

Les livrets d'opéra de Philippe Quinault, auteur dramatique

Riho TAKAYASU

Abstract

This paper explores the structural, thematic, and linguistic characteristics that connect Quinault's opera librettos to his spoken plays. The new genre of *tragédie en musique* was conceived as a grand spectacle presented to King Louis XIV by the deities. In the fictional reality of the prologue, these characters place themselves on an equal footing with the audience, similar to the scenes in Quinault's comedies, where the servants, who seem to be aware of the audience's presence, act as stage directors within the theatrical world.

Quinault's operatic works resemble a series, with a new episode presented each year. In these stories, the deities do not appear as simple mythological tropes but as distinctive characters. They are tormented by their passions and confronted with destiny, much like the heroes of his spoken plays. In constructing the plots and characters of the operas, Quinault takes over the dramaturgy of his tragedies to highlight both the glory and the misery of humankind.

In this genre, steeped in supernatural merveilleux, instead of a character recounting events they have just witnessed, the chorus of the people serves as the witness to the hero's victory or tragic end. Throughout the plot, whether in theater or in opera, the ambiguity of the words spoken in the characters' speeches, often used to disguise their emotions, provokes unexpected twists, whose surprise is as intense as the spectacular effects created by the stage scenery. This same ambiguity can produce a play of double meanings in repeated lines, whose appeal is heightened by the music's inherently repetitive nature.

Thus, in Quinault's operas, dramatic devices and techniques are sometimes employed exactly as in the plays, and at other times adapted and reworked to enhance the musical effect.

Dans cet article, nous aborderons les livrets d'opéra écrits par Philippe Quinault, qui était, à son époque, un dramaturge réputé. Couronné de succès constants dans tous les genres théâtraux, comédie, tragé-comédie, tragédie et pastorale, cet auteur a ensuite contribué aux débuts d'un genre nouveau, l'opéra français, en fournissant régulièrement des livrets à Lully, fondateur de l'Académie royale de musique. Ces deux versants de l'œuvre de Quinault ont été quasi séparés, dans la recherche, étant reliés, l'un, à la littérature et l'autre, à la musicologie. Le premier n'a commencé à être réévalué que ces dernières années, notamment à partir de la recherche fructueuse de William Brooks, *Philippe Quinault, Dramatist* (2009). Il n'y a cependant pas de rupture dans la carrière de Quinault, si on le considère globalement comme un auteur scénique. En effet, en 1671, l'année même de la création de la tragédie *Bélérophon*, sa dernière pièce parlée, il a participé à *Psyché* dont Molière lui a confié les paroles à chanter avec accompagnement de la musique de Lully et, dès l'année suivante, il a débuté son travail pour l'Académie royale de musique. Cette proximité temporelle suggère l'importance d'envisager les textes mis en musique à la lumière des œuvres précédentes.

Ici, nous mettrons donc en évidence, dans les livrets de Quinault, certaines caractéristiques « théâtrales » à plusieurs niveaux, structurel, thématique et langagier. Établissant ainsi des liens entre ses pièces parlées et chantées, nous pourrons remarquer l'évolution de sa dramaturgie à travers les genres, de manière à réévaluer l'importance du librettiste dans la création de l'opéra français comme nouveau genre théâtral.

1. Le Théâtre du Monde représenté sur scène

De même qu'il a nommé *Les Rivaux* (1653), sa première pièce de théâtre, un « coup d'essai », Quinault qualifie *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1672), première œuvre de l'Académie royale de musique à laquelle il a coopérée, d'« *Essay qu'Elle [l'Académie de musique] s'est hastée de preparer pour l'offrir à l'impatience du Public⁽¹⁾* ». Cette « *pastorale en musique* » a en effet été créée en diligence dans le but d'annoncer un autre spectacle « plus magnifique, dont la perfection a besoin encore d'un peu de temps⁽²⁾ », à savoir, *Cadmus et Hermione* (1673), la première tragédie en musique. Dans l'avant-propos du livret de la pastorale en musique, Quinault révèle clairement les détails de la composition de cette œuvre réalisée à partir de pièces existantes, tout en insistant sur sa nouveauté, en particulier celle de son « *grand Prologue⁽³⁾* ».

En analysant la fonction des prologues d'opéra comme « mode[s] d'emploi du merveilleux », S. Cornic voit dans ce « *grand Prologue* » une « *préface à l'ensemble des tragédies en musique à venir⁽⁴⁾* ». En effet, l'examen des parties que Quinault a rajoutées nous permet d'apercevoir son intention d'établir une nouvelle poétique pour le genre lyrique, tout en conservant une partie significative de celle qu'il avait mis en œuvre dans ses pièces parlées.

La première moitié du prologue est tirée du ballet des Nations, situé tout à la fin du *Bourgeois Gentilhomme*. Par la voix de Polymnie, Quinault interrompt la danse du Donneur de Livres et des Importuns et termine la scène par une partie de son invention. Il mentionne dans les didascalies les caractéristiques des personnages et leurs mouvements, en soulignant la nature variée de la musique qui les accompagnent :

La Muse Polymnie qui preside aux Arts dépendants de la Geometrie, & qui a trouvé l'invention d'introduire sur le Theatre des Personnages qui expriment par les actions & par les dances ce que les autres expliquent par les paroles, s'avance environnée d'un nuage qui paroist d'abord fermé, & qui s'ouvrant peu à peu découvre la Muse au milieu de plusieurs ornement de peinture & d'architecture. Elle 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 delicat dans le Chant⁽⁵⁾.

Cette description détaillée fait percevoir le soin que l'auteur met à justifier le choix de ce personnage. De fait, délaissant Terpsichore, la muse qui préside à la danse, il choisit Polymnie, une muse plutôt muette, pour faire en sorte que les personnages s'expriment aussi par leurs actions et non par leurs paroles. Il reprend en effet une partie seulement des explications que donne Noël Conti sur cette muse : originairement muse de la poésie mesurée, du chant doux, qui reste dans la mémoire, on lui attribue aussi l'invention de l'expression par signes et gestes au théâtre⁽⁶⁾. Hésiode la fait présider à la géométrie⁽⁷⁾ et Quinault, comme nous allons voir peu après, la charge de la

(1) P. QUINault, *Les festes de l'Amour et de Bacchus, pastorale représentée par l'Académie royale de musique*, Paris, Chez François Muguet, 1672.

(2) *Id.*

(3) « Elle a rassemblé ce qu'il y avait de plus agréable dans les Divertissemens de Chambord, de Versailles, & de Saint Germain ; [...] On a essayé de lier ces Fragmens choisis, par plusieurs Scènes nouvelles, on y a joint des Entrées de Balet, on y a meslé des Machines volantes, & des Decorations superbes, & de toutes ces parties différentes on a formé une Pastorale en trois Actes, précédée d'un grand Prologue » (*Id.*).

(4) S. CORNIC, *L'Enchanteur désenchanté : Quinault et la naissance de l'opéra français*, introduction par J. de LA GORCE, Paris, PUPS, 2011, p. 304.

(5) 1^{re} Entrée, P. QUINault, *Les festes de l'Amour et de Bacchus, pastorale représentée par l'Académie royale de musique*, op. cit., p. 8.

(6) « Diodore apprenant l'une & l'autre Etymologie ; Polymnie, dit-il, est ainsi nommee, pour ce que par la gloire, & par la douceur de son chant elle rend les Poëtes immortels & memorables à la posterité. Cassiodore livre quatresme, où il parle de la Comedie, testimoine que c'est Polymnie qui la premiere a montré aux hommes à s'expliquer par signes sur le Theatre : par où sans doute il luy attribué l'action & les gestes des Pantomimes » (N. CONTI, *Recherches touchant la Mythologie*, J. Baudoin (éd.), Paris, chez Pierre Chevalier et Samuel Thiboust, 1627, p. 9).

(7) « Mais on la nomme aussi Polyhymnie, à cause de la multiplicité des hymnes & airs de musique. Pour ce regard les Interpretes des Argonautiques l'establissent sur le luth & harpe ; Hesiode sur la Geometrie » (N. CONTI, *Mythologie, c'est à dire Explications des fables*, J. de Montlyard (trad.), Lyon, Paul Frellon, 1604, p. 767).

fabrication des décors et des machines. Quinault détermine ainsi la tonalité de la musique qui doit accompagner les paroles :

Melpomene qui preside à la Tragedie, & Euterpe qui a inventé l'Armonie pastorale s'avancent sur deux nuages. Melpomene paroist au milieu de plusieurs Trophées d'armes ; & Euterpe environnée de Festons & de Couronnes de fleurs. Elles sont precedées de deux Symphonies opposées, dont l'une est tres-forte & l'autre extrêmement douce, & qui forment une espece de combat, tandis que les deux Muses viennent se placer aux deux côtes de Polymnie pour la prier d'embellir les Divertissemens qu'Elles veulent préparer⁽⁸⁾.

Le livret du Quinault contient ainsi de nombreuses indications concrètes sur la création du spectacle sur scène. Ces descriptions techniques servent aussi à mieux comprendre sa conception du nouveau genre, car, dans ce prologue, les deux muses du théâtre – la somptueuse Melpomène et la tendre Euterpe – sont finalement réconciliées par Polymnie. Celle-ci demande alors à Melpomène : « Souffrez qu'en sa [Euterpe] faveur aujourd'hui je commence, / Je réserve pour vous mes travaux les plus grands⁽⁹⁾ ». Les « tragédies » suivantes, *Cadmus et Hermione* et *Alceste*, sont donc considérées comme le résultat de cette heureuse harmonie entre Melpomène et Polymnie. Dans la pastorale, Polymnie et Euterpe conjuguent leurs compétences pour apporter la douce joie du monde rustique.

Le point surprenant est que, en montrant ainsi son objectif de création et en donnant des indications sur la disposition du plateau, Quinault représente ces processus mêmes sur scène :

Des Heros, des Pastres, & des Ouvriers des Arts qui servent aux Spectacles, obeissent aux ordres des Muses. Les Heros font une manière de Combat avec leurs armes, les Pastres jouent avec les bastons, les Ouvriers travaillent aux Decorations de la Pastorale que l'on prépare, & accordent le bruit de leurs Marteaux, Scies & Rabots, avec l'armonie des Violons & des Hautboits, & tous ensemble forment la seconde Entrée⁽¹⁰⁾.

Nous percevons ici que le dramaturge met intentionnellement au même niveau les Héros – personnages représentatifs des tragédies –, les Pasteurs des pastorales et les ouvriers qui travaillent pour créer cette même pièce sur scène. Les muses sont ainsi chargées par lui d'organiser le spectacle : par ces intermédiaires, en elles-mêmes surnaturelles, Quinault justifie l'exploitation du charme des machines, des décors et des instruments, tout en les reconnaissant comme objets concrets.

Ce faisant, l'auteur représente sur scène la réalité du public, qui attend précisément à ce moment-là même de voir les actes principaux de la pastorale, tout en montrant la pièce comme une réalité dans la fiction du prologue. On retrouve de cette façon la conception du monde que Quinault avait manifestée, une vingtaine d'années auparavant, à travers les paroles d'un personnage de sa première pièce de théâtre. Tout à la fin des *Rivales*, en effet, le valet Philipin, restant tout seul sur scène après un dénouement heureux pour tous les personnages, s'adresse ainsi aux spectateurs :

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 ;

(8) 1^{ère} Entrée, P. QUINault, *Les festes de l'Amour et de Bacchus, pastorale représentée par l'Académie royale de musique, op. cit.*, p. 9.

(9) 1^{ère} Entrée, *Id.*, p. 11.

(10) 2nd Entrée, *Id.*, p. 12.

Hier je perdais Élise, aujourd’hui je fiance ;
 Hier j’attendais des maux, aujourd’hui force biens ;
 Hier je quittais Lisbonne, aujourd’hui j’y reviens (V-6, v.1677-1686)⁽¹¹⁾.

Puis il adresse directement aux spectateurs une salutation, et c'est à ce moment que les deux réalités, celle de la scène et de la salle, se chevauchent complètement.

Tout change enfin, Messieurs, et, pour dernière preuve,
 Hier vous n'étiez pas là, ce jour on vous y treuve.
 Je vais changer d'habit, je suis votre valet.
 Bonsoir, vous me voyez au bout de mon rolet (V-6, v.1687-1690).

Nous pouvons donc dire que, tout comme il avait placé, dans sa jeunesse, un personnage à la fois sur scène et parmi les spectateurs, Quinault, arrivé à la maturité, fait des divinités des personnages du monde théâtral intermédiaires entre la scène et la salle.

Cette idée du *Theatrum mundi*, transposée de la *commedia espagnole*⁽¹²⁾, évolue chez Quinault en fonction de chaque genre. Cela apparaît d'une part sur le plan structurel, en prenant la forme concrète du procédé du théâtre dans le théâtre. *La Comédie sans comédie* (1655) en fournit un exemple très visible, contenant dans la pièce-cadre quatre pièces de genres différents. Dans les autres pièces comiques, les serviteurs fonctionnent en tant que metteurs en scène du monde théâtral, comme nous le remarquons dans le cas d'un autre Philipin, un valet dont les manigances réussissent grâce au concours d'une soubrette alliée (*L'Amant indiscret*, 1654) et dans celui de Laurette, une servante qui échoue dans ses projets (*La Mère coquette*, 1665).

Ce concept d'un monde à revirements imprévisibles est aussi intégré au niveau thématique. Les pièces tragico-comiques représentent des exemples heureux de situations dans lesquelles la Fortune s'entend bien, finalement, avec l'Amour. Gusman, écuyer de Roger (*Les Coups de l'Amour et de la Fortune*, 1655), laisse présager aux spectateurs une succession de retournements inattendus, en brodant sur le titre de la pièce : « qui suit la Fortune et l'Amour / Gagne, perd, rit et pleure, au moins six fois par jour » (I-1, v. 31)⁽¹³⁾. Il désigne ainsi un monde similaire à celui qui avait été évoqué par Philipin dans *Les Rivaux*. Parmi les pièces sérieuses, on trouve des tragédies dans lesquelles le destin des personnages s'oppose au contraire à leurs amours. Dans ce cas aussi, la conception du monde est la même, comme l'indiquent les paroles prononcées par Élise (*Astrate*, 1665) face à un oracle sévère⁽¹⁴⁾ :

Faut-il s'en étonner ?
 Le Sort m'avait flattée ; il me menace, il change ;
 Ce n'est que sa coutume, il ne fait rien d'étrange (II-1, v. 372-374).

Cependant Élise a une attitude noble et combattive vis-à-vis du destin, ce qui montre que Quinault a adapté sa conception au genre tragique :

Tel oracle, parfois, s'est accompli sans peine,

(11) Concernant les citations des comédies de Quinault, voir P. QUINault, *Théâtre complet*, S. Cornic (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2019, vol. II.

(12) L'idée du *Theatrum mundi*, déjà présente à l'époque romaine, fut introduite au théâtre français en particulier par le biais des adaptations de la *comedia espagnole* dans les années 1630.

(13) Concernant les citations des tragi-comédies romanesques de Quinault, voir P. QUINault, *Théâtre complet*, W. Brooks et C. Marchal-Weyl (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2020, vol. III. De même, quant à celles de ses tragi-comédies historiques, voir P. QUINault, *Théâtre complet*, W. Brooks et B. Norman (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2022, vol. IV.

(14) « Reine, ne cherche point ailleurs que dans ta cour / L'ennemi que le ciel pour ta perte a fait naître : / L'heure fatale approche, où tu le dois connaître ; / Mais il t'en doit coûter, et l'Empire, et le jour » (P. QUINault, *Théâtre complet*, C. Barbaferi (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2015, vol. I, II-1, v. 365-368). Voir la même édition pour les citations suivantes des tragédies de Quinault.

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).

En effet, cette reine finit par écarter l'effet de l'oracle : ce n'est pas Astrate, comme annoncé, mais bien Élise elle-même qui met fin à son règne et à sa vie, simultanément. Quinault représente ainsi, tout au long de sa carrière de dramaturge, un monde capricieux dans lequel l'influence des divinités et la volonté humaine parfois s'accordent et parfois se combattent.

Pour établir la poétique du genre lyrique⁽¹⁵⁾, Quinault applique constamment le procédé du théâtre dans le théâtre, en variant la structure des mises en abyme entre la réalité du public et la réalité fictive du prologue au sein de laquelle sont fictivement représentés les actes principaux. De cette manière, il implique la salle dans le monde fantastique de la scène, ou plutôt, donne l'impression que ce dernier empiète sur la première. Notons que, dans le prologue des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, Euterpe mentionne le nom d'un instrument : « Faisons entendre nos Hautbois⁽¹⁶⁾ » – la musique n'est donc pas considérée par le personnage comme un simple bruit environnemental, mais bien comme un instrument qu'on joue sur place. L'auteur définit ainsi tous ces éléments comme des réalités, y compris les efforts des personnes et personnages qui participent ensemble à cet ouvrage.

De cette manière, Quinault permet aux spectateurs et aux divinités sur scène de partager le même monde. Cet effet ne se limite pas à la salle d'opéra. « Que les hautbois, que les musettes / L'emportent sur les trompettes / Et sur les tambours⁽¹⁷⁾ » : dans le prologue de *Thésée* (1675), Mars fait ainsi partir Bellone et le bruit des instruments guerriers, en pressant la déesse de guerre de quitter le territoire ami : « Portez aux ennemis de cet empire heureux / Tout ce que la guerre a d'affreux⁽¹⁸⁾ ». Or ces bruits résonnent dans la réalité en dehors du territoire de la France, après la victoire de Turenne à Turckheim. L'actualité est ainsi représentée par l'auteur comme des événements théâtraux mis en scène par les divinités.

2. La série des tragédies divines, menées par l'Amour

L'intérêt de Quinault à représenter l'influence divine sur les humains se traduit, dans *Isis* (1677), par un ajout original aux pérégrinations d'Io, poursuivie par Érinnis à la requête de Junon en furie. Après la « voix tremblante » (IV-1, v. 712) des peuples qui « paraissent transis de froid », puis le son des « coups pesants du marteau » (IV-3, v. 753) et les cris des gens qui travaillent auprès du feu avec empressement – ces paysages contrastés évoquent le parcours d'Io selon la mythologie –, arrive le chant cruel des divinités qui s'amusent à engendrer toutes ces douleurs pour les humains. Cette « *antre des Parques* » n'existe pas chez Ovide : Quinault invente cette scène qui met en évidence le contraste entre le monde humain et celui des immortels, tout en les reliant dans une relation de cause à effet, qui apparaît aussi comme une sorte de mécanisme gouvernant la réalité. C'est donc une variation du dispositif de théâtre dans le théâtre, par lequel le désir de vengeance de Junon propose au public une succession de spectacles affreux, comme elle l'a annoncé : « Épouvante tout l'Univers / Par les tourments de ma rivale » (III-8, v. 702-703).

En insérant cette scène des Parques dans *Isis*, Quinault souligne le thème du destin, déjà présent dans ses pièces

(15) L'opéra de Lully-Quinault conserve aussi la couleur tragi-comique du *Theatrum mundi*, même si quelques pièces se concluent dans le malheur, notamment *Atys* (1676), qui est conçu comme une véritable « tragédie » mise en musique.

(16) 2nd Entrée, P. QUINault, *Les festes de l'Amour et de Bacchus, pastorale représentée par l'Académie royale de musique*, op. cit., p. 13.

(17) P. QUINault, *Livrets d'opéra*, B. Norman (éd.), Toulouse, Société de littératures classiques, 1999, vol. I, prologue, v. 45-47.

Concernant les citations des livrets des premières tragédies en musique de Quinault (de *Cadmus et Hermione* à *Isis*), voir également la même édition. En ce qui concerne les dernières (de *Proserpine* à *Armide*), voir P. QUINault, *Livrets d'opéra*, B. Norman (éd.), Toulouse, Société de littératures classiques, 1999, vol. II.

(18) P. QUINault, *Livrets d'opéra*, vol. I, op. cit., v. 53-54.

parlées, mais dans une perspective différente. Si, dans ces dernières, la présence de l'influence divine sert de révélateur à la puissance des humains poussés par leurs passions, en revanche, dans les pièces lyriques, les divinités sont elles-mêmes soumises au destin, qui met plutôt en lumière leur impuissance. Cette différence est due à la manière dont le destin est traité selon les genres. Dans le monde humain, le destin concerne l'avenir. Le tragique humain réside dans le choix de l'accepter ou bien de l'affronter. Les hommes croient pouvoir le changer par leurs actions et il arrive parfois que ses décrets – du moins ce qui apparaissait comme tel à leur yeux – soient finalement écartés. En revanche, dans le monde des divinités, le destin indique ce qui a déjà été déterminé pour toujours par accord entre les dieux, par leurs paroles absolues, de manière explicite ou non : de ce point de vue, même l'avenir doit obéir à leur décision passée. Ironiquement, leur toute-puissance leur fait rejeter dans le passé, à chaque instant, les possibilités autres. Les dieux ont conscience de l'irrévocabilité du destin auquel tout est soumis : c'est là que réside leur tragédie⁽¹⁹⁾.

Dans un temps construit sur un passé irréversible, chaque divinité est tourmentée par les effets de ses décisions et de ses actes, issus de leurs passions, et continue à chercher sa propre consolation. Le spectacle présenté dans *Isis* en l'honneur du dieu Pan, qui évoque le souvenir de la transformation tragique de Syrinx, en donne un exemple sous une forme condensée, comme un cas explicite du théâtre dans le théâtre. La tragédie d'*Atys* (1676), qui montre un malheur provoqué par Cybèle et représenté sur ordre de cette même déesse, présente un autre cas à plus grande échelle. Les divinités, tourmentées par leurs passions, apparaissent comme des personnages complexes plutôt que comme de simples types tirés de la mythologie : de la même façon, les héros et les reines des pièces parlées de Quinault renaissaient plus vraisemblables et humains que dans l'Histoire. Sur ce point aussi, à savoir un certain équilibre entre humanité et divinité des personnages, l'opéra reprend, malgré sa nouveauté, un élément de la dramaturgie des pièces parlées.

En représentant l'humanité des divinités, Quinault souligne toujours le pouvoir de l'Amour. Ce dieu est pour la première fois incarné sur scène par cet auteur, dans *Armide et Renaud*, cinquième acte de *La Comédie sans comédie* : une invention de l'auteur pour représenter, d'une manière appropriée à l'art du théâtre, une scène pittoresque où Le Tasse décrit subtilement les sentiments troublés d'Armide et la naissance inattendue de son amour devant Renaud endormi. Dans la pièce, Armide s'approche de lui en portant une arme : « 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). Cette parole est interrompue par un cri de l'Amour qui apparaît en l'air : « Arrête, arrête, Armide ! » (V-7, v. 1604) ;

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. 1605-1619).

À la question d'Armide, l'Amour répond ainsi en ne dévoilant son identité qu'après une série de périphrases exprimant sa puissance. L'Amour peut aussi être considéré ici comme une incarnation du pouvoir du théâtre en tant que source du plaisir, ainsi que de la théâtralité du monde. En effet, son apparition surprise les spectateurs autant qu'Armide, car ils découvrent ce personnage en même temps qu'elle et, par cette surprise, il attire fortement leur attention.

Dans la première tragédie en musique, *Cadmus et Hermione* (1673), l'Amour met en pratique sur la scène son

(19) Les Parques disent à Io : « Nymphe, apaise Junon, si tu veux voir la fin / De ton sort déplorable ; / C'est l'arrêt du Destin, / Il est irrévocable » (IV-7, v. 810-813). Jupiter dit, d'autre part, « ma puissance souveraine / Doit suivre du Destin l'irrévocable loi » (V-2, v. 840-841).

art tant vanté, dans un effet spectaculaire que le genre nouveau de l'opéra rend possible. Quinault consacre en effet la sixième scène de l'Acte II à la mise en lumière des compétences de ce dieu tout-puissant : des statues d'or, immobiles, sont tout d'un coup animées par lui. Le parti que soutient l'Amour finit par l'emporter et c'est lui qui réconcilie le couple des divinités suprêmes⁽²⁰⁾.

Dans sa dernière tragédie en musique, *Armide* (1686), créée trente ans après *La Comédie sans comédie*, l'auteur reprend le même sujet de la victoire de l'amour sur la magicienne, mais de façon différente, inversée. Cette fois-ci, il met sur scène la Haine, convoquée par Armide pour l'assister à évacuer ses sentiments pour Renaud, qui, lui, est épris d'elle grâce à la force de la magie. La Haine sort des enfers, en répondant à la demande d'Armide, accompagnée des Furies :

Pour toi, contre l'Amour je vais tout entreprendre,
Et quand on veut bien s'en défendre,
On peut se garantir de ses indignes fers (III-4, v. 396-398).

Cependant, empêchée par Armide d'achever la défaite de l'Amour, la Haine irritée s'abîme en disant :

Tu me rappelleras, peut-être, dès ce jour,
Et ton attente sera vaine :
Je vais te quitter sans retour,
Je ne puis te punir d'une plus rude peine
Que de t'abandonner pour jamais à l'Amour (III-4, 429-433).

Ce faisant, l'auteur souligne encore une fois la puissance de l'amour, mais en insérant un concept approprié au genre lyrique et à l'univers des divinités mis en scène : l'éternité. Lorsque résonne le dernier cri d'Armide : « Partons, et s'il se peut, que mon amour funeste / Demeure enseveli dans ces lieux pour jamais » (V-5, v. 769-770), les spectateurs savent que son amour la poursuivra à jamais, malgré son souhait, car elle a déjà abandonné sa haine.

La scène de la convocation de la Haine est une invention de Quinault, tout comme l'apparition de l'Amour dans *Armide et Renaud*. Les paroles de la Haine, évoquant l'Amour comme son ennemi, donnent verbalement et en creux une image vivante du dieu qui apparaissait en personne dans la pièce parlée et les opéras antérieurs. Ainsi, Quinault associe des éléments qu'il a employés dans ses œuvres précédentes de manière à en faire naître des surprises qui dépassent le cadre de l'intrigue d'une œuvre isolée.

Les divinités humanisées, en proie à des passions, deviennent en effet un élément qui crée un lien organique entre les opéras. Lorsque Vénus et Mars apparaissent dans le prologue de *Thésée* (1675), ils ne sont plus de nouveaux personnages et leur conversation harmonieuse apporte une surprise joyeuse, puisque les spectateurs se souviennent d'avoir vu, dans *Cadmus et Hermione* (1673), la fureur de la divinité de la guerre qui s'opposait à l'amour du héros. Dans ce dialogue entre Vénus et Mars, Louis XIV est appelé « nouveau Mars » par le dieu Mars lui-même et ce qualificatif est repris par Iris dans le prologue d'*Atys* (1676). On perçoit ici, en écoutant la plainte du Temps et de Flore⁽²¹⁾, que Bellone, qui était partie de France sur l'ordre de Mars dans le prologue de *Thésée*⁽²²⁾, ne cesse de travailler à montrer la valeur guerrière du roi.

Élargissons la perspective : *Persée* (1682) peut être considéré comme un épisode précédent de *Cadmus et Hermione*, puisqu'y est décrite l'origine du bouclier de Pallas ; de même que, dans *Proserpine* (1680), on découvre le travail de Cérès pour « les champs de Cybèle⁽²³⁾ » (III-7, v. 632), déesse apparue dans *Atys*. Cette tragédie de Proser-

(20) « Jupiter et Junon ont fini leur querelle, / L'Amour lui-même a fait leur paix » (Pallas, V-2, v. 671-672).

(21) « Les Plaisirs à ses yeux ont beau se présenter, / Sitôt qu'il voit Bellone, il quitte tout pour elle » (v. 29-30).

(22) « Portez aux ennemis de cet empire heureux / Tout ce que la guerre a d'affreux : / Vénus le veut, Mars vous l'ordonne. / Partez, allez, volez, redoutable Bellone » (v. 53-56).

(23) Dans *Proserpine*, Cybèle est désignée aussi par une périphrase : « Mais la Mère des Dieux se plaint que la Phrygie / Qu'elle a toujours chérie, / Ne se ressente pas de vos soins bienfaisants » (I-2, v. 36-38).

pine décrit le conflit qui trouble, au début de leur hyménée, le couple suprême des Enfers, dont le nœud était bien établi dans *Alceste*. Ainsi, lorsque cette dernière pièce sera reprise en 1682, la deuxième représentation offrira une nouvelle heureuse surprise avec la redécouverte de ce couple et ce d'autant plus que *Proserpine* était aussi reprise depuis moins d'un an²⁴. La tragédie de *Phaéton* (1683) est également reliée directement à celle d'*Isis* (1677). En effet, dans la première, Mérops, roi d'Égypte, fait cette prière au Temple d'*Isis*, déesse adorée dans ce pays :

O vous, pour qui l'Amour des plus beaux de ses nœuds
 Sut enchanter le Dieu qui lance le tonnerre :
 Isis, aimez toujours ce séjour bienheureux.
 Le Ciel y fit cesser votre sort rigoureux,
 Lorsque Junon partout vous déclarait la guerre.
 Approuvez nos desseins, favorisez nos vœux ;
 Étendez cet Empire aux deux bouts de la Terre (III-4, v. 510-516).

Les paroles de cette prière rappellent précisément l'intrigue d'*Isis*, en tant que belle histoire d'amour.

Ces vers – surtout celui dans lequel est mentionnée la colère de Junon – deviennent une source de surprise métá-théâtrale plus qu'intertextuelle car la tragédie d'*Isis*, avec sa description de Junon, avait été la cause d'un retrait temporaire de Quinault. « Cependant, Quinault n'avait pas cherché à peindre les traits de la maîtresse royale sous le masque de la déesse : ce furent les courtisans qui, connaissant bien l'œuvre, eurent tôt fait d'établir cette étroite relation », explique B. Norman, en précisant : « [I]a découverte de la nouvelle faveur de M^{me} de Ludres, la colère et la vengeance de M^{me} de Montespan survinrent bien après le début des représentations d'*Isis* en janvier-février 1677²⁵ ». Mais cette fois-ci, en abordant le sujet de *Phaéton*, Quinault fait délibérément référence à la tragédie vécue par Isis comme un événement passé, en soulignant la sévérité de Junon. Ce rappel ‘ludique’, faisant transparaître un esprit de défi, devait provoquer une tension particulière chez les spectateurs, d'autant plus que leurs ragots avaient, six ans auparavant, entraîné pour l'auteur la nécessité de se retirer²⁶. L'auteur fait ainsi allusion à des faits expérimentés par les spectateurs, dans leur vie réelle et intellectuelle, pour mieux les impliquer dans le monde représenté sur scène.

De la même façon, il relie soigneusement aux œuvres précédentes les trois dernières tragédies, dont les sujets sont tirés d'œuvres médiévales. Les trois pièces partagent plus ou moins le même concept d'un monde où les divinités, devenues allégoriques, sont reconnues et agissent de même que les démons et les fées. La première de ces trois tragédies, surtout, *Amadis* (1684), est originale, d'abord sur le plan de la structure : les cinq actes principaux ne sont pas la représentation d'un événement du passé, mais l'ensemble paraît traité comme un événement succédant au prologue, qui annonce la renaissance heureuse du héros fameux. Ce grand héros est, bien évidemment, identifié au roi dans les paroles des magiciens :

²⁴ À propos d'*Alceste*, B. Norman rapporte « quelques représentations au début de 1678, à la suite de celles à la cour, avant d'être repris en août ou septembre 1682, pour continuer jusqu'à la première à l'Académie Royale de *Phaéton* en avril 1683 » (P. QUINAULT, *Livrets d'opéra*, vol. I, *op. cit.*, xxxviii) ; et les représentations de *Proserpine* « continuèrent jusqu'en mars 1681, et il y eut une reprise en novembre qui continua jusqu'à la fin de janvier 1682 » (*Id.*, lvii).

²⁵ B. NORMAN, *Quinault, librettiste de Lully: le poète des grâces*, L'éd. française, Wavre, Mardaga, 2009, p. 182. De cette façon, les courtisans s'amusent beaucoup à interpréter les opéras en les associant à l'actualité. Une lettre anonyme écrite pendant la création d'*Atys* en donne un autre exemple : « on dit que le Roi se reconnaît dans cet Atys insensible à l'amour ; que Cybèle ressemble fort à la Reine, et Sangaride, à Mme de Maintenon » (D. GAMBELLI et L. NORCI CAGIANO DE AZEVEDO, *Le théâtre en musique et son double (1600-1762): actes du colloque « L'Académie de musique, Lully, l'opéra et la parodie de l'opéra »*, Rome, 4-5 février 2000, Paris, H. Champion, 2005, p. 148).

²⁶ Cependant, lors de *Phaéton* (1683), cette surprise n'est plus scandaleuse car Madame de Montespan a alors déjà perdu la faveur du roi, au point d'avoir été évincée de son appartement proche du celui du roi en 1680, l'année de *Proserpine*, à savoir l'année du retour de Quinault après son congé forcé.

URGANDE

Retirons Amadis de la Nuit éternelle.
Le Ciel nous le permet, un sort nouveau l'appelle
Où son sang régnait autrefois.

ALQUIF

Nous ne saurions choisir de demeure plus belle.
Allons être témoins de la gloire immortelle
D'un Roi, l'étonnement des Rois,
Et des plus grands Héros le plus parfait Modèle (v. 49-55).

Cet important changement de structure marque la transition du monde mythologique ancien vers une autre époque plus moderne. Le fait le plus surprenant est cependant que l'auteur établit le lien entre les deux époques différentes en exploitant l'idée d'une renaissance. Le prologue de la tragédie précédente, *Phaéton*, prépare une idée semblable.

Notons que la présence du roi, bien réelle au centre du public, sert en effet à unifier les prologues, bien qu'y soient mentionnés différents événements selon les sources originales. Dans le prologue de *Phaéton*, la déesse de la justice, Astrée, qui aime profondément les humains, n'avait auparavant « quitté la Terre qu'avec peine » (v. 20). Elle annonce son doux espoir d'un renouveau proche de son règne :

J'espère y voir encor le siècle fortuné
Qu'à l'Univers naissant les Dieux avaient donné.
Le sort veut que bientôt ce beau temps recommence (v. 21-23).

Or, justement, Saturne, le « *Dieu qui régnait durant l'Age d'or* », vient l'inviter à retourner séjourner parmi les hommes :

Un Héros, qui mérite une gloire immortelle,
Au séjour des humains aujourd'hui nous rappelle.
Le siècle qui du monde a fait les plus beaux jours
Doit, sous son règne heureux, recommencer son cours (v. 40-43).

Ainsi « le retour de l'âge d'or » – selon le titre attribué par Quinault à ce prologue – est annoncé ici : les cinq actes suivants sont présentés comme une offrande au roi, ce grand héros, l'« auteur d'un si doux repos » (v. 73, 81). Ces actes se terminent par la chute de la foudre qui fait retomber l'audace de Phaéton. Le prologue d'*Amadis*, quant à lui, commence par le bruit du tonnerre et les magiciens « désenchantés » par ce fracas insistent sur leur heureuse libération en répétant « Brillants éclairs, bruyant tonnerre » (v. 13, 17). Ils chantent ensemble le moment venu :

Que le Ciel annonce à la Terre
La fin de cet enchantement,
Brillants éclairs, bruyant tonnerre,
Marquez avec éclat ce bienheureux moment (v. 11-14).

Cette répétition semble suggérer que Quinault a souhaité relier l'ouverture de cette pièce à la fin de la fiction de la pièce précédente : le tonnerre qui réveille les magiciens pourrait être celui qui a entraîné la chute de Phaéton. Cette interprétation métathéâtrale apparaît tout à fait envisageable car dès le début de l'acte premier, Amadis s'identifie à un héros de la mythologie grecque, Hercule :

J'ai choisi la Gloire pour guide,
J'ai prétendu marcher sur les traces d'Alcide ;

Heureux si j'avais évité
 Le charme trop fatal dont il fut enchanté !
 Son cœur n'eut que trop de tendresse,
 Je suis tombé dans son malheur ;
 J'ai mal imité sa valeur,
 J'imité trop bien sa faiblesse (I-1, v. 22-29).

Cette référence renvoie aux épisodes de la reine Omphale et de la tunique empoisonnée, comme B. Norman l'indique⁽²⁷⁾; mais cela peut aussi rappeler, dans l'imagination du public, l'amour d'Alcide qui le conduit à descendre dans les Enfers pour retrouver Alceste, épisode connu du public par un opéra précédent et qui ne fait pas partie du mythe.

De la même façon, dans *Roland* (1685), le rôle-titre se compare à un autre héros mythologique, tout en insistant sur son impuissance face à l'amour : « Eh ! que me sert-il aujourd'hui / D'avoir les dons du Ciel qu'eut autrefois Achille ? » (II-3, v. 278-279). Et dans *Armide* (1676), comme nous l'avons vu, Quinault relie le monde de la magicienne au monde des autres tragédies en musique, en représentant la Haine comme la rivale de l'Amour et accompagnées des Furies, ses suivantes, que Mars avait déjà employées dans d'autres opéras, comme *Cadmus et Hermione*.

Ainsi, chez Quinault, les personnages divins ou mythologiques deviennent des intermédiaires entre les différentes œuvres ainsi qu'entre la réalité et la fiction. En effet, à la différence des pièces de théâtre, qu'on peut voir représentées tour à tour par des troupes différentes, les tragédies en musique constituent un événement annuel, spécialement mis en scène pour la cour. Il semble que Quinault ait profité, en tant que librettiste, de cette caractéristique singulière du nouvel art. Chaque fois, il prépare de nouvelles surprises et des plaisirs fondés sur le souvenir que le public garde des spectacles, afin de mieux plonger les spectateurs dans le monde merveilleux des pièces suivantes. Les récits mythologiques sont ainsi reliés par Quinault comme une série. Le traitement de l'Amour se transforme au fil des nouveaux épisodes : tantôt il est le support des exploits miraculeux du héros, tantôt l'obstacle à sa gloire ; néanmoins, il demeure toujours puissant. Lorsque l'amour surprend un cœur et le met sous son joug, ni le pouvoir divin des déesses ou des héros, ni la magie noire n'ont d'efficacité. L'auteur établit ainsi un parallèle entre le monde surnaturel et celui des vivants par la convocation des souvenirs des représentations auxquelles les spectateurs ont assisté et qui sont imprimées dans leur mémoire. De la même façon, les récits historiques modernisés⁽²⁸⁾ par cet auteur étaient connectés, par leur ressemblance avec de véritables histoires d'amour, à la réalité contemporaine des spectateurs.

3. Le tragique du théâtre parlé introduit dans les opéras

Pour faire naître l'opéra en tant que ‘tragédie’ en musique, les livrets apportent une grande part de l'intérêt dramatique nécessaire. En effet, en construisant les intrigues et les personnages des opéras, Quinault reprend la dramaturgie de ses tragédies de manière à mettre en relief la gloire et la misère humaines des personnages.

On le remarque par exemple dans l'artifice du roi Lycomède, qui provoque un grand bouleversement à la fin du premier acte d'*Alceste* (1674). En prétendant fêter les noces d'Admète et Alceste, Lycomède sépare malicieusement les époux, enlève la princesse et l'emmène sur son vaisseau (I-7). Bien qu'il le fasse avec l'aide de sa sœur Thétis⁽²⁹⁾, une Néréïde, sa façon de tromper est tout à fait perverse et humaine. Quand Alceste et les autres personnages s'étonnent et crient, les spectateurs partagent leur surprise. La situation est d'autant plus surprenante pour eux qu'ils

⁽²⁷⁾ P. QUINault, *Livrets d'opéra*, vol. II, *op. cit.*, pp. 157-158.

⁽²⁸⁾ Voir R. TAKAYASU, « Les personnages historiques chez Philippe Quinault - d'*Amalasonte* à *La Mort de Cyrus* - », *Bulletin of the Graduate School of Letters, Arts and Sciences of Waseda University*, vol. 69, 15 mars 2024, pp. 269-290.

⁽²⁹⁾ Ce lien de parenté est une invention de Quinault. Dans la mythologie, la néréïde Théthis confie son fils Achille au roi de Skyros, Lycomède, un simple humain, pour qu'il le cache, déguisé en fille, parmi ses propres filles. Achille en profite pour séduire l'une de ces dernières, dont il a un enfant, Néoptolème, petit-fils de Thetis et de Lycomède, dont c'est le seul lien de parenté. Cette liberté avec la mythologie montre encore à quel point Quinault s'en détache et agit en « Moderne » dans le nouveau genre de l'opéra.

comprendent *a posteriori* le véritable sens des paroles hypocrites de Lycomède :

Enfin, grâce au dépit, je goûte la douceur
De sentir le repos de retour dans mon cœur.
J'étais à préférer au Roi de Thessalie ;
Et si pour sa gloire on publie
Qu'Apollon autrefois lui servit de Pasteur,
Je suis Roi de Scyros, et Thétis est ma sœur.
J'ai su me consoler d'un hymen qui m'outrage ;
J'en ordonne les Jeux avec tranquillité (I-5, v. 141-148).

Quinault crée ainsi un personnage rempli de méchanceté, doué pour la feinte, et lui fait prononcer des paroles aussi ambiguës que celles des flatteurs hypocrites qu'il avait créés comme ennemis du grand amour des protagonistes. Odatisse en présente un exemple significatif dans *La Mort de Cyrus* (1658), la première tragédie parlée⁽³⁰⁾ en cinq actes de Quinault.

En outre, ce qui permet le dénouement dans la tragédie en musique *Alceste* n'est pas l'immense force physique d'Alcide, attribut essentiel du héros, mais les efforts de son cœur, ainsi :

Ah ! quelle gloire extrême !
Quel héroïque effort !
Le Vainqueur de la Mort
Triomphe de lui-même (V-4, v. 896-899).

Le duo d'Admète et d'Alceste souligne l'admiration pour la vertu purement humaine du fameux héros. Nous pouvons considérer que, après que le caractère humain des divinités a bien été établi dans les deux premières opéras, l'intérêt de Quinault est passé à la description des véritables potentialités des pouvoirs humains, mais aussi de leurs limites. Cela s'applique également aux héros demi-dieux et aux divinités elles-mêmes.

Médée, elle aussi, recourt à la feinte : bien qu'elle soit une grande magicienne, elle ne peut pas forcer « un cœur à s'enflammer » (*Thésée*, II-1, v. 337). Lorsqu'elle découvre que l'objet de l'amour de Thésée est une autre femme, Églé, elle jure de se venger, tout en prétendant favoriser l'amour de ce héros. Sa façon de feindre passe à une autre dimension, par rapport à celle des personnages du théâtre parlé, car la magicienne peut imposer à Églé de faire semblant, en la menaçant de son pouvoir surnaturel : « Enfin, je veux gagner son cœur [celui de Thésée] / Par le secours de ma rivale » (IV-3, v. 765-766). Médée révèle tout de suite ses véritables sentiments à sa rivale. Toutefois, elle semble partager la même rage amoureuse que Sténobée, dans *Bellérophon* (1671), Amalfrède, dans *Amalasonte* (1657) ou Démarate, dans *Pausanias* (1668) :

Il faut voir qui des deux l'aimera davantage,
Plutôt que le céder, j'aime mieux que la Mort
En fasse entre nous le partage,
Et l'amour n'en est que plus fort,
Quand il passe jusqu'à la rage (IV-3, v. 748-752).

Le pouvoir de Médée lui apporte ironiquement une étrange douleur car elle est obligée d'être, elle-même, témoin des tendres plaintes échangées par Thésée et Églé : « Finissez vos regrets, c'est trop, c'est trop vous plaindre, / Je viens d'entendre tout, il n'est plus temps de feindre » (IV-6, v. 851-852). On ne peut pas distinguer quelle situation est la plus pénible, de celle de Médée ou des autres héroïnes perdues, comme Hermine (*Clorinde* dans *La Comédie*

(30) Quinault avait déjà créé une courte pièce tragique, *Clorinde*, qui constitue le quatrième acte de *La Comédie sans comédie* (1655).

sans comédie) qui, portant l'armure de Clorinde, entend les paroles d'amour que Tancrede adresse à celle-ci. Le pouvoir surnaturel ne résout pas le problème essentiel. Les conséquences qu'il provoque peuvent surprendre les divinités qui l'utilisent, comme la déesse Cybèle (*Atys*), accablée par le résultat de sa vengeance. De même, si Armide a réussi à forcer Renaud à l'aimer, elle est tourmentée par le fait que cet amour n'est que le fruit de sa magie. Le pouvoir surnaturel, qui est, en soi, occasion de surprise visuelle, est ainsi intégré à l'action et provoque des malheurs imprévus par les personnages qui en ont usé.

La gloire des humains ainsi que leur misère sont encore soulignées dans la relation complémentaire qu'ils entretiennent avec les éléments surnaturels. Dans *Persée* (1682), Quinault semble adopter le principe de *Bellérophon* (1671), sa dernière tragédie parlée : incarner le mythe dans la réalité de la pièce. La nature divine de Persée est d'abord mise en doute par son rival, Phinée, et traitée comme une superstition⁽³¹⁾. Mais, comme le dit Céphée, son frère et roi d'Éthiopie, les miracles accomplis par Persée vont ouvrir les yeux de Phinée : d'abord l'exécution de Méduse, ensuite son combat contre le monstre soutenu par les divinités de la mer, c'est-à-dire sa résistance contre la colère des dieux eux-mêmes. Remarquons qu'au moment du premier péril, Mercure, pourtant lui-même dieu, souligne la limite de l'aide divine : « Je vous laisse au milieu d'un péril redoutable. / Je ne puis plus rien pour vos jours. / Cherchez votre dernier secours / Dans un courage inébranlable » (III-3, v. 530-533).

En outre, après la deuxième épreuve, provoquée directement par les divinités, le héros affronte Phinée lors de sa dernière bataille. Bien que Persée et les autres personnages voient dans la jalouse de Phinée une conséquence de la colère de Junon, ce dernier péril, qui implique le peuple entier est, en fait, provoqué par une rivalité amoureuse passionnée. La princesse Mérope⁽³²⁾, malgré sa peine de ne pas être aimée du héros, vient alors avertir Persée de fuir Phinée qui est suivi de milliers de compagnons :

Évitez leur fureur, servez-vous du secours
Que les Dieux propices vous donnent ;
Volez, et sauvez-vous par le milieu des airs,
Vous ne trouverez plus d'autres chemins ouverts (V-4, v. 859-862).

La réponse simple de Persée prouve son courage :

Si les Dieux m'ont prêté des ailes,
Ce n'est pas pour fuir le danger (V-4, v. 866-867).

Le pouvoir divin n'est donc plus, pour lui, un don extérieur : c'est une marque d'estime des dieux pour son intelligence et la force de son cœur.

Quant à Phaéton, héros de la tragédie suivante, il aspire à prouver sa naissance divine. Ce désir augmente du fait de sa rivalité avec Épaphus, fils de Jupiter et d'Isis. Ironiquement, chez Phaéton, la conscience de sa nature divine exacerbe la perception de la faiblesse de sa part humaine, tout en le poussant à dépasser les limites imposées aux mortels. Il ne se contente pas de voir son père, le Soleil, mais lui demande de lui donner l'occasion de révéler leur lien en public, il veut donc monter lui-même sur le char solaire. Le Soleil lui conseille d'abandonner cette pensée :

(31) « Et croyez-vous aussi la fable qu'il raconte ? / Croyez-vous qu'un Dieu souverain / Qui sur tout l'Univers préside, / Se laisse par l'Amour changer en or liquide, / Pour entrer en secret dans une tour d'airain ? / Par ce prodige imaginaire, / Persée est révéré du crédule vulgaire ; / Il se dit fils du Dieu dont le Ciel suit la loi » (II-2, v. 234-241). Ce fait mythologique relie donc cette pièce avec *Isis* qui la précède et *Phaéton* qui la suit : « L'oracle dit à Acrisios, arrière-petit-fils de Danaos (lui-même arrière-petit-fils d'Epaphus, fils d'Isis ; voir *Phaéton*), qu'il n'aurait pas de fils mais que son petit-fils le tuerait. Il enferma sa fille Danaé dans un tour d'airain (ou dans un donjon dont les portes étaient d'airain), mais Jupiter s'y glissa sous la forme d'une pluie d'or pour la posséder » (P. QUINault, *Livrets d'opéra*, vol. II, *op. cit.*, p. 74).

(32) Cette princesse constitue le tragique de cette pièce : elle meurt finalement dans le trouble du dernier combat, bien qu'elle ait ainsi surmonté son dépit pour sauver la vie du héros dont elle n'a pas pu obtenu le cœur.

Vos désirs vont plus loin que la puissance humaine,
C'est trop pour un mortel de tenter un effort
Où les forces d'un Dieu ne suffisent qu'à peine.

[...]

Voyez mon triste cœur saisi d'étonnement ;
De l'amour paternel faut-il un autre gage ?

Hélas ! ma crainte en dit assez,
Un Dieu tremble pour vous, mon fils, reconnaisssez
Votre père à ce témoignage (IV-2, v. 676-688).

L'intrigue suit globalement le mythe qu'Ovide raconte dans les *Métamorphoses*, mais Quinault ne s'attarde pas sur le détail des conseils du père ni sur la pure joie du fils. En revanche, il souligne l'angoisse paternelle et insiste sur la conscience qu'a Phaéton de sa part humaine, indéniable :

Il est beau qu'un mortel jusques aux Cieux s'élève,
Il est beau même d'en tomber (IV-2, v. 697-698).

De plus, Quinault introduit le peuple sur scène en tant que témoin du miracle, comme il le faisait dans *Persée* mais, cette fois-ci, l'enthousiasme populaire renforce le tragique de la pièce. Au dernier acte, l'auteur décrit, dans un déroulement sans pause, le grand retournement de la Fortune et du peuple : l'adoration générale envers le « Soleil nouveau » (V-1, v. 716, 718, 720, 722) à l'instigation du roi et de la reine (la mère de Phaéton), la plainte de Théone qui annonce le funeste péril de Phaéton, son amant ingrat, puis le cri de la Déesse de la Terre, brûlée par le feu, la prière du peuple qui supplie le dieu suprême de faire tomber ce soleil violent et finalement, l'apparition de Jupiter qui « foudroie Phaéton et le fait trébucher ». Phaéton tombe comme il avait été prévu et le rideau se ferme sur les cris d'étonnement du peuple. Pendant toute la durée de cet acte, le « Soleil nouveau » lui-même ne prononce pas un mot. Cette catharsis pathétique nous fait considérer que l'auteur crée une surprise extraordinaire appropriée à la tragédie humaine, en intégrant le merveilleux surnaturel dans l'humanité.

4. Virtuosité poétique, sensorielle et intellectuelle

Nous venons de voir que les livrets d'opéra de Quinault poursuivent la dramaturgie de ses pièces de théâtre sur le plan structurel et thématique. Si la qualité dramaturgique de son travail était indispensable à la réussite des opéras, celle de sa poétique était également essentielle pour permettre à Lully de composer des tragédies qui mettent en valeur sa musique. Nous savons que ce dernier a refusé le livret *Daphné*, écrit par La Fontaine, et adopté celui de Quinault : dans son poème *Le Florentin* (1674), le fameux écrivain des *Fables* témoigne de son ressentiment contre le musicien.

La complexité de l'opéra, où toutes les paroles sont chantées, ainsi que le talent exceptionnel de Quinault qui a rendu cela possible, sont illustrés avec précision par Perrault dans sa réponse à la critique de Boileau :

Il faut que dans un mot qui se chante la syllabe qu'on entend fasse deviner celle qu'on n'entend pas, que dans une phrase quelques mots qu'on a ouïs fassent suppléer ceux qui ont échappé à l'oreille, et enfin qu'une partie du discours suffise seule pour le faire comprendre tout entier. Or cela ne se peut faire à moins que les paroles, les expressions et les pensées ne soient fort naturelles, fort connues et fort usitées ; ainsi, Monsieur, on blâme Monsieur Quinault⁽³³⁾ par l'endroit où il mérite le plus d'être loué, qui est d'avoir su faire avec un certain nombre d'expressions ordinaires, et de pensées fort naturelles, tant d'ouvrages si beaux et si agréables, et tous si différents les uns des autres. Aussi voyez-vous que Monsieur de Lully ne s'en plaint point, persuadé qu'il ne trouvera jamais des paroles meilleures à être mises en chant et plus

(33) Il s'agit des critiques de Boileau, Racine et La Fontaine, à savoir des Anciens, opposée aux Modernes que Perrault représente.

propres à faire paraître sa Musique³⁴.

De fait, le talent de Quinault propre au théâtre chanté est mis en relief par plusieurs critiques³⁵ : ils soulignent combien cet auteur est doué dans l'art de provoquer certains rythmes grâce à l'emploi des mots. Dans ses premières pièces parlées déjà, cette capacité était clairement démontrée. Elle apparaît d'abord avec l'insertion de chansons dans *La généreuse ingratitudo* (1654), *La Comédie sans comédie* (1655) et *Les Coups de l'Amour et de la Fortune* (1655). Dans la première de ces pièces, une tragi-comédie pastorale, les concerts dirigés par les rivaux en amour sont joués tour à tour comme une compétition (III-8) et aboutissent à un affrontement physique. Dans la dernière, une tragi-comédie, la confidente d'une princesse fait donner un concert à sa maîtresse pour l'introduire au sommeil. On y entend un hymne à la belle princesse endormie sur le gazon, devant un paysage pittoresque (III-2). *La Comédie sans comédie* s'ouvre sur une chanson burlesque du valet, à laquelle succèdent celles des comédiens amoureux, qui poursuivent l'évocation d'une nuit vivifiée par les divinités mythologiques, mais sur un ton plus élevé et galant (I-3,4). Ces chansons de l'Acte I, se déroulant dans la réalité fictive des comédiens, préparent le concert fantastique d'une sirène et d'un triton à l'Acte V (scène 5), *Armide et Renaud*, dernière scène d'un spectacle qu'ils présentent dans leur réalité pour obtenir la permission de se marier chacun avec l'objet de son amour.

Cette musicalité poétique du texte de Quinault se manifeste aussi dans les stances qui naissent d'un changement du rythme au cours de l'intrigue, comme celles d'Isabelle (*Les Rivaux*, III-1), d'Ormin-Zélinde (*La généreuse ingratitudo*, III-2) et de Climène (*Le Fantôme amoureux*, 1656, III-3). Quinault crée aussi, dans les pièces comiques, des dialogues rythmiques dans lesquels la répétition de sonorités identiques, combinée à des similitudes ou des contrastes de sens, engendre une agréable partition sonore dans les disputes entre les aubergistes dans *Les Rivaux* (II-1), entre des amoureux concurrents dans *L'Amant indiscret* (I-2), ou encore dans le feint écho joué par le rival (*Clomire*, l'Acte II de *La Comédie sans comédie*, scène 4). Toutes ces scènes ‘lyriques’, sensibles à l'oreille, sont incorporées comme des composantes nécessaires au cours de l'intrigue et leur interprétation rétrospective suscite un plaisir intellectuel chez les spectateurs incités à découvrir leurs liens avec les événements qui se déroulent.

Dans les opéras, la répétition des mots, combinée à la musique par nature répétitive, renforce l'impact scénique. La répétition des cris composés de mots courts et articulés est à même de créer une ambiance joyeuse ou pathétique. Dans *Thésée*, on entend dès le début les voix des combattants, qui évoquent des faits étonnamment sanglants :

Avançons, avançons ; que rien ne nous étonne ;
 Frappons, perçons, frappons ; qu'on n'épargne personne ;
 Il faut périr, il faut périr ;
 Il faut vaincre ou mourir (I-1, v. 1-4).

³⁴ C. PERRAULT et D. REGUIG, « Parallele-anciens-modernes », sur *Parallele-anciens-modernes*, s. d. (en ligne : <https://parallel-anciens-modernes.huma-num.fr/> ; consulté le 30 août 2024), Tome III.

³⁵ Cette évaluation positive est constante, de l'époque de Quinault à notre temps. Même Boileau reconnaît l'aisance de Quinault à combiner les sons poétiques, même si c'est pour en décrier la gratuité : « Si je pense exprimer un auteur sans défaut, La raison dit Virgile ; & la rime, Quinault » (Satire II, 1664, À M. DE MOLIÈRE, v. 19-20). Dans une revue musicale du XIX^e siècle, par exemple, nous trouvons cette belle description du talent lyrique de Quinault : « La poésie de Quinault est le démenti le plus formel adressé aux doctrinaires qui veulent que les vers d'opéra soient des vers de mirliton. D'autres grands hommes du siècle de Louis XIV ont fait les *Satires*, *Phèdre*, le *Misanthrope*, le *Chêne et le Roseau*, *Polyeucte*, qui sont des œuvres d'une perfection accomplie ; mais personne n'a eu, comme Quinault, le sentiment de la mesure et du rythme nécessaires à l'inspiration du compositeur. Que reproche-t-on à la langue française, musicalement parlant ? On lui reproche de n'avoir pas autant de voyelles que la langue italienne. Hé bien ! lisez les principaux passages d'*Armide* et de *Roland*, les voyelles abondent ; elles sont là, non point par un effet du hasard, mais par une précaution du librettiste, afin d'aider à l'émission du son. Les vers de Quinault appellent la mélodie comme le Septentrion attire l'aimant » (A. HEULHARD, *La Chronique musicale*, Paris, Imprimerie Alcan-Lévy, 1873, vol. II, p. 60). B. Norman, de nos jours, indique que les échanges entre les comédiens dans *La Comédie sans comédie* font percevoir « que Quinault est déjà habile à l'intégration du chanté dans le parlé et qu'il connaît un peu de terminologie musicale » (B. NORMAN, « Le Rôle de Quinault dans la création de l'opéra français », dans *Cadmus & Hermione* (1673) de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault: livret, études et commentaires, Wavre, Editions Mardaga, 2008, p. 76).

Ces deux dernières lignes sont répétées par intermittence sur une longue période, jusqu'à la cinquième scène ; cela crée une atmosphère tendue de champ de bataille et surprend les spectateurs ainsi que les personnages par l'utilisation de la ‘voix off’, qui fait imaginer l’approche des combattants malgré leur absence sur scène. Dans la sixième scène, les changements dans la situation de la bataille sont également suggérés, étape par étape, par les voix des combattants dans les coulisses³⁶. De cette manière, Quinault fait progresser en même temps et l’intrigue principale entre les personnages principaux et la bataille qui les entoure³⁷.

Les duos deviennent un moment où l’écriture poétique de Quinault se manifeste dans la fusion des paroles avec la musique. Le dramaturge exploite les pronoms démonstratifs ou les mots à consonances similaires pour varier des signifiants dans une même phrase. Par exemple, effrayés de la magie noire de Médée, Arcas et Cléone implorent en même temps l’aide de Dorine, confidente de la magicienne :

Belle Dorine, hélas !
 Ne {m’abandonne} pas (*Thésée*, III-5, v. 620-621).
 {l’abandonne}

Arcas demande à Dorine de sauver Cléone, tandis que celle-ci cherche sa propre sécurité. De la même façon, Quinault joue sur les pronoms personnels : quand ils unissent leurs voix, le pronom « l’ » a une signification différente pour l’un et l’autre :

Non, non, je le promets,
 Non, je ne l’aimerai jamais (III-5, v. 630-631).

Ces deux dernières lignes sont reprises par Dorine qui rejette le serment trompeur d’Arcas, son amant ingrat, et Cléone, sa rivale (v. 639-640). Finalement, les trois voix s’unissent, bien que le sens de cette même phrase soit différent pour chacun (v. 641-642). Ainsi, dans une scène abondante en surprises scéniques, Quinault fournit techniquement une occasion au musicien d’inventer un duo qui se développe en trio, tout en insérant un subtil et surprenant écart sur le plan de l’interprétation des phrases.

L’effet de répétition est ainsi développé en lien avec la musique et acquiert un nouveau charme qui devient une caractéristique du nouveau genre. La surprise sensorielle est un élément qui constitue l’espace du monde merveilleux, dans lequel plonge le public. Quinault élabore, de plus, une forme de surprise intellectuelle dans les paroles chantées, malgré la contrainte d’un vocabulaire simple.

On en trouve un exemple spécifique dès la première tragédie en musique. Chaque acte des tragédies lyriques se termine habituellement sur un divertissement, dans lequel on donne un spectacle avec chœur et danse mais, pour marquer la fin du premier acte de *Cadmus et Hermione*, Quinault divertit le public par un jeu verbal à la place du spectacle éblouissant. Il s’agit de la scène où Junon et Pallas se disputent en présence de Cadmus. Bien que ces deux déesses apparaissent chacune sur son char, elles n’accomplissent ici aucun mouvement acrobatique. Elles parlent tour à tour : la scène est donc plutôt calme sur le plan des effets auditifs, ainsi que visuels. C’est la disposition du dialogue même qui crée la surprise.

L’auteur applique aux paroles des divinités une variante des stichomythies, procédé qu’il a exploité lors de la dispute des hôtes dans *Les Rivaux*. Les premières répliques sont assez longues :

JUNON sur son char
 Où vas-tu téméraire ?

³⁶ À la dernière phase, on entend que la répétition des mots « Victoire » et « Liberté », qui expriment suffisamment le résultat.

³⁷ De même, à l’Acte V d’*Alceste*, l’auteur insère le monologue d’Admète au milieu des chants du peuple qui répète « Alcide est vainqueur du Trépas, / L’Enfer ne lui résiste pas », un refrain qu’Admète lui-même leur ordonne de chanter (V-1, v. 798-799). Ce procédé de concomitance met en relief le conflit intérieur du personnage, en contraste avec la joie collective.

Où cours-tu te précipiter ?
 C'est l'épouse et la sœur du Maître du Tonnerre,
 La mère du Dieu de la Guerre,
 C'est Junon qui vient t'arrêter.

PALLAS *sur son char*
 Va, Cadmus, que rien ne t'étonne,
 Va, ne crains ni Junon, ni le Dieu des Combats :
 Ose secourir Hermione :
 Tu vois dans ton parti la guerrière Pallas,
 Cours aux plus grands dangers, je vais suivre tes pas,
 C'est Jupiter qui me l'ordonne (I-6, v. 189-199).

L'auteur fait en sorte que les déesses s'introduisent en employant des périphrases analogues à celles des énigmes, comme le faisait l'Amour dans *La Comédie sans comédie*. Ici, non seulement sur le plan du son, mais aussi du sens, on perçoit des correspondances étroites entre leurs paroles. Tandis que Junon répète deux fois des phrases interrogatives qui commencent par « où », Pallas réagit avec deux lignes de déclarations impératives qui débutent par un son assez fort, « va ». Elle reprend alors, comme si elle répondait aux paroles du Junon à la place du héros, les verbes qui étaient utilisés par sa concurrente, « aller » et « courir », tout en gardant leurs sons et en changeant leur mode. Pallas conclut son argument avec la même structure de phrase que celle utilisée par Junon dans sa dernière ligne. L'ordre des interventions, ainsi que le nombre de mots, impliquent que c'est Pallas qui a l'avantage. Sur le plan logique aussi, elle a réussi à vaincre Junon : la structure de chiasme (épouse de Jupiter, mère du dieu de la guerre / déesse guerrière, Jupiter) permet de conclure par un argument sans réplique. En effet, Pallas met, comme raison ultime, l'ordre de Jupiter, ce dieu tout-puissant sur lequel Junon avait fondé sa propre autorisation.

L'auteur raccourcit ensuite progressivement la longueur des répliques :

JUNON
 Pallas pour les amants se déclare en ce jour ?
 Qui l'aurait jamais osé croire ?

PALLAS
 Qui peut être contre l'Amour
 Quand il s'accorde avec la Gloire ?

JUNON
 Évite un courroux dangereux.

PALLAS
 Profite d'un avis fidèle.

JUNON
 Fuis un trépas affreux.

PALLAS
 Cherche dans les périls une gloire immortelle (I-6, v. 200-207).

Un débat potentiellement galant s'incarne ainsi à travers les paroles des divinités selon un rythme rapide. Ce passage est d'autant plus intéressant sur le plan intellectuel que leurs attaques et défenses contiennent des références à leurs

caractères. La drôlerie augmente par la réaction de Cadmus, car, bien que les déesses fournissent des efforts pour le convaincre, il ne leur répond pas ; il murmure et se détermine en obéissant à un autre dieu qui n'est pas présent à ce moment-là : « Mais je suis l'Amour qui m'appelle » (I-6, v. 210). À la fin de l'Acte I, les déesses profèrent menaces et encouragements à Cadmus, qui ne les écoute pas :

JUNON

Je poursuivrai tes jours.

PALLAS

Je vole à ton secours (I-6, v. 211-212).

Tout au long de ce passage, le contraste du son des mots renforce celui du sens, dans ces termes courts. Pallas reprend les rimes des paroles de Junon, tout en commençant ses paroles par le son du début de la dernière ligne de celles-ci (v. 200-203). D'un côté, Junon menace le héros par les phrases dont les verbes signifient les actions de fuir et qui se terminent par des mots terrifiants finissant par le son « eux » (v. 204, 206). De l'autre côté, Pallas encourage le héros avec des phrases dont les verbes signifient des actions positives et dont les rimes en « ele » évoquent une image loyale et brillante (v. 205, 207). Pallas clôt le débat en faisant une sorte d'écho à la parole précédente de Junon, en gardant les mêmes allitérations et les rimes (v. 211-212). Ce procédé rythmique rend la scène étonnamment plaisante, malgré la nature majestueuse de ces personnages.

Soulignons de plus que la reprise surprenante d'un tour comique dans une « tragédie » situe cette œuvre dans la lignée des œuvres de Quinault. L'écriture poétique de Quinault est ainsi souvent en lien avec les connaissances antérieures du public.

Dans les pièces comiques telles que *Les Rivales* et *La Mère coquette* (1665), l'intérêt des maîtres influence les serviteurs : leur relation de couple et leur comportement l'un vis-à-vis de l'autre. Ce principe ne change pas dans les opéras et s'applique aussi au couple des divinités subalternes comme nous le constatons dans la relation entre Iris et Mercure. Leur dialogue devient une source de surprises pour les spectateurs :

IRIS

Jupiter et Junon nous occupent sans cesse,
Nos soins sont assez grands sans que l'Amour nous blesse ;
Nous n'avons pas tous deux le loisir d'aimer bien.

MERCURE

Si je fais ma première affaire
De vous voir et de vous plaire ?

IRIS

Je ferai mon premier devoir
De vous plaire et de vous voir (*Isis*, II-4, v. 277-283).

Tandis que Mercure parle de son « affaire » sentimentale et a hâte de voir Iris, celle-ci insiste sur son « devoir » et ses paroles, formant un chiasme (plaire / voir) avec celles de Mercure, font percevoir plus d'efforts à être aimable et moins de désirs de le voir. Le changement minuscule des mots et de leur ordre crée une grande différence dans le sens de la phrase et cette surprise intellectuelle est combinée avec une agréable correspondance du son qui est bien servie par la musique.

Plus tard, dans un autre opéra, *Persée* (1682), Quinault varie le procédé avec virtuosité dans des circonstances plus sérieuses : il s'agit de la scène de l'entretien entre Andromède et Phinée. Celui-ci aurait pu se marier avec elle si le héros Persée n'était pas arrivé dans ce pays :

ANDROMEDE et PHINEE

Croyez-moi, croyez-moi.

ANDROMEDE {cessez de craindre.

PHINEE {cessez de feindre.

ANDROMEDE

Je veux vous aimer, je le dois.

PHINEE

Vous ne m'aimez pas, je le vois.

ANDROMEDE {cessez de craindre.

PHINEE {cessez de feindre.

ANDROMEDE et PHINEE

Croyez-moi, croyez-moi (I-4, v. 98-103).

La musique de Lully respecte la structure circulaire qui apparaît dans le texte de Quinault. En consultant la partition notée par Lully (*Figure 1⁽³⁸⁾*), on perçoit que les vers commencés par « Cessez » ne sont pas prononcés en même temps, mais légèrement décalés. Et le musicien relie le dernier vers au premier, identique, pour répéter ce passage entier. Combinée à cette technique musicale particulière, le canon, le procédé de la stichomythie prend une autre dimension. La délicieuse correspondance des sonorités de termes sémantiquement opposés est soulignée et renforcée par la musique qui se répète plusieurs fois. Ce passage est repris après une longue dispute entre les personnages, avec quelques arrangements dans l'ordre des vers :



Figure 1 - Persée, tragédie mise en musique, par Monsieur de Lully (1682).

⁽³⁸⁾ J.-B. LULLY, *Persée, tragédie mise en musique par Monsieur de Lully (paroles de Quinault)*, Paris, par Christophe Ballard, 1682, pp. 20-21.

PHINEE

Ne vous servez point d'artifice.

ANDROMEDE

Ne me faites point d'injustice.

Je veux vous aimer, je le dois.

PHINEE

Vous ne m'aimez pas, je le vois.

ANDROMEDE *et* PHINEE

ANDROMEDE {cessez de craindre.

PHINEE {cessez de feindre.

ANDROMEDE *et* PHINEE

Croyez-moi, croyez-moi (I-4, v. 153-158).

Nous pouvons dire que, chez Quinault, la surprise intellectuelle et la surprise sensorielle sont nettement associées et se renforcent mutuellement : cette caractéristique, déjà apparue dans son théâtre parlé, s'accorde bien avec la musique de Lully et amplifie ses effets.

Ainsi, la pratique de Quinault dans ses opéras, qui consiste à surprendre les spectateurs par la force des paroles, autant que celle de la musique et des effets spéciaux, est en continuité avec les méthodes qu'il a élaborées tout au long de sa carrière de dramaturge, et qu'il a adaptées au nouveau dispositif du genre. Les actions et les danses sont éloquentes dans les pièces chantées et le volume des didascalies prouve la volonté de l'auteur de construire concrètement sa propre dramaturgie avec ses collaborateurs. Et c'est là une grande différence entre les pièces du théâtre de Quinault et ses livrets. Les pièces de Quinault ne contiennent que très peu de didascalies et les paroles des personnages constituent des indices suffisants pour comprendre le détail de leurs mouvements ainsi que les dispositions des décors ou accessoires sur le plateau⁽³⁹⁾. En revanche, dans les didascalies des opéras, Quinault décrit soigneusement non seulement les détails des mouvements des acteurs et la nature des musiques, mais encore ses intentions, comme le choix d'un personnage comme allégorie de la gloire du roi. Ces didascalies permettent d'imaginer la magnificence de la scène par la seule lecture du livret. L'auteur semble vouloir garder le souvenir du charme du spectacle ou bien pour les spectateurs qui souhaitaient le retrouver grâce au texte⁽⁴⁰⁾, ou bien pour les représentations à venir. Cela suggère qu'il considérait que ces éléments faisaient tous partie de la poésie de ses pièces en musique : une poétique nouvelle bien adaptée au genre de l'opéra, mais aussi enracinée dans la dramaturgie qu'il a constamment mise en œuvre, perceptible dès ses premières pièces du théâtre, qui vise à surprendre les spectateurs en les attirant et en les impliquant dans sa création.

(39) Notons que les auteurs de théâtre étaient appelés à économiser les didascalies ; c'est ce que recommande d'Aubignac lorsqu'il dit que « le Poète doit faire parler ses acteurs avec tant d'art, qu'il ne soit pas même nécessaire de marquer la distinction des Actes & des Scènes, ni mesme de mettre les noms des Entrepelieurs » (A. d'AUBIGNAC, *La Pratique du Théâtre*, Paris, Chez Antoine de Sommaville, 1657, p. 68).

(40) Il est marqué sur la couverture des livrets des *Fête de l'Amour et de Bacchus* (1672), de *Cadmus et Hermione* (1673) et d'*Alceste* (1674) que ces derniers étaient vendus « A l'entrée de la Porte de l'Academie Royale de Musique ». L'impression des livrets officiels à l'époque (en dehors, donc, de la version d'Amsterdam) est effectuée, soit par Ballard, « seul Imprimeur du Roy pour la Musique », soit par Baudry, « aux dépens de ladite Académie ». Nous pouvons supposer que cet avantage d'une impression sous contrôle permettait à Quinault de rajouter des didascalies détaillées à ses livrets, à la différence des pièces du théâtre.