

Variations des dispositifs méta-théâtraux dans les pièces et livrets de Philippe Quinault

Riho TAKAYASU

« Je vais changer d'habit, je suis votre valet. / Bonsoir, vous me voyez au bout de mon rolet » (V-6, v.1689-1690)⁽¹⁾ – Quinault qui, dans sa première pièce, faisait ainsi prononcer à un serviteur une salutation adressée au public avant la fermeture des rideaux, a contribué à la création d'un nouveau genre, la tragédie en musique, dans lequel les divinités annoncent devant le roi le commencement d'un spectacle conçu pour le divertir. L'objectif de cet auteur est toujours de laisser l'effet théâtral de surprise opérer sur le public, or représenter le théâtre lui-même sur la scène constitue un des moyens essentiels pour y parvenir en impliquant la salle dans le monde représenté.

Le premier essai de ce procédé, dans *Les Rivaux*, est fait de manière explicite avec Philipin, un personnage encadrant la pièce de ses monologues. Voici les vers qui précèdent ceux qui sont cités ci-dessus :

Quel caprice est égal à celui du Destin ?
Ma foi, les plus savants y perdent leur latin.
La vie est une farce, et le monde un théâtre,
Où ce galant préside, et fait le diable à quatre.
Surtout, un tel succès me semble peu commun.
Hier je servais un maître, aujourd'hui j'en suis un ;
Hier j'étais en malheur, aujourd'hui dans la chance ;
Hier je perdais Élise, aujourd'hui je fiancé ;
Hier j'attendais des maux, aujourd'hui force biens ;
Hier je quittais Lisbonne, aujourd'hui j'y reviens ;
Tout change enfin, Messieurs, et, pour dernière preuve,

(1) Toutes les citations des comédies de Quinault sont tirées de P. QUINAULT, *Théâtre complet*, S. Cornic (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2019, vol. II.

Hier vous n'étiez pas là, ce jour on vous y treuve (V-6, v.1677-1688).

Le valet définit ainsi la scène et la salle, en les mettant sur le même plan, comme des éléments égaux qui font partie intégrante du *theatrum mundi*. L'idée, déjà présente dans un vers de Pétrone, un poète romain – *Totus mundus agit histrionem* – et reprise dans une comédie de Shakespeare⁽²⁾, est introduite dans le théâtre français principalement par le biais de l'adaptation de la *comedia* espagnole. *L'Illusion comique* (1636) de Corneille⁽³⁾ et *Le Véritable Saint Genest* (1644) de Rotrou⁽⁴⁾ donnent des exemples spécifiques de l'exploitation de ce concept avec le procédé du théâtre dans le théâtre, visant à confondre la vérité et le feint et à servir l'apologie du théâtre.

Le jeune Quinault, débutant lui aussi sa carrière par l'adaptation d'une œuvre espagnole en une comédie française, intègre dans sa dramaturgie cette vision du monde et ce procédé. Ce dernier va devenir une des composantes de la poétique propre à cet auteur, comme nous allons le voir dans cet article, tout en évoluant en fonction des caractéristiques de chaque genre.

1. La théâtralité renforcée par les personnages intermédiaires

i) Les valets entre la scène et la salle

Chez Quinault, la théâtralité est d'abord exploitée sur le plan de la création des personnages. La spécificité de cet auteur est qu'il utilise le *topos* du *theatrum mundi* pour faire naître une communication interactive entre la salle et la scène. Les personnages secondaires, particulièrement les serviteurs dans les pièces comiques, se présentent comme des intermédiaires entre les deux dimensions. Ils sont en effet plus détachés de l'intérêt de l'action principale que les héros et les héroïnes ; la position des serviteurs se rapproche par là de celle des spectateurs et leurs paroles et apartés représentent parfois la voix intérieure supposée de ces derniers. Il arrive qu'ils s'adressent à la salle de façon explicite, comme le fait le Philipin des *Rivales*, mais également de façon implicite. Par exemple, dans la scène d'introduction de *La Mère coquette*

(2) « Le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs » (*Comme il vous plaira*, W. SHAKESPEARE, *Théâtre complet*, V. Hugo (trad.), Paris, Éditions Garnier frères, 1961, vol. II, p. 664).

(3) Tandis que Calderón met en scène le thème du *theatrum mundi* sous une forme religieuse (*El gran teatro del mundo*), Corneille, à la même époque, en propose une version profane. Voir G. FORESTIER, *Le théâtre dans le théâtre : sur la scène française du XVII^e siècle*, 2. éd. augmentée, Genève, Droz, 1996, p. 306.

(4) « Ce monde perissable, & sa gloire frivole, / Est une Comedie où j'ignorois mon rôle » (J. ROTROU, *Le Véritable St Genest*, Paris, Chez Toussaint Quinet, 1648, p. 65). Cette pièce est créée sur la base de *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega.

(1665), lorsque Champagne répète plusieurs fois le même « Tu sais », pour exposer la raison pour laquelle il était parti en voyage⁽⁵⁾, il informe plutôt les spectateurs du contexte de l'intrigue que la servante Laurette, qui est au courant de toutes ces informations. De même, dans *L'Amant indiscret* (1654), les courts apartés de Philipin, faisant percevoir chaque fois qu'il y a quelque chose qui cloche, préparent les spectateurs au moment où son maître Cléandre le découvrira⁽⁶⁾.

Le souci de l'auteur de représenter la pièce elle-même comme un théâtre explicite, se traduit également dans les paroles de Philipin à la toute fin de la pièce, quand, pour la conclure, il reprend deux fois le mot de « comédie » en un double sens : « Je crois voir une fin de quelque Comédie » / « La Comédie est faite ; il n'est plus INDISCRET » (V-5, v. 1644, 1646). D'une part, ce terme signifie, dans un sens figuré, des « actions qui ont quelque chose de plaisant, & qui semble estre une feinte » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694). Mais d'autre part, en dépassant le cadre de l'intrigue, Philipin décrit exactement le réel des spectateurs : à ce moment précis, ils voient la fin de la comédie. Ainsi, ce valet, un personnage actif, une sorte de metteur en scène, tout au long de l'intrigue, s'offrant parfois à lui-même un rôle⁽⁷⁾, se transforme tout à coup en un spectateur commentateur.

Dans cette fonction de Philipin, nous remarquons qu'est renouvelée la triade, un prérequis du *theatrum mundi* et représentée, comme l'écrit G. Forestier⁽⁸⁾, dans les pièces des auteurs précédents : l'auteur théâtral (équivalent de Dieu créateur du monde), l'acteur (l'homme), le spectateur (à la fois Dieu, en dehors du monde, et un homme comme les autres, aveugles sur eux-mêmes et autrui). Quinault confie à un personnage ces trois rôles tour à tour et crée ainsi

(5) « [CHAMPAGNE] Tu sais quelle amitié de tout temps fit paraître / L'Époux de ta Maîtresse au Père de mon Maître ; / [...] / Je fus, comme tu sais, m'embarquer pour cela, / Tu sais enfin...Comment ! Quels gestes fais-tu là ? / [LAURETTE] C'est que le sang me bout, franchement, à t'entendre. / Si je sais tout cela, que sert de me l'apprendre ? / [CHAMPAGNE] Je t'ai voulu conter le tout de point en point » (I-1, v. 69-87).

(6) Nous remarquons que cette fonction des apartés du personnage évolue dans une certaine mesure : dans l'acte V, par les apartés de Philipin insérées dans la conversation entre Lucrèce, amante de Cléandre, et sa mère, Lidame, l'attente des spectateurs est amenée dans une mauvaise direction pour être déjouée. On observe en effet des évolutions dans la structure de cette intrigue pleine de répétitions, tout au long de son déroulement. Voir l'article : R. TAKAYASU, « Les serveurs chez Philippe Quinault, des *Rivaux* au *Fantôme amoureux* », *Bulletin of the Graduate School of Letters, Arts and Sciences of Waseda University*, vol. 68, 15 mars 2023, pp. 267-294.

(7) Concernant le rôle actif des serveurs comme metteurs en scènes des « intrigues » dans *L'Amant Indiscret*, voir également l'article : R. TAKAYASU, *art. cité*.

(8) « Le monde est un théâtre sous le regard de Dieu, et la vie une comédie aux cent actes divers dont l'homme est l'acteur et le spectateur, ignorant le rôle véritable que Dieu lui a assigné » (G. FORESTIER, *Le théâtre dans le théâtre*, *op. cit.*, p. 37).

une dynamique très active entre eux ; la perspective est pleinement concrétisée sur le plan structurel dans *La Comédie sans comédie* (1655), où est magistralement exploité le procédé du théâtre dans le théâtre.

ii) *L'île enchantée en tant que « scène sur scène »*

Cette pièce de théâtre, « toute différente des autres » selon Quinault lui-même⁽⁹⁾, contient une comédie-cadre avec des personnages qui sont acteurs et quatre spectacles intérieurs de genres différents (pastorale, comédie, tragédie, tragi-comédie en machines) qu'ils jouent pour convaincre le père des jeunes filles de la valeur du théâtre. Le rôle du point de connexion scène-salle est attribué cette fois-ci à ce père qui, dès le début de l'Acte II et jusqu'à la dernière scène de l'Acte V, est placé sur un siège dans un coin, à l'avant du plateau. Par sa présence, il rattache un acte à l'acte suivant et la fiction de la scène, au réel des spectateurs. Mais ce n'est pas tout ; l'auteur attribue aussi la fonction d'intermédiaire à un personnage d'un spectacle intérieur, de manière discrète bien qu'évidente – comme la version imprimée de la pièce le fait percevoir. Il s'agit d'Hidraot, roi de Damas et oncle d'Armide.

Ce personnage n'est qu'un simple humain ayant une modeste compétence de divination dans le poème du Tasse, mais il devient une ombre puissante chez Quinault. Cette invention peut surprendre le public qui connaît bien cette épopée. Hidraot est présenté comme un grand magicien par sa nièce Armide :

Et vous à qui je dois les hautes connaissances
De la plus assurée et noble des sciences,
D'un Art qui quand je veux trouble et calme les Mers,
Et fait pâlir les Cieux, ou trembler les Enfers,
Noble Esprit d'Hidraot, qui sous des Myrtes sombres
Jouissez du repos dont jouissent les Ombres,
Quittez pour me venger ces noirs et tristes bords,
Et pour nuire aux vivants, abandonnez les morts (V-1, v. 1431-1438).

Il émerge de la terre qui s'ouvre en répondant à l'appel de la magicienne et il engage ensuite Renaud à passer dans l'île enchantée. Mais lorsque Renaud rencontre Hidraot, il le voit comme

(9) Voir la dédicace de la pièce : P. QUINAULT, *Théâtre complet*, vol. II, *op. cit.*, p. 375.

un « homme rustique » (V-3, v. 1508) et l'aborde franchement en lui disant « Quelle est cette Île, Ami ? » ; l'Ombre d'Hidraot répond :

Ces mots me font juger,
Seigneur, qu'assurément vous êtes étranger.
Il n'est point dans l'Asie Île plus renommée,
L'entrée aux Étrangers n'en est jamais fermée ;
Et pour peu que votre âme aime les nouveautés,
Vous ne passerez point sans en voir les beautés (V-3, v. 1509-1514).

Son intention est évidemment d'exciter la curiosité du héros, mais cette situation et ses paroles semblent avoir une connotation plaisante et métathéâtrale, à partir d'un jeu de vêtement. Puisqu'aucun changement d'habit n'a été évoqué, on peut considérer qu'il est en face de Renaud avec la même apparence qu'au moment où il a été convoqué par Armide. Il est donc surprenant, même si on tient compte du fait que ce roi païen est tout à fait inconnu du héros chrétien, que Renaud lui trouve l'apparence « rustique ». Nous pouvons supposer ici que, une fois passés les effets spéciaux de son apparition, l'ombre de ce roi, auparavant réputé en Orient, se montre comme un homme simple et humble. Ainsi, loin de craindre d'être devant un roi, Renaud ose lui adresser la parole sans contrainte.

Profitant de la situation, Hidraot ne détrompe pas Renaud et tire parti de ses erreurs. Il le dupe à deux niveaux – non seulement en prétendant être un vivant, mais aussi en jouant au personnage insignifiant, en cachant l'importance de sa position. Sa fausse attitude respectueuse va jusqu'à appeler son ennemi « Seigneur ». Ce changement soudain de comportement surprend les spectateurs en les faisant sourire, puisqu'il agissait comme un grand magicien devant Armide dans la scène précédente, d'autant plus que, dès qu'il a réussi à piéger Renaud, il révèle à Agis, l'écuyer de Renaud, sa véritable nature de magicien et d'ombre. Ces revirements contrastés soulignent le fait qu'il s'agit de jeu théâtral, un personnage jouant son opposé.

L'invitation d'Hidraot à jouir des nouveautés de l'île reprend l'idée apparue dans la dédicace de *La Comédie sans comédie* où Quinault décrit son œuvre : en qualifiant la France de « Royaume où presque naturellement tout ce qui est nouveau, paraît toujours agréable », il indique « la grâce de la nouveauté » comme étant la raison pour laquelle « cette Pièce de Théâtre toute différente des autres » a été favorablement reçue⁽¹⁰⁾. Or, de la même façon que cette pièce de théâtre, par ses nombreuses nouveautés, séduit l'imagination des Français, cette

île enchante l'âme du héros chrétien. Nous pouvons donc considérer que l'auteur construit l'île enchantée sur la scène comme un dispositif qui correspond à un 'théâtre' dans cet acte ou, plus précisément, comme une représentation de *La Comédie sans comédie* elle-même ; en une surprenante mise en abyme. Le jeu d'Hidraot – roi, fantôme et magicien jouant le rôle d'un « homme rustique » – sert à renforcer ce dispositif.

En effet, chez Quinault, Hidraot agit lui-même avant Armide et prend directement contact avec Renaud. Ce comportement n'apparaît pas dans l'épopée du Tasse, dans laquelle le magicien confie à sa nièce la tâche de détruire le clan ennemi. Si Quinault attribue un rôle significatif au magicien Hidraot en le représentant en fantôme, il se peut qu'il ait eu intention d'évoquer *L'Illusion comique*. Nous pouvons considérer que le public était capable de comprendre l'allusion puisque, dans l'*Examen* (1668) que Corneille écrit à propos de *L'Illusion*, il témoigne que ce poème dont la « nouveauté » a rencontré un « succès assez favorable » paraît sur scène encore trente ans après sa création⁽¹¹⁾.

Il ne s'agit pas, ici, de dire que Quinault réduit cet acte à une simple parodie de *L'Illusion comique*. D'abord, Hidraot se situe à l'intérieur du théâtre dans le théâtre, c'est-à-dire dans la tragi-comédie *Armide et Renaud* représentée dans *La Comédie sans comédie*. Sur plusieurs plans, il occupe une place différente de celle d'Alcandre. Contrairement à Pridamant, qui se rend spontanément dans la grotte du magicien, Renault est poussé par le hasard (ou un sort d'Hidraot)⁽¹²⁾ et par la beauté merveilleuse de l'île. Dès son arrivée, Renaud exprime son admiration et montre sa curiosité, tout en ignorant l'identité du magicien : « Dieu, que cette Île est belle, et ce Pont magnifique ! / Sachons-en les secrets de cet homme rustique » (V-3, v. 1507-1508). Alcandre convoque les fantômes pour les faire jouer devant Pridamant, mais Hidraot est lui-même un fantôme et joue un rôle modeste. Tandis qu'Alcandre montre juste la scène à son invité, Hidraot fait entrer le sien dans l'île-scène. Notons que le fantôme a une signification symbolique dans *L'Illusion comique* de Corneille, dans le dispositif du *theatrum mundi*, selon G. Forestier : « l'Acteur est un "fantôme" ou un "spectre" de Clindor ; cette nuance précise la parenté entre le pouvoir démiurgique du magicien et le pouvoir divin, qui dispose des âmes, du

(10) *Ibid.*

(11) P. CORNEILLE, *Œuvres de P. Corneille*, C. Marty-Laveaux (éd.), Paris, Librairie Hachette et Cie, 1862, vol. II, pp. 432-433.

(12) Hidraot prévient seulement Armide de l'arrivée de Renaud : « je te viens apprendre / Qu'à l'instant en ces lieux Renaud se viendra rendre » (V-II, v. 1467-1468) ; Renaud explique à son écuyer la raison de sa venue : « Mes pensers amoureux ici m'ont fait venir, / Et fourniront assez de quoi m'entretenir » (V-III, v. 1505-1506).

Spectateur suprême⁽¹³⁾ ». Chez Quinault, Hidraot, l'incarnation du pouvoir divin, ne se contente pas de rester « suprême » comme auteur ou spectateur du spectacle, mais il y participe lui-même afin d'amener son spectateur à s'y engager spontanément, par un effet aussi plaisant que ceux par lequel Quinault attire l'attention de son public.

Ainsi, tout comme Philipin occupe, en tant que serviteur, le rôle d'introduire les spectateurs dans le monde fictif du théâtre, Hidraot accueille, en s'abaissant au niveau d'un simple paysan, le « Seigneur » Renaud dans la pièce, île enchantée, abondante en beautés et en nouveautés. Hidraot n'a cependant aucune intention de renvoyer son invité là d'où il vient. Il coupe donc le lien entre les deux dimensions, l'île magique et le pays réel, en détruisant le pont. Pourtant, on observe que l'effondrement du pont représente non pas une séparation entre les deux dimensions, mais au contraire leur fusion, c'est-à-dire une réduction du monde au théâtre, car, par la suite, tout se déroule que dans la seule île, c'est-à-dire dans la dimension théâtrale. Quinault accentue ainsi plusieurs fois l'intérêt de l'illusion théâtrale, en introduisant cette ombre qui se situe par nature à la marge, entre vie et mort, pour jouer le rôle d'intermédiaire dans une fiction.

Nous pouvons dire qu'avec sa fausse modestie, Hidraot surprend littéralement son invité : il le retient par surprise dans l'île. Cette structure s'applique également à la relation entre les spectateurs et Quinault, qui les invite, en tant que « très humble et très obéissant serviteur », dans sa *Comédie sans comédie*. Les spectateurs sont rassemblés dans la salle, attirés par le titre énigmatique qui stimule le désir de connaître ses « secrets » et ils sont là pour découvrir des surprises successives. La structure de la mise en abyme fait partie de ces surprises. Elle est exploitée par Quinault pour impliquer les spectateurs dans le monde théâtral, tout en insistant sur le fait que ce qu'ils voient est une pièce de théâtre, complètement fictionnelle.

iii) *L'Amour, incarnation du pouvoir théâtral*

Si l'on considère l'île enchantée comme la figure concrète de *La Comédie sans comédie*, lorsque l'Amour intervient dans l'action qui se déroule sur cette île, les spectateurs peuvent le voir entrer dans la pièce elle-même. On y constate un renouvellement étonnant de la triade du *theatrum mundi*. En effet, cette divinité, qui conduit au dénouement de la petite tragi-comédie, a fourni, tout au long des cinq actes, les motivations de l'action. Pour les acteurs de la pièce cadre, l'amour est la seule raison de jouer devant le père les petites pièces insérées. Dans cha-

(13) G. FORESTIER, *Le théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 306.

cune de ces dernières, également, l'enjeu principal de l'action – l'objectif pour lequel les personnages agissent – est l'amour. Auteur et metteur en scène, le dieu de l'amour a été, en même temps, un spectateur caché tout au long de ces représentations et, au dernier moment, il se montre enfin sur scène en tant qu'acteur et personnage, pour atteindre l'objectif de l'intrigue de la pièce entière : sa victoire.

Le premier cri de l'Amour, « Arrête, arrête, Armide ! » (V-7, v. 1604), interrompt la vengeance d'Armide contre Renaud et surprend les spectateurs autant que la magicienne, puisqu'ils découvrent ce personnage en même temps qu'elle.

ARMIDE

Et qui donc es-tu, toi, qui troubles mes désirs ?

L'AMOUR

Je suis fils du désordre et Père des plaisirs,
C'est moi dont la puissance infinie et féconde
Soutient ce qui subsiste aux Cieux et dans le Monde.
J'anime la Nature, ou pour mieux m'exprimer,
Je t'apprends que je suis le Dieu qui fait aimer (V-7, v. 1605-1610).

Remarquons que Quinault ne cite pas la version populaire du mythe d'Éros (Amour) qui en fait le fils d'Aphrodite (Vénus), mais adapte le mythe rapporté par Hésiode, qui compte Éros parmi les divinités primordiales issues du Chaos. L'important est que Quinault présente ce dieu non seulement comme un fils, mais aussi comme un père, le « Père des plaisirs », bien que dans le récit d'Hésiode, Amour n'engendre pas. Quinault invente ainsi une Trinité axée sur l'Amour, reliant le plaisir au désordre, qui constitue dans une certaine mesure une surprise permanente.

À la question d'Armide, l'Amour répond en ne dévoilant son identité qu'après une série de périphrases exprimant sa puissance, qui fonctionne à la manière des énigmes galantes du temps⁽¹⁴⁾. Cette apparition souligne que l'Amour partage avec le théâtre un point fondamental : il s'agit de surprendre l'âme.

(14) Dans *Le Mercure galant* (1672sq.), il y a eu une rubrique « ÉNIGME », qui demandait la participation des lecteurs. Il s'agissait d'une colonne qui commençait par « Je suis... » comme ci-dessus. Les gens qui réussissaient à deviner la bonne réponse avaient une chance d'être cités dans le numéro suivant, et les réponses les plus bizarres étaient reproduites pour amuser les lecteurs devant leur ingéniosité.

Dans cette perspective, nous pouvons voir le dispositif du théâtre dans le théâtre se déployer dans chaque petite pièce, où différents procédés théâtraux sont exploités afin de représenter les aspects différents de l'amour. Chaque acte, théâtre dans le théâtre explicite, contient en effet des éléments qui indiquent le jeu théâtral ou encore des variations figurées du théâtre : déguisements, visions de la folie, échange de costumes, île enchantée.

Dans le monde pastoral de l'acte II, Dafnis déguise ainsi sa voix pour jouer l'écho de son rival et Dorise reste en habits masculins pour vérifier les sentiments de son amant ingrat, ce qui lui donne aussi l'occasion d'éprouver son propre amour pour ce dernier.

Dans l'acte III, au milieu de la réalité espagnole de la comédie, l'autre monde des Enfers apparaît soudain à travers une vision du Docteur fou. Chacun, dans son entourage, joue le rôle des personnages qu'il leur attribue, en se disant : « Combattre son erreur, c'est l'aigrir d'avantage, / Tâchons en le flattant de le rendre plus sage » (III-6, v. 967-968, Panfile). Ce jeu théâtral emboîté guérit paradoxalement le Docteur de sa folie.

Sur le champ de la bataille de l'acte IV, les armures empruntées recouvrant les personnages fonctionnent comme source de quiproquos et de découvertes inattendues. Celle de Clorinde fait découvrir à Hermine, qui la porte, une vérité cruelle : Tancrède est tombé amoureux de Clorinde, à laquelle il croit se déclarer. Quant à cette dernière, sous l'armure qui cache son identité, elle découvre son propre amour pour Tancrède, né de l'admiration pour son courage et sa générosité.

Enfin, dans l'acte V, comme nous l'avons vu, accompagnés d'ornements théâtraux comme la musique et les machines, les spectateurs sont amenés dans le « théâtre » de l'île avec le héros amoureux, par un mort qui se prétend vivant.

Ainsi tous les actes sont reliées par le thème de l'amour, père de plaisantes surprises. Dans les paroles des personnages, l'Amour est présenté comme l'auteur et l'observateur des péripéties. Dans l'annonce du programme à la fin de l'acte I, La Roque évoquait déjà l'amour comme un acteur personnage : « Amour se plaît souvent sous un habit champêtre » (I-5, v. 284). Dans la pastorale, les satyres justifient leur audace en se référant aux divinités de l'Amour et de la Fortune : « La Fortune et l'Amour se moquent des honteux » (II-2, v. 334). Le Docteur, qui se croit en verre, en attribue la cause à ce dieu : « Amour dont toujours je me suis défié, / M'a mis à si grand feu qu'il m'a vitrifié » (III-6, v. 885-886). Tancrède aussi se plaint du soudain changement d'attitude de celle qu'il prend pour Clorinde en parlant du caractère capricieux de l'Amour enfant :

Un changement si prompt doit seulement m'instruire
Qu'il n'est rien d'assuré dans l'amoureux empire ;
Qu'Amour aime à mêler le bien avec le mal,
Et comme il est enfant qu'il n'est jamais égal :
Ses plus rares faveurs sont toujours inconstantes (IV-8, v. 1299-1303).

Ainsi, les paroles des personnages montrent qu'ils ressentent, derrière les imprévus de leur sort, l'existence et l'influence permanente de l'Amour, bien que ce dernier reste caché jusqu'à son apparition à l'Acte V.

Le premier monologue d'Armide devant Renaud endormi sur l'île enchantée nous laisse percevoir qu'elle aussi, même avant l'apparition de l'Amour, a déjà une conscience si forte de son existence qu'elle le considère comme son adversaire : « En punissant Renaud je punirai l'Amour. / Détruisons son Empire au Cœur de ce perfide ! / Vengeons-nous de tous deux... » (V-6, v. 1567-1572). Entre elle et la divinité, se produit à la fin un échange direct. A cet instant, l'Amour entre dans le monde qu'il anime comme auteur, mais il met aussi un pied dans la salle à travers des énigmes qui rappellent les spectateurs à la réalité de leurs codes culturels.

Par ailleurs, lorsque la surprise provoquée par l'Amour dépasse la scène et atteint le personnage du père pour lequel les pièces insérées sont jouées qui se situe entre la scène et la salle, l'effet se produit avec d'autant plus d'intensité chez les vrais spectateurs, les amenant à raisonner avec plus d'acuité sur la force de cette divinité, qu'ils viennent de voir comme un acteur agissant au même niveau que les autres. Le cri de La Fleur, « Ma fille est morte, ô Ciel ! » (V-10, v. 1703), qui ferme le monde du théâtre dans le théâtre et renvoie à celui de la pièce cadre montre que, par suite de son implication imaginaire dans la fiction et par l'efficacité des machines qui font disparaître sa fille dans les hauteurs invisibles des cintres du théâtre, son âme est interdite au point qu'il en a perdu sa capacité de réflexion. Aussi, la réplique suivante de La Roque, « Vous l'allez voir descendre, / Et son enlèvement vous devait moins surprendre » (V-10, v. 1703-1704), insiste sur le pouvoir paradoxal que possède l'art de la représentation d'exciter la surprise en suscitant la croyance en l'illusion de la scène, malgré la conscience des spectateurs qu'il s'agit de théâtre.

Ce faisant, Quinault fait apparaître, structurellement, la communication possible entre la scène et la salle, de manière à faire participer cette dernière au spectacle qu'il crée. La salle devient spectatrice active, sans pour autant devenir actrice.

2. Le dynamisme qui anime le *theatrum mundi*

i) *La fatalité et le hasard*

Quinault représente dans ses pièces le monde divin comme un monde parallèle qui coexiste avec celui des humains et, dans ce *theatrum mundi*, les fonctions d'auteur, d'acteur et de spectateur s'entremêlent ; dieux et humains s'intéressent les uns aux autres et cherchent constamment à s'influencer mutuellement. Cette structure ne se limite pas au cadre comique ou à l'Amour, mais elle est aussi exploitée dans les pièces plus sérieuses, comme le montre le traitement des oracles.

Dans *Astrate* (1665), la reine Élise, face à l'oracle cruel qui annonce un péril menaçant son empire et sa vie, en rationalise et minimise la portée ainsi que l'influence divine qui l'inspire :

Tel oracle, parfois, s'est accompli sans peine,
Qui n'a dû son succès qu'à la faiblesse humaine ;
Et qui, s'il n'eût fait peur, eût pu courir hasard
De n'avoir point d'effet, ou d'en avoir plus tard.
Ne s'ébranler de rien, et d'une âme constante
Rendre, s'il faut périr, sa disgrâce éclatante,
Suivre en paix son destin, et laisser faire aux Dieux,
C'est toujours le plus sûr et le plus glorieux (II-1, v. 393-400)⁽¹⁵⁾.

Ainsi la reine montre sa glorieuse fermeté à lutter contre son destin. En effet, finalement, l'oracle n'est pas entièrement réalisé. Ce n'est pas, en effet, Astrate, « *L'Ennemi que le ciel pour ta [Élise] perte a fait naître* » (II-1, v. 366) selon l'oracle, qui prend la vie d'Élise, c'est elle-même, car elle s'empoisonne de ses propres mains, tandis qu'Astrate était résolu à la sauver. Le héros avait manifesté son intention à la reine, en évoquant l'Amour comme une divinité plus puissante que celles d'où provient l'oracle :

L'amour est le Dieu seul qu'il en faut consulter
Et sa voix, dans mon cœur, s'expliquant sans obstacle,

(15) Les citations des tragédies de Quinault sont tirées de P. QUINAULT, *Théâtre complet*, C. Barbafigli (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2015, vol. I.

Vous répond du contraire et vaut bien votre oracle.
 C'est le Dieu qui me touche et me connaît le mieux,
 Fiez-vous plus à lui qu'à tous les autres Dieux.
 S'ils menacent par moi vos jours et votre empire,
 Ils se sont abusés, j'ose les en dédire.
 Je prétends vous sauver en dépit des destins (IV-3, v. 1366-1373).

L'oracle n'a donc pas un effet exact à cause de l'intervention d'Élise qui se suicide pour accomplir l'oracle et éviter qu'Astrate ne commette un crime en ne vengeant pas son père et ne défie le destin. L'amour d'Élise et d'Astrate a donc au moins eu le pouvoir de s'opposer au destin, même s'il n'arrive pas à le surmonter.

Dans une ode qu'il ajoute à la pièce des *Coups de l'Amour et de la Fortune* (1655), Quinault explicite la dynamique subtile entre les pouvoirs divins et humaines. Dans ce poème destiné à glorifier le Duc de Guise, plusieurs vers sont consacrés à un long oracle prononcé par la Seine divinisée au moment où elle donne au prince une couronne de verdure. En voici la première partie :

Crois en espoir comme en vigueur,
 (Dit-elle, à ce PRINCE admirable)
 La fermeté de ton grand Cœur
 Fait trembler le Sort qui t'accable.
 J'ai feuilleté tout ce matin,
 Le Livre secret du Destin
 Où j'ai trouvé tes aventures ;
 Les Astres de tes maux lassés,
 Doivent être bientôt forcés
 À rouler après tant d'injures,
 Pour tes prospérités futures
 Plus que pour tes malheurs passés⁽¹⁶⁾.

(16) Les citations des tragi-comédies romanesques de Quinault sont tirées de P. QUINAULT, *Théâtre complet*, W. Brooks et C. Marchal-Weyl (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2020, vol. III et elles des tragi-comédies historiques, de P. QUINAULT, *Théâtre complet*, W. Brooks et B. Norman (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2022, vol. IV.

La Seine annonce ensuite le triomphe brillant du prince, puis elle rentre dans le fleuve. L'ode se poursuit en montrant comment la Fortune a été enfin fléchie suivant l'oracle de la Seine et a reconnu la valeur du Prince :

Cet Oracle fut écouté,
Par l'inconstante Dêité,
Qui promet d'être favorable,
Mais, PRINCE, suivant les clartés
Et les brillantes qualités
Qui vous rendent Incomparable,
La Fortune n'est pas solvable
Pour les biens que vous méritez.

Le destin est donc comme un livre, écrit à l'avance ; l'oracle se conforme au livre, mais sa réalisation dépend des caprices de la fortune qui détermine l'accomplissement ou non de l'annonce : par son inconstance même, cette divinité peut aussi changer d'attitude devant la fermeté des cœurs à supporter les infortunes du destin. Nous retrouvons le discours d'Élise sur la nécessité de ne pas trembler ni se plaindre face à un oracle néfaste ou celui de Philipin, qui s'étonne des revirements du Destin, en s'adressant aux spectateurs à la fermeture des rideaux des *Rivales*.

De fait, quand Quinault montre des personnages aux prises avec la fortune, le destin et le sort, leurs qualités et le pouvoir de leurs cœurs sont mis en valeur face à l'influence des dieux. Chez lui, si le destin surprend les hommes, ces derniers peuvent aussi le surprendre, par leurs passions. Le résultat apparaît en même temps comme une accumulation de hasards et comme une fatalité. Dans ce monde capricieux, l'Amour, la plus forte des passions humaines chez Quinault, possède toujours une puissance dramatique, véritable moteur de l'intrigue qui en guide à la fois le développement et la conclusion.

ii) *L'effet miroir sur la réalité du spectateur*

Dans une scène d'une de ses tragédies en musique, genre nouveau qu'il contribue à établir, Quinault rend visible la relation parallèle entre les mondes humain et divin en utilisant le procédé du théâtre dans le théâtre de manière condensée. À la fin de l'Acte III d'*Isis* (1677), Junon déclare son intention de se venger de Io, aimée de Jupiter, en convoquant Erinnis :

Viens, prends soin de servir ma vengeance fatale,
 Et d'en montrer l'horreur en cent climats divers.
 Épouvante tout l'Univers
 Par les tourments de ma rivale (III-8, v. 700-703)⁽¹⁷⁾.

À la suite de cette annonce, une succession de spectacles affreux est proposée aux spectateurs. Pour représenter le parcours d'Io poursuivie par Érinis, Quinault fait changer quatre fois le décor en un court laps de temps, entre le début de l'Acte IV et celui de l'Acte V. En représentant l'errance d'Io telle qu'elle est racontée dans la mythologie, surtout dans le *Prométhée* d'Eschyle, le dramaturge français met en scène concrètement des paysages variés et introduit un fort contraste entre eux : on voit d'abord « *l'endroit le plus glacé de la Scythie* » et puis « *des deux côtés les forges des Chalybes, qui travaillent à forger l'acier* », ensuite « *l'ancre des Parques* » et enfin « *les rivages du Nil et l'une des embranchements par où ce fleuve entre dans la mer* ». On y constate une invention propre à Quinault : il fait passer Io par « *l'ancre des Parques* », non mentionné dans les récits mythologiques. Il montre ainsi les pays des hommes et le domaine des divinités qui président à leur destinée.

L'important est que, cette fois-ci, il le fait en insérant des éléments concrets qui reflètent la réalité du public. La sensation de froid, par exemple. Certes, chez Eschyle, Prométhée avertit la nymphe de ne pas s'approcher des Scythes nomades, mais c'est simplement parce que ces peuples sont dangereux⁽¹⁸⁾. En insistant plutôt sur la froideur extrême de la Scythie, information qu'il a pu trouver dans d'autres écrits antiques⁽¹⁹⁾, Quinault fait perdre à ses habitants la férocité décrite par Prométhée. Chez lui, les Scythes suscitent la pitié plus que la crainte :

L'hiver qui nous tourmente
 S'obstine à nous geler,

(17) Les citations des livrets d'opéra de Quinault sont tirées de P. QUINAULT, *Livrets d'opéra*, B. Norman (éd.), Toulouse, Société de littératures classiques, 1999, 2 vol.

(18) Ces peuples nomades « vivent dans des cabanes d'un tissu d'osier dressées en l'air sur leurs chars aux larges roues » et « ont pour armes des arcs aux redoutables flèches » (ESCHYLE, *Théâtre d'Eschyle*, A. Pierron (trad.), VIIIème, Paris, Charpentier et Cie, 1870, p. 35).

(19) « La description de l'hiver scythe était, depuis longtemps, dans la littérature latine, un *topos*, une sorte de lieu commun et un thème récurrent opposant la rigidité mortifère de ces pays enfouis sous la glace à la chaleur et à la souplesse du paysage méditerranéen : l'antinature, en quelque sorte » (T. JOËL, « Imaginaires de l'exil : Ovide chez les Scythes », *Eclipses et surgissements de constellations mythiques Littératures et contexte culturel Champ francophone*, 2002, pp. 37-64).

Nous ne saurions parler

Qu'avec une voix tremblante (IV-1, v. 709-712).

Par ces paroles du chœur, Quinault crée sur scène une atmosphère hivernale. Or, la représentation des opéras était une sorte d'événement annuel de la cour, fixé en hiver. Le froid était donc une sensation tout à fait réelle pour les spectateurs qui assistaient à la création de cette œuvre, le 5 janvier 1677 au château de Saint-Germain-en-Laye.

Du fait de l'actualité politique, il est possible aussi que cette scène ait évoqué dans l'esprit des spectateurs de l'époque des événements plus graves. En effet, en consultant *Le Nouveau Mercure galant*, publié en mars de la même année que la création d'*Isis*, on trouve des vers décrivant l'hiver sévère, dans la « Requête de L'Amour, au Roy. Sur le bruit de son départ pour l'Armée »⁽²⁰⁾ :

*Pleines de vos Exploits, elles⁽²¹⁾ n'ignorent pas
Que quittant les Plaisirs, & les Jeux & les Festes,
Malgré la glace & les frimats,
On vous a veu déjà pour de nobles Conquestes,
Au milieu d'un Hyver avancer à grand pas.
Quel est dont l'avantage où vostre espoir se fonde ?
Est ce que vous voulez que l'Amour ne soit rien ?*

On ne sait pas exactement depuis quand cette requête était connue du public mais l'auteur de ce numéro de la revue, « contenant tout ce qui s'est passé de curieux de puis le premier de Janvier, jusques au dernier Mars 1677 », indique qu'« il y a déjà quelque temps qu'elle [cette pièce] fait du bruit dans les plus belles Ruelles de Paris⁽²²⁾ ». Le cri des Scythes, « Ah ! quelle peine / De trembler, de languir dans l'horreur des frimas ! » (IV-2, v. 741-742), pourrait exprimer les sentiments des spectateurs à l'idée de leurs proches en route vers Valenciennes et le malheur des habitants de ces régions.

Ainsi, tout en respectant ce qui est raconté dans les mythes, Quinault crée une scène origi-

(20) *Requête de l'Amour* dans J. DONNEAU DE VIZE, *Le Nouveau Mercure galant*, Paris, Chez Jean Ribou, 1677, pp. 90-101.

(21) Les Belles qui sont séparées de leurs amants à cause de la guerre.

(22) J. DONNEAU DE VIZE, *Le Nouveau Mercure galant*, *op. cit.*, p. 89.

nale insistant sur la douleur des peuples, ce qui renforce le tragique d'Io. Cela est vrai aussi dans la scène suivante, où il représente les Chalybes. Sur scène, ils sont façonneurs de fers, comme cela est raconté dans la pièce d'Eschyle⁽²³⁾. Pourtant, là encore, Quinault montre peu le caractère farouche de ces habitants. Il les représente plutôt comme des gens qui travaillent sans relâche pour se préparer à la guerre, dans la chaleur des feux des forges aux épées, lances et haches. La répétition des mots renforce la dureté de leur travail :

LE CHŒUR DES CHALYBES

Tôt, tôt, tôt.

PREMIER CONDUCTEUR DES CHALYBES

Que chacun avec soin s'empresse.

SECOND CONDUCTEUR

Forgez, qu'on travaille sans cesse.

LES DEUX CONDUCTEURS

Qu'on prépare tout ce qu'il faut :

Tôt tôt tôt (IV-3⁽²⁴⁾).

Quinault donne ensuite un spectacle horrible de sa pure invention, dans lequel chantent et dansent les membres de la suite des Parques, « la Guerre, les Fureurs de la Guerre, les Maladies violentes et languissantes, la Famine, l'Incendie, l'Inondation⁽²⁵⁾ etc ». Ce n'est cependant pas par pure fantaisie : nous pouvons penser que le dramaturge insère délibérément des références concrètes aux souffrances des peuples, particulièrement intenses à cette époque. La

(23) « A gauche habitent les Chalybes, habiles à façonner le fer : évite-les encore ; ils sont féroces, inhospitaliers » (ESCHYLE, *Théâtre d'Eschyle*, op. cit., p. 35).

(24) C'est la version longue du texte donné dans l'édition de 1677. Voir P. QUINAULT, *Livrets d'opéra*, B. Norman (éd.), Toulouse, Société de littératures classiques, 1999, vol. I, p. liv.

(25) À la lecture de la pièce imprimée, ces scènes pouvaient rappeler des souvenirs réellement terrifiants, puisqu'à la mi-janvier, peu après la création d'*Isis*, une crue majeure de la Seine s'était produite : « la crue de 1677 figure parmi celles qui ont inquiété le plus les Parisiens, sinon par l'abondance des eaux, du moins par l'importance du volume des glaces charriées et des dégâts causés par ces dernière » (A. UHRY, « La crue de janvier 1677 à Paris », *Annales de Géographie*, vol. 19, n° 106, 1910, pp. 343-349). L'invention de Quinault apparaissait donc potentiellement très réelle pour les spectateurs contemporains.

France était en effet engagée depuis 1672 dans la guerre de Hollande, qui durera jusqu'à la fin de l'année 1678. Ainsi, à travers les plaisirs de la danse et du chant, Quinault rappelle aussi aux spectateurs, par les plaintes de ses personnages, la douleur de leur propre réalité, et de leur insertion dans ce *theatrum mundi*.

Le procédé assez classique du théâtre dans le théâtre a ainsi évolué en dispositif magique, produisant un effet miroir : les petits spectacles du parcours d'Io, joués dans le grand spectacle de l'opéra d'*Isis*, qui est lui-même encadré par la réalité, reflètent cette ultime pièce cadre.

3. L'évolution des dispositifs théâtraux dans le monde divin

i) *La mise en abyme du théâtre dans le théâtre*

Pour construire l'intrigue de ses tragédies en musique, Quinault exploite donc le caractère solennel des représentations de l'opéra en tant qu'événement annuel de la cour. Toutes ses tragédies en musique sont en effet conçues comme une sorte de cérémonie à laquelle participent une abondance de personnes, présentes non seulement dans la salle, mais aussi sur scène et sur un plan méta-théâtral. Dans chaque prologue, en effet, des divinités préparent l'ouverture du spectacle et l'annoncent parfois de manière explicite. Dans *Roland* (1685), par exemple, les personnages du prologue – Troupe de Fées, Troupe de Génies de la Terre – déclarent qu'ils vont représenter l'histoire de Roland devant le « Héros glorieux », Louis le grand et qu'ils vont eux-mêmes jouer dans ce spectacle :

Au milieu d'une paix profonde,
Offrons des Jeux nouveaux au Héros glorieux
Qui prend soin du bonheur du monde.
Allons nous transformer pour paraître à ses yeux (v. 33-36).

Se construit ainsi la structure multicouche du théâtre dans le théâtre : la réalité de la salle face au prologue, celui-ci constituant une réalité fictive par rapport aux actes principaux, lesquels forment le spectacle qui se déploie en son sein.

Dans *Armide*, la magicienne ordonne ainsi aux démons de revêtir une apparence aimable pour piéger le héros : « Démons affreux, cachez-vous / Sous une agréable image » (*Armide*, 1686, II-3, v. 225-226). Dans *Thésée*, Médée fait chanter et danser les habitants d'une île enchantée, eux-mêmes créés par la magie : « Habitants fortunés de ces lieux si charmants, / Commencez les plaisirs de ces heureux amants » (*Thésée*, 1675, IV-6, v. 879-880). Les divertisse-

ments insérés dans les actes ajoutent donc un autre niveau à la structure du théâtre dans le théâtre, dans lequel des personnages internes de l'intrigue deviennent aussi des spectateurs.

Dans ce genre empreint de merveilleux surnaturel, les divinités se transforment par leur pouvoir divin, tout comme les humains se déguisent dans les pièces parlées. Cependant, il arrive aussi que Quinault exploite le procédé théâtral du déguisement de manière plus classique, en faisant agir les divinités comme des humains. Dans *Isis*, Mercure, « *déguisé en Berger* », conduit ainsi la troupe de Nymphes, de Bergers, de Satyres et de Sylvains et leur fait présenter un spectacle destiné à endormir Argus et libérer Io. Quinault remplace donc par un spectacle théâtral la longue histoire que raconte Mercure chez Ovide. Mercure, en tant que chef de troupe, introduit ce spectacle :

De la Nymphé Syrinx Pan chérit la mémoire,
Il en regrette encor la perte chaque jour.
Pour célébrer une fête à sa gloire,
Ce Dieu lui-même assemble ici sa cour ;
Il veut que du malheur de son fidèle amour
Un spectacle touchant représente l'histoire (III-4, v. 524-529).

Il s'agit donc d'un théâtre dans le théâtre explicite, qui prend la forme d'une cérémonie organisée pour glorifier le dieu Pan selon son propre souhait – tout comme les opéras glorifient le roi.

Pourtant, l'objectif du déguisement de Mercure est conforme à celui des déguisements dans les pièces comiques : cacher sa véritable identité pour prendre sa cible au dépourvu et mieux la vaincre. Le sel de la reprise de ce procédé théâtral dans le nouveau genre de la tragédie en musique est souligné par la juxtaposition des termes, « jeux innocents » et « piège », qui insistent sur la tromperie de ce procédé :

ARGUS

C'est un plaisir pour nous ; poursuivez, j'y consens,
Je ne m'oppose point à des jeux innocents.
[...]

MERCURE *parlant à part à toute la troupe qu'il conduit*

Il donne dans le piège ; achevez sans remise,

Achevez de surprendre Argus, et tous ses yeux (III-4, v. 530-533).

Le théâtre, art censé surprendre les yeux du public, cet ensemble multicéphale, est donc choisi comme un moyen de piéger le géant Argus, qui possède cent yeux sur son corps unique.

Le spectacle préparé par Mercure abonde en musiques rapides et intenses qui accompagnent le mouvement acrobatique des personnages : Syrinx s'enfuit et Pan la poursuit : « Courons à la chasse » (III-6, v. 638 etc.), « Cruelle, arrêtez » (III-6, v. 650 etc.). À la fin de cette poursuite, se produit un miracle tragique, propre au genre de l'opéra, qui surprend en même temps les yeux des spectateurs et ceux de Pan : « Quels prodiges nouveaux ! / La Nymphé est changée en roseaux ! » (III-6, v. 657-658). Juste après cette métamorphose, le « *concert de flûtes* » commence, qui fait sombrer Argus dans un sommeil bienvenu. De cette façon, le dramaturge français transforme un récit soporifique en une scène spectaculaire et empêche l'ennui des spectateurs, tout en gardant l'objectif d'endormir Argus.

ii) *Le théâtre comme partage ritualisé de la souffrance amoureuse et immortalisation de l'être aimé*

L'amour de Pan se termine par la métamorphose de Syrinx en roseaux. Les transformations qui ont lieu dans le théâtre chanté ont des caractéristiques différentes des déguisements des pièces parlées. Une fois que des mortels ont été transformés en élément naturel par des forces supranaturelles, ils ne peuvent plus être rétablis dans leur état d'origine⁽²⁶⁾. Ils deviennent des objets aussi éternels que la nature dont ils font partie. Les roseaux, sous l'effet du vent, émettent un son triste, comme si Syrinx se plaignait sans cesse et Pan peut conserver à tout jamais le souvenir de la jeune fille en écoutant ce chant. Cet objet peut désormais être adoré par tous, partout et à tout moment, d'abord en étant distribué comme instrument de musique⁽²⁷⁾ à ceux qui ont assisté à la métamorphose, puis en étant joué et admiré dans les spectacles, comme en témoignent le plaisir d'Argus et du public à écouter la musique. Le concert commence, en effet, dans le but de prolonger la plainte de Syrinx :

Hélas ! quel bruit ! qu'entends-je ? ah, quelle voix nouvelle !

(26) Des créatures telles que les démons et les fées, qui sont par nature métamorphiques comme les divinités, constituent des exceptions. À la différence de la mythologie et de ce que raconte Ovide, Io n'est pas transformée en taureau dans la tragédie en musique d'*Isis*.

(27) « *Pan donne des roseaux aux Bergers, aux Satyres, et aux Sylvains, qui en forment un concert de flûtes* ».

La Nymphé tâche encor d'exprimer ses regrets.
 Que son murmure est doux ! que sa plainte a d'attraits !
 Ne cessons point de nous plaindre avec elle.
 Ranimons les restes charmants
 D'une Nymphé qui fut si belle ;
 Elle répond encore à nos gémissements,
 Ne cessons point de nous plaindre avec elle (III-6, v. 659-666).

Ainsi, contrairement au récit d'origine, Pan ne garde pas le souvenir de Syrinx pour lui tout seul, mais il souhaite que tous l'apprécient⁽²⁸⁾. Quinault confère une sorte d'omniprésence à la flûte, dépassant le cadre strict de la scène. Le public entend en effet la « voix nouvelle » de la nymphé en même temps qu'Argus et le cri de Pan souligne la douceur de la surprise, en la transmettant à la salle, tout comme le cri de La Fleur renforçait l'effet théâtral à la fin de *La Comédie sans comédie*.

Nous pouvons remarquer la même structure dans *Atys*. Comme Melpomène l'annonce dans le prologue, le spectacle des cinq actes est créé sur l'ordre de Cybèle :

La puissante Cybèle,
 Pour honorer Atys, qu'elle a privé du jour,
 Veut que je renouvelle
 Dans une illustre Cour
 Le souvenir de son amour (v. 41-45).

La tragédie d'*Atys* est donc fondée sur les souvenirs de la déesse qu'elle veut représenter : tout

(28) Les flûtes pourraient être des flûtes de Pan si l'on se réfère à la définition de Furetière : « Il y a plusieurs sortes de flutes. La plus simple est celle qu'on appelle flute de Pan, & ordinairement le sifflet de Chaudronnier. Elle consiste en plusieurs tuyaux joints ensemble faits de cuivre, de fer blanc, ou d'une aile d'oye coupée. Ces tuyaux sont soudez ensemble, & bouchés par en bas, & ont une lumière par en haut semblable à celle des flageolets. On les assemble au nombre de huit ou de douze, & le premier avec le douzième est en proportion de trois à un. On dit que Pan a été inventeur de la flute à neuf trous ». B. Norman indique, cependant, dans une note : « Selon Ovide, Pan crée la flûte de Pan, plusieurs roseaux de longueur inégale joints ensemble. Si Quinault (ou Lully ?) a précisé un "concert de [joueurs de] flûtes", c'est qu'il pouvait mettre sur scène quatre satyres et quatre bergers jouant de la flûte, mais pas des flûtes de Pan » (P. QUINAULT, *Livrets d'opéra*, B. Norman (éd.), Toulouse, Société de littératures classiques, 1999, vol. I, p. 265). Cela peut être juste sur le plan pratique mais l'auteur précise que les roseaux sont distribués.

à la fois les revoir et les montrer au public. Elle confie le travail de mise en scène à Melpomène et aussi à Flore qui la seconde⁽²⁹⁾.

L'objectif « réel » de la représentation – glorifier le roi en lui proposant un repos agréable, visée constante de tous les opéras – est ainsi unifié à un objectif « fictif » dans le monde des divinités. Ce faisant, Quinault met les deux dimensions au même niveau : lorsque le public est assemblé à la cour de Louis XIV pour assister à la représentation d'*Atys*, Cybèle, autrice de ce spectacle, est supposée y assister comme spectatrice mais elle est aussi sur scène comme actrice principale.

Dans cette tragédie, *Atys* est le favori de Célénus, roi de Phrygie et fils de Neptune. Il partage des sentiments tendres avec Sangaride, nymphe de la rivière. Mais celle-ci est la fiancée officielle de Célénus qui s'apprête à l'épouser. La déesse Cybèle descend du ciel pour bénir la noce : il s'agit en effet d'un événement public, important pour le pays, même si, pour elle, c'est aussi un prétexte pour voir *Atys*. La frontière entre le bien et le mal se trouble. Elle était évidente par exemple dans la tragi-comédie *Amalasonte* (1657), la tragédie *Bellérophon* (1671) et l'opéra *Thésée* (1675) : Théodat et Amalasonte, Bellérophon et Philonoé, et aussi Thésée et Églé, chaque couple y était légitime et leur amour devait logiquement être récompensé. Inversement, la passion d'Amalfrède, de Sténobée et de Médée était coupable et devait être punie. Cependant, dans *Atys*, la déesse qui s'oppose à l'amour du héros n'est pas un personnage absolument mauvais et le héros n'est pas dans la position d'un personnage innocent, pas plus que son amante bien aimée. La déesse et le roi sont plutôt du côté de la justice. *Atys* et Sangaride, en revanche, commettent une faute en toute conscience. *Atys* trahit l'amitié du roi, dont il annule le mariage au nom de la déesse elle-même ; il abuse même du pouvoir que Cybèle lui a donné, pour se cacher avec son amante.

Jusqu'au dernier moment, le comportement de la déesse n'apparaît pas tyrannique. Même après qu'elle a découvert l'amour d'*Atys* et Sangaride, elle essaie de rester calme et elle lui donne tout de même son pouvoir. C'est après avoir constaté de ses yeux la trahison d'*Atys* que

(29) Nous pouvons remarquer le rôle actif de ces déesses par le changement de personne dans la conjugaison verbale. Tandis que le Temps et le Chœur des Heures chantent en employant l'impératif de la deuxième personne : « Préparez de nouvelles Fêtes ; / Profitez du loisir du plus grand des Héros » (v. 65-66), Melpomène et Flore chantent en utilisant l'impératif de la première personne : « Préparons de nouvelles Fêtes ; / Profitons du loisir du plus grand des Héros » (v. 65-66). Notons aussi que, dès la première tentative d'opéra de Lully et Quinault, la pastorale en musique *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1672), le dramaturge fait du prologue un moment où est représenté le processus de la création du genre musical, que trois muses dirigent : la somptueuse Melpomène, la tendre Euterpe et Polymnie qui les réconcilie.

son amour se transforme en une cruelle soif de vengeance. « Il s'est trompé lui-même en croyant m'éblouir » (V-1, v. 866), Cybèle raconte à Célénus ce qu'elle vient de voir en se cachant :

Eh ! pouvez-vous douter qu'Atys ne soit aimé ?
Non, non, jamais amour n'eut tant de violence,
Ils ont juré cent fois de s'aimer malgré nous,
Et de braver notre vengeance ;
Ils nous ont appelés cruels, tyrans, jaloux ;
Enfin, leurs cœurs d'intelligence,
Tous deux... ah ! je frémis au moment que j'y pense !
Tous deux s'abandonnaient à des transports si doux,
Que je n'ai pu garder plus longtemps le silence,
Ni retenir l'éclat de mon juste courroux (V-1, v. 872-881).

Ces récitatifs expriment l'étonnement douloureux de Cybèle par la description concrète de ses réactions physiques ; en même temps, les qualificatifs cruels dont les amants chargent la déesse paraissent d'autant plus injustes envers elle. Mais si l'on considère que cette scène est la projection d'un souvenir de la déesse, on peut l'interpréter comme un moment préparé par Cybèle pour expliquer et justifier ses actes cruels, en faisant partager au public la douleur de sa découverte – pour que les spectateurs sachent à quel point elle a souffert.

Ayant montré la Déesse submergée, tout comme les amoureuses de ses tragédies, par des passions humaines, Quinault engage l'intrigue vers un dénouement cruellement tragique, conséquence du pouvoir supranaturel, caractéristique du merveilleux de la tragédie en musique. Sous le coup d'une fureur qui lui a été inspirée par la déesse, Atys prend Cybèle pour Sangaride et celle-ci pour un monstre qui tente d'attaquer « Sangaride ». Il tue de sa propre main l'objet de son amour, tout en croyant la sauver.

Ce déroulement est tout à fait différent de ce qu'Ovide a raconté⁽³⁰⁾. Dans les *Fastes* d'Ovide, la déesse elle-même exécute la nymphe aimée d'Atys. Celui-ci, pris de folie, coupe sa virilité pour se punir d'avoir désobéi au serment qu'il avait prêté à la déesse. Quinault reprend le motif de la folie sous la forme d'un déguisement forcé inspiré par Cybèle, en proie à des passions cruellement humaines.

Mais Quinault insiste aussi sur la spécificité des divinités, l'immortalité, pour montrer le

tragique de leur condition. Atys incrimine tous les dieux en déplorant ne pouvoir les faire mourir pour se venger d'eux : « O Dieux ! injustes Dieux ! que n'êtes-vous mortels ? / Faut-il que pour vous seuls vous gardiez la vengeance ? » (V-4, v. 978-979). Il choisit le suicide comme la seule manière que puisse trouver un mortel pour punir une déesse amoureuse – puisque la douleur provoquée par sa mort durera autant qu'elle :

CYBÈLE

Que mon amour funeste, armé contre moi-même,
Ne peut-il vous venger de toutes mes rigueurs ?

ATYS

Je suis assez vengé, vous m'aimez, et je meurs (V-6, v. 1015-1017).

Après cette dernière parole d'Atys, Cybèle emploie son pouvoir divin pour le faire renaître à un nouveau destin, sous l'apparence d'un grand arbre à aiguilles vertes.

La déesse transforme donc, ironiquement, l'apparence de son bien-aimé en un être naturel qui ne changera jamais, pour le garder au moins sous les yeux, comme un réconfort, dans le monde éternel des dieux où la souffrance amoureuse reste inconsolable. Pour atténuer sa douleur éternelle, la déesse recourt à un moyen théâtral : exposer sous une autre apparence le souvenir de son véritable amour qu'elle avait dissimulé, afin de le partager avec le public, qui en devient le témoin. Dans la salle d'opéra, en effet, le public voit la transformation se produire sous ses yeux.

Ainsi, à la fin du spectacle, se réalise à nouveau l'unification de différents éléments qui constituent du *theatrum mundi*. Lorsque Cybèle jouée sur scène chante, « Que le malheur d'Atys afflige tout le Monde », « Que tout sente, ici-bas, / L'horreur d'un si cruel trépas » (V-7, v. 1070-1072), cette voix s'accorde complètement à la prière de Cybèle, autrice et spectatrice du

(30) Il est possible que Quinault se soit inspiré de plusieurs sources. En effet, il existe plusieurs variantes du mythe de Cybèle et Atys. Une source disponible au XVII^e siècle évoque brièvement la transformation d'Atys en Pin : « Le Pin c'est le symbole de son [Cybele] cher Amy Attis jeune & beau Berger qu'elle aima éperduément, & qu'elle changea en Pin apres sa mort » (J. S. PITTON, *Histoire de la ville d'Aix, capitale de la Provence*, Aix, Par Charles David, 1666, p. 645). Une autre la raconte plus en détails : « Attis s'esleve de rage [...] & s'enfuit sur un pin, & là se coupa sa virilité [...] Cybelé l'enterra, & en sortit un amandier, signe d'amerturme, & de dueil, elle arracha le pin sous lequel Attis s'estoit tué & le porta en sa caverne » (A. FUMÉE, *Les Histoires d'Antoine Fumée, cheualier, seigneur de Blandé, conseiller du conseil priué du Roy*, Paris, Chez Nicolas Chesneau, 1574, p. 152).

spectacle. Les cris du Chœur, repris plusieurs fois, s'appliquent alors à tous et touchent chacun dans le public : « Quelle douleur ! » « Ah ! quelle rage ! » « Ah ! quel malheur » (V-7, v. 1060-1062). Quinault fait ainsi sortir le chant et la danse, attributs très agréables de ce genre, de la dimension de simples ornements et leur confère un effet puissant qui atteint l'âme du public entier en même temps.

Quinault continue donc dans le nouveau genre de l'opéra, à exploiter la théâtralité du théâtre lui-même, phénomène qui l'intéresse depuis le début de sa carrière. Chez cet auteur, les jeux entre réalité et fiction servent à surprendre les spectateurs et à les impliquer dans le monde qu'il fait apparaître sur scène ; évoquant ainsi une certaine correspondance entre la scène et la salle et aussi une interférence possible entre elles. Le *theatrum mundi*, un *topos* classique qui nourrit depuis toujours l'illusion théâtrale, connaît une évolution unique dans la dramaturgie de Quinault. Plutôt que de montrer le pouvoir absolu de l'auteur-spectateur suprême et de mettre la vanité humaine au premier plan, il traite l'incertitude du monde comme une source de possibilités fructueuses et, tout en jouant parfois avec les rebondissements, il dépeint la force sous-jacente des passions qui peuvent se développer au cours des activités humaines. En assistant à la représentation de pièces où il reconnaît des reflets de sa propre réalité, chaque spectateur en devient un participant par l'esprit : un acteur sur le plan intellectuel. Dans le genre de l'opéra, en particulier, qui rend visible le pouvoir surnaturel et l'influence divine, Quinault semble renforcer l'interaction réciproque établie par une structure de mise en abyme. Le monde des divinités s'approche de celui des humains, ou plutôt les deux s'entremêlent au même niveau à travers les passions, en particulier l'amour. Dans cet espace théâtral complet, au sein duquel la salle est entièrement intégrée, la surprise sensorielle provoquée par l'intensité des effets visuels et auditifs ne déstabilise pas les spectateurs car elle est liée à l'admiration qui s'est développée en eux tout au long de l'intrigue, face à la souffrance et aux conflits intérieurs des divinités.