 224, 240, 253-256, 258
ARCHAMBAULT (Jean-Baptiste) : 246
ARENBERG (Louis, prince d') : 11
ARIOSTE (Ludovico ARIOSTO, *dit l'*) : 121, 294
ARISTOPHANE : 155
Les grenouilles : 155, 291
Les guêpes : 275
ARISTOTE : 18, 74, 119, 151, 155, 258, 291, 298-301
ARLEQUIN (Domenico BIANCOLELLI, *dit DOMINIQUE, dit*) : 275
Le collier de perles : 281
ARMAGNAC (Louis de LORRAINE, comte d') : 189
ARMANIO (peintre et décorateur)
Orfeo : 215
ARVIEU (Laurent, chevalier d') : 204
ASSOUCY, voir DASSOUCY
ATTINGER (Gustave) : 281
AUBIGNAC (François HÉDELIN, abbé d') : 37-38, 45, 145, 155, 254
AUGUSTE (empereur romain) : 41, 406-407
BACH (Johann Sebastian) : 12, 233
Hercules auf dem Scheidewege : 387
BACILLY (Bénigne de) : 17, 197, 201-202, 309, 311, 318
BAIF (Jean-Antoine de) : 68, 84, 270, 309
BALLARD (famille d'éditeurs) : 201
BALLARD (Christophe) : 14, 16, 109, 133, 277, 280
BALLARD (Robert) : 93, 111
BALLET D'ALCINE (1610) : 184
BALLET DES FÊTES DE BACCHUS (1651) : 103
BALLET DES IMPROVISTES (1636) : 83
BARDI (Giovanni de VERNIO, comte) : 67, 143, 187
BARON (Michel BOYRON, *dit*) : 125, 214, 244
BAUDERON de SÉNECÉ (Antoine) : 9-10, 12, 84, 169, 268
BEAUBRUN (Henry de)
Ballet des fêtes de Bacchus : 103
BEAUCHAMPS (Pierre BEAUCHAMP *ou*) : 32, 87, 97-98, 101-102, 105-106, 154
Ballet du triomphe de l'Amour : 97, 104
Le bourgeois gentilhomme : 200
Le grand divertissement de Versailles : 175
Les fâcheux : 87, 154, 159
Psyché (1671) : 215
BEAUJOYEULX (Baldassarino di BELGIOIOSO, *dit* Balthazar de) : 69-72, 76, 78, 84, 103
Ballet comique de la reine : 68, 76-78, 82-84, 119, 184, 191
BEAULIEU (Lambert de)
Ballet comique de la reine : 78
BEAUMANOIR (Guillaume de) : 85-87
BEAUPUIS (Pierre) : 96
BEAUSSANT (Philippe) : 15
BÉJART (Armande) : 125, 157

INDEX DES PERSONNAGES ET DES ŒUVRES CITÉS

- BÉJART (Madeleine) : 153
 BELLEVILLE (Jacques de) : 97
 BENOIT (Marcelle) : 20-22, 75
 BENSERADE (Isaac de BENSERADE ou de) : 9, 18, 27-28, 86, 110-117, 120, 126, 131, 189, 191, 277, 346-347
Ballet d'Alcidiane : 85, 87
Ballet de Cassandre : 113, 116
Ballet de Flore : 113, 126-133, 137-138, 185-187, 205
Ballet de l'Amour malade : 120
Ballet de la naissance de Vénus : 90, 251
Ballet de la Nuit : 85, 103, 111, 114, 121, 364
Ballet de l'Impatience : 115, 120, 358-359
Ballet de Psyché : 27
Ballet des Amours déguisés : 112
Ballet des Arts : 9, 27, 90, 125
Ballet des Bienvenus : 87, 130
Ballet des Muses : 85
Ballet des noces de Pélée et Thétis : 27, 103, 121
Ballet des Plaisirs : 32, 122
Ballet des Saisons : 27
Ballet du Temps : 111
Ballet du triomphe de l'Amour : 112, 132
Ercole amant : 27, 29, 112, 216
Le carnaval : 360
 BÉRAIN (Jean) : 40, 103
 BÉRÉNICE (reine de Palestine) : 229
 BERLIOZ (Hector) : 308
 BERNIER (François) : 204
 BERNIN (Gian Lorenzo BERNINI, dit le cavalier) : 9, 30, 408
 BETHSABÉE : 376
 BEYS (Charles)
Le triomphe de l'Amour sur des bergers et des bergères : 167
L'hôpital des fous : 158
 BIANCOLELLI, voir ARLEQUIN
 BLOIS (Françoise-Marie de BOURBON, dite Mademoiselle de) : 379
 BLOIS (Marie-Anne de BOURBON, dite Mademoiselle de) : 378-379, 381
 BLONDEL (François) : 328
 BLONDEL (chanteur)
Psyché (1671) : 247
 BOCAN (Jacques CORDIER, dit) : 97, 145
 BOËSSET (Antoine) : 196, 304
 BOËSSET (Jean-Baptiste) : 86-87, 90, 293, 305
La mort d'Adonis : 289
 BOFFRAND (Germain) : 55-56, 62
 BOILEAU-DESPRÉAUX (Nicolas) : 11, 18-19, 23, 46, 48, 56-58, 60-62, 107, 151, 189, 198, 219, 265, 269, 274, 283, 293, 296-298, 350, 369, 371, 396
Bellérophon : 75
Phaëton : 56-58, 60, 219
 BOISROBERT (François LE MÉTEL de) : 72
 BOLEANA : 61
 BONNEFON (Paul) : 43, 51
 BORREL (Eugène) : 13, 279
 BOSCHERON : 54-55, 62, 73, 107
 BOSSUET (Jacques-Bénigne) : 18, 34-35, 346, 348, 359, 361, 367, 377
 BOTTICELLI (Sandro) : 67
 BOUHOURS (père Dominique) : 361
 BOURDALOUE (père Louis) : 376
 BOURZEIS (abbé Amable de BOURSEIS ou de) : 43, 56
 BOYER (abbé Claude) : 56, 145
Les amours de Jupiter et Sémélé : 275
 BRAY (René) : 172
 BRÉCOURT (Pierre MARCOUREAU, dit)
Le jaloux invisible : 280
 BRIENNE, voir LOMÉNIE
 BRIOCHÉ (Francesco BRIOCCI, dit) : 281
 BRISSAC (Charles II de COSSÉ, duc de) : 68
 BROSSETTE (Claude) : 60, 296
 BRUNET (page de la Chambre et musicien) : 9, 202
 BRUNO (Giordano)
Boniface et le pédant : 281
Le chandelier : 281
 BUSENELLO (Francesco) : 11
 BUSSY-RABUTIN (Roger de RABUTIN, comte de BUSSY, dit) : 226
 BUTI (abbé Francesco) : 113, 115, 120
Amor malato : 120-121, 155
Ballet de l'Impatience : 115, 120
Ercole amant : 27, 29, 112, 120, 216-217, 219, 291
Le Nozze di Peleo e di Theti : 27, 72, 120-121
Orfeo : 120, 146, 148, 215, 291

INDEX DES PERSONNAGES ET DES ŒUVRES CITÉS

- CACCINI (Giulio) : 67, 319
Euridice : 143
- CAHUSAC (Louis de) : 106, 133, 138, 292, 294, 298-299, 301-302, 390, 406-407
- CALLIÈRES (François de) : 145, 273
- CAMBEFORT (Jean de)
Ballet de la Nuit : 85, 103, 111, 114, 121, 364
- CAMBERT (Robert) : 168, 269, 284, 307
La muette ingrate : 167
Le jaloux invisible : 280
Les peines et les plaisirs de l'amour : 70, 143, 206, 246, 307
Pastorale d'Issy : 168-169, 307
Pomone : 70, 168-169, 181, 198, 268, 271, 289, 307
- CAMPISTRON (Jean-Galbert de) : 14, 18
Achille et Polixène : 335-336, 402, 404
Acis et Galatée : 13, 98, 274, 312, 319, 402-403
- CAMPRA (André) : 11, 95
- CAPROLI (Carlo)
Le Nozze di Peleo e di Theti : 27, 72, 120-121
- CARAMAN-CHIMAY (comtesse Élisabeth GREFFULHE, née) : 11
- CARISSIMI (Giacomo) : 320
- CASSAGNES (abbé Jacques) : 43
- CASTIGLIONE (Baldassare) : 32
- CAVALLI (Francesco) : 29, 125, 245, 250
Ercole amante : 27, 29, 112, 115, 120, 216-217, 219, 291
- CAVOYE (Louis d'OGER, marquis de) : 189
- CAYLUS (Marthe-Marguerite LE VALLOIS de VILLETTE de MURSAY, marquise de) : 181
- CERTAIN (Marie-Françoise) : 305
- CHAMBONNIÈRES (Jacques CHAMPION de) : 303
- CHAMPERON (Laurent BERSAC, dit le sieur de) : 270
- CHAMPESLÉ (Marie DESMARES, dite Mademoiselle) : 96, 308
- CHANTELOU (Paul FRÉART de) : 30, 408
- CHAPELAIN (Jean) : 42-43, 47-52, 56, 67, 73, 99, 231, 349, 351, 360
- CHAPELLE (Claude-Emmanuel LUIL-LIER, dit) : 234
- CHARLES VII (roi de France) : 360
- CHARLES IX (roi de France) : 68
- CHARPENTIER (François) : 43, 46, 48, 53, 393-394
- CHARPENTIER (Marc-Antoine) : 12, 93, 171, 249, 306, 318-319, 321
Actéon : 404
Andromède : 150
Le malade imaginaire : 20, 121, 128, 152, 157, 164-165, 214, 263, 265-267, 281-283
Le mariage forcé : 161
Les Arts florissants : 404
- CHEVREUSE (Charles-Honoré d'ALBERT de LUYNES, duc de) : 190
- CHIGI (cardinal-légit Flavio) : 11
- CHOISY (abbé François-Timoléon de) : 11, 28, 42, 73, 189, 226, 231
- CHRÉTIEN de TROYES
Lancelot : 349, 351
Yvain : 349
- CHRISTIE (William) : 12
- CHRISTOUT (Marie-Françoise) : 115
- CINTHIO del SOLE (Mario Antonio ROMAGNESI, dit)
Le régat des dames : 275
Le remède à tous les maux : 276
Le théâtre sans comédie : 276
- CLÉMENT (Jean-Marie) : 33, 40, 370, 388-389, 391
- CLÉMENT (intendant du duc de Nemours) : 69
Ballet de la Nuit : 111
- COLBERT (Jean-Baptiste) : 10-11, 22-23, 29-31, 38, 40, 42-43, 45-52, 54-56, 60-61, 99, 110, 124, 144, 154, 166, 172, 179, 182-183, 186, 188, 190-191, 196, 209, 219, 230-233, 263-266, 269-270, 272, 274, 288, 297, 300, 380-383, 396, 405-410
- COLBERT de SEIGNELAY (Jean-Baptiste) : 11
- COLLAS (Georges) : 42
- COLLASSE (Pascal) : 89, 94
Achille et Polixène : 335-336, 402, 404
- COLLETET (Guillaume) : 77, 79, 83, 364
Ballet des Nations : 130
Le grand ballet des effets de la Nature : 184
Recueil des plus excellents ballets de ce tems : 69

INDEX DES PERSONNAGES ET DES ŒUVRES CITÉS

- COMES (Natale CONTI, dit Noël LE CONTE, ou encore Natalis) : 76, 149, 287, 289
- CONCINI, voir ANCRE
- CONDÉ (Louis II de BOURBON, duc d'ENGHEN, puis prince de) : 169, 379
- CONTI (Louis-Armand I^{er} de BOURBON, prince de) : 379
- COPEAU (Jacques) : 243
- CORDIER (fournisseur des Menus-Plaisirs) : 97, 104
- CORNEILLE (Pierre) : 18, 30-31, 41, 56, 119, 121, 144-145, 151, 155, 188, 219, 229, 230, 283, 286, 292, 295, 297, 300, 348, 386, 388
Andromède : 107, 146-151, 155, 215, 217, 219, 235, 237-239, 253, 273
Cinna : 31, 145, 308
Don Sanche d'Aragon : 179, 222, 237, 357, 363
Héraclius : 150
Horace : 31, 150, 308
La conquête de la Toison d'or : 149, 151, 219
Le Cid : 150, 194
L'illusion comique : 245
Nicomède : 31
Œdipe : 11, 145
Polyeucte : 241, 376
Pompée : 31
Psyché : 75, 129, 151, 179, 209, 213-220, 223-227, 229, 234-251, 253-255, 257-259, 265, 272-273, 275, 339, 347, 352, 359, 362, 374-375, 377, 379, 382-383
Tite et Bérénice : 20, 147, 149, 220-226, 228-231, 233-234, 296, 348
- CORNEILLE (Thomas) : 11, 14, 18, 39, 61-62, 145, 325, 358, 369, 380, 382, 396
Bellerophon : 11, 14, 57-58, 61-63, 75, 99, 107, 227, 344, 357, 360, 363, 366
Circé : 151
La devineresse : 227
Psyché : 14, 39, 62, 75, 352, 359-360, 363, 374-375, 377, 379
- COUPERIN (François) : 22
- COURVILLE (Thibault de) : 68
- COUTON (Georges) : 15, 167, 172, 227, 230
- CRÉQUI (Charles III, marquis, puis duc de) : 166
- DACIER (André) : 35, 74, 145, 257, 251
- DANCHET (Antoine) : 396
- DANGEAU (Louis de COURCILLON, abbé de) : 10
- DANGEAU (Philippe de COURCILLON, marquis de) : 33, 266, 407
- DASSOUCY (Charles COYPEAU)
Andromède : 149
- DAUPHIN (Louis de FRANCE, dit MONSEIGNEUR, dit le Grand) : 33, 37, 132, 149, 154, 364-365, 403, 406
- DAUPHINE (Marie-Anne-Christine-Victoire de BAVIÈRE, dite la) : 132
- DAVID (roi d'Israël) : 71, 376
- DEAGEANT (Guischard) : 72
- DEFAUX (Gérard) : 165, 208
- DES AIRS aînés et cadet (François et Florent GALAND du DÉSERT, dits) : 97
- DESBROSSES (Antoine)
Les fêtes de l'Amour et de Bacchus : 98
- DESCARTES (René) : 41
- DES FOUGERAIS (médecin) : 264
- DESMARETS de SAINT-SORLIN (Jean) : 60, 72, 119
Ballet de la Prospérité des Armes de France : 83, 118, 184, 192, 215
Europe : 72
Les visionnaires : 158
Mirame : 72, 215
- DESTOUCHES (André-Cardinal) : 95
- DIDEROT (Denis) : 306
- DOCTEUR BALOARDO (Costantino LOLLI, dit) : 275, 277
- DOLIVET (François Saint-Hilaire d'OLIVET ou) : 97, 102
Alceste : 98
Atys : 98
Isis : 98
Le bourgeois gentilhomme : 205-206, 209
Les amants magnifiques : 182-183
Psyché (1671) : 98, 252, 257
Thésée : 98
- DOMINIQUE, voir ARLEQUIN
- DOWLAND (John) : 12
- DU BOS (abbé Jean-Baptiste DUBOS ou) : 12, 16-17, 95-96, 98-99, 103, 220, 239, 252, 273, 292, 309
- DUBUISSON-AUBENAY : 146

INDEX DES PERSONNAGES ET DES ŒUVRES CITÉS

- DUC (Monsieur le), voir MONSIEUR le DUC
- DUCHÉ de VANCY (Jean-François) : 396
- DUPUY, voir HILAIRE
- DUQUESNE (Abraham) : 327
- DURAND (Étienne) : 72, 79
Ballet de la délivrance de Renaud : 72, 77, 82-83
Ballet de Madame : 72, 77, 79
- DU TRALAGE (Jean-Nicolas) : 87-88, 94, 276-277
- ÉCORCHEVILLE (Jules) : 10
- ÉLISABETH de FRANCE (reine d'Espagne) : 79
- ELLIS (Meredith) : 13
- ENCYCLOPÉDIE : 18
- ESPRIT (médecin) : 264
- ESTISSAC (Alexandre, duc d') : 11
- ÉTAT DES DÉPENSES FAITES POUR MONTER PSYCHÉ EN 1671 : 217, 246, 258
- EULARIA (Ursula CORTEZIA, dite) : 278
- EURIPIDE : 143, 300
Alceste : 291, 293-294, 296-299, 304, 383-385
Iphigénie en Aulide : 254-255, 296
- FÉLIBIEN (André) : 40, 46-49, 53, 165-166, 172-173, 233, 267, 346, 361
- FERRIER-CAVERIVIÈRE (Nicole) : 45-46
- FEUILLET (Raoul-Auger) : 101-102
- FICIN (Marsile) : 67
- FOIX (Gaston Jean-Baptiste II de FOIX-CANDALLE, duc de RANDAN-) : 124
- FONTELLE (François) : 246, 257
- FONTENELLE (Bernard LE BOVIER de) : 16, 18, 61-62, 104, 220, 234, 386, 396
Bellerophon : 61-62, 75
Psyché : 62, 75
- FOUQUET (Nicolas FOUQUET ou) : 29, 72, 120, 154, 156, 194, 216, 231, 287, 382
- FRIEDRICH CHRISTIAN (prince électeur de Saxe) : 387
- FURETIÈRE (Antoine) : 16, 20, 106, 161, 197
- GABRIEL (Jacques-Ange) : 365
- GACON (François) : 157
- GARAPON (Robert) : 164, 265
- GAREL (Élie) : 77
- GARNIER (Robert)
Les Juives : 145
- GASSENDI (Pierre GASSEND, dit l'abbé) : 180
- GAYE (Jean) : 247
- GAZETTE DE FRANCE : 116, 181, 183, 185, 189-190, 203
- GIGAULT (Nicolas) : 88, 94
- GILBERT (Gabriel) : 307
Les peines et les plaisirs de l'amour : 70, 143-144, 206, 246, 307
- GIRARDIN (Joseph) : 276-277
Le collier de perles : 276-283
Le grand divertissement de Versailles : 276
- GIRARDIN (Pierre) : 277
- GIRARDON (François) : 30, 154
- GIRDLESTONE (Cuthbert) : 19, 294, 374
- GISSEY (Henry de) : 103
Psyché (1671) : 255-256
- GLUCK (Christoph Willibald) : 104, 308
Armide : 310
- GORDON (écrivain) : 76
- GRACIAN y MORALES (Baltasar) : 32
- GRAMONT (Antoine III, comte de GUICHE, puis duc de) : 89
- GRAMONT (Scipion de) : 78
- GRAND SEIGNEUR (Mehmed IV, sultan ottoman, dit le) : 203, 277
- GRAND-PRÉ (César de)
Ballet du grand Démogorgon : 77
- GRÉGOIRE (saint) : 367
- GRIGNAN (Françoise-Marguerite de SÉVIGNÉ, comtesse de) : 27, 32, 63
- GRIMAREST (Jean-Léonor LE GALLOIS de) : 214, 266, 309-311
- GROS (Étienne) : 18-19, 285, 349, 351, 373
- GROS de BOZE (Claude) : 23, 50, 53, 57
- GUÉNAUT (médecin) : 264
- GUÉRET (Gabriel) : 45
- GUÉRIN d'ESTRICHÉ (Nicolas-Armand-Martial)
Mirtil et Méléerte : 157
- GUICHARNAUD (Jacques) : 221

INDEX DES PERSONNAGES ET DES ŒUVRES CITÉS

- GUICHE (Armand de GRAMONT, duc de) : 11
 GUISE (Roger de LORRAINE, chevalier de) : 11
 HÆNDEL (Georg Friederich) : 12, 233, 274
 HÉLIOGABALE (empereur romain) : 114
 HENRI II (roi de France) : 68
 HENRI III (roi de France) : 68, 70, 72, 76-77, 82, 257
 HENRIETTE d'ANGLETERRE, dite MADAME : 27, 111, 220
Ballet de la naissance de Vénus : 73
 HESSELIN (Louis TRESLOU CAUCHON, dit) : 103
Ballet de la Nuit : 114, 121
Ballet de l'Impatience : 115, 120
Ballet du Temps : 111
 HILAIRE (Hilaire DUPUY, dite Mademoiselle) : 11
 HINDEMITH (Paul)
Cardillac : 12
 HITCHCOCK (Hugh Wiley) : 282
 HOFMANNSTHAL (Hugo von) : 11
 HOMÈRE : 298
 HORACE : 18, 82, 155, 298, 303
 HOTTETERRE (famille de flûtistes et de hautboïstes) : 303
 HOUDAR de LA MOTTE (Antoine) : 132, 253
 HOWARD (Patricia) : 94, 319-320, 333, 335
 HUET (Pierre-Daniel) : 349
 HUYGENS (Christian) : 173
 ISHERWOOD (Robert M.) : 22-23
 ITIER (Léonard YTIER ou) : 303
 JACQUIOT (Josèphe) : 44
 JASINSKI (René) : 230, 264
 JEANNE d'ARC (sainte) : 360
 JODELLE (Étienne) : 143
Cléopâtre captive : 145
 JOSEPH II (empereur d'Autriche) : 286
 JOURDAN de LA SALLE (Bernard) : 32
 JOYEUSE (Anne, pair de France, duc de) : 68, 70
 JUAN d'AUTRICHE (Don) : 360
 JULES II (pape) : 41
 JUMELLE (Pierre) : 217
 JURIEU (Pierre) : 34-35
 KARRO (Françoise) : 364
 KINTZLER (Catherine) : 206
 KIRKENDALE (Ursula) : 335
 KRAUSS (Clemens)
Capriccio : 286
 LA BARRE (Pierre CHABANCEAU de) : 305
 LA BRUYÈRE (Jean de) : 147, 353, 356
 LA CALPRENÈDE (Gautier de COSTES de) : 238
 LA CHAPELLE (Henri de BESSE, sieur de) : 46
 LA CHESNAYE (poète) : 76, 78
 LACHÈVRE (Frédéric) : 279
 LA FAYETTE (Marie-Madeleine PIOCHE de LA VERGNE, comtesse de) : 16, 63, 226
 LA FONTAINE (Jean de) : 16, 18, 21-22, 59-60, 82, 94, 109, 122, 150-151, 154-156, 240, 244, 265, 269, 305
Daphné : 59
 LA GORCE (Jérôme de) : 15
 LA GRANGE (Charles VARLET de) : 31, 87, 213-214, 216
 LAGRANGE-CHANCEL (François-Joseph de LAGRANGE, sieur de CHANCEL, dit) : 217-219, 294
Orphée : 215, 218
 LA GUERRE (Michel de)
Le triomphe de l'Amour sur des bergers et des bergères : 167
 LA HARPE (Jean-François DELAHARPE, dit de) : 18
 LAINEZ (Alexandre LAISNÉ ou) : 204
 LALANDE (Michel-Richard de)
Mirtil et Méléicerte : 157
 LA LAURENCIE (Lionel de) : 13, 90, 278
 LALOUETTE (Jean-François) : 89, 94
 LA MAGNIFIQUE DUCHESSE DE DENDAYE : 124

INDEX DES PERSONNAGES ET DES ŒUVRES CITÉS

- LAMBERT (Michel) : 9, 11, 90-94, 96, 121, 270, 293, 319
Ballet de la naissance de Vénus : 90
Ballet des Amours déguisés : 90
Ballet des Arts : 90, 125
Ballet du triomphe de l'Amour : 97, 104
La comédie sans comédie : 149
Le bourgeois gentilhomme : 93
Le mariage forcé : 160
 "Ma bergère est tendre et fidelle" : 90
Psyché : 92, 250
 "Vos mespris chaque jour" : 91
- LA MESNARDIÈRE (Hippolyte-Jules PILET ou PILLET de) : 236-237
- LA MOTHE LE VAYER (François de) : 34, 180
- LA MOTTE-ARGENCOURT (Mademoiselle de) : 228
- LANCASTER (Henry Carrington) : 19
- LA NOCE D'ARLEQUIN : 282
- LANSON (Gustave) : 19
- LA ROCHEFOUCAULD (François VI, duc de) : 32, 63
- LA SABLIERES (GRANOUILLET, sieur de SABLIERE ou de)
 "Je croyais Janeton" : 197-198
- LASSUS (Roland de) : 304-305, 319
- LAUNAY (intendant des Menus-Plaisirs) : 166
- LAUZUN (Antoine-Nompar de CAUMONT, duc de) : 179, 225
- LA VALLIÈRE (Louis-César de LA BAUME LE BLANC, duc de) : 308
- LA VALLIÈRE (Louise-Françoise de LA BAUME LE BLANC, duchesse de) : 27, 123-124, 378-379
- LE BRUN (Charles) : 22, 28, 30, 41, 49, 120, 153-154, 179-180, 185, 265, 287, 289, 326, 332
- LE CAMUS (Sébastien) : 303
- LECERF de FRÉNEUSE de LA VIÉVILLE (Jean-Laurent) : 16-17, 54-57, 60-61, 85, 88-89, 92-93, 95-97, 103-109, 147, 195-196, 199, 201-202, 247, 308-311-315, 318, 320, 373, 389-390
- LE CLERC (Michel) :
Iphigénie en Aulide : 232
- LE CLERC (Sébastien) : 36
- LE COLLIER DE PERLES, voir GIRARDIN et LULLY
- LE JEUNE (Claude) : 304-305, 319
- LE MOYNE (père Pierre) : 35, 40-41, 69, 115, 229
- LE NÔTRE (André) : 29, 154
- LE PAUTRE (Jean) : 40, 267, 290, 404
- LE RÉGAL DES DAMES, voir CINTHIO del SOLE
- LÉRIS (Antoine de) : 280
- LES AGRÈMENS DE LA JEUNESSE DE LOUIS XIV OU SON AMOUR POUR M^{lle} DE MANCINI : 226
- LES VRAIS MOYENS DE PARVENIR : 117
- LE TELLIER (chancelier Michel) : 46
- LE VASSEUR (Claude-Emanuel) : 217
- LE VAU (Louis) : 154, 408
- L'HERMITE (Tristan) : 292
- LIMIERS (Philippe de) : 410
- LOMÉNIE de BRIENNE (Henry-Auguste de) : 28, 226
- LONGPIERRE (Bernard REQUELEYNE de) : 294
- LONGIN : 298
- LOPE de VEGA : 30
- LORET (Jean) : 99, 168
- LORRAIN (Claude GELLÉE, dit le) : 288
- LOUIS XIII (roi de France) : 77-78, 82-83, 114, 191, 257
- LOUIS XIV (roi de France) : 10, 16, 18, 20-23, 27-38, 40-42, 45-52, 56-60, 67-69, 71-73, 84, 88, 92-94, 97, 100, 103, 106, 109-111, 113-116, 122-125, 127-133, 148-149, 153-154, 156-157, 161, 163, 165, 168, 178-180, 182, 185-186, 188-192, 194-196, 203-204, 207-209, 213-216, 218-219, 225-233, 244-245, 248, 253-255, 263-272, 275-276, 279-280, 284, 286, 288-290, 293, 296-298, 300, 325, 329-333, 335-336, 342-347, 351-354, 356, 360-367, 375-383, 386-387, 391-396, 401-410
- LOUIS XV (roi de France) : 218, 363, 396
- LOUIS XVI (roi de France) : 365, 396
- LOUISE de LORRAINE (reine de France) : 71, 78
- LOUVOIS (François-Michel LE TELLIER, marquis de) : 46
- LOYOLA (Ignace de) : 35
- LUCIEN : 119, 294
- LUDRE (Marie-Isabelle de) : 344

INDEX DES PERSONNAGES ET DES ŒUVRES CITÉS

- LULLY (Jean-Baptiste de) : 41
Achille et Polixène : 335-336, 402, 404
Acis et galatée : 13, 98, 274, 312, 319, 402-403
Alceste : 32, 53, 55-60, 98, 232, 267, 274, 290-299, 301, 304, 320, 326-327, 339, 348, 351-352, 366, 371, 383-388, 392, 395, 402
Amadis : 32, 288, 319, 339, 351-352
Armide : 12, 19, 55, 217, 310, 317, 319, 335, 338-339, 351-352, 367, 371-372, 383, 386-391, 401-402, 407
Atys : 12, 19, 33, 90-92, 98, 128, 134, 292, 312-319, 333, 339-341, 352, 366-370, 373, 380-381, 383, 386
Ballet d'Alcidiane : 85, 87
Ballet de Flore : 113, 126-133, 137-138, 185-187, 205
Ballet d'Hercule amoureux : 27, 29, 115
Ballet de l'Amour malade : 120-121, 155
Ballet de la naissance de Vénus : 73, 90, 251
Ballet de la revente des habits : 160
Ballet de l'Impatience : 115, 120, 358
Ballet des Amours déguisés : 85, 90, 112
Ballet des Arts : 27, 90, 125
Ballet des Ballets : 263, 285
Ballet des Bienvenus : 87
Ballet des gardes ou Les délices de la campagne : 281
Ballet des Muses : 27, 85, 125, 157, 246
Concert d'Orphée : 88
Le Sicilien : 164, 170-171, 173, 177, 199, 205, 318
Pastorale comique : 125, 171, 278
Ballet des noces de Pélée et Thétis : 27
Ballet des Plaisirs : 32, 73, 122
Ballet des Saisons : 27, 73
Ballet du temple de la Paix : 138
Ballet du triomphe de l'Amour : 97, 104, 112, 132-138, 392
Bellérophon : 11, 14, 57-58, 63, 75, 99, 107, 227, 344, 357, 360, 363, 366
Cadmus et Hermione : 39, 54, 60, 182, 267, 272-274, 280, 284, 287-288, 290-294, 308, 317, 319, 325, 327-328, 330, 336, 339-340, 348, 351-352, 366, 392
Céphale et Procris : 407
Domine salvum fac regem : 333-334
Idylle de Sceux : 9, 11
Idylle de Versailles : 109-110, 288
Isis : 58, 89-90, 245, 305, 327, 339, 344-345, 352, 372-379, 382, 404-406
L'Amour médecin : 161-162, 264
La réception faite par un gentilhomme de campagne : 280
Le bourgeois gentilhomme : 17, 85-86, 93, 99, 152, 160, 164-165, 168, 193-209, 215, 246, 248, 264-266, 281, 286, 288
Le carnaval : 360
Le collier de perles : 276-278, 280-283
Le grand divertissement de Versailles : 165, 167, 169, 171-177, 207, 258, 276, 285, 307
Le jaloux invisible : 280
Le mariage forcé : 159-161, 214, 218
Les amants magnifiques : 86, 171, 178-183, 185-195, 201, 205, 207, 209, 215, 221, 225, 254, 258, 263, 265-266, 274, 277, 285, 307; 349, 402
Les fâcheux : 87
Les fêtes de l'Amour et de Bacchus : 54, 98, 176, 263, 272, 280, 284-290, 404
Les plaisirs de l'île enchantée
La princesse d'Élide : 178, 180, 244
Malaric : 407
Mascarade du capitaine ou L'improptu de Versailles : 281
Miserere : 9
Monsieur de Pourceaugnac : 10, 162-164, 281, 285
Oedipe : 11
Persée : 58, 107, 339, 342-345, 348, 352, 355-357, 360, 363-366, 387, 392, 396, 403
Phaëton : 12, 36, 90, 96, 103, 106-107, 232, 310, 337-339, 348, 357-358, 371, 381-382, 389
Proserpine : 54, 218, 227, 317, 328-331, 339, 342, 371-373, 378-379, 392-393
Psyché : 98, 149, 151
Psyché (1671) : 13, 70, 75, 92-93, 110, 129-130, 179, 209, 213-220, 223-227, 229, 234-251, 253-255, 257-259, 263, 265, 268, 272-273, 275, 290-291, 312, 339, 347, 352, 359, 362, 374-375, 377, 379, 382-383
Psyché (1678) : 11, 14, 39, 62, 75, 352, 359-360, 363, 374-375, 377, 379
Roland : 314, 319, 325-326, 339, 351, 366-367, 371, 383, 395, 402
Te deum : 9
Thésée : 14, 39, 56-57, 98, 290, 292, 326-328, 330, 339, 341, 352, 355-357, 359, 360, 366, 387
- LULLY (Laurent de) : 9
- LULLY (Jean-Baptiste LULLY, le Fils) : 58-59
- LUXEMBOURG (François-Henri de MONTMORENCY-BOUTEVILLE, duc de PINEY) : 393
- LUYNES (Charles d'ALBERT, duc de) : 78, 83, 191

INDEX DES PERSONNAGES ET DES ŒUVRES CITÉS

- LYONNE (Hugues de LIONNE ou de) : 380
- MACHIAVEL (Nicolo) : 67-69
- MADAME, voir Henriette d'ANGLE-TERRE
- MADAME PALATINE, voir ORLÉANS (Élisabeth-Charlotte)
- MADEMOISELLE, voir MONTPENSIER
- MAINE (Louis-Auguste de BOURBON, duc du) : 378-379, 382
- MAINTENON (M^{me} SCARRON, née Francoise d'AUBIGNÉ, marquise de) : 33, 58, 145, 381
- MALHERBE (François de) : 72
- MANCINI (Marie, connétable COLONNA, née) : 27, 149, 225-228, 383
- MANSART (Jules HARDOUIN, dit HARDOUIN-MANSART ou seulement) : 408
- MARIE-ANTOINETTE de LORRAINE (archiduchesse d'Autriche et reine de France) : 365
- MARIE-THÉRÈSE d'AUTRICHE (reine de France) : 27, 29, 31, 123, 149, 153-154, 160, 207, 227, 267, 377-378, 382
- MARIN (Louis) : 232, 346
- MARION (Jean) : 264
- MARMONTEL (Jean-François) : 16, 18, 106, 301-302, 396
- MAROLLES (abbé Michel de) : 69, 71, 82, 117-118, 120, 175, 215
- MAROT (Jean-Baptiste) : 217
- MASCARON (père Jules) : 376
- MASSIP (Catherine) : 91
- MAZARIN (Giulio MAZARINI, cardinal Jules) : 9, 28-31, 42, 72, 113, 115-116, 120, 146, 168, 225-226, 228, 230, 290, 353, 410
- MÉCÈNE : 303
- MÉDICIS (Maison de) : 41, 67, 124
- MÉDICIS (Catherine de) : 68, 70, 72, 82
- MÉDICIS (Laurent I de) : 67
- MÉDICIS (Laurent II de) : 68
- MÉDICIS (Marie de) : 79, 82, 143
- MEHMED IV, voir GRAND SEIGNEUR
- MEI (Girolamo) : 143
- MELANI (Atto) : 29
- MÉMOIRE DU PAIN, VIN, VERRES, ET BOUTEILLES QUI ONT ESTÉ FOURNIS AUX RÉPÉTITIONS DU BALLET DU TRIOMPHE DE LAMOUR QUI ONT COMMENCÉ LE JEUDY 5^e DECEMBRE 1680, FOURNÏ PAR CORDIER : 96, 104
- MÉNAGE (Gilles) : 349
- MENAGIANA : 55-57, 60, 156
- MÉNESTRIER (père Claude-François) : 38, 54, 69-71, 73-74, 79-82, 103, 118-120, 181, 186-187, 217, 236, 307
- MERCURE GALANT : 85, 89, 99, 107, 215, 257, 270-271, 279-281
- MÉRODE (Pauline d'ESTISSAC, comtesse W. de) : 11
- MÉTRU (Nicolas) : 88
- MICHAUT (Gustave) : 220
- MIGNARD (Pierre) : 265
- MOLIERE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit) : 11-12, 15, 18, 21-22, 31, 86, 93, 100, 110, 121, 123-124, 151, 154-157, 161, 169, 215, 264-265, 268-269, 272, 274-275, 279-283, 285-286, 288, 292, 300, 308-309, 321, 325, 339, 369, 387, 396
Amphitryon : 237, 239, 245, 254, 291, 374-376
Ballet des Ballets
La comtesse d'Escarbagnas : 171, 263, 265, 285
Ballet des Muses : 246
Le Sicilien : 126, 164, 170-171, 173, 177, 199, 205, 318
Mélicerte : 125, 157, 171, 213, 242-244
Pastorale comique : 125, 171, 278
Dom Garcie de Navare : 237
Dom Juan : 193-194, 237
L'Amour médecin : 161-162, 264
L'avare : 272
Le bourgeois gentilhomme : 17, 85-86, 93, 99, 152, 160, 164-165, 168, 193-209, 215, 246, 248, 264-266, 281, 286, 288
Le grand divertissement de Versailles : 165, 167, 169, 171-177, 207, 258, 276, 307
Le malade imaginaire : 20, 93, 121, 128, 152, 157, 164-165, 214, 263, 265-267, 281-283
Le mariage forcé : 159-161, 214, 218
Le misanthrope : 197, 214, 244
Les amants magnifiques : 32, 86, 171, 178-183, 185-195, 201, 205, 207, 209, 215, 221, 225, 254, 258, 263, 265-266, 274, 277, 285, 307, 349, 402

INDEX DES PERSONNAGES ET DES ŒUVRES CITÉS

- Les fâcheux* : 72, 87, 152, 154-156, 158-159, 163, 194-195, 197
Les femmes savantes : 214, 245, 265
Les fêtes de l'Amour et de Bacchus : 176, 263
Les fourberies de Scapin : 214, 265
Les plaisirs de l'île enchantée
La princesse d'Élide : 123, 178, 180, 213
Les précieuses ridicules : 183
L'impromptu de Versailles : 194-195, 309
Monsieur de Pourceaugnac : 10, 162-164, 281, 285
Psyché : 13, 62, 70, 75, 92-93, 110, 129-130, 149, 151, 179, 209, 213-220, 223-227, 229, 234, 249-251, 253-255, 257-259, 263, 265, 268, 272-273, 275, 290-291, 312, 339, 347, 352, 359, 362, 374-375, 377, 379, 382-383
- MOLLIER** (Louis de) : 279-280
Le collier de perles : 278-279
Le mariage de Bacchus et Ariane : 275, 279
Les amours de Jupiter et Sémélé : 275
Les amours du Soleil : 275
- MONNIER** (Pierre) : 93, 236
- MONNIER de RICHARDIN** (Louis) : 334
- MONSIEUR** (Philippe de FRANCE, duc d'ANJOU, puis duc d'ORLÉANS, *dit*) : 203, 229, 231, 393
- MONSIEUR le DUC** (Henri-Jules III de BOURBON-CONDÉ, duc d'ENGHIEN, *dit*) : 124
- MONTESPAN** (Françoise-Athénaïs de ROCHECHOUART, marquise de) : 27, 32, 54, 56-58, 344-345, 375-379, 382, 407
- MONTESPAN**, voir aussi **MORTEMART**
- MONTESQUIEU** (Charles-Louis de SECONDAT, baron de LA BRÈDE et de) : 203
- MONTEUX** (Pierre) : 13
- MONTEVERDI** (Claudio) : 11, 67, 335
Orfeo : 335
- MONTFAUCON de VILLARS** (abbé Pierre ?) : 234
- MONTPENSIER** (Anne-Marie-Louise d'ORLÉANS, dite la grande Mademoiselle, duchesse de) : 9, 11, 85, 88, 94, 179, 221, 225
- MORTEMART** (Mademoiselle de) : 27
- MOTTEVILLE** (Françoise BERTAUT, dame de) : 28, 226, 228, 360
- MOZART** (Wolfgang Amadeus) : 286
La flûte enchantée : 352
- NABUCHODONOSOR** (roi de Babylone) : 359
- NANTES** (Louise-Françoise de BOURBON, dite Mademoiselle de) : 104, 379
- NEMOURS** (Henri I^{er} de SAVOIE, marquis de SAINT-SORLIN, puis duc de) : 69, 111
- NÉRON** (empereur romain) : 34, 189-190, 402
- NOVERRE** (Jean-Georges) : 98
- NUITTER** (Charles TRUINET, *dit*) : 13
- NYERT** (Pierre de NIERT *ou de*) : 319
- OCTAVE** (Andrea ZANOTTI, *dit*) : 278
- OLIVET**, voir **DOLIVET**
- ORCIBAL** (Jean) : 57-58, 60
- ORLÉANS** (Élisabeth-Charlotte, princesse Palatine, duchesse d') : 32, 225-226, 234, 245, 263
- ORLÉANS** (Philippe d'), voir **RÉGENT**
- OVIDE** : 126, 294, 344, 375, 381, 405
- PANTALON** (TURI, *dit*) : 122
- PANOFISKY** (Erwin) : 386
- PARFAICT** (Claude et François) : 277, 279-281
- PASCAL** (Blaise) : 34, 346, 362-363
- PATIN** (Jacques) : 78
- PAUL** (saint) : 376
- PÉCOUR** (Guillaume-Louis) : 102
- PELLISSON-FONTANIER** (Paul) : 48, 50-51, 72, 154, 265, 346, 349, 406
Les fâcheux : 153, 194
- PÉRI** (Jacopo) : 67, 319
Euridice : 143
- PÉRIGNY** (Octave, président de) : 48, 69, 86
Ballet des Amours déguisés : 48, 85, 90, 112
Ballet des Muses : 48
Les plaisirs de l'île enchantée : 48
- PERRAULT** (Charles) : 11, 18, 23, 30, 38-44, 46-49, 51-53, 55-57, 59-60, 67, 73, 89, 108, 110, 154, 169, 183, 191, 230-231, 253, 265, 269, 272, 279, 292-293, 296-302, 304-306, 331-332, 351-352, 365, 382, 384-385, 394-396, 405-406, 408-409
- PERRAULT** (Claude) : 30, 70, 206, 246, 253-254, 296-297, 302-307, 319, 408

INDEX DES PERSONNAGES ET DES ŒUVRES CITÉS

- PERRAULT (Pierre) : 296-297
- PERRIN (Pierre) : 12, 17, 93, 136, 168-169, 181, 199, 205-206, 268-270, 284, 288, 306-308, 372
Ariane ou Le mariage de Bacchus : 288
"Je croyais Janeton" : 197-198
La mort d'Adonis : 289
Pastorale d'Issy : 168-169, 307
Pomone : 70, 168-169, 181, 198, 268, 271, 289, 307
- PETITE ACADÉMIE : 21, 23, 36, 43, 45-57, 61, 73, 84, 99, 103, 106, 138, 172, 186, 190, 227, 230-233, 258, 263, 265-266, 292, 296-297, 332, 342, 344, 347, 350, 364, 393-394, 396, 406-407, 410
- PHILEBERT (Philibert REBILLE ou REBELLE, dit PHILIBERT ou) : 303
- PHILIPPE V (Philippe de FRANCE, duc d'Anjou, roi d'Espagne sous le nom de) : 34
- PHILIPPE d'ORLÉANS, voir RÉGENT
- PICANDER (Christian Friederich HENRICI, dit) :
Hercules auf dem Scheidewege : 387
- PICARD (Raymond) : 227
- PIERROT (éditeur) : 226
- PILES (Roger de) : 74
- PINEL (Germain) : 32
- PLATON : 67, 119, 240
- PLAUTE : 155
Amphitryon : 291
- PLOTIN : 240
- PLUTARQUE : 119
- POISSON (Raymond)
L'après-soupe des auberges : 281
Les faux Moscovites : 203
- POLITIEN (Agnolo AMBROGINI, il POLIZIANO, dit) : 67
- POLLUX (Julius) : 186-187
- POMPONNE (Simon ARNAULD, marquis de) : 382
- PORCHÈRES (Honorat LAUGIER de)
Ballet de Tancredè : 78, 83
- PORÉE (père Charles) : 118
- POUSSIN (Nicolas) : 386
- POWELL (John S.) : 282
- PRADON (Jacques)
Phèdre : 232, 296
- PRÉVOT (Henry) : 32
- PROUST (Marcel) : 11
- PRUNIÈRES (Henry) : 13, 15, 172, 216
- PURCELL (Henry) : 12
Fairy Queen : 136
- PURE (abbé Michel de) : 70, 73-74, 79-80, 82, 85, 103, 113, 117-118, 122, 183, 185, 187
- PYTHAGORE : 35, 257
- QUINTILIEN : 82
- QUINAULT (Philippe) : 9, 11, 14, 16, 18, 21, 23, 32, 36, 39, 46, 53-58, 60-62, 75, 77, 86, 104-110, 120, 126, 138, 149, 215, 219, 245, 265, 269, 274, 283-286, 291-293, 295, 298-302, 306, 308, 314, 325, 328, 331, 335, 339, 342, 347-349, 351, 358, 361, 369, 380-383, 386-387, 391-394, 396, 402-404
Agrippa : 32, 72
Alceste : 32, 53, 55-60, 232, 267, 274, 290-299, 301, 304, 320, 326-327, 339, 348, 351-352, 366, 371, 383-388, 392, 395, 402
Amadis : 32, 288, 319, 339, 351-352
Armide : 12, 19, 55, 217, 310, 317, 319, 327, 335, 338-339, 351-352, 367, 371-372, 383, 386-391, 401-402, 407
Astrate : 31, 108, 283
Atys : 12, 19, 33, 90-92, 128, 134, 292, 312-319, 333, 339-341, 352, 366-370, 373, 380-381, 383, 386
Ballet des Muses : 27, 85, 125, 157, 171, 246
Les poètes : 125
Ballet du temple de la Paix : 138
Ballet du triomphe de l'Amour : 97, 104, 112, 132-138, 392
Bellerophon : 62
Cadmus et Hermione : 39, 54, 60, 182, 267, 272-274, 280, 284, 287-288, 290-294, 308, 317, 319, 325, 327-328, 330, 336, 339-340, 348, 351-352, 366, 392
Céphale et Procris : 407
Idylle de Versailles : 109-110, 288
Isis : 58, 89, 90, 245, 305, 327, 339, 344-345, 352, 372-379, 382, 404-406
La comédie sans comédie : 149, 245
La mère coquette : 108, 283
L'enlèvement de Proserpine : 218
Les fêtes de l'Amour et de Bacchus : 54, 176, 263, 272, 280, 284-290, 404
Lysis et Hespérie : 72
Malaric : 407
Persée : 58, 107, 339, 342-345, 348, 352, 355-357, 360, 363-366, 387, 392, 396, 403

INDEX DES PERSONNAGES ET DES ŒUVRES CITÉS

- Phaëton* : 12, 36, 90, 96, 103, 106-107, 232, 310, 337-339, 348, 357-358, 371, 381-382, 389
- Proserpine* : 54, 218, 227, 317, 328-331, 339, 342, 371-373, 378-379, 392-393
- Psyché* : 13, 75, 93, 110, 130, 213-220, 223-227, 229, 234-251, 253-255, 257-259, 263, 265, 272-273, 312, 339, 352
- Roland* : 314, 319, 325-326, 339, 351, 366-367, 371, 383, 395, 402
- Thésée* : 14, 39, 56-57, 290, 292, 326-328, 330, 339, 341, 352, 355-357, 359-360, 366, 387
- RABELAIS (François) : 160
- RACINE (Jean) : 11, 18, 21, 23, 31, 41, 46, 48, 56-58, 136, 145, 150, 188-189, 215, 219, 234, 269, 274, 283, 286, 292-295, 297-298, 308, 348, 350, 366, 369, 386, 391, 396
- Alceste* : 232, 294-296
- Alexandre* : 309
- Andromaque* : 294-295
- Athalie* : 145, 273
- Bajazet* : 295-296
- Bérénice* : 20, 147, 149, 220-231, 233-235, 295-296, 347, 386
- Britannicus* : 189-191, 225, 295, 370-371
- Esther* : 31, 36, 145, 181, 273
- Idylle de Sceaux* : 9, 11
- Iphigénie en Aulide* : 145, 232, 295-297
- Iphigénie en Tauride* : 75
- Les plaideurs* : 275, 295-296
- Mithridate* : 295
- Orphée* : 218-219
- Phaëton* : 56-58, 60, 219
- Phèdre* : 61, 145, 232, 296, 376
- RACINE (Louis) : 75, 234, 294
- RAGUENET (abbé François) : 92, 97, 104-105
- RAINSSANT (Pierre) : 46
- RAMEAU (Jean-Philippe) : 11, 19, 94, 98, 132, 306, 308, 310
- La princesse de Navarre* : 396
- Platée* : 375
- RAPHAËL (Raffaello SANZIO, dit) : 29
- RAYNAL (Guillaume) : 97
- RÉGENT (Philippe II, duc d'ORLÉANS, dit le) : 378
- REGNAULT (Jean RENAUD ou) : 32
- RELATIONS VÉRITABLES : 213
- RÉMOND de SAINT-MARD (Toussaint) : 292, 371-373, 377
- RICHARD (Étienne) : 32
- RICHELIEU (Armand-Jean du PLESSIS, cardinal de) : 30-31, 42, 72, 82-83, 116, 119, 314
- RINUCCINI (Ottavio)
- Euridice* : 143
- ROBERDAY (François) : 88, 94
- ROBINET (Charles) : 189, 276, 280
- ROCHECHOUART-MORTEMART (Maison de) : 11
- ROLLAND (Romain) : 13
- ROSSI (Luigi) : 9, 146, 245, 320
- Orfeo* : 120, 146, 148, 215, 291
- ROUSSEAU (Jean-Baptiste) : 214, 396
- ROUSSEAU (Jean-Jacques) : 82, 278, 310
- ROY (Pierre-Charles) : 396
- SABLIÈRE, voir LA SABLIERES
- SACRATI (Francesco) :
- La finta pazzo* : 275
- SAINT-AIGNAN (François-Honorat de BEAUVILLIER, comte puis duc de) : 73, 111-113, 122-123, 383
- Ballet de la naissance de Vénus* : 90
- Ballet des Plaisirs* : 73, 122
- Ballet des Saisons* : 73
- La réception faite par un gentilhomme de campagne* : 280
- Les plaisirs de l'île enchantée* : 73, 122, 165
- SAINT-BEUVE (Charles-Augustin) : 151
- SAINT-ÉVREMOND (Charles de MARQUETEL de SAINT-DENIS de) : 9, 18, 108, 168, 196, 250-251, 272-273, 307
- SAINT-HUBERT (M. de) : 71, 74, 79, 82
- SAINT-MAURICE (Thomas-François CHABOD, marquis de) : 258
- SAINT-SIMON (Louis de ROUVROY, marquis de) : 11, 33, 36, 226, 366, 378-380, 382, 408, 410
- SALIERI (Antonio) : 286
- SALMON (Jacques) : 78
- SARRAZIN (Jean-François SARASIN ou) : 349
- SAÛL (roi des Israélites) : 71
- SAVOIE (Charles-Émanuel II ou Victor-Amédée II, duc de) : 277

INDEX DES PERSONNAGES ET DES ŒUVRES CITÉS

- SCARAMOUCHE (Tiberio FIORILLI *ou* FIORELLI, *dit*) : 122, 161, 179
- SCHMIDT (Carl B.) : 14
- SCHNEIDER (Herbert) : 13, 174
- SCUDÉRY (Georges de) : 238
- SCUDÉRY (Madeleine de) : 22, 221, 244, 349
- SÉGUIER (chancelier Pierre) : 51
- SÉNECÉ, voir BAUDERON de SÉNECÉ
- SÉNÈQUE : 143, 149
- SERA (Catherine del) : 3
- SERMENT (Anastasia) : 55
- SÉVIGNÉ (Marie de RABUTIN-CHANTAL, marquise de) : 16, 32-33, 54, 63, 93, 139, 156, 179, 227, 291, 293, 344-345, 378
- SEZNEC (Jean) : 67
- SILVESTRE (Israël) : 40
- SOLIMAN AGA : 203-204
- SOURCHES (Louis-François DU BOUCHET, marquis de) : 402
- SOURDÉAC (Alexandre de RIEUX, marquis de) : 149, 270, 272
- SOYECOURT (Maximilien de BELLE-FORIÈRE, marquis de) : 156
- SPANHEIM (Ézechiel) : 226
- STEGMAN (André) : 363
- STRAUSS (Richard) : 11
Capriccio : 229, 286
- STROZZI (Giulio) :
La finta pazzo : 275
- SUÉTONE : 229
- TALLEMANT (abbé Paul) : 46, 277, 346-347
- TASSE (Torquato TASSO, *dit* le) : 294, 388-389
- TELEMAN (Georg Philipp) : 12
- TÉRENCE : 155
- TESSIER (André) : 97
- THÉOCRITE : 298
- THIANGES (Gabrielle de ROCHE-CHOUART, marquise de THIANGE *ou* de) 56, 58-60
- voir aussi MORTEMART
- THOINAN (Ernest ROQUET, *dit*) : 13
- TIERSOT (Julien) : 244, 278
- TITON DU TILLET (Évrard) : 94, 111
- TORELLI (Giacomò) : 148-149, 153
La finta pazzo : 275
Les fâcheux : 152-153
Orfeo : 216
- TOULOUSE (Louis-Alexandre de BOURBON, comte de) : 379
- TRISTAN, voir L'HERMITE
- TRIVELIN (Domenico LOCATELLI, *dit*) : 122
- TURENNE (Henri de LA TOUR d'AUVERGNE, vicomte de) : 393
- URIE le HITTITE : 376
- VANUXEM (Jacques) : 58, 218-219, 294
- VAUDÉMONT (Marguerite, duchesse de JOYEUSE, née) : 68
- VAUVENARGUES (Luc de CLAPIERS, marquis de) : 151
- VÉDIER (Georges) : 195
- VERMANDOIS (Louis de BOURBON, comte de) : 379
- VIAU (Théophile de)
Pyrame et Thisbé : 125, 241
- VIGARANI (Carlo, puis Charles) : 216
Cadmus et Hermione : 272
Ercole amant : 29, 216, 219
Le grand divertissement de Versailles : 166, 169
Les amants magnifiques : 180, 185-186
Les fêtes de l'Amour et de Bacchus : 285, 287
Les plaisirs de l'Île enchantée : 122
- VILLEROY (François de NEUVILLE, duc de) : 189
- VISÉ (Jean DONNEAU de) : 89, 107, 279
Le mariage de Bacchus et Ariane : 275, 279
Les amours du Soleil : 275
- VITRUVÉ : 302
- VIVALDI (Antonio) : 233
Orlando furioso : 12
- VOGÛE (Louis, comte de) : 11
- VOLTAIRE (François-Marie AROUET, *dit*) : 42, 106, 151, 235, 396
Alzire : 396
Henri IV : 396
La princesse de Navarre : 396
Zaïre : 396
- WAGNER (Richard) : 20, 104
- WECKERLIN (Charles) : 13

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Planche 1 : Jean-Louis ROULLET, d'après Paul Mignard, *Jean-Baptiste Lully, Secrétaire du Roi et Surintendant de la Musique*
Portrait gravé
Paris, Bibliothèque nationale, Estampes
- Planche 2 : Jean ROUSSELET, *La Poésie et la Musique traçant le portrait du roi*
Bas-relief de marbre présenté en 1686 comme morceau de réception à l'Académie
Paris, Musée du Louvre, n° 807
- Planche 3 : Gérard EDELINCK, d'après François Torteбат, *Charles Perrault, de l'Académie française*.
Estampe publiée dans Charles PERRAULT, *Les hommes illustres*, Paris, Dezallier, 1696, t. 1, face à la préface.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, LP II 53.826 C
- Planche 4 : Gérard Jean-Baptiste SCOTIN, d'après Claude Gillot, *Vignette pour l'édition gravée d'Amadis*, Paris, H. de Baussen, 1711, p. 100
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, LP Fétis 2.645 C
- Planche 5 : Raoul-Auger FEUILLET, *Chorégraphie de la chaconne de Phaëton*.
Recueil de danses, Paris, Feuillet, 1704, p. 10
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, LP II 31.655
- Planche 6 : *Quittance des rentes de l'Hôtel de Ville datée de 1677 et signée par Philippe Quinault*.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, Mss., Ms II 7.379
- Planche 7 : Gérard EDELINCK, *Isaac de Bensserade, de l'Académie Française*.
Estampe publiée dans Charles PERRAULT, *Les hommes illustres*, Paris, Dezallier, 1700, t. 2, face à la page 78.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, LP II 53.826 C
- Planche 8 : ANONYME, *Costume de Chef des tenants porté par Saint-Aignan dans Les noces de Pélée et Thétis*.
Plume et lavis
Paris, Bibliothèque de l'Institut, Ms 1.005, f° 36
(cliché Bulloz)
- Planche 9 : ANONYME, *Costume d'Apollon porté par Louis XIV dans Les noces de Pélée et Thétis*.
Plume et lavis
Paris, Bibliothèque de l'Institut, Ms 1.005
(cliché Bulloz)
- Planche 10 : Israël SILVESTRE, *Seconde journée : Theatre fait dans la mesme allée, sur lequel la Comédie, et le Ballet de la Princesse d'Elide furent représentez*.
Estampe publiée dans [Charles PERRAULT], *Les Plaisirs de l'Isle enchantée*, Paris, Imprimerie Royale, 1673, entre les pp. 22 et 23.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, LP III 86.580 C

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Planche 11 : François CHAUCHEAU, d'après Giacomo Torelli, *Décoration du deuxième acte d'Andromède*.
Planche gravée publiée dans Pierre CORNEILLE, *Andromède, tragédie représentée avec les machines sur le Théâtre royal de Bourbon*, Rouen-Paris, L. Maurry-C. de Sercy, 1651.
Paris, Bibliothèque nationale, Rés. YF 604
- Planche 12 : Giacomo TORELLI, *Projet de décor de plein air*, conçu peut-être pour la représentation des *Fâcheux* à Vaux.
Dessin
Vienne, Nationalbibliothek, Thatersammlung, II n° 243
- Planche 13 : [Gérard EDELINCK?], *Jean-Baptiste Poquelin Molière*.
Estampe publiée dans Charles PERRAULT, *Les hommes illustres*, Paris, Dezallier, 1696, t. 1, face à la page 78.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, LP II 53.826 C
- Planche 14 : Jean LE PAUTRE, *Les festes de l'Amour et de Bacchus, comédie en musique représentée dans le petit Parc de Versailles*.
Estampe publiée dans André FÉLIBIEN, *Relation de la feste de Versailles du 18 juillet mil six cens soixante-huit*, Paris, Imprimerie Royale, 1679, entre les pp. 22 et 23.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, LP III 86.580 C
- Planche 15 : Gérard EDELINCK, *Jean Baptiste Lully, Sur-intendant de la Musique du Roy*.
Estampe publiée dans Charles PERRAULT, *Les hommes illustres*, Paris, Dezallier, 1696, t. 1, face à la page 84.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, LP II 53.826 C
- Planche 16 : Henry de GISSEY, *Costume pour une femme affligée*.
Projet conçu vraisemblablement pour les représentations de *Psyché*
Stockholm, Nationalmuseum, K 8, f° 24 [a]
- Planche 17 : Henry de GISSEY, *Costume pour un homme affligé*.
Projet conçu vraisemblablement pour les représentations de *Psyché*
Stockholm, Nationalmuseum, K 8, f° 24 [b]
- Planche 18 : Henry de GISSEY, *Costume de cyclope*.
Projet conçu vraisemblablement pour les représentations de *Psyché*
Stockholm, Nationalmuseum, K 8, f° 57 [b]
- Planche 19 : Jean LE PAUTRE, *Troisième journée : Le malade imaginaire, comédie représentée dans le jardin de Versailles devant la Grotte*.
Estampe publiée dans André FÉLIBIEN, *Les divertissements de Versailles, donnez par le roy à toute sa cour au retour de la conquête de la Franche Comté en l'année MDCLXXIV*, Paris, Imprimerie Royale, 1676, entre les pp. 12 et 13.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, LP III 86.580 C
- Planche 20 : Gérard EDELINCK, *Philippe Quinault, Auditeur des Comptes, de l'Académie française*.
Estampe publiée dans Charles PERRAULT, *Les hommes illustres*, Paris, Dezallier, 1696, t. 1, face à la page 78.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, LP II 53.826 C
- Planche 21 : Jean LE PAUTRE, d'après Carlo Vigarani, *Décoration pour le prologue des Festes de l'Amour et de Bacchus*.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ra 3 138 [1], 139

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Planche 22 : Jean LE PAUTRE, *Première journée : Alceste, tragédie en musique, ornée d'entrées de Ballet, représentée à Versailles dans la cour de marbre du chasteau éclairé depuis le haut jusqu'en bas d'une infinité de lumières*.
Estampe publiée dans André FELIBIEN, *Les divertissements de Versailles, donnez par le roy à toute sa cour au retour de la conquête de la Franche Comté en l'année MCDLXXIV*, Paris, Imprimerie royale, 1676, entre les pp. 6 et 7.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, LP III 86.580 C
- Planche 23 : François CHAUCHEAU, *Frontispice pour le livret de Cadmus et Hermione*.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, Estampes, S II 61.323 [Fonds Fétis AZ, Chauveau]
- Planche 24 : Jean BÉRAIN, *Projet de costume pour le personnage d'Amadis*.
Stockholm, Nationalmuseum, THC 3387
- Planche 25 : Atelier de BÉRAIN, *Projet pour le frontispice du livret de Thésée*.
Paris, Bibliothèque nationale, Estampes, Tb I fol. [Destailleurs 356]
- Planche 26 : *Machines pour Bellérophon et Persée*.
Gravure avec annotations manuscrites
Paris, Bibliothèque de l'Opéra
- Planche 27 : Atelier de BÉRAIN, *Dessin pour Atys*.
Dessin au lavis pour la scène des Songes du troisième acte
Paris, Bibliothèque nationale, Estampes, Tb I fol. [Destailleurs 359]
- Planche 28 : Gérard Jean-Baptiste SCOTIN, d'après Jean-Baptiste Henri Bonnard, *La grand mère amoureuse*, frontispice pour la parodie d'Atys par Louis Fuzelier et d'Orneval.
Gravure éditée dans Alain-René LE SAGE, *Théâtre de la foire*, Amsterdam, Z. Châtelain, 1722, t. 8, face à la page 1.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, Faber 1.567 VIII 1 Mus.
- Planche 29 : Jean BÉRAIN, *Maquette de costume pour Jupiter dans Isis*.
Dessin
Paris, Musée du Louvre, collection Rotschild, 2.331
- Planche 30 : Jean BÉRAIN, *Décor pour Phaëton*.
Dessin à la pierre noire, plume et encre brune et lavis gris
Paris, Archives nationales, O1* 3.239, f° 48
- Planche 31 : Atelier de BÉRAIN, *Dessin pour Armide*.
Paris, Bibliothèque de l'Opéra, Portef. Esq. 2 (Menus Plaisirs du roi)
- Planche 32 : *Reçu signé par Jean-Baptiste Lully de cent soixante-cinq livres de gages pour le quartier d'avril, mai à juin 1669*.
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, Mss. 19.780 [7] Mus.
- Planche 33 : Pierre COTTON, *Projet pour le tombeau de Lully*.
Dessin à la pierre noire, plume et encre noire et lavis gris, annexé au marché de sculpture
Paris, Archives nationales, Minutier central, XCVI-150, 11 janv. 1689

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION p. 7

Prologue (p. 9) – État des connaissances (p. 13) – Comédie et tragédie : la perspective littéraire (p. 15) – Art et pouvoir : le regard de l’histoire (p. 21)

PREMIÈRE PARTIE :

APOLLON CONDUISANT LE CORTÈGE DES MUSES p. 25

Chapitre I : La fable du Myrte et du Laurier

Prise de pouvoir personnel de Louis XIV et montée de l’anti-italianisme (p. 27) – Goût du roi pour les arts (p. 31) – Rôle des divertissements dans la politique intérieure (p. 33) – Rôle des divertissements dans la politique extérieure (p. 38) – Louis XIV invente son Siècle (p. 40)

Chapitre II : La “Petite Académie” : hochet du roi ou machine de guerre ?

Circonstances historiques de son institution (p. 43) – La lettre-projet de Chapelain et ses diverses activités (p. 47) – Son rôle dans l’élaboration des divertissements; personnalité des “réviseurs” des livrets (p. 52)

DEUXIÈME PARTIE : LE ROI DANSE p. 65

Chapitre I : De l’art de composer les ballets

Origine de l’utilisation des divertissements à des fins politiques; le modèle du *Ballet comique de la reine* (p. 67) – Théories sur la composition des ballets : invention, dessein et exécution (p. 70) – Distorsions entre théorie et pratique (p. 82)

Chapitre II : L’œil du maître

Formation de Lully dans la composition des ballets (p. 84) – Lully et ses “secrétaires” (p. 89) – Lully, maître d’œuvre du spectacle : le travail des répétitions (p. 95) – Le souci de la conservation des fêtes éphémères (p. 99) – La collaboration du musicien avec ses librettistes (p. 104)

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre III : Ballets et comédies

Rôle de Benserade dans les ballets royaux (p. 111) – Influence du théâtre déclamé sur le ballet de cour (p. 117) – Triomphe du ballet dramatique et politique dans le *Ballet de Flore* (p. 126) et dans *Le triomphe de l'Amour* (p. 132)

TROISIÈME PARTIE : LE ROI S'AMUSE p. 141

Chapitre I : Des larmes de Melpomène au rire de Thalie

Place de la musique dans les tragédies en machines (p. 143) – Naissance de la comédie-ballet (p. 151)

Chapitre II : Comédies et ballets

Les comédies-ballets “épisodiques” (p. 157) – Molière et la pastorale (p. 165) – Les ballets et comédies “juxtaposés” : *Le grand divertissement de Versailles* (p. 172)

Chapitre III : Les Amants gentilshommes...

Principes esthétiques régissant la conception des *Amants magnifiques* (p. 178) – Importance de l'emblématique et volonté de reconstruire les spectacles des Anciens (p. 183) – Mise en scène du renoncement de Louis XIV à la danse (p. 188)

Chapitre IV : ... et le Bourgeois magnifique

Le bourgeois gentilhomme comme “état” de la musique vers 1670 (p. 192) – La musique comme élément de structuration de la comédie déclamée (p. 205)

QUATRIÈME PARTIE :

PSYCHÉ OU LES BEAUTÉS D'UN MONSTRE p. 211

Chapitre I : Une œuvre à clefs

La querelle des Bérénice et la commande controversée du carnaval de 1671

Circonstances de la commande de *Psyché* (p. 213) – Rapports entre la thématique de *Psyché* et celle des deux *Bérénice* (p. 219)

Les ruses de Mnemosyne

Nature des clefs dans les *Bérénice* et dans *Psyché* (p. 225) – Rôle éventuel de la Petite Académie dans la rencontre des trois dramaturges (p. 230)

Chapitre II : Une œuvre-clef

Molière et Corneille réunissent tous les tons et tous les genres (p. 235) – Lully démontre la variété de sa palette expressive (p. 246) – *Psyché* et la reconstitution des spectacles antiques (p. 253)

CINQUIÈME PARTIE :

LA NAISSANCE D'UN GENRE NOUVEAU p. 261

Chapitre I : La querelle des trois Baptiste et l’Affaire du Collier

Désaccord entre la célébration grandiloquente voulue par Colbert et le génie spécifique de Molière (p. 263) – Objectifs de Lully à l’Académie royale de Musique (p. 269) – Développement du “spectaculaire” sur les scènes parisiennes (p. 275) – Avec *Le collier de perles*, Lully rivalise avec Molière; réplique de celui-ci dans *Le malade imaginaire* (p. 280)

Chapitre II : Un genre nouveau en quête de Poétiques

La querelle d’Alceste

Le prologue des *Fêtes de l’Amour et de Bacchus* et l’*Art poétique* de Quinault (p. 283) – “Francisation” progressive des tragédies en musique (p. 290) – La querelle d’*Alceste* et la théorisation du genre nouveau (p. 292) – Survie des conceptions de Perrault au XVIII^e siècle (p. 301)

L’invention du récitatif

Éloge de la richesse musicale de Lully par les frères Perrault (p. 302) – Esthétique du récitatif lullyste (p. 306) – L’harmonie de Lully : éloge de la “belle simplicité” des Anciens (p. 318)

SIXIÈME PARTIE : LES TRAGÉDIES EN MUSIQUE p. 323

Chapitre I : La clef des chants

Rôle thématique et structurel des prologues (p. 325) – Fonction de l’ouverture *à la française* (p. 332) – Règles architecturales pré-sidant à la construction des tragédies en musique (p. 339)

Chapitre II :

Le double corps du roi ou un Louis peut en cacher un autre

Allégories, clefs et symboles (p. 342) – La notion de double corps et sa mise en œuvre dans les livrets au travers du dilemme entre Amour et Gloire (p. 346).

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre III : Les masques de Louis

“Louis-Amour” ou “Le prince travesti”

Application du thème à la démonstration du mérite des princes (p. 353) – Son importance dans la théorie du “Je ne sais quoi” divin (p. 358) – Apparition du thème pour soutenir la politique royale (p. 362) – Sa liaison avec la louange des dauphins (p. 364)

“Louis-Jupiter” ou “Car tel est mon bon plaisir”

Danger pour les Grands d’affirmer leur puissance; but moral des tragédies en musique (p. 365) – Sens ambigu de *Proserpine* (p. 371) et d’*Isis* (p. 373) – Apparition du thème pour soutenir la légitimation des bâtards (p. 378) – Son rapport avec la politique de Louis XIV dans ses ministères (p. 380)

“Louis-Hercule” ou “Le triomphe d’Alcide”

Grandeur du triomphe de la raison sur les passions (p. 383); rôle des contre-masques dans *Alceste* (p. 384) – mise en œuvre du thème dans *Armide* (p. 387) – Rapport de ce thème avec l’appel à la paix du royaume (p. 391) – But moral des tragédies en musique; survie de cet esprit au XVIII^e siècle (p. 394)

CONCLUSION :

L’OPÉRA EN ABIME ET LES ABIMES DE L’OPÉRA p. 399

Causes du discrédit des tragédies en musique auprès de Louis XIV (p. 401) – L’épisode de Pan et Syrinx dans *Isis* ou l’opéra comme piège pour les courtisans (p. 404) – L’opéra comme piège pour le roi (p. 407)

BIBLIOGRAPHIE p. 411

I. Partitions de Lully

I. 1. Éditions anciennes en partition générale p. 413

I. 2. Éditions modernes d’œuvres complètes en partition générale p. 414

II. Ouvrages antérieurs à 1800 p. 414

III. Ouvrages postérieurs à 1800 p. 421

INDEX DES NOMS ET DES ŒUVRES CITÉS p. 434

TABLE DES ILLUSTRATIONS p. 447

Ni son origine florentine, ni une éducation musicale bancaire ne semblaient prédisposer Jean-Baptiste Lully à devenir le fondateur de l'opéra français, symbole par excellence d'un art national naissant. Aujourd'hui méconnu, Lully jouit pourtant durant près d'un siècle d'une gloire européenne et Couperin, Marais, Rameau ou encore Purcell, Bach, Telemann et Hændel lui vouèrent une admiration sans équivoque : il était une référence obligée et ses tragédies en musique avaient définitivement fixé une certaine conception du théâtre lyrique. La reprise triomphale d'*Atys* en 1987 prouva que cette admiration était justifiée et que la musique de Lully continuait à nous toucher. Or, depuis le début du siècle, aucune étude d'ensemble n'a été consacrée à cette figure capitale dans l'histoire de l'opéra.

Ballets, comédies-ballets et tragédies en musique entretiennent des rapports étroits avec la littérature du temps et les théories esthétiques qui la régissent. Chez Lully, la musique se veut en effet l'humble servante du texte et ce n'est que par l'étude simultanée des livrets et des partitions que l'on peut en saisir la construction et la signification. Molière et son siècle - le *Grand Siècle* - apparaissent sous un jour nouveau, plein de fraîcheur et de poésie, animé d'une fantaisie irrévérencieuse et d'une imagination débridée qui réjouissent autant qu'elles émeuvent.

Œuvres de commande destinées à l'auto-célébration du Roi-Soleil, les tragédies en musique relevaient de l'autorité de la Petite Académie : leur symbolique et leur esthétique se conforment aux injonctions de ce cénacle restreint de savants lettrés, instrument privilégié de la propagande monarchique mise en place par Colbert. Replacé parmi les autres manifestations d'un art officiel - des jardins de Versailles aux tapisseries des Gobelins en passant par les feux d'artifices -, l'opéra lullyste apparaît comme l'un des outils de gouvernement les plus étonnants qui aient jamais été imaginés : cet ouvrage incite à une réflexion toujours d'actualité sur le pouvoir de l'art et l'art du pouvoir.

Docteur en Philosophie et Lettres de l'Université de Bruxelles et Chercheur au F.N.R.S., MANUEL COUVREUR a consacré l'essentiel de ses recherches aux rapports entre littérature et musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il est l'auteur de nombreux articles consacrés à la cantate française, à la tragédie en musique ou encore à l'opéra-comique. Il prépare actuellement l'édition critique de récits de voyage inédits d'Antoine Galland, ainsi qu'un ouvrage intitulé *La Petite Académie : Art et pouvoir sous Louis XIV*.

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

Pour les œuvres soumises aux droits d'auteur, les A&B ont pris le soin de conclure un accord avec leurs auteurs ou ayant droits afin de permettre leur numérisation, le cas échéant, leur mise à disposition en ligne et leur utilisation dans les conditions régies par les règles d'utilisation précisées dans le présent texte. Ces conditions particulières d'utilisation, de reproduction et de communication du document numérisé sont précisées sur la dernière page du document protégé.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre de l'œuvre, le titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur des Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.