

L'HUMOUR DANS LES TRAGÉDIES-LYRIQUES

9. L'usage des castrats n'est pas admissible (Kintzler 156)³.

On remarque que la présence d'épisodes comiques n'est pas un des éléments qui posent problème.

Il n'est donc pas étonnant de constater la présence d'épisodes comiques dans les premiers opéras français. En fait, la première création de Lully pour l'Académie Royale de Musique, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, est pour l'essentiel un amalgame des meilleurs intermèdes des comédie-ballets de Molière. Quinault et Lully s'efforcent d'enchaîner ces intermèdes de manière à ce qu'ils forment une petite pastorale en musique. Mais cette pastorale comporte des scènes célèbres des comédies de Molière, ce qui fait que le comique prime sur la pastorale. La première moitié du prologue, qui réutilise la scène de vente des livrets du *Bourgeois gentilhomme*, et le deuxième acte, tiré de *La Pastorale comique*, sont franchement bouffons. Le reste de la pastorale se déroule sur un ton enjoué sinon burlesque, à l'exception du premier acte (tiré du troisième intermède des *Amants magnifiques*) et la première scène du troisième acte. Autrement dit, seulement 7 scènes sur 16, soit un peu moins de la moitié des scènes, sont « sérieuses » (sans compter le prologue dont le nombre de scènes comiques et sérieuses est à peu près égal).

Au moment même de la création des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, Lully et Quinault préparent déjà leur prochain spectacle, plus éclatant et plus sophistiqué. Ils l'annoncent dans l'avant-propos de leur pastorale :

Voicy un Essay qu'Elle [l'Académie Royale de Musique] s'est hastée de preparer pour l'offrir à l'impatience du Public. Elle a rassemblé ce qu'il y avoit de plus agreable dans les Divertissements de Chambord [*Le Bourgeois Gentilhomme*], de Versailles [*George Dandin*], & de saint Germain [*Les Amants magnifiques*] ; & Elle a crû devoir s'assurer que ce qui a pû divertir un

³ Voir également la « Lettre » de Perrin dans Arthur Pougin, *Les Vrais Créateurs de l'opéra français, Perrin et Cambert*, Paris, Charavay Frères, 1881, p. 56-68.

LUKE ARNASON

MONARQUE infiniment éclairé, ne sauroit manquer de plaire à tout le Monde. [...] Ce premier Spectacle sera bien-tost suivy d'un Autre plus magnifique, dont la perfection a besoin encore d'un peu de temps ; Cette Academie y travaille sans relasche, & Elle est resoluë de ne rien épargner pour répondre le plus dignement qu'il luy sera possible à la Glorieuse Protection dont Elle est honorée (n. p.).

Cet autre spectacle est *Cadmus et Hermione*, la première tragédie en musique française. En effet, tous les opéras de Lully et de Quinault seront dès lors des tragédies en musique et la transformation de l'opéra français de pastorale en tragédie constitue l'une des principales avancées de l'Académie sous la direction de Lully. Cette transformation s'explique en partie par la volonté d'égaliser voire de dépasser l'opéra italien (qui connaît depuis longtemps la tragédie en musique). La raison principale de cette transformation est autre, cependant, et s'entend déjà dans l'avant-propos cité ci-dessus : « [l'Académie] est resoluë de ne rien épargner pour répondre le plus dignement qu'il luy sera possible à la Glorieuse Protection dont Elle est honorée. » À la différence de l'opéra italien, l'opéra français est l'ouvrage non d'un individu mais d'une institution. Le style et même le genre de l'opéra répond à l'importance de son protecteur, Louis XIV⁴. Laura Naudeix l'exprime ainsi :

⁴ L'idée, et même la nécessité, de d'élaborer et de représenter l'opéra français au sein d'une institution nationale remonte à Perrin qui a le premier détenu le privilège de l'Académie. Selon Kintzler, « Le programme [du développement d'un genre opératique français] est présenté par Perrin avec aussi peu de modestie que possible : c'est qu'en France, un tel programme ne peut revêtir de forme que nationale et prendre les voies d'une volonté politique. En termes politiques, l'aboutissement de la programmation devait nécessairement se traduire de façon institutionnelle par la création d'une Académie royale » (153). La politisation de l'opéra et la création de liens thématiques entre l'action lyrique et la politique et personne royales ne viendra que sous la plume de Quinault, avec la transformation de l'opéra français en genre héroïque. « [L]a dimension héroïque, selon Kintzler, [...] [o]utre le parti dramatique, musical et spectaculaire que les auteurs peuvent en tirer, [...] offre un avantage non négligeable : revu à la hausse, l'opéra se prête à un traitement politique. Non qu'il s'agisse de représenter une intrigue à caractère politique (puisque l'intrigue

L'HUMOUR DANS LES TRAGÉDIES-LYRIQUES

La protection du roi s'étend symboliquement sur le théâtre de l'Académie à Paris, qui devient une dépendance naturelle des théâtres de la cour. Les spectateurs prennent acte de ce phénomène, s'en honorent, puisque le roi semble les convier à un divertissement dont il est seul destinataire (206-207).

Ce spectacle, destiné au roi, fait également allusion à lui : explicitement dans les prologues et implicitement dans l'intrigue (grâce aux héros qui incarnent certaines de ses vertus). Le rapport précis entre les héros opératiques et le roi est difficile à préciser de façon générale et fait l'objet d'un vif débat de la part de la critique moderne. Les experts français ont tendance à admettre sans problèmes l'adéquation de la personne royale aux héros opératiques, et recherchent même parfois des lectures à clés⁵. En revanche, les experts anglo-saxons ne cessent de souligner les problèmes d'interprétation que soulèvent une identification trop étroite entre le roi et les héros (trop imparfaits) de la scène lyrique⁶. L'objectif de cet article n'est pas de trancher ce débat, mais il est toutefois nécessaire de reconnaître et de comprendre la problématique de l'adéquation du roi au héros. Nous dirions donc que des héros tels que Cadmus, Alcide, Renaud ou même Persée ne sont pas des représentations allégoriques de la *personne* du roi, mais sont des incarnations de ses *vertus* (individuelles). Sous ce

galante domine), mais le caractère noble et élevé des personnages qui la peuplent permet aisément l'allusion, l'allégorie, les personnages à clef, les prologues en forme de louange adressée au roi » (185).

⁵ C'est le cas, par exemple, de Jean-Pierre Néraudau, « Du Christ à Apollon : les chemins d'une mythologie de la cour », dans *La Tragédie Lyrique*, Paris, Cicéro, 1991.

⁶ Voir par exemple Buford Norman, « Le Héros contestataire dans les livrets de Quinault : politique ou esthétique » de Buford Norman (dans *Ordre et contestation au temps des classiques*, éd. R. Duchêne et P. Ronzeaud, PFSCCL 73, 1992) et le premier chapitre (« Prologues – The King Comes First ») de son livre, *Touched by the Graces* (Birmingham, Summa, 2001). Voir également William Brooks « Lully and Quinault at Court and on the Public Stage » (dans *Seventeenth-Century French Studies* 10, 1988) et Downing Thomas, chapitre 2 (« The Opera King ») de son *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647-1785* (Cambridge University Press, 2002).

LUKE ARNASON

système de réflexion partielle, ces héros peuvent avoir les imperfections nécessaires à l'élaboration d'une action intéressante. Mais surtout, ce système flatte mieux le roi qu'une représentation allégorique directe, puisqu'il faut une armée de héros légendaires pour réunir toutes les vertus que Louis XIV rassemble dans sa seule personne.

Dans les premières tragédies lyriques de Lully, il y a une nette séparation entre les personnages à caractère « tiré vers le haut »⁷ des personnages nobles et le caractère « tiré vers le bas » de leurs suivants. On alterne ainsi les effets tragiques (ou tout du moins héroïques, c'est-à-dire galants) et comiques selon que l'action concerne les personnages nobles ou subalternes. *Cadmus et Hermione* illustre cette coexistence du tragique et du comique. Le comique y est essentiellement réservé à deux personnages : Arbas et la nourrice d'Hermione.

La nourrice est un personnage type dans l'opéra italien du XVII^e siècle. Celle de Drusilla dans *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi est sans doute la mieux connue de nos jours. Le rôle est toujours en tessiture de haute-contre (ou de ténor) et est donc censé être incarné par un homme pour mieux renforcer la vieillesse et la laideur du personnage. Malgré son total manque d'appas (physiques et spirituels), la nourrice est souvent amoureuse. La Nourrice de *Cadmus et Hermione* ne présente, en cela, aucune exception à la règle, étant amoureuse de l'autre personnage comique, Arbas. Elle ne l'aime cependant pas de l'amour constant dont sa maîtresse Hermione fait preuve pour Cadmus. Pour la nourrice, l'amour doit être sans obstacles ; si un obstacle s'oppose à son amour, il faut changer. C'est pourquoi, à la troisième scène du premier acte, elle propose à Hermione de ne pas se laisser aller à son amour pour Cadmus. Comme « [t]out le monde [la] trouve à plaindre », mais « [p]ersonne [...] n'ose [la] secourir », il vaudrait mieux qu'Hermione évite le danger en songeant simplement « à quel époux le Ciel [la] veut unir » (19). Concernant ses propres amours, elle montre qu'elle est capable de changer très rapidement.

⁷ Nous employons la terminologie d'Aristote, reprise par Corneille et Kintzler.

L'HUMOUR DANS LES TRAGÉDIES-LYRIQUES

Quand Arbas fait preuve d'ingratitude, à la deuxième scène du deuxième acte, elle transforme sur le champ son amour en haine – non sans amertume – en disant,

Il me quitte, l'ingrat, il me fuit, l'infidèle !
Ne crains pas que je te rappelle ;
Va, cours, je te laisse partir ;
Va, je n'ai plus pour toi qu'une haine mortelle :
Puisses-tu rencontrer la mort la plus cruelle,
Puisse le Dragon t'engloutir (28).

La fonction principale des amours de la Nourrice est donc de contraster d'avec celles d'Hermione. En amour, elle n'a ni la générosité ni la constance de sa maîtresse, et quand elle est jalouse, elle n'a pas la majesté outragée d'une Phèdre. Elle est plus que divertissante : elle met en valeur la vertu de sa maîtresse par effet de contraste.

Arbas sert la même fonction dramatique, cette fois pour mettre en valeur les vertus de son maître Cadmus. Arbas s'efforce au moins d'imiter son maître, mais il n'est ni assez galant, ni assez vaillant pour y réussir. Il aime la suivante d'Hermione, Charite. Pour lui faire la cour, il s'efforce d'imiter la galanterie (sincèrement) triste de son maître, sans succès. Il fait sa cour au début du deuxième acte dans les termes suivants :

ARBAS
En te voyant, belle Charite,
J'avais cru que l'amour fût un plaisir charmant;
Mais lorsqu'il faut que je te quitte,
J'éprouve qu'il n'est point un plus cruel tourment.

La douleur me saisit, je ne puis plus rien dire...
Quand je pleure, et quand je soupire,
Tu ris, et rien n'émeut ton Cœur indifférent?

CHARITE
Tu fais la grimace en pleurant,
Je ne puis m'empêcher de rire (25).

Arbas fait aussi preuve de poltronnerie lors des scènes de combat. Au début de la troisième scène de l'acte 3, par exemple, Cadmus

LUKE ARNASON

arrive sur scène juste au moment où Arbas fuit le dragon. Quand Cadmus apprend que le monstre est proche, il commence le combat sans hésiter. La frayeur d'Arbas est en revanche si grande qu'il n'ose pas regarder le combat, même de sa cachette :

O Ciel ! où sera mon asile ?
 La frayeur me rend immobile ;
 Je ne saurais plus faire un pas :
 Ah ! cachons-nous ; ne soufflons pas (37).

Il ne se rend donc pas immédiatement compte de la mort du monstre à la scène suivante. Mais à la fin, en voyant le cadavre du dragon, toute sa bravoure revient et il lui donne des coups d'épée :

Je ne puis contre lui retenir mon courroux ;
 Et je veux lui donner au moins les derniers coups.

*Arbas met l'épée à la main et va percer le Dragon,
 qui fait encore quelque mouvement, qui oblige
 Arbas à retourner sur le devant du Théâtre (37).*

Si ces épisodes sont divertissants, agréables et soulignent plus qu'ils n'amoindrissent la générosité des héros, pourquoi Quinault et Lully ne se sont-ils plus servis de ce genre d'humour ? C'est le style du comique, et non sa fonction, qui semble poser problème. En effet, plusieurs éléments semblent discréditer l'originalité de ce genre tout nouveau qu'est la tragédie lyrique. La Nourrice, nous l'avons vu, est un emprunt à l'opéra italien. Sa présence a dû sembler trop redevable à la dramaturgie italienne et sa suppression fait sans doute partie d'une réforme stylistique visant à rendre plus « française » la dramaturgie opératique. On remarque également une forte empreinte du style de Molière dans les scènes comiques de *Cadmus et Hermione*. La scène entre Arbas et le dragon rappelle la scène de l'ours dans *La Princesse d'Élide*. La réaction de Charite aux attentions d'Arbas rappelle également la deuxième scène du troisième acte du *Bourgeois Gentilhomme*, où Nicole ne peut s'empêcher de rire quand elle voit l'habit ridicule de M. Jourdain. Plutôt que de se moquer de ses vêtements, Charite rit des grimaces d'Arbas. Or les grimaces étaient la spécialité de Molière. Arbas partage également avec le grand comédien sa tessiture de voix : la basse-taille. Nous savons qu'au sommet de sa

L'HUMOUR DANS LES TRAGÉDIES-LYRIQUES

célébrité, Molière a dû s'abstenir de participer aux représentations de pièces sérieuses car sa seule présence faisait rire les spectateurs. Il est probable qu'une situation semblable se soit produite dans *Cadmus et Hermione* et que l'évocation trop poussée du style de Molière ne se soit montrée nuisible au sérieux de l'opéra. Enfin, la poltronnerie d'Arbas évoque un autre personnage de la scène française : le capitaine Matamore. Vu que la tragédie en musique était alors un genre dramatique nouveau et avant-gardiste, il était dangereux d'inviter le spectateur à l'associer à la vieille comédie de l'époque de l'*Illusion comique*.

Un humour galant

La présence de scènes comiques dans *Cadmus et Hermione* semble avoir été critiquée, puisque Quinault se sentit obligé de défendre son usage du comique dans *Alceste*. Il se défend en se servant de la voix du chœur à la fin du prologue :

Nous allons voir les Plaisirs de retour ;
Ne manquons pas d'en faire un doux usage.
Pour rire un peu, l'on n'est pas moins sage (62, nous soulignons).

Quinault ne se contente cependant pas de réclamer la légitimité du comique à la scène lyrique dans le prologue. Pour sa deuxième tragédie en musique, il invente un nouveau registre comique, plus subtil et plus raffiné que dans *Cadmus et Hermione*.

Phérès (le père d'Admète) est le seul personnage bouffon dans cet opéra. Lors de la grande bataille du deuxième acte, Phérès est le seul à ne pas y participer, non pas parce qu'il a peur (contrairement à Arbas) mais parce qu'il est vieux et se déplace trop lentement. La didascalie indique que Phérès arrive « armé, et marchant avec peine » (80). On comprend qu'il peut à peine supporter le poids de ses armes, ce qui le force à se déplacer très lentement et ce qui explique pourquoi il n'a pu se rendre sur le lieu de la bataille qu'après la fin du combat.

On peut s'étonner que les serviteurs dans *Alceste* soient moins bouffons que le père du roi. Ces personnages subalternes

LUKE ARNASON

provoquent également des effets comiques, mais leurs disputes jalouses relèvent d'un certain humour galant, plus raffiné que dans *Cadmus et Hermione*. Lychas, le suivant d'Alcide, et Straton, le suivant de Lycomède, sont tous deux amoureux de Céphise (la suivante d'Alceste) qui aime avoir plusieurs amants et refuse de se marier, même sous la menace. Charles Perrault explique (en justifiant) la fonction dramatique de ce genre d'humour dans sa *Critique de l'opera*. Cette justification se présente sous forme d'une réponse à une attaque formulée par un interlocuteur fictif. La *Critique* se présente sous forme de dialogue entre Aristippe et Cléon. Aristippe a aimé l'opéra lors de la représentation mais, ayant appris par des gens d'esprit que c'était un mauvais spectacle, il a changé d'avis. Cléon est donc le défenseur de l'opéra.

[I]l faut demeurer d'accord, dit Aristippe, que les amours de Cephise et son inconstance, ont quelque chose d'abominable: Car outre que c'est un Episode qui n'a aucune liaison avec la Piece, et qui est tres-mal placé en cet endroit, il est tres-indigne d'une Piece aussi serieuse que celle-cy, et si vous avez eu quelque raison de blâmer la tromperie galante qu'Hercule fait à Admette en luy amenant Alceste voilée; parce, disiez-vous, que la chose estoit trop enjoüée, comment pourrez-vous soutenir les badineries d'une Suivante et de ses Amans, veu que la tromperie d'Hercule est essentielle à la Piece, et que les amours de Cephise n'ont aucun rapport avec l'Histoire d'Alceste (Perrault 92-93).

La « tromperie galante » d'Hercule fait référence à l'*Alceste* d'Euripide, dont Cléon a préalablement critiqué certains aspects de l'intrigue concernant leur manque de bienséance ; notamment un épisode comique où Hercule, ayant ramené Alceste des enfers, la présente, voilée, à Admète comme une autre femme pour éprouver sa constance. Cléon explique pourquoi ce genre d'épisode comique est inacceptable et pourquoi les épisodes comiques de Céphise, au contraire, sont louables :

Vous vous souviendrez, s'il vous plaist, que quand j'ay parlé contre la tromperie d'Hercule, ç'a

L'HUMOUR DANS LES TRAGÉDIES-LYRIQUES

esté principalement parce que le mensonge, quel qu'il soit, ne peut convenir à un Heros; et que si j'ay trouvé la chose un peu trop enjouée, c'est parce qu'elle se passe entre les principaux Personnages de la Piece. De sorte que bien loin de blâmer l'Episode enjoué des Amours et de l'Inconstance de Cephise, je le louë extremement, parce que les choses agreables de cette Scene sont dites par des personnes du commun, une Suivante et des Confidens, et que ces mesmes choses font une tres-belle varieté. De plus, rien n'est de mieux lié ny de plus naturel au sujet. On sçait que c'est une des regles principales de la Rethorique, de relever le merite des vertus par l'opposition des vices qui leur sont contraires. Estant donc question de mettre en son jour la beauté de la constance et de la fidelité conjugale, il estoit de l'industrie du Poëte de donner un exemple d'inconstance et d'infidelité qui inspirast de la haine et du mépris pour cette foiblesse de l'esprit humain. [...] Mais cét Episode n'est seulement pas joint à la Piece par la necessité qu'il y avoit d'opposer le vice à la vertu; il y est joint encore, en ce que Cephise est confidente d'Alceste, et que dans la suite elle sert à establir une verité, qu'on ne veut point mourir à quelque âge que ce soit, et de quelque condition qu'on puisse estre. Car en mesme temps que Pheres pere d'Admette refuse de mourir, parce qu'il est trop vieux; elle refuse aussi de quitter la vie, parce qu'elle est trop jeune; Ainsi sans faire venir des personnes de tous âges et de toutes conditions, qui s'excusent de mourir pour Admette; Pheres d'un costé qui est un homme de qualité extrêmement vieux, et Cephise d'un autre costé qui est une fille de peu de naissance, et extremement jeune, representent en quelque sorte tous les differens âges, conditions, et qualitez imaginables; et semblent assurer que toutes les

LUKE ARNASON

autres personnes du monde feroient la mesme chose
(Perrault 93-94).

La fonction dramatique des personnages comiques est donc la même que dans *Cadmus et Hermione* : il s'agit de renforcer la grandeur et la noblesse des amours des héros en les faisant contraster avec l'amour volage et léger de leurs suivants. Quinault a réussi dans *Alceste* à aboutir au même effet dramatique sans se servir d'un style d'humour trop italianisant ou bouffon. Dans ce sens, l'humour employé dans *Alceste* semble plus subtil et plus raffiné que l'humour de *Cadmus et Hermione*.

Mais si l'humour employé dans *Alceste* réussit à s'affranchir de l'influence des Italiens et de Molière, il succombe à d'autres défauts, beaucoup plus graves. Dans *Cadmus et Hermione*, les épisodes comiques sont tous de caractère burlesque mais concernent uniquement des personnages subalternes, c'est-à-dire par des personnages de caractère convenable à l'action comique. Dans *Alceste*, l'humour est, de façon générale, de caractère plus raffiné, comme nous l'avons vu, mais les quelques exceptions sont flagrantes. Phérès, bien qu'il soit « un homme de qualité » (voir citation de Perrault, *supra*) est représenté de façon légère et parfois bouffonne, comme dans la scène suivant la bataille de l'acte II. Même Alcide, un demi-dieu qu'on peut voir comme l'incarnation de l'exceptionnelle maîtrise de soi de Louis XIV, participe à une scène burlesque quand il bouscule la file d'ombres traversant le Styx et fait presque crever la barque de Charon⁸. La séparation entre les personnages à caractère tragique et les personnages à caractère comique est donc moins nette que dans *Cadmus et Hermione*. Dans le langage de Corneille, les mœurs ne sont pas « égales »⁹. On pourrait dire que pour Phérès, elles ne sont même pas « bonnes »¹⁰.

⁸ Au début de l'acte IV. Nous étudierons cette scène en détail plus bas.

⁹ Dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, Corneille interprète et commente les parties de quantité et les parties intégrantes établies par Aristote. Parmi ces dernières sont « les mœurs », qui doivent être « bonnes, convenables, semblables, et égales » (129). « [L]'égalité, explique Corneille, [...] nous oblige à conserver jusqu'à la fin à nos personnages les mœurs que

L'HUMOUR DANS LES TRAGÉDIES-LYRIQUES

Quinault corrige ce problème dans *Thésée*, où l'humour respecte le ton galant établi dans *Alceste*, mais n'est provoqué que par les suivants¹¹. Mais dans le long terme, Quinault abandonne même cet humour galant et didactique pour en inventer un autre, encore plus subtil, à partir d'*Atys*. L'on pourrait même dire que le recours à l'humour est nettement diminué après *Thésée*. Dans le reste des livrets de Quinault, le comique sera relégué exclusivement à deux situations dramatiques : la représentation des amoureux (ou, plus souvent, des couples sans amour) qui se disputent ; et la représentation des êtres infernaux (qui, dans la majorité des situations, n'apparaissent que dans les divertissements).

Un humour ambigu : les disputes entre amoureux

Il n'y a que quatre exemples de disputes entre « amoureux » : la dispute entre Vulcain et Vénus à la troisième scène du deuxième acte de *Psyché* ; la dispute entre Io et Hiérax à la troisième scène du premier acte d'*Isis* ; la dispute entre Andromède et Phinée à la quatrième scène du premier acte de *Persée* ; et la dispute entre Atys et Sangaride à la quatrième scène du quatrième acte d'*Atys*¹².

nous leur avons données au commencement » (132). Pour appliquer cette notion à *Alceste*, Alcide, qui est d'abord représenté en tant que personnage à caractère grave et généreux, ne devrait pas devenir grossier et bouffon pendant l'acte IV, pour redevenir généreux au dernier acte.

¹⁰ Pour que les mœurs d'un personnage soient « bonnes », il faut que ses actions, bonnes ou méchantes, soient accomplies avec une « grandeur d'âme » (Corneille, *Discours* 129) convenable à un personnage de tragédie. La représentation bouffonne de Phérès est, en principe, incompatible avec son rang.

¹¹ Notamment dans l'opposition de l'amour léger d'Arcas et de Cléone qui, face aux menaces de Dorine (la suivante de Médée) promettent de ne pas s'aimer (acte III, scène 5), et les constantes amours d'Églé et de Thésée, éprouvées par Médée au cours du quatrième acte.

¹² Nous excluons de cette liste les deux confrontations de Théone et Phaéton, à la troisième scène du premier acte et à la première scène du troisième acte de *Phaéton*. Le « héros » éponyme de cet opéra étant totalement indifférent à l'amour de Théone, il ne se sent pas concerné par les plaintes de cette dernière et la pousse même à le haïr : « Je suis indigne de vous plaire ; / Je mérite votre

LUKE ARNASON

De ces quatre scènes, seule celle de *Psyché* est ouvertement et indubitablement comique. Cette circonstance tient peut-être au fait que Thomas Corneille en est l'auteur et non Quinault. Comme dans toutes les scènes comiques que nous avons vues jusqu'ici, elle fonctionne par effet de contraste. Elle est encadrée par deux épisodes sérieux : celui du sacrifice et de l'enlèvement de Psyché à la fin du premier acte, et par celui de la scène d'amour entre Psyché et l'Amour à la fin du deuxième acte. Elle soulage par un contraste étonnant la tension dramatique qui clôt le premier acte. On passe, à la fin du premier acte, d'un ton tragique à un ton farcesque qui représente les disputes et les caprices jaloux des vieux mariés. Cette situation est d'autant plus frappante que l'intrigue tragique du premier acte se passe entre mortels alors que les personnages de cette petite farce sont des dieux. On est ici en présence d'une juxtaposition générique et structurelle dont l'effet comique vise à soulager la tension dramatique de l'acte précédent.

Cette scène constitue également un contraste frappant par rapport à l'épisode qui la suit : la scène d'amour de Psyché et de l'Amour. Avant de voir les parfaites et innocentes amours de ces deux jeunes amants, on assiste aux disputes et à la jalousie des vieux mariés sans amour. L'effet dramatique est ostensiblement le même que dans *Cadmus et Hermione* : on met en valeur les comportements nobles en les juxtaposant aux comportements bas. Cependant, la situation est renversée en quelque sorte par rapport à *Cadmus*, puisque les mortels se comportent plus noblement et plus dignement que les divinités.

La dispute entre Io et Hiérax dans *Isis* est sur un ton plus léger que celles d'*Atys* ou de *Persée*, mais elle n'est pas ouvertement farcesque comme celle de *Psyché*. Le cadre pastoral du début de cet opéra invite à des échanges et même des disputes sur l'amour. Ce même cadre pastoral autorise en même temps une certaine légèreté de ton que Quinault met à profit pendant les trois premiers actes de l'opéra (il y a un changement de ton radical vers la fin de

colère, / Je ne mérite pas les pleurs que vous versez » (130). Il n'y a donc pas de véritable dispute dans la mesure où Phaéton refuse de répondre aux reproches de Théone.

L'HUMOUR DANS LES TRAGÉDIES-LYRIQUES

l'opéra, qui devient plaintif, grave et tragique). La dispute d'Io et d'Hiérax s'inscrit dans cette ambiance légère du début de l'opéra. La dispute se termine par un duo qui, loin de souligner l'harmonie des pensées des deux amants, représente leur peu d'intelligence et leur refus de s'écouter :

IO et HIÉRAX
Non, il ne tient qu'à vous
De rendre notre sort plus doux (240).

L'entêtement de ces deux personnages est amusant et rappelle des disputes entre jeunes amants des comédies de Molière. La légèreté de la situation est d'ailleurs confirmée à la scène suivante quand Io avoue à Mycène que « Ce prince infortuné s'alarme avec justice », que Jupiter lui fait la cour et que « du plus grand cœur le glorieux empire / Est difficile à refuser ».

Cette légèreté enjouée n'est pourtant pas la légèreté bouffonne de *Cadmus et Hermione* ou de *Thésée*. Mais de façon générale, l'humour particulier d'*Isis* est sans exemple ou parallèle dans les autres livrets de Quinault, comme s'il constituait une parenthèse dans sa production lyrique. Il s'agit peut-être d'une expérience, coupée courte par le scandale que suscita cet opéra. Quoi qu'il en soit, *Isis* est le meilleur (et, à notre avis, le seul véritable) exemple du système comique « grimaçant » identifié par Kintzler. Plus que tout autre livret de Quinault, celui-ci se prête à l'« effet comique en forme d'allusions, de clins d'œil, [et] de réminiscences » (Kintzler 276). Les parallèles que virent les spectateurs du XVII^e siècle entre Junon et Madame de Montespan montrent que ces clins d'œil et ces allusions pouvaient se faire sur le plan social aussi bien que sur le plan générique.

Dans *Atys* et dans *Persée*, le traitement des disputes entre amoureux est plus ambigu. L'ironie dramatique prête un fond sérieux à ces épisodes et les rend plus touchants que ludiques. Dans *Persée*, la fonction dramatique de la dispute entre Andromède et Phinée est exactement la même que dans *Psyché* (soulager la tension dramatique des scènes précédentes), mais il est difficile de dire objectivement si la scène est vraiment comique pour autant. Dans les scènes précédentes, Mérope devient

LUKE ARNASON

consciente que son amour pour Persée ne pourra jamais se réaliser et elle exprime son chagrin dans un triste monologue¹³. À la scène suivante, cette plainte est interrompue par la dispute entre Andromède et son fiancé, Phinée :

ANDROMÈDE et PHINÉE

Croyez-moi, croyez-moi.

ANDROMÈDE { Cessez de craindre.

PHINÉE { Cessez de feindre.

ANDROMÈDE

Je veux vous aimer, je le dois.

PHINÉE

Vous ne m'aimez pas, je le vois.

ANDROMÈDE { Cessez de craindre.

PHINÉE { Cessez de feindre.

ANDROMÈDE et PHINÉE

Croyez-moi, croyez-moi (68).

Ce duo est chanté dans une tonalité majeure et à un *tempo* rapide qui contraste vivement avec le monologue languissant de Mérope à la scène précédente. Les deux chanteurs s'entrecourent et s'interrompent. Le duo est certainement enjoué, ce qui permet au spectateur de se dégager de l'ambiance triste de la scène précédente. Mais il n'est pas certain pour autant que cette dispute soit conçue pour provoquer un effet comique, ou pour présenter Phinée et Andromède sous un jour ridicule. Il serait possible de réaliser cette scène de façon plus sérieuse et qui ne fasse que sourire, là où l'enregistrement de Christophe Rousset a préféré une réalisation frénétique qui fait rire. Il s'agit donc d'un nouveau type d'humour ; un humour ambigu. On est loin de l'humour farcesque de *Psyché* ou des épisodes ouvertement burlesques de *Cadmus et Hermione*.

¹³ Pour des informations sur l'enregistrement de cet opéra, voir la discographie ci-dessous.

L'HUMOUR DANS LES TRAGÉDIES-LYRIQUES

Il en va de même pour la dispute entre Atys et Sangaride. Le prélude grave sur lequel la scène s'ouvre ne laisse pas augurer d'action comique. Seules les protestations, « Ah ! c'est vous » (211), – répétées plusieurs fois dans la partition, et superposées comme pour s'interrompre et se contredire – laissent imaginer une interprétation quelque peu ludique de cette scène. La dispute entre Atys et Sangaride est comique seulement dans la mesure où elle fait voir un faible et dernier obstacle (la jalousie) aux amours des deux amants. Cet obstacle est d'autant plus faible qu'il a sa source dans leur amour mutuel, avant qu'ils ne parviennent enfin à une parfaite intelligence. Le spectateur reconnaît l'erreur des deux amants et, il s'ensuit, l'absurdité de la situation. Mais si le fondement de la dispute est absurde, l'importance du débat est loin d'être trivial. Le conflit entre le sérieux de la situation et la trivialité de la dispute des amants, crée une ambiguïté de ton. Comme dans *Alceste* et dans *Psyché*, le moment sérieux (la reconnaissance d'un amour fidèle et parfait) est rehaussé grâce à un effet de contraste avec le moment plus enjoué (la dispute) qui le précède. Il semble que Quinault recherche une coloration comique pour alléger le ton, plutôt qu'un véritable effet comique qui fasse rire.

Le Démoniaque

Le démoniaque est une catégorie du burlesque lyrique et donc du ludique. Nous entendons par « démoniaque » les forces et les êtres à la fois merveilleux et maléfiques : démons, furies, lutins... Ces personnages (toujours mineurs, d'ailleurs) sont forcément de condition subalterne. Les méchants (Phinée, Arcabonne) et les dieux infernaux (Pluton et Proserpine) ont une « grandeur d'âme » ou une « bonté » des mœurs (voir note 10 ci-dessus) qui les relève au-dessus d'un traitement burlesque. Les êtres démoniaques se prêtent à un traitement ludique à deux titres. D'une part, en tant qu'êtres de basse condition (ce sont les serviteurs des dieux infernaux) et incarnant allégoriquement le vice et le péché, les personnages démoniaques sont convenables à une représentation burlesque, au même titre que des suivants bouffons comme Arbas. D'autre part, en tant qu'êtres merveilleux, ils sont autorisés à se

LUKE ARNASON

comporter différemment des héros mortels. Selon Catherine Kintzler,

Les diables et les dieux dansent en vertu de la vraisemblance par laquelle le merveilleux s'autorise — et même prescrit — une manière de se mouvoir autre que le mouvement ordinaire et naturel, et propre à des être extraordinaires. [...] C'est par le même raisonnement que les monstres dansent et que des phénomènes tels que nuages, éclairs, gouttes de pluie, vagues peuvent danser : il faut et il suffit qu'on les rattache à quelque origine magique qui aura la vertu de les métaphoriser (224).

Or la danse est pour Kintzler une forme de spectacle qui se prête à un traitement ludique, puisqu'elle n'est rattachée à aucun genre dramatique (261). Les scènes dansées peuvent donc être de caractère *ludique* sans relever du genre *comique*. On peut ainsi éviter le mélange des genres tout en permettant une alternance des tons. La représentation des forces infernales par l'entremise d'entrées burlesques remonte à une convention du ballet de cour. D'une part, la façon hautement stylisé de se mouvoir lors de ces entrées rend représentable les actions violentes de ces êtres dangereux. D'autre part, le caractère burlesque de l'entrée tourne en dérision ces manifestations de l'erreur et du péché afin de mieux montrer leur bassesse. Dans l'ensemble, ces entrées sont plus enjouées que comiques et il en va de même au sein même de l'action.

Dans l'ensemble des opéras de Lully, le recours à ce qu'on pourrait qualifier de « ludique démoniaque » joue un rôle beaucoup plus important que celui des disputes entre couples en termes de fréquence. On retrouve une représentation burlesque de la plupart des monstres et démons dans tous les opéras. Les hautecontres échangent leur rôle de nourrice pour celui de furie, toujours chanté par des hommes. Les furies apparaissent parfois ensemble, en petit chœur, comme dans *Psyché* où elles parlent toujours en même temps, en trio de haute-contre, taille et basse. On trouve exactement le même procédé dans *Persée* dans la représentation des trois sœurs Gorgones, au début de l'acte III.

L'HUMOUR DANS LES TRAGÉDIES-LYRIQUES

Cependant, en même temps que l'humour galant devient moins « drôle » et plus ambigu, la représentation du démoniaque devient de plus en plus menaçante. Son emploi est si fréquent dans les opéras de Lully qu'il n'est pas possible de tracer son évolution en étudiant systématiquement chaque instance. Nous proposons plutôt, pour illustrer cette évolution vers un démoniaque menaçant, de comparer un des premiers opéras, *Alceste*, avec l'un de ses derniers, *Amadis*. Le quatrième acte d'*Alceste* en entier se déroule aux enfers. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, cet acte est loin d'être noir, effrayant ou sérieux ; il est, au contraire, l'un des plus gais et des plus divertissants de l'opéra. L'acte s'ouvre sur une scène entre Charon et des ombres rebutées qui n'ont pas pu payer leur passage à travers le Styx. On s'attendrait à une représentation lugubre et noire de cette scène, mais la musique est enjouée et Charon se présente comme l'avare typique, digne d'une scène comique :

Charon fait entrer dans sa barque les Ombres qui ont de quoi le payer.

CHARON

Donne, passe, donne, passe,
Demeure, toi.
Tu n'as rien, il faut qu'on te chasse.

UNE OMBRE rebutée

Une Ombre tient si peu de place.

CHARON

Ou paie, ou tourne ailleurs tes pas.

L'OMBRE

De grâce, par pitié, ne me rebute pas.

CHARON

La pitié n'est point ici-bas,
Et Charon ne fait point de grâce.

L'OMBRE

Hélas ! Charon, hélas ! hélas !

LUKE ARNASON

CHARON

Crie hélas ! tant que tu voudras,
 Rien pour rien, en tous lieux est une loi suivie.
 Les mains vides sont sans appas,
 Et ce n'est point assez de payer dans la vie,
 Il faut encor payer au-delà du Trépas (*Alceste* 93–94).

Cette scène est interrompue par l'arrivée d'Alcide (Hercule), qui bouscule les ombres qui attendent de monter, saute dans la barque de Charon qui s'écroule presque sous son poids, et traverse le Styx pour arracher Alceste aux enfers. La représentation d'Alcide n'est pas des plus fines, ce qui est d'autant plus étonnant du fait qu'il est une incarnation (imparfaite et partielle) de Louis XIV. Une fois le Styx traversé, Alcide est accueilli par un chœur de « suivants de Pluton » qui lui ferait croire que l'enfer est le véritable paradis, puisque :

De cent maux le Trépas délivre ;
 Qui cherche à vivre
 Cherche à souffrir.

 Le Repos qu'on désire
 Ne tient son Empire
 Que dans le séjour des Morts (96).

Ils expriment ensuite leur joie d'être morts en dansant une *canaries*, danse très vive et rythmée. Dans l'enregistrement sonore de Jean-Claude Malgoire, l'usage des castagnettes pendant cette danse représente le claquement des os de ces trépassés dansants¹⁴. La musique de cette scène est extrêmement agréable et vivace, mais elle est complètement décalée par rapport à l'action à laquelle elle est associée ; décalage qui renforce la fausseté des paroles et la morbidity de la situation¹⁵. La situation est en effet extrêmement

¹⁴ Voir la discographie ci-dessous. Il semble que cet usage des castagnettes soit un choix artistique de Malgoire, puisque les éditions de la partition ne font aucune mention de cette pratique.

¹⁵ L'on pourrait objecter que les enfers des opéras à sujet mythologique sont en effet l'*Hadès* de la civilisation antique (c'est-à-dire la demeure des morts et non pas un lieu de souffrance) plutôt que l'enfer chrétien. Il semble toutefois que la

L'HUMOUR DANS LES TRAGÉDIES-LYRIQUES

périlleuse. Alcide risque la mort. Plus encore, les démons le poussent à renoncer volontairement à la vie, ce qui est un péché. Cependant, les habitants des enfers sont représentés de façon tellement ridicule, qu'on ne craint pas vraiment qu'Alcide y trouve la mort. Le recours au burlesque minimise le danger de la situation.

Dans les derniers opéras de Lully, le démoniaque cesse tout à fait d'être burlesque pour devenir vraiment menaçant. Les démons d'*Amadis*, par exemple, sont beaucoup moins sympathiques que ceux d'*Alceste*. Ils interviennent à deux reprises : d'abord à la fin du deuxième acte « sous la figure de Monstres terribles » pour « étonner et [...] arrêter Amadis » (169), puis à la fin du quatrième acte « pour secourir Arcalaüs et Arcabonne » (185) (les méchants de l'opéra), qui sont attaqués par l'enchanteresse Urgande qui vient secourir Amadis et Oriane. Même s'ils ne réussissent pas leurs projets, ces démons viennent inspirer la terreur et propager la violence.

Les démons d'*Amadis* ne partagent avec ceux d'*Alceste* que l'ambition de séduire les mortels¹⁶. Mais n'étant pas ridicules, les

représentation des enfers et de ses habitants ait effectivement fait l'objet d'une lecture allégorique informée par la religion chrétienne. Ainsi Louis Moreri, dans son *Grand Dictionnaire historique*, explique que « Les furies des Anciens ne sont que les passions de l'ame [...] [à] sçavoir la colere, la convoitise dereglee des biens, & la volupté. [...] [C]es trois furies sont les trois pestes que saint Jean ordonne d'éviter, quand il dit que tout ce qui est dans le monde, n'est que concupiscence de la chair, ou concupiscence des yeux, ou orgueil de la vie (article « Alecton »). Quoi qu'il en soit, les enfers ne sont pas un lieu de séjour convenable pour les mortels et ceux qui y séjournent trouvent l'expérience éprouvante voire atrocement douloureuse. Ainsi Psyché (dans la pièce éponyme de Molière (1671) puis dans l'opéra de Thomas Corneille (1678)) est envoyée aux enfers par Vénus pour récupérer une boîte magique de Proserpine. C'est un supplice infernal qui réussit à enlaidir cette beauté sans pareille.

¹⁶ Tous les personnages démoniaques ne cherchent pas à séduire les mortels. Les furies de *Psyché* ne cherchent qu'à punir une téméraire mortelle. Dans *Persée*, Méduse est un être vaniteux qui cherche à punir le monde entier pour la perte de sa beauté. Méduse illustre bien, d'ailleurs, la coexistence du burlesque et du menaçant dans les personnages démoniaques. Son obsession avec sa beauté perdue est ridicule (ce qui est souligné par la tessiture (basse-taille) de ce rôle « féminin »), mais elle est en effet extrêmement dangereuse, au point où seul Persée peut la vaincre, et seulement avec l'aide de nombreuses divinités.

LUKE ARNASON

démons d'*Amadis* y réussissent mieux. En effet, s'ils ne réussissent pas à *effrayer* Amadis à la fin du deuxième acte quand ils prennent la figure de monstres terribles, ils réussissent à le *séduire* sous la forme de Nymphes et de Bergères. À la fin de ce divertissement, Amadis prend une des nymphes pour Oriane et la « suit avec empressement » (171). Les paroles de ce divertissement, en se servant de la représentation conventionnelle du combat amoureux, laissent entendre toute la violence et le danger de la situation,

Cédez ; il est temps de vous rendre,
Cédez, rendez-vous
Aux charmes les plus doux (170).

L'impératif, « cédez » est répété 9 fois au cours du divertissement, 18 fois si l'on tient compte des répétitions du chœur. On comprend grâce au texte que le ton de ce divertissement est menaçant, mais la musique cherche à faire oublier le danger de la situation. L'air est dans une langoureuse tonalité de sol mineur et est accompagné par des flûtes. Le mot « cédez » est à plusieurs reprises tenu sur une seule note pendant plus de trois mesures (soit en pédale tantôt supérieure, tantôt inférieure), ce qui cache la violence de son sens et déforme cette violence pour exprimer un sentiment de doux repos au lieu d'une défaite honteuse.

Cet abandon progressif de l'usage de l'humour dans la représentation du démoniaque se fonde sur l'idée qu'il n'est pas nécessaire de se moquer du mal pour le reconnaître. Nous avons vu que le but de la représentation burlesque des démons et des ombres dans le ballet de cour puis dans l'opéra (notamment *Alceste*) est d'adoucir voire de discréditer les paroles et l'influence de ces êtres infernaux (voir p. 22 & 23). Dans *Amadis*, il n'est pas nécessaire de se moquer des forces infernales : le spectateur reconnaît l'erreur du héros dès que celui-ci commence à parler aux nymphes qu'il prend pour Oriane. On reconnaît facilement la méprise du héros parce qu'Oriane n'est pas sur scène. Prendre le mal au sérieux sert à renforcer l'impression de danger caché des plaisirs illicites et, par conséquent, à mieux maintenir l'atmosphère sérieuse et tragique de l'opéra.

L'HUMOUR DANS LES TRAGÉDIES-LYRIQUES

Dans *Armide*, Quinault va encore plus loin, se moquant non du mal en soi, mais de ceux qui y succombent¹⁷. Au quatrième acte, Ubalde et le Chevalier Danois s'approchent du château d'Armide pour venir au secours de Renaud. Comme Amadis, ils se défendent sans crainte des « bêtes farouches et des monstres épouvantables » (273) qui protègent le château, cette fois grâce à une baguette magique qui annule les sortilèges. Une fois les monstres vaincus, ils sont confrontés à une « troupe de Démons transformés en habitants champêtres » (275). Comme Amadis, chaque chevalier croit voir sa maîtresse parmi cette troupe. Le Chevalier Danois croit d'abord voir sa Lucinde. Ubalde se sert de la baguette magique pour faire disparaître l'illusion, mais quand le Chevalier Danois le remercie de l'avoir détrompé, il répond très orgueilleusement,

Près de l'objet que j'aime il m'était doux de vivre ;
Mais quand la Gloire ordonne de la suivre,
Il faut laisser gémir l'Amour.

Des charmes les plus forts la Raison me dégage.
Rien ne nous doit ici retenir davantage ;
Profitions des conseils que l'on nous a donnés (277).

Mais à la scène suivante, Ubalde succombe à son tour à l'illusion, croyant voir sa maîtresse Mélisse. Le Chevalier Danois le raille en faisant exactement les mêmes remarques qu'Ubalde lui avait fait deux scènes auparavant :

Non, ce n'est qu'un charme trompeur
Dont il faut garder votre cœur.
Fuyez, faites-vous violence (278).

Et plus bas,

¹⁷ Ceci ne veut pas dire qu'*Armide* représente un sommet ou une fin dans le développement de la poétique lyrique de Quinault. Cependant, en ce qui concerne l'abandon de l'humour burlesque, y compris dans le cadre démoniaque, *Armide* a manifestement profité des expériences stylistiques effectuées dans les opéras précédents.

LUKE ARNASON

Est-ce là cette fermeté
 Dont vous vous êtes tant vanté ?
 Sortez de votre erreur, la raison vous appelle (279).

L'ironie de ces paroles est évidente. On se moque gentiment de l'erreur des deux chevaliers. Quinault n'insiste pourtant pas trop car cette scène sert justement à illustrer qu'il est facile de critiquer les autres, mais tout aussi facile de tomber dans les mêmes pièges qu'eux. L'humour d'*Armide* n'appartient ni au rire burlesque de *Cadmus et Hermione*, ni à l'humour galant d'*Alceste*, mais à un humour doux et moral. Il est à *Alceste* ce que les premières comédies de Corneille — qui « firent rire sans Personnages ridicules » (Pierre Corneille 6) — étaient aux comédies paillardes de Troterel.

Conclusion

Dans son analyse du rôle du comique dans la poétique de l'opéra, Catherine Kintzler s'attarde sur l'ambiguïté de l'expression « comique » qui, selon elle, peut avoir deux enjeux distincts. Ou l'on recherche une « coloration » comique (c'est-à-dire un ton plus léger, plus enjoué, en opposition avec le ton héroïque, qui tend vers le tragique), ou bien l'on recherche un « effet » comique, c'est-à-dire une situation qui fait rire (261). S'il fallait résumer l'évolution de l'usage de l'humour dans la dramaturgie opératique en deux mots, il faudrait dire (en empruntant la terminologie à Kintzler) que l'usage d'« effets » comiques a cédé dans le temps à l'usage dominant de la « coloration » comique.

Le déclin des « effets » comiques est vraisemblablement dû à la volonté de créer un opéra régulier et honnête. L'opéra était vivement critiqué en tant que genre, autant pour son irrégularité que pour son immoralité. Or en tant qu'art académique bénéficiant de la protection royale, il se devait d'avoir et de suivre des règles, et de ne pas trop choquer les mœurs. Le déclin progressif des effets comiques dans l'opéra permet de répondre, peu à peu, aux attaques que ce genre subissait. D'une part, l'élimination des personnages-

L'HUMOUR DANS LES TRAGÉDIES-LYRIQUES

types tels que les capitans et les nourrices sert à diminuer l'impression de redevance de l'opéra français envers la dramaturgie italienne, ce qui renforce l'originalité des opéras de l'Académie. S'il y a encore des personnages ridicules dans *Alceste* et dans *Thésée*, ce sont des coquettes, des vieillards, des avares et des jaloux. Autrement dit, ce sont des « originaux » ou des extravagants qu'on trouve dans les comédies contemporaines et non pas de vieux personnages de la comédie pré-classique.

La fonction principale des épisodes et des personnages comiques est de rehausser, par effet de contraste, la valeur et la vertu des héros en les juxtaposant aux comportements bas (mais non répréhensibles) des gens ordinaires. Sa fonction est donc didactique ou, si l'on veut, rhétorique. Mais cet usage des effets comiques entraîne deux conséquences indésirables. Il donne l'impression d'un mélange des genres. Il minimise également l'importance de l'erreur en le tournant en dérision. Alcide court un péril mortel au cours de l'acte IV d'*Alceste*, mais à cause du ton enjoué de cet épisode, le spectateur ressent plus de joie que d'inquiétude. Autrement dit, les effets comiques font oublier le péril de l'action. Or l'opéra français, tout comme la tragédie dramatique sur laquelle il se fonde en tant que genre, a besoin d'un péril dramatique véritablement dangereux pour être digne de son nom de tragédie¹⁸. Le véritable combat des héros opératiques n'est

¹⁸ « Corneille fournit la clé principale de la distinction entre un ouvrage dramatique simplement héroïque et une tragédie. Pour atteindre cette dernière, ce n'est pas assez de représenter des héros surdimensionnés, pas même de mettre en balance l'intérêt de l'État ou celui d'un rang, d'une condition, avec la passion amoureuse, il faut encore qu'un *péril extrême fasse l'objet principal de l'agencement poétique* » (Kintzler 250, nous soulignons). Kintzler se fonde sur le célèbre passage du *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* de Corneille : « Bien qu'il y ait de grands intérêts d'État dans un poème, et que le soin qu'une personne royale doit avoir de sa gloire fasse taire sa passion, comme en *Don Sanche* ; *s'il ne s'y rencontre point de péril de vie, de pertes d'États, ou de bannissement, je ne pense pas qu'il ait droit de prendre un nom plus relevé que celui de comédie* » (124, nous soulignons). Ajoutons, pour compléter, la suite de ce passage : « La comédie diffère donc en cela de la tragédie, que celle-ci veut pour son sujet, une action illustre, extraordinaire, sérieuse ; celle-là s'arrête à une action commune et enjouée : celle-ci demande de *grands périls pour ses héros*, celle-là se contente de l'inquiétude et des

LUKE ARNASON

pas le combat physique contre les démons et les monstres, mais le combat personnel contre la tentation de la luxure et du vice. Minimiser l'importance du péril équivaut à minimiser le triomphe du héros et remet en question la légitimité des prétentions tragiques de l'opéra. C'est donc dans le but d'être une tragédie digne de ce nom que l'opéra sacrifie la place du comique.

La place légitime du merveilleux dans l'opéra lui permet de se passer des effets comiques. Nous avons vu dans *Amadis*, par exemple, que le comportement irrationnel du héros envers son environnement suffit à indiquer qu'il est sous l'effet d'un sortilège et qu'il a succombé à l'influence du mal qui l'entoure. L'incapacité du héros à résister à l'influence des démons illustre le danger réel qu'ils posent. Ne pas se moquer ouvertement des forces du mal permet de mieux maintenir une atmosphère sérieuse, tragique. Comme dans la tragédie classique, l'unité de genre est respectée.

Il est toujours possible, certes, de faire contraster des événements sérieux avec des événements plus légers : l'épisode des deux chevaliers dans *Armide* le prouve. Mais dans ce cas, une « coloration » comique est préférable à un « effet » comique car il ne compromet ni l'unité du genre, ni la gravité du péril. L'atmosphère globalement sérieuse des opéras tardifs de Lully et de Quinault rend l'œuvre plus unifiée. L'opéra n'est plus une pièce à machines « lardée »¹⁹ d'épisodes burlesques. Bref, Lully et Quinault ont sacrifié la variété des registres à l'unité du genre. Le fruit de ce sacrifice est une œuvre plus régulière qui peut légitimement s'appeler *tragédie* en musique.

Chercheur indépendant

déplaisirs de ceux à qui elle donne le premier rang parmi ses acteurs » (125, nous soulignons).

¹⁹ Nous empruntons l'expression à Montfleury et à sa pièce, *L'Ambigu Comique*, qui représente la tragédie de Didon et Ænée en trois actes, avec trois intermèdes comiques. Dans le premier intermède, un spectateur misanthrope parle de la pièce comme une « Didon lardée d'intermèdes ».

*L'HUMOUR DANS LES TRAGÉDIES-LYRIQUES***Ouvrages cités ou consultés**

- Brooks, William. « Lully and Quinault at Court and on the Public Stage, 1673–86 ». *Seventeenth-Century French Studies* 10 (1988), 101–121.
- Corneille, Pierre. *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique (Discours du poème dramatique). Œuvres Complètes*. Éd. Georges Couton. Vol. 3. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980. 117–141.
- . Examen. *Mélite. Œuvres Complètes*. Éd. Georges Couton. Vol. 1. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980. 5–8.
- Corneille, Thomas. *Psyché. Tragédie*. Éd. Luke Arnason. Paris : Université Paris-IV, 2005. [Mémoire de maîtrise sous la direction de Georges Forestier. Publié en ligne : <http://www.crht.org/ressources/bibliotheque-dramatique/corneille-thomas-psyche-tragedie-1678>]
- Kintzler, Catherine. *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. 2^e éd. Paris : Minerve, 2006.
- Montfleury, Antoine Jacob (dit). *L'Ambigu comique ou Les Amours de Didon et d'Énée*. Paris : Pierre Promé, 1673.
- Moreri, Louis. *Le Grand Dictionnaire historique ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*. Lyon : Jean Girin & Barthélémy Rivière, 1681 (2 vol.).
- Naudeix, Laura. *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*. Paris : Champion, 2004.
- Néreaudau, Jean-Pierre. « Du Christ à Apollon : les chemins d'une mythologie de la cour », dans *La Tragédie lyrique*. Paris : Cicero, 1991, 5–21.
- Norman, Buford. « Le Héros contestataire dans les livrets de Quinault : politique ou esthétique ». Dans Roger Duchêne et

LUKE ARNASON

Pierre Ronzeaud, éd., *Ordre et contestation au temps des classiques*, PFSCS 73 (1992), 289–300.

——— éd. *Philippe Quinault : Livrets d'opéra*. 2 vols. Toulouse : Société de Littératures Classiques, 1999.

———. *Touched by the Graces. The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*. Birmingham : Summa, 2001.

Perrault, Charles. *Critique de l'opéra ou examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide. Alceste Suivi de La Querelle d'Alceste. Anciens et modernes avant 1680*. Éd. William Brooks, Buford Norman et Jeanne Margan Zarucchi. Genève : Droz, 1994. p. 79–102.

Pougin, Arthur. *Les Vrais Créateurs de l'opéra français, Perrin et Cambert*. Paris : Charavay Frères, 188.

Quinault, Philippe. *Alceste ou le triomphe d'Alcide*. Norman vol. 1, 53–106.

———. *Amadis*. Norman vol. 2, 151–196.

———. *Armide*. Norman vol. 2, 249–287.

———. *Atys*. Norman vol. 1, 171–227.

———. *Avant-Propos. Les Festes de l'Amour et de Bacchus. Pastorale*. Paris : à l'entrée de la Porte de l'Académie Royale de Musique, 1672.

———. *Cadmus et Hermione*. Norman vol. 1, 1–51.

———. *Isis*. Norman vol. 1, 229–280.

———. *Persée*. Norman vol. 2, 55–104.

———. *Phaéton*. Norman vol. 2, 105–150.

———. *Thésée*. Norman vol. 1, 107–169.

Thomas, Downing A.. *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647–1785*. New York : Cambridge University Press, 2002.

*L'HUMOUR DANS LES TRAGÉDIES-LYRIQUES***Discographie**

- Alceste*. La Grande Écurie et la Chambre du Roy, et l'Ensemble vocal Sagittarius, dirigés par Jean-Claude Malgoire, Astrée Audivis, 1994.
- Amadis*. La Symphonie du Marais, dirigée par Hugo Reyne, Accord, collection « Lully ou le musicien du soleil », vol. 8, 2006.
- Armide*. La Chapelle Royale, dirigée par Philippe Herreweghe, Harmonia Mundi, 1993.
- Atys*. Les Arts Florissants, dirigés par William Christie, Harmonia Mundi, 1987.
- Cadmus et Hermione* (DVD). Mise en scène de Benjamin Lazar, direction musicale Vincent Dumestre, Alpha disques, 2008.
- Isis*. La Symphonie du Marais, dirigée par Hugo Reyne, Accord, collection « Lully ou le musicien du soleil », vol. 7, 2005.
- Persée*. Les Talens Lyriques dirigés par Christophe Rousset, Astrée, 2002.
- Les Premiers opéras français : Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* [de Jean-Baptiste Lully] *et Pomone* [de Pierre Cambert]. La Symphonie du Marais, dirigée par Hugo Reyne, Accord, collection « Lully ou le musicien du soleil », vol. 6, 2004.
- Psyché*. Orchestra and Chorus of the Boston Early Music Festival, dirigés par Stephen Stubbs et Paul O'Dette, CPO, 2008.
- Thésée*. Orchestra and Chorus of the Boston Early Music Festival, dirigés par Stephen Stubbs et Paul O'Dette, CPO, 2007.

Une imposture peut en cacher une autre : un frontispice de *Tartuffe* démasqué

par

Sophia Khadraoui et Sandrine Simeon

En tant qu'objet *iconotextuel*, tout frontispice dramatique favorise une herméneutique où texte visuel et texte linguistique se lisent l'un à la lumière de l'autre. Si dans cet échange c'est le plus souvent le linguistique qui détermine la réception du visuel, il pourrait être enrichissant d'envisager une modalité de lecture de texte linguistique conditionnée par la lecture du texte visuel. Plus intéressant encore serait de rompre cette dialectique, d'élargir le cadre analytique et d'introduire le texte spectaculaire dans une lecture tryptique. Dans le cas de *Tartuffe*, considérer le texte iconographique en parallèle du texte spectaculaire et du texte dramatique (et *vice versa*), permet de mettre en relief tout un ensemble de mécanismes qui problématissent les attentes du lecteur/spectateur de cette pièce quant à la véritable identité de « l'imposteur ».

Cet article s'appuie sur le frontispice de Brissart pour l'édition de *Tartuffe* des *Œuvres Complètes* de Molière (1682), gravé par Jean Sauvé. Cette gravure liminaire s'inspire considérablement de celle attribuée à Chauveau qui illustre l'édition de 1669 (Paris : Barbin)¹.

La gravure de Brissart représente une scène *in medias res* qui se déroule dans un intérieur bourgeois où l'on peut voir deux fenêtres sur le panneau décoratif côté jardin ainsi qu'un portrait et ce qui semble être une armoire sur celui du lointain centre. Trois personnages y figurent face centre: Elmire se tient près d'une table avec, à ses côtés, Tartuffe. Sous la table se trouve Orgon, qui semble sortir de sa cachette. Au bas de la gravure se trouve une légende « L'IMPOSTEUR ».

¹ Les textes iconographiques de Chauveau illustrent les éditions de 1669 à 1673 de la comédie de Molière.

UNE IMPOSTURE PEUT EN CACHER UNE AUTRE 161

Brissart, Frontispice de *Tartuffe* des *Œuvres Complètes* de Molière (1682),
gravé par Jean Sauvé

KHADRAOUI ET SIMEON

Précisément, qui est l'imposteur ? S'agit-il, dans le cadre défini par ce frontispice, de Tartuffe ? Pourrait-on, au contraire, imaginer que ce soit Orgon, maître des lieux, voire Elmire, bourgeoise aux apparences parfaites ? Sortant du cadre, ne pourrait-on pas aussi légitimement considérer ce dernier, le frontispice, comme imposteur ultime ? Serait-on en présence d'une imposture *dans* le texte visuel ou *du* texte visuel lui-même ? Le frontispice de Brissart est ainsi en mesure de déconstruire l'exégèse traditionnelle du texte dramatique de Molière selon laquelle l'imposteur serait d'évidence le personnage éponyme et antonomastique de la pièce.

Une recherche assez riche existe déjà sur les frontispices du XVII^e siècle avec, pour ne citer que quelques travaux, ceux de Françoise Siguret, Roger Herzog ou Georges Forestier, ou bien encore, et plus récemment, ceux de Michael Hawcroft, Abby Zanger ou Guy Spielmann. Ne réfutant aucune de ces études, cet article se veut néanmoins novateur en venant bousculer les idées reçues et présenter une perspective inédite, peut-être inattendue. En effet, même si certains de ces articles ont parfois remis en cause un personnage de Tartuffe traditionnellement perçu comme imposteur, notre article s'ancre au contraire pleinement dans la remise en question de l'apparente transparence de l'épigraphe et suggère ainsi une multiplicité d'imposteurs possibles. Notamment l'imposture d'Orgon et d'Elmire, mais aussi, celle ultime, du frontispice lui-même, offrant à l'instance réceptrice une nouvelle lecture iconoclaste des textes iconographiques et dramatiques.

Contrairement à ce qu'affirme Barthes, que le signe linguistique grâce à ses deux fonctions d' « ancrage » et de « relais » permet d'aider l'instance réceptrice à choisir le bon niveau de lecture dans le texte visuel, l'épigraphe « L'imposteur », dans notre cas, rend le message linguistique ambigu par l'épanouissement de cette « chaîne flottante de signifiés » (44). Le signe linguistique ne fixe pas ici l'interprétation, il la rend plurielle, équivoque, et remet en cause les éléments de l'image au lieu d'en rendre la signification transparente.

Guidée par cette seule présence de l'épigraphe « L'imposteur », le spectateur/lecteur est délibérément lancé à la