

# RÉÉCRIRE HOMÈRE ET VIRGILE POUR L'OPÉRA: LES TRAGÉDIES EN MUSIQUE DE CAMPISTRON ET FONTENELLE ANALYSÉES AU PRISME DE LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES (1687-1690)

Clément Stagnol  
Sorbonne Université

RÉSUMÉ: Au tournant des années 1690, les épopées d'Homère et Virgile font pour la première fois leur incursion dans les sujets des tragédies destinées à l'Académie royale de musique, en pleine Querelle des Anciens et des Modernes. Si *Achille et Polyxène* (Campistron/Collasse, 1687) renoue en partie avec les grandes conceptions aristotéliennes de la tragédie, *Énée et Lavinie* (Fontenelle/Collasse, 1690) se veut une réécriture moderne, évacuant toute la dimension héroïque de l'original virgilien au profit des codes du roman contemporain. Ces deux œuvres montrent l'envie de renouveler un genre pour les auteurs de paroles, aboutissant *de facto* à de nouvelles situations dramaturgiques pour le musicien.

MOTS-CLÉS: Académie royale de musique, tragédie en musique, Fontenelle, Campistron, Collasse, Querelle des Anciens et des Modernes

ABSTRACT: At the turn of the 1690s, epics of Homer and Virgil ventured for the first time into the subjects of the *tragédies en musique* intended for the Académie royale de musique (Paris Opera) as the Quarrel of the Ancients and the Moderns was in full swing. However *Achille et Polyxène* (Campistron/Collasse, 1687) partly revives Aristotelian tragedy concepts, while *Énée et Lavinie* (Fontenelle/Collasse, 1690) modernizes the original Virgil's *Aeneid* by replacing its heroic elements with contemporary novelistic codes. Both works demonstrate the desire from the librettists to renew a genre which *de facto* leads to new dramaturgical situations for the musician.

KEY-WORDS: Académie royale de musique, *tragédie en musique*, Fontenelle, Campistron, Collasse, Quarrel of the Ancients and the Moderns

\*\*\*



En 1687, Lully, qui règne alors en maître à l'Académie royale de musique, meurt soudainement. Peu de temps auparavant, Quinault, malade, s'était retiré du théâtre lyrique. La place devient donc vacante à la fois pour les poètes et musiciens qui tentent chacun de s'imposer à leur façon. Le tableau présenté ci-après rend compte des créations qui suivirent l'année 1687: la diversité des genres mis en exergue sur les pages de titre des livrets – de la tragédie en musique à la pastorale héroïque, en passant par le terme générique d'opéra – témoigne des recherches entreprises.

fin 1686	retrait de Quinault
mars 1687	mort de Lully
1687	<i>Achille et Polyxène</i> , tragédie en musique (Campistron/Lully et Collasse)
1688	<i>Zéphyr et Flore</i> , opéra (Duboullay/Louis et Jean-Louis Lully, Vignon)
1688	début de la publication du <i>Parallèle des Anciens et des Modernes</i> de Ch. Perrault
1689	<i>Thétis et Pélée</i> , tragédie en musique (Fontenelle/Collasse)
1690	<i>Orphée</i> , tragédie en musique (Duboullay/Louis Lully)
1690	<i>Énée et Lavinie</i> , tragédie en musique (Fontenelle/Collasse)
1691	<i>Coronis</i> , pastorale héroïque (Chappuzeau de Baugé/Gatti)
1691	<i>Astrée</i> , tragédie (La Fontaine/Collasse)
1693	<i>Alcide</i> , tragédie en musique (Campistron/Louis Lully et Marais)

Tableau 1. Nouvelles créations à l'Académie royale de musique entre 1687 et 1693.

Parmi les œuvres qui se succèdent, deux retiennent l'attention en ce qu'elles sont au moins en partie des adaptations des grandes épopées antiques, respectivement d'Homère et de Virgile: *Achille et Polyxène* (1687) et *Énée et Lavinie* (1690). Jusqu'à ce jour, l'originalité de ces deux œuvres a été perçue comme la simple initiation d'un cycle troyen, sans que soient interrogées les raisons esthétiques de cette soudaine ouverture thématique.<sup>1</sup> En effet, les années de la succession de Lully et Quinault à l'Académie royale de musique coïncident

<sup>1</sup> Voir Bertrand Porot, *Achille et Polyxène et Énée et Lavinie* dans BOUISSOU - DENÉCHEAU - MARCHAL-NINOSQUE 2019-2020, t. 1: 38-42; et t. 2: 508-512. Cfr. GAUDEFROY-DEMOMBYNES 2009. Les règles typographiques ainsi que la norme bibliographique employée respectent les usages de la revue hôte.

avec la période la plus animée de la Querelle des Anciens et des Modernes qui agite la sphère littéraire en cette fin de XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>2</sup> Homère et Virgile étaient considérés comme des figures de proue des Anciens car représentatifs de la noblesse accordée au genre de l'épopée.<sup>3</sup> Dans cette perspective, la réutilisation des sources épiques antiques pour le genre moderne par excellence qu'est l'opéra peut être perçue comme un geste poétique fort, sans précédent depuis la querelle d'*Alceste*, qui, dans une autre mesure, traitait également de la légitimité de la réutilisation du matériau poétique des Anciens à l'Opéra.<sup>4</sup>

Fort de ce constat, nous formulons ici l'hypothèse de la présence en filigrane dans ces deux œuvres des grandes conceptions des deux partis de la Querelle, respectivement celui des Anciens pour *Achille et Polyxène* et celui des Modernes pour *Énée et Lavinie*. Cette hypothèse a été motivée par le fait que Fontenelle fut un contributeur majeur de la Querelle.<sup>5</sup> Fontenelle comme Campistron n'ont pas laissé de textes qui confirmeraient ces hypothèses, mais l'analyse des œuvres semble suffisamment évocatrice, tout comme les quelques textes périphériques de Fontenelle qui peuvent être convoqués pour tenter de rapprocher sa tragédie *Énée et Lavinie* de son projet moderne dans son ensemble. Ainsi est née progressivement l'idée de deux propositions radicalement opposées, conséquence d'un usage différent de l'épopée à laquelle elles empruntent toutes deux.

## 1. CAMPISTRON, *ACHILLE ET POLYXÈNE*

### 1.1. «Terreur et pitié»: la réhabilitation du syntagme aristotélicien

C'est auréolé de ses récents succès dans le domaine du théâtre parlé que Campistron aborde le genre de l'opéra. Ses deux tragédies de 1685, *Andronic* et *Alcibiade*, sont ac-

<sup>2</sup> Voir notamment: BAHIER-PORTE - POULOUIN 2015. Cfr. DUCHÊNE - GODARD DE DONVILLE 1987; DEJEAN 1996.

<sup>3</sup> Dans CALLIÈRES, *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes*: 29 et 32, Homère est érigé en «Généralissime des Poètes Grecs» et à Virgile revient le «Commandement général» des poètes latins. Voir NÉDELEC 2011.

<sup>4</sup> Voir notamment à ce sujet CORNIC 2011b.

<sup>5</sup> Le lecteur pourra s'en donner une idée en (re)lisant les textes de Fontenelle publiés dans l'anthologie suivante: FONTENELLE, *Digression sur les Anciens et les Modernes* [Audidière].

cueillies par un triomphe qui lance la domination de Campistron dans le domaine de la tragédie parlée jusqu'à la fin du siècle; pour preuve leur maintien au répertoire entre 1680 et 1699, avec un nombre de représentations sensible à celui des plus grands succès de Racine et Corneille.<sup>6</sup>

Campistron avait initialement abordé le genre de l'opéra avec une pastorale héroïque, *Acis et Galatée* (1686), alors que Lully devait pallier le retrait de Quinault. Cette résurgence de la pastorale s'explique probablement par les circonstances qui entouraient la commande de l'œuvre, initialement conçue comme un divertissement de campagne, avant qu'elle ne soit reprise à l'Académie royale de musique. Avec *Achille et Polyxène* cependant, il s'agissait de produire une œuvre véritablement destinée à l'Académie et ainsi faire perdurer le genre inventé par Lully et Quinault.

En utilisant le mythe troyen, Campistron s'inscrit dans la continuité d'*Andromaque*, où l'épopée est constamment présente en filigrane, mais surtout d'*Iphigénie*, que Racine privilégie face à la pièce d'Euripide.<sup>7</sup> Il faut dire que le personnage d'Achille n'était pas tenu en estime des Modernes pour sa brutalité.<sup>8</sup> Campistron choisit de réécrire le mythe d'Achille, notamment transmis par le chant XXIV de *l'Illiade*,<sup>9</sup> dont se dégagent les thèmes tragiques par excellence du meurtre, de la vengeance et du suicide: Campistron opère ainsi un rapprochement inédit de la tragédie en musique avec le syntagme aristoté-

<sup>6</sup> Voir PASCAL 2004.

<sup>7</sup> HEPP 1968: 494-504.

<sup>8</sup> Voir notamment BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*, t. I: 58, note H: «Au reste, le traitement de ce cadavre [d'Hector], les discours qu'Achille tint à Hector prêt à expirer, la liberté qu'il accorda à qui voulut d'insulter et de frapper ce corps mort, cette âme vénale, qui se laissa enfin persuader, à force de riches présents, de rendre à Priam le corps de son fils, sont des choses si éloignées, je ne dirai pas de la vertu héroïque, mais de la générosité la plus commune, qu'il faut nécessairement juger, ou qu'Homère n'avoit aucune idée de l'Héroïsme, ou qu'il n'a eu dessein que de peindre le caractère d'un brutal. Il nous représente Achille, qui souhaite d'avoir assez de brutalité pour manger crue la chair d'Hector [...]. Il n'a pas même compris, que pour faire plus d'honneur à son Héros, il ne falloit pas donner à son ennemi autant de lâcheté et de foiblesse qu'il lui en donne». Cité dans HOUDAR DE LA MOTTE, *L'Illiade* [Assaf]: XIII-XIV.

<sup>9</sup> En voici le résumé: Patrocle, ami d'Achille, est vaincu au combat et tué par Hector. Achille jure de le venger et tue à son tour Hector. Il accepte néanmoins de rendre le corps d'Hector aux Troyens. Achille aime Polyxène, sœur d'Hector, mais la main de Briséis, princesse troyenne captive, lui est offerte par Agamemnon. Briséis est éperdument éprise d'Achille, qui lui préfère Polyxène. Alors que l'union d'Achille et Polyxène est annoncée, Achille est tué par Paris. Briséis appelle à la vengeance et Polyxène se suicide de douleur.

licien de la terreur et de la pitié,<sup>10</sup> et donc de la tutelle poétique des Anciens, en tentant de réaffirmer les valeurs de la tragédie parlée comme les seules capables de soutenir efficacement une tragédie en musique. Boileau en faisait d'ailleurs dans son *Art poétique* une condition *sine qua non* de la réussite d'une tragédie:

Si d'un beau mouvement l'agréable fureur  
Souvent ne nous remplit d'une douce Terreur,  
Ou n'excite en nostre âme une Pitié charmante,  
En vain vous étalez une scène savante.<sup>11</sup>

Si l'on ne dispose pas de sources concernant la réception d'*Achille et Polyxène* à l'époque de sa création, cet aspect semble avoir été suffisamment bien perçu par les commentateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle: le marquis d'Argenson y voit «[un] sujet [...] magnifique, mais plus propre à une tragédie qu'à un opéra», précisant qu'«un sujet si triste ne pouvoit amener que des pleurs»;<sup>12</sup> les frères Parfaict évoquent quant à eux un sujet «triste», en référence au suicide de Polyxène sur scène qui clôt l'œuvre, de surcroît «trop compliqué d'événements qui étouffent le principal».<sup>13</sup> La mort de Polyxène n'apparaît que comme la conséquence de son amour pour le meurtrier de son frère Hector, tout comme Phèdre de ses amours incestueuses pour Hippolyte. Mais si Phèdre se suicide pour expier sa faute, Polyxène agit par simple désespoir. Rappelons que le modèle racinien avait en partie été exploré par Quinault et Lully dans *Atys*,<sup>14</sup> mais dans un cadre plus inspiré par la pastorale que par les grandes figures tragiques de l'Antiquité, qui plus est avec une adéquation formelle habituelle du genre, celle de terminer l'œuvre par un divertissement final. À l'inverse, Campistron ne ménage aucun compromis malgré la fixation des codes de la tragédie en musique mis en place par Quinault, achevant sa tragédie sur le suicide de Polyxène; le divertissement est déplacé plus en amont à la scène 3, tout juste avant la catastrophe.

<sup>10</sup> Cf. RAPIN, *Les réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [Thouvenin], 2<sup>e</sup> partie, § XVII-XIX: 529-538.

<sup>11</sup> Nicolas Boileau, *Art poétique* [1674], «Chant III», dans BOILEAU, *Œuvres complètes* [Adam - Escal]: 169.

<sup>12</sup> ARGENSON, *Notices sur les Œuvres de théâtre* [Lagrave], t. 2: 456.

<sup>13</sup> PARFAICT, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*: 63.

<sup>14</sup> NORMAN 2001: 165-168.

1.2. *La remise en question du “deus ex machina”*

Un autre point saillant de la poétique conçue par Campistron pour *Achille et Polyxène* consiste en la remise en question du *deus ex machina*. Contrairement aux œuvres de Quinault inspirées par la fable ovidienne, Campistron maintient les divinités à l'écart du nœud de l'intrigue et de sa résolution: la présence de Vénus n'est qu'un prétexte pour justifier le divertissement du premier acte; quant à Junon, bien qu'invoquée par Briséis à l'acte III, elle ne reparaitra pas pour exaucer le souhait de cette dernière de voir Achille lui manifester un amour réciproque. Paradoxalement, en faisant ainsi le choix de la rigueur dramaturgique de la tragédie parlée, Campistron se heurte à un élément formel essentiel à la poétique de l'opéra français qu'est la machinerie: si l'intrigue en elle-même gagne en vraisemblance, c'est au détriment de la notion de «vraisemblance du merveilleux», telle que théorisée par Catherine Kintzler,<sup>15</sup> qui permettait de justifier la présence des divinités sur scène, puisqu'étroitement rattachées à l'intrigue. Par conséquent, ce nécessaire compromis n'empêche pas le dramaturge de tomber dans ce que les représentants du parti des Anciens considéraient comme des défauts à propos de l'opéra, tels que Perrault les transcrivit dans son *Parallèle*, par la voix du Président:

LE PRÉSIDENT

Les Opéras ne sont autre chose que des Tragédies follement outrées, et où l'on ne voit que des apparitions continuelles de Divinités qui descendent du Ciel, qui sortent de la mer et même des Enfers sans nul besoin, contre toutes les bonnes règles de l'Art qui ne souffrent point de telles apparitions, à moins que le dénouement ne le demande et ne le mérite. La raison en est aisée à deviner: on hait naturellement tout ce qui blesse la vraisemblance, et rien ne la blesse tant que l'arrivée de tous ces Dieux quand rien ne les oblige nécessairement de paraître.<sup>16</sup>

Mais cette nuance mise à part, la poétique de Campistron va donc plutôt dans le sens d'une inflexion de la tragédie en musique vers la poétique de la tragédie parlée, dont elle

<sup>15</sup> KINTZLER 2006: 238-243.

<sup>16</sup> PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes* [Reguig], t. 3 [1692]: 281.

fut, rappelons-le, à l'origine l'un des avatars;<sup>17</sup> il réalise ainsi les attentes formulées par les milieux lettrés attachés à la poétique des Anciens, dont l'abbé Dubos, en véritable défenseur d'Aristote, se fera plus tard l'écho:

Plus j'examine et je raisonne avec ces messieurs que vous avez vus sur ma table, et plus je m'étonne de ces messieurs les poètes et masculins ou féminins, qui font des opéras sans se soucier des règles qu'ils ne savent pas, et n'en veulent pas apprendre d'autres que celles qui se font en pensant imiter Monsieur Quinault. [...] J'exhorterais seulement messieurs nos poètes à montrer leurs sujets et à recevoir les bonnes critiques. Les Anciens ne représentaient que celles que les juges avaient approuvées et l'intérêt devrait au moins exciter ces messieurs à ne pas rapporter à un jugement très champignonique [*sic*], que l'étude ni la lecture des Anciens n'ont pas formé.<sup>18</sup>

Cette nouvelle direction voulue par Campistron aurait été impensable du temps de l'activité de Racine, qui s'était efforcé après *Alceste* (1674), œuvre où Quinault souhaitait conférer la légitimité tragique au genre nouvellement créé en invoquant la figure d'Euripide et du théâtre antique, de maintenir l'opéra à distance de la noblesse du genre tragique. C'est ainsi qu'il tenta d'imposer, avec Boileau et par l'entremise de M<sup>me</sup> de Thianges, La Fontaine à Lully à la place de Quinault, dont la poétique que ce dernier élaborait risquait de nuire à la suprématie tragique dans le théâtre parlé.<sup>19</sup>

### 1.3. Adaptabilité et souplesse: Campistron auteur de paroles de musique

Pour autant, il serait impropre d'affirmer que Campistron, en réinvokant des éléments de la poétique des Anciens, fût mal à l'aise avec le genre, et ne fût qu'adapter son métier de dramaturge du théâtre parlé à l'Opéra. La preuve est qu'en 1687 il a déjà pu manier l'écriture des paroles de musique avec sa pastorale héroïque *Acis et Galatée* (1689), conçue en collaboration avec Lully. En outre, l'examen des vers d'*Achille et Polyxène* montre qu'il sait

<sup>17</sup> Voir KINTZLER 2006 et LA GORCE 1992.

<sup>18</sup> Lettre de Louis Ladvocat à l'abbé Dubos du 9 décembre 1694, dans LADVOCAT, *Lettres sur l'opéra à l'abbé Dubos* [La Gorce]: 29-30.

<sup>19</sup> FORESTIER 2006: 488-491.

s'adapter à l'originalité du genre, en faisant preuve de concision pour laisser à la musique toute sa fonction rhétorique. Cet aspect est particulièrement visible à la lecture des propos rapportés d'une action qui s'est produite hors-scène. Ainsi, à l'acte I, Arcas annonce à Achille la mort de son ami Patrocle sous la forme d'une stichomythie:

	ARCAS
Ô déplorable coup du sort!	
	ACHILLE
Je frémis, parle!	
	ARCAS
Patrocle est mort,	
	ACHILLE
Ciel! Quelle affreuse nouvelle!	
Laissez-moi, fuyez de ces lieux,	
Vos appas, vos concerts, et tous les soins des Dieux	
Ne sauraient plus calmer ma tristesse mortelle. <sup>20</sup>	

La mort d'Hector n'est qu'effleurée par les vers du chœur de soldats victorieux (II.2), dispositif choral bien sûr inconnu de la tragédie parlée. Quant à la mort d'Achille qui constitue la catastrophe de la tragédie, elle est d'abord annoncée par Arcas (V.5) puis précisée par un bref récit de Polyxène accompagné de l'orchestre «doux», qui permet de mettre à distance l'horreur dépeinte par le personnage, apportant un deuxième niveau de lecture aux vers:

	POLIXÈNE
Dieux! Quel horrible spectacle!	
Le perfide Paris triomphe sans obstacle;	
Il jouit de son crime et ne permet pas	
D'embrasser mon époux, même après son trépas,	
D'un coup mortel j'ai vu frapper Achille,	
J'ai retiré le trait dont il était percé;	

<sup>20</sup> *Achille et Polyxène*, I.6.



Hélas! Dans les douleurs dont mon cœur est pressé  
Ce trait fatal peut m'être utile.<sup>21</sup>

302

A C H I L L E,  
S C E N E V.  
P O L I X È N E, B R I S E I S.

quel horrible spectacle! Le perfide Paris triomphe sans obstacle

doux.

doux.

doux.

doux.

5 6 4 3 6 6 6

BASSE-CONTINUE.

Ill. 1. Pascal Collasse, *Achille et Polyxène*, Paris, Ballard, 1687, p. 302 (sur F-Pn Vm2 103).

L'efficacité des vers de ce récit pour sa mise en musique est proportionnelle à la distance qui le sépare d'un autre récit particulièrement célèbre, celui de Thémamène dans *Phèdre* de Racine (V.6), qui conte à Thésée la mort de son fils Hippolyte, déroulant au passage une célèbre hypotypose; à l'inverse, dans le récit de Polyxène, la portée rhétorique est assurée par la musique, que permet cette concision.

<sup>21</sup> Ivi, V.6.

## 2. FONTENELLE, *ÉNÉE ET LAVINIE*

### 2.1. *L'opéra comme lieu de la fusion expérimentale de l'épopée et du roman*

Si Campistron a adapté Homère pour *Achille et Polyxène*, Fontenelle, trois ans plus tard, emprunte quant à lui à Virgile pour *Énée et Lavinie*, plus précisément aux chants VII, VIII et XII de l'*Énéide*.<sup>22</sup> Nous allons montrer que l'usage que fait Fontenelle de l'épopée est radicalement différent des choix opérés quelques années plus tôt par Campistron, en ce qu'il trahit les préoccupations d'un chef de file des Modernes.

À première vue, les derniers chants de l'*Énéide* se prêtent assez bien à un réemploi à l'Opéra, malgré l'éloignement apparent des deux genres: ainsi le *deus ex machina* incarné par Vénus, qui remet à Énée le glaive forgé par Vulcain, précède la victoire du héros sur Turnus et le dénouement heureux. Mais le choix de Fontenelle semble teinté d'ironie, voire même provocateur, quand on sait que Virgile était érigé en champion du parti des Anciens, d'ailleurs invoqué par Boileau dans sa Satire II pour décrier Quinault.<sup>23</sup> De plus, Fontenelle n'éprouve en réalité aucune admiration pour le genre de l'épopée, qu'il trouve sec et dont il fait le constat de faillite dans sa *Description de l'Empire de la Poésie*:

Cette grande Ville que la carte vous représente au-delà des hautes montagnes que vous voyez, est la Capitale de cette Province, et s'appelle le Poème épique. Elle est bâtie sur une terre sablonneuse et ingrate, qu'on ne [se] donne presque pas la peine de cultiver. La Ville a plusieurs journées de chemin, et elle est d'une étendue ennuyeuse. On trouve toujours à la sortie des gens qui s'entre-tuent; au lieu que quand on passe par le Roman, qui est le

<sup>22</sup> Suit ici le résumé de l'intrigue. La scène est au Latium. Énée espère s'unir avec Lavinie dont la main est à prendre. Alors que le roi Latinus s'apprête à annoncer son choix, invoquant Janus et le retour de la paix, Junon apparaît et ordonne de chasser les Troyens du royaume. L'Oracle de Faunus est consulté et prédit que le ciel suivra les vœux de Lavinie et ramènera la paix. Le roi laisse à sa fille le choix de son époux: si Turnus lui était promise, une passion nouvelle naît pour Énée. Mais l'apparition de l'Ombre de Didon la met en garde de l'inconstance d'Énée: Lavinie épousera donc Turnus, même si elle demeure déchirée entre cette parole donnée et son amour pour Énée. Au comble du désespoir, Énée convoque Turnus: le duel est la seule issue. Vénus descend du ciel pour remettre à Énée les armes forgées par Vulcain avec lesquels il triomphera de Turnus. Le roi accepte l'union des deux amants et Junon accorde son pardon; Troyens et Latins se réconcilient.

<sup>23</sup> «Si je pense exprimer un Auteur sans défaut, / La raison dit Virgile, et la rime Quinault» (Nicolas Boileau, *Satire II* 19-20, dans BOILEAU, *Œuvres complètes* [Adam - Escal]: 17).

faux-bourg du Poème épique, et qui est cependant plus grand que la Ville, on ne va jamais jusqu'au bout, sans rencontrer des gens dans la joie, et qui se préparent à se marier.<sup>24</sup>

Ces propos sont illustrés dans une carte dont la reproduction suit ci-après, influence évidente de la Carte de Tendre de Madeleine de Scudéry.<sup>25</sup>



Ill. 2. Fontenelle, [Carte de la Description de l'Empire de la Poésie], «Mercure galant», janv. 1678, insérée entre les pp. 146 et 147.

Fontenelle procède effectivement à un remplacement des valeurs de l'épopée par celles du roman, situé en son «faux-bourg»; il souligne ainsi la porosité des deux genres qu'il

<sup>24</sup> Bernard de Fontenelle, *Description de l'Empire de la Poésie* [1678], dans FONTENELLE, *Ceuvres complètes* [Niderst], t. 1 [1990]: 7.

<sup>25</sup> SCUDÉRY, *Clélie*, 1<sup>re</sup> partie.

identifie. Cette préférence pour les valeurs du roman s'observe à travers l'intrigue de sa tragédie, qui réside dans le choix de Lavinie concernant son futur époux, alors que dans l'épopée de Virgile l'accent est plutôt porté sur le caractère conquérant d'Énée et sa victoire finale sur Turnus. Comme le rappelle Giorgetto Giorgi dans son recueil d'essais intitulé *Épopée et roman dans le Grand Siècle*, le roman héroïque baroque des Scudéry ou de La Calprenède, pour ne citer qu'eux, s'oppose en effet au poème épique au sujet de sa «dimension guerrière»: dans les romans, elle possède ainsi «une importance nettement inférieure à la dimension sentimentale».<sup>26</sup> En reléguant l'héroïsme au second plan au profit de valeurs galantes, Fontenelle opère de cette façon la même transposition que celle que l'on observe dans les romans-fleuves de Madeleine de Scudéry, maîtresse incontestée du genre avec *Artamène ou le Grand Cyrus* et sa *Clélie, histoire romaine*: une Antiquité revêtue des codes de la galanterie du Grand Siècle. Fontenelle avait formulé le vœu d'une telle réécriture de Virgile dans sa *Digression sur les Anciens et les Modernes*:

La plus belle versification du monde est celle de Virgile, peut-être cependant n'eût-il pas été mauvais qu'il eût le loisir de la retoucher. Il y a de grands morceaux dans l'*Énéide*, d'une beauté achevée, et que je ne crois pas qu'on surpasse jamais. Pour ce qui est de l'ordonnance du poème en général, de la manière d'amener les événements, et d'y ménager des surprises agréables, de la noblesse de caractères, de la variété des incidents, je ne serai jamais fort étonné qu'on aille au-delà de Virgile, et nos romans qui sont des poèmes en prose, nous en ont déjà bien fait voir la possibilité.<sup>27</sup>

Il s'agit donc pour Fontenelle de renouveler le genre de l'épopée en s'inspirant des codes du roman: pour notre auteur, l'opéra est le lieu de cette expérimentation. On peut donc parler d'un travestissement galant, là où il était burlesque chez Scarron.<sup>28</sup> Cette conception renouvelée de l'épopée est concomitante chez Fontenelle à celle de la tragédie en musique. Si Campistron exploite amplement dans *Achille et Polyxène* le thème de la vengeance (Achille vengeant Patrocle en tuant Hector; Briséis qui appelle à la vengeance après le meurtre d'Achille par Pâris), Fontenelle se contente uniquement dans *Énée et Lavinie*

<sup>26</sup> GIORGI 2020: 28.

<sup>27</sup> Bernard de Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, dans FONTENELLE, *Digression sur les Anciens et les Modernes* [Audidière]: 93.

<sup>28</sup> SCARRON, *Le Virgile travesti* [Serroy].

de développer la thématique amoureuse, alors qu'elle s'exerçait sous la forme d'épisodes dans la tragédie de Campistron. Comme le théorise Fontenelle dans ses *Réflexions sur la poétique*,

un personnage qui n'a que de l'amour peut remplir une pièce, témoin Ariane et Bérénice, nul autre caractère ne peut occuper la même étendue. L'amour est le plus abondant et le plus fertile de tous les sentiments.<sup>29</sup>

## 2.2. L'influence du roman d'analyse

Au deuxième acte d'*Énée et Lavinie*, le Roi se trouve confronté au courroux de Junon, qu'il interprète comme un mauvais augure. Il renonce alors à l'époux qu'il avait choisi pour sa fille Lavinie, éclairé par l'Oracle de Faunus: «Le Ciel suivra les vœux de Lavinie / Sur le choix d'un Epoux».<sup>30</sup> Désormais l'intrigue va prendre une tournure inattendue:

### LE ROI

Puisqu'aux vœux de ton cœur les Dieux seront propices,  
Entre tes deux Amans il faut que tu choisisses;  
C'est à toi de régler le sort qui les attend,  
Délibère à loisir sur ce choix important.<sup>31</sup>

À cet instant, l'action se trouve suspendue. Comme l'expose le Roi Latinus, le nœud de l'intrigue devient un loisir, celui de la conversation galante. Il se résume alors pour Lavinie à résoudre une question de casuistique amoureuse telle qu'elle pouvait être débattue dans les salons féminins:<sup>32</sup> vaut-il mieux épouser un galant que l'on aime, Énée, au risque d'en être trahie, ou un homme constant, Turnus, que l'on n'aime pas? Une telle question aurait très bien pu être posée au lectorat du "Mercure galant" à l'instar de l'enquête suscitée

<sup>29</sup> Bernard de Fontenelle, *Réflexions sur la poétique*, XV, dans FONTENELLE, *Digression sur les Anciens et les Modernes* [Audiidière]: 579.

<sup>30</sup> *Énée et Lavinie*, II.3.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Voir TIMMERMANS 2023: 110-111.

en 1678 à propos de *La Princesse de Clèves* de M<sup>me</sup> de La Fayette,<sup>33</sup> dont Fontenelle était lecteur et admirateur.<sup>34</sup> L'une des réponses possibles est apportée par les propos sentencieux de Camille, qui s'exprime telle une lectrice du "Mercur", la versification en plus:

CAMILLE

Un Amant qui sait peu charmer,  
Quelquefois à force d'aimer  
Peut devenir aimable;  
Mais un volage Amant  
Devient plus haïssable,  
Plus il étoit charmant.<sup>35</sup>

Cette proximité de l'opéra avec le roman d'analyse peut être considérée comme novatrice. Quinault était certes réputé pour son romanesque, notamment dans son *Astrate* en 1664, qui comporte une fameuse scène de reconnaissance,<sup>36</sup> principe dramaturgique qu'il transpose également à l'opéra dans *Amadis* (III.4). Le dramaturge favori de Lully se complaît aussi dans la profusion d'épisodes. Cependant, ce n'est pas tant l'omniprésence du caractère introspectif du roman moderne d'une M<sup>me</sup> de La Fayette qui intéresse Quinault, même si, à l'instar de toute tragédie classique, le développement psychologique des personnages reste l'une de ses préoccupations majeures, qu'il traite cependant avec beaucoup de concision<sup>37</sup>. Fontenelle, à l'inverse, «modernise» son sujet en inventant le substrat psychologique sur lequel la tragédie repose quasi intégralement, opérant un déplacement de «l'action principale» qui, comme le rappelle Georges de Scudéry dans sa préface

<sup>33</sup> «Une femme de vertu, qui a toute l'estime possible pour un mari parfaitement honnête homme, et qui ne laisse pas d'être combattue pour un amant d'une très forte passion qu'elle tâche d'étouffer par toute sorte de moyens [...] fait-[elle] mieux de faire confidence de sa passion à ce mari que de la taire au péril des combats qu'elle sera continuellement obligée de rendre par les indispensables occasions de voir cet amant?», "Mercur galant", Extraordinaire d'avril 1678: 198-199.

<sup>34</sup> Voir Bernard de Fontenelle, *Lettre sur "La Princesse de Clèves"* [1678], dans FONTENELLE, *Œuvres complètes* [Niderst], t. 1: 13-17.

<sup>35</sup> *Énée et Lavinie*, III.3.

<sup>36</sup> QUINAULT, *Astrate* [Barbafieri], III.3-4.

<sup>37</sup> Voir notamment, à propos de *Proserpine*, *Amadis* et *Armide*, NORMAN 2001: 211, 274-275 et 310.

d'*Ibrahim ou l'Illustre Bassa* est bien initialement chez Virgile «la mort de Turne». <sup>38</sup> Il transpose ainsi le cadre antique de l'épopée dans la réalité d'une époque et de ses codes sociaux, d'où se démarque la galanterie, suscitant une identification de la part du spectateur par la peinture de situations de la vie ordinaire. <sup>39</sup>

Alors que ce trait caractéristique du roman était moqué de Boileau dans son *Dialogue des héros de roman* (1667), le pouvoir d'identification donné à l'opéra et donc inspiré du roman, qui dépasse la notion première de *catharsis* aristotélicienne, fascinait Fontenelle. Ainsi, dans les *Lettres galantes de Monsieur le Chevalier d'Her* <sup>\*\*\*</sup>, Fontenelle évoque une représentation de *Psyché*, adaptation d'une tragi-comédie antérieure de Molière et Pierre Corneille auquel il travailla lui-même à la réélaboration des vers pour Lully, en étroite collaboration avec son oncle Thomas Corneille. Le chevalier d'Her <sup>\*\*\*</sup>, auteur fictif de ces lettres, mène Mademoiselle de V... à cette représentation non sans s'être auparavant amusé à lui faire une éducation à la lecture d'*Artamène ou le Grand Cyrus* de M<sup>me</sup> de Scudéry. La jeune demoiselle y pleure alors beaucoup de pitié pour la pauvre Psyché condamnée à mort par l'oracle (I.2); puis, après la représentation, ce dont elle rêve, c'est d'une passion amoureuse tout à fait ordinaire, à l'instar de Psyché qui tombe amoureuse de l'Amour au deuxième acte de la tragédie:

Le soir je la remenai jusque dans sa chambre, je lui dis que si je ne la laissais pas dans ce moment-là au milieu d'une troupe de nymphes, du moins je lui pouvais promettre qu'elle habiterait toute la nuit dans le palais enchanté, et qu'elle serait Psyché plus de vingt fois. Elle m'avoua le lendemain qu'elle l'avait été, mais elle ne voulut point m'avouer qu'elle eût vu un grand jeune Amour bien fait, qui lui eût dit les plus tendres choses du monde. <sup>40</sup>

Revenons-en à *Énée et Lavinie*: en faisant du choix de Lavinie le seul ressort de sa tragédie à partir du deuxième acte, Fontenelle crée une irrémédiable parenthèse à l'intérieur de la

<sup>38</sup> SCUDÉRY, *Ibrahim*, vol. 1: 78.

<sup>39</sup> Cette idée rejoint la théorie d'un «genre mixte» telle que théorisée bien plus tard par Fontenelle, consistant à emprunter à des genres que tout oppose, en l'occurrence tragédie et comédie, afin de le rendre plus conforme à la vie ordinaire. Camille Guyon-Lecoq, dans GUYON-LECOQ 2002: 696-702, a justement formulé l'hypothèse de la réalisation de cet idéal par Fontenelle dans ses tragédies en musique.

<sup>40</sup> FONTENELLE, *Lettres galantes de Monsieur le Chevalier d'Her* <sup>\*\*\*</sup>, 2<sup>e</sup> partie, XVII, «À Monsieur d'E... Récit de ce qui se passa la première fois que Mademoiselle de V... alla à l'Opéra»: 135.

narration prévue par Virgile. Elle ne sera close qu'au moment où Lavinie aura apporté sa propre réponse à la question suscitée par son père, choisissant dans un premier temps Turnus pour époux (III.4). Ce présage de dénouement funeste est heureusement retardé par le triomphe d'Énée sur l'autre prétendant qui meurt dans le duel qui les oppose. La retranscription du combat, qui vait à Virgile de convoquer les valeurs de l'héroïsme guerrier propre au genre, n'intéresse pas Fontenelle; seul le résultat est porté à la connaissance de la Reine et par extension du spectateur grâce à ces deux vers chantés par Camille:

CAMILLE

Ah! que ne pouvez-vous à jamais l'ignorer!  
Sous le fer ennemi Turnus vient d'expirer.<sup>41</sup>

Dans les tragédies en musique de Quinault, l'amour est un «motif d'action».<sup>42</sup> Chez Racine, il vait comme chez Corneille «celui d'un épisode, étroitement entremêlé à l'action principale; si étroitement entremêlé que l'un et l'autre ne fassent qu'une intrigue».<sup>43</sup> Dans *Énée et Lavinie* cependant, l'idée même d'action est totalement évacuée à partir du milieu du deuxième acte, ou, en d'autres termes, se trouve découpée en parties visant uniquement à

produire différents sentiments dans les personnages, soit que ces sentiments soient d'espèces opposées, soit que dans la même espèce les uns aient seulement plus de force que les autres. Faire passer les personnages de la joie à la douleur, de la crainte à l'espérance, ou d'une moindre joie, d'une moindre crainte à une plus grande, voilà deux espèces de contraste.<sup>44</sup>

La question de l'appropriation de l'héritage précieux pose enfin celle d'un public-cible, celui des femmes. Le roman, on le sait, bénéficiait de la préférence du lectorat féminin, alors porté vers les genres de la littérature moderne. À l'inverse, les femmes étaient réputées

<sup>41</sup> *Énée et Lavinie*, V.3.

<sup>42</sup> CORNIC 2011a: 311.

<sup>43</sup> FORESTIER 2003: 211.

<sup>44</sup> Bernard de Fontenelle, *Réflexions sur la poétique*, XXXII, dans FONTENELLE, *Digression sur les Anciens et les Modernes* [Audidière]: 589.



ne pas entendre les lettres classiques, puisque le collège leur demeurait étranger.<sup>45</sup> Virgile semble être cependant le seul auteur antique qui appartient à une culture commune aux deux sexes, comme l'a montré Bernard Magné à propos des occurrences auctoriales dans la correspondance de M<sup>me</sup> de Sévigné.<sup>46</sup> Réélaborer Virgile sous une forme délicate, ornée des atours de la préciosité dans l'acception noble du terme, revenait pour à Fontenelle à assigner à l'œuvre le même but que celui des *Entretiens sur la pluralité des mondes*,<sup>47</sup> à savoir la mise à disposition d'un texte fondamental à destination d'un public galant. Cet aspect n'est également pas étranger au statut de contributeur de l'auteur au projet du "Mercure galant" dans son ensemble.<sup>48</sup>

### 2.3. L'apparition de Didon, résurgence des "Dialogues des Morts"?

Un dernier aspect de la réécriture de Fontenelle retient l'attention en ce qu'elle interroge le rapport à l'original virgilien. Il s'agit de la scène de l'apparition de l'Ombre de Didon qui, fomentée par Junon, tente de mettre en garde Lavinie de l'inconstance d'Énée:

#### L'OMBRE

Arrête, Lavinie, arrête; écoute-moi.  
Je fus Didon, je régnais dans Carthage.  
Un étranger, rebut des flots et de l'orage,  
De ma prodigue main reçut mille bienfaits.

<sup>45</sup> Sur l'éducation des femmes en France sous l'Ancien Régime, voir la synthèse récente de PCCO 2006.

<sup>46</sup> MAGNÉ 1976, t. 1: 530. Même si, comme le conclut l'auteur, la totalité du «corpus virgilien» de M<sup>me</sup> de Sévigné se résume à deux vers incomplets tirés du premier chant de l'*Énéide*.

<sup>47</sup> «J'ai mis dans ces entretiens une femme que l'on instruit, et qui n'a jamais ouï parler de ces choses-là. J'ai cru que cette fiction me servirait et à rendre l'ouvrage plus susceptible d'agrément, et à encourager les dames par l'exemple d'une femme [...] ne laisse pas d'entendre ce qu'on lui dit, et de ranger dans sa tête sans confusion les tourbillons et les mondes. [...] Je ne demande aux dames pour tout ce système de philosophie, que la même application qu'il faut donner à la *Princesse de Clèves*, si on veut en suivre bien l'intrigue, et en connaître toute la beauté. Il est vrai que les idées de ce livre-ci sont moins familières à la plupart des femmes que celles de la *Princesse de Clèves*, mais elles n'en sont pas plus obscures, et je suis sûr qu'à une seconde lecture tout au plus, il ne leur en sera rien échappé» (FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes* [Cazanave - Poulouin]: 139).

<sup>48</sup> Voir VINCENT 2005. Pour la participation de Fontenelle à ce projet à partir de 1677, voir NIDERST 1972: 73-94.

L'Amour en sa faveur avoir séduit mon ame;  
Par une feinte ardeur il augmenta ma flamme,  
Et m'abandonna pour jamais.

LAVINIE

Ah! quelle trahison!

L'OMBRE

Mon désespoir extrême  
Arma mon bras contre moi-même,  
Ma mort ne put toucher mon indigne vainqueur.

LAVINIE

Le perfide! l'ingrat!

L'OMBRE

Cet ingrat, ce perfide,  
C'est ce même Troyen pour qui l'Amour décide  
Dans le fond de ton cœur.<sup>49</sup>

Cet épisode, le seul à proprement parler dans *Énée et Lavinie*, provient d'une liberté prise par rapport à la source virgilienne. Dans cette perspective, le but de Fontenelle est probablement d'interroger sur la fidélité qui doit ou non être témoignée vis-à-vis des sources antiques, quand Virgile était réputé avoir provoqué l'anachronisme de la rencontre entre Énée et Didon sur les rives de Carthage, paradoxe mis en exergue dans le Dialogue de Didon et Stratonice des *Nouveaux Dialogues des morts* de Fontenelle («Sur l'intrigue que Virgile attribue faussement à Didon»). Mais en créant de toutes pièces ce dialogue entre Lavinie et Didon, Fontenelle reprend d'une certaine manière le but qu'il s'était assigné avec les *Nouveaux Dialogues des morts* dès 1683, modèle moderne du genre: jouer sur le décalage entre les personnages convoqués, connus de la lectrice ou du lecteur, et le

<sup>49</sup> *Énée et Lavinie*, II.5.

discours neuf et charmant qu'il leur assigne, ce que rapporte Charles Perrault dans son épître intitulé *Le Génie* en hommage à Fontenelle:

Combien sans le secours de ces rares modèles  
En voit-on s'élever par des routes nouvelles?  
Combien de traits charmans semez dans tes écrits,  
Ne doivent qu'à toy seul et leur estre et leur prix?  
N'a-t-on pas vu des Morts aux rives infernales  
Briller de cent beautez toutes originales,  
Et plaire aux plus chagrins sans redire en françois  
Ce qu'un aimable Grec leur fit dire autrefois?<sup>50</sup>

Malgré la concision du verbe, la scène qui confronte Didon à Lavinie conserve les mêmes fonctions que celles des *Nouveaux Dialogues des morts*. La rencontre inattendue des deux personnages permet de mettre en scène le triomphe du cartésianisme fontenellien: l'auteur valorise ainsi une psychologie de type cartésienne, où l'individu peut contrôler ses passions (ici Lavinie, qui, malgré son inclination pour Énée, choisit initialement Turnus), à l'opposé de Didon, qui, abandonnée par Énée, s'est donnée la mort. Tout repose sur le fait que le passé d'Énée est inconnu de Lavinie, mais non pas du spectateur, deux niveaux sur lesquels joue Fontenelle. À l'échelle de l'intrigue, cette apparition représente également un vecteur idéal de tragique, alors qu'aucun péril ne vient à menacer les autres protagonistes; pas même le péril de mort pour Énée, qui ne peut que sortir vainqueur du duel avec Turnus, fort du bouclier et du glaive forgés par Vulcain que lui transmet Vénus. Le monologue de Didon contant sa passion funeste pour Énée, transmise sans le médium d'un récit rapporté, rappelle non seulement le discours de la femme abandonnée du roman d'amour par lettres telles les célèbres *Lettres portugaises* de Guilleragues, dont il représenterait une sorte de mise en scène, mais également les grandes figures de femmes trahies chez Racine, comme Hermione dans *Andromaque*, ou même, à l'opéra, Sténobée, dans le *Bellérophon* de Thomas Corneille et Fontenelle. L'apparition de Didon justifie à elle seule le genre tragique mis en exergue sur la page de titre de l'œuvre, malgré la proxi-

<sup>50</sup> PERRAULT, *Le Génie*, [n.p.].

mité qu'entretient *Énée et Lavinie* avec le roman moderne et nonobstant la source épique qui l'a inspirée.



Ill. 3. Dessin de J. Berain pour l'apparition de l'Ombre de Didon (*Énée et Lavinie*, II.5), Paris, Archives nationales, O<sup>1</sup> 3238.

\* \* \*

Si Campistron et Fontenelle s'appuient tous deux sur l'épopée antique pour renouveler le genre de la tragédie en musique respectivement en 1687 et 1690, ils en livrent, nous l'avons vu, des propositions radicalement différentes. Campistron peut être perçu comme un partisan des Anciens dans le sens où il écrit en dramaturge du théâtre parlé, qui lui-même se fonde sur la poétique des théoriciens de l'Antiquité. Cette proposition ouvre une voie nouvelle qui sera exploitée dans certaines œuvres ultérieures: *Alcide* (1693, Campistron), *Médée* (1696, thème également traité par Pierre Corneille au théâtre parlé), ou certaines tragédies «noires» mises en musique par La Coste au début du siècle suivant. Quant à Fontenelle, il ne retient de l'épopée qu'une intrigue psychologique à l'instar du roman moderne.

La Querelle des Anciens et des Modernes semble donc être une bonne clef pour envisager l'analyse de ces œuvres. Fontenelle n'en aurait-il pas dressé la métaphore dans

son prologue, en invoquant l'épisode de la Gigantomachie et le récit de la victoire de Jupiter sur les Titans, faisant ainsi le vœu de défaite du parti des Anciens face aux conceptions modernes qui l'animaient? Aucun texte n'associe explicitement les deux tragédies de Campistron et Fontenelle aux enjeux de la Querelle. Cependant, une épigramme attribuée à l'abbé Lehoux dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque de l' Arsenal semble corroborer la fracture qui existait alors entre les milieux littéraires, en associant la réécriture de Fontenelle à un art «bouffon» et «indigne», ou, pour le dire autrement, à la perversion de la littérature antique par les Modernes:

Quem Trojani ignes, venti, pelagique periel,  
Quem tempestatis, quem odium Iunonis iniqua,  
Quem fida Didonis amor, Turnique furores.  
Denique quem totus potuere haud frangere avernus.  
Musa cachin nandum vulgi nune gallica sannis  
Exhibet, et magnum Æneam indigna elevat arte.<sup>51</sup>

Aussi antagonistes qu'elles puissent être, ces deux œuvres témoignent de nouvelles sources d'inspiration possibles pour l'opéra en ce long XVIII<sup>e</sup> siècle naissant. Mais elles se rejoignent cependant sur un point: au-delà de la Querelle, les deux poètes font finalement entrer le genre dans une même modernité, celle relative à Quinault. Si aucune de ces deux tragédies n'a été accueillie favorablement du public, il s'agissait bien pour leurs auteurs de mettre en œuvre une véritable «stratégie du succès» selon la formule d'Alain Viala: en définitive, innover pour réussir.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> TRALAGE, *Recueil*: f. 247r: «Celui que les feux de Troie ni les périls de la mer, / Que les tempêtes, que la haine de l'inique Junon, / Que l'amour fidèle de Didon ni les fureurs de Turnus, / Enfin celui que les Enfers tout entiers ne purent briser, / La Muse française l'exhibe maintenant, bouffon risible, / Et elle le souille, le grand Énée, d'un art indigne» Traduction Alain Niderst dans NIDERST 1972: 418, n. 77 bis.

<sup>52</sup> VIALA 1985: 217. Claire Cazanave, dans l'introduction de son édition des *Entretiens sur la pluralité des mondes* (FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes* [Cazanave - Poulouin]: 62) perçoit dans les *Nouveaux Dialogues des Morts* et les *Entretiens sur la pluralité des mondes*, œuvres de jeunesse de Fontenelle, cette «stratégie du succès», proche de l'audace. Nous y ajoutons les vers d'*Énée et Lavinie*.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

- ARGENSON, *Notices sur les Œuvres de théâtre* [Lagrange] = René-Louis de Voyer marquis d'Argenson, *Notices sur les Œuvres de théâtre* [1728-1756], éd. Henri Lagrange, dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 42-43, Genève, Institut et musée Voltaire, 1966.
- BAYLE, *Dictionnaire historique et critique* = Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique* [1697], III<sup>e</sup> éd., Genève, Slatkine, 1995 [fac-similé de l'éd. Rotterdam, M. Bohm, 1720].
- BOILEAU, *Œuvres complètes* [Adam - Escal] = Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam et Françoise Escal, [Paris], Gallimard, 1966.
- CALLIÈRES, *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes* = François de Callières, *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes*, Genève, Slatkine, 1971 [fac-similé de l'éd. Paris, P. Aubouin, 1688].
- FONTENELLE, *Digression sur les Anciens et les Modernes* [Audidière] = Bernard de Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes et autres textes philosophiques*, éd. Sophie Audidière, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes* [Cazanave - Poulouin] = Bernard de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes* [1686], éd. Claire Cazanave et Claudine Poulouin, Paris, H. Champion, 2013.
- FONTENELLE, *Lettres galantes de Monsieur le Chevalier d'Her\*\*\** [Guyon-Lecoq] = Bernard de Fontenelle, *Lettres galantes de Monsieur le Chevalier d'Her\*\*\**, éd. Camille Guyon-Lecoq, Paris, Desjonquères, 2002.
- FONTENELLE, *Nouveaux Dialogues des morts* [Dagen] = Bernard de Fontenelle, *Nouveaux Dialogues des morts*, éd. Jean Dagen, Paris, H. Champion, 2018 [I éd. 1971].
- FONTENELLE, *Œuvres complètes* [Niderst] = Bernard de Fontenelle, *Œuvres complètes*, éd. Alain Niderst, 9 voll., [Paris], Fayard, 1989-2001.

- HOUDAR DE LA MOTTE, *L'Iliade* [Assaf] = Antoine Houdar de La Motte, *L'Iliade, poème avec un Discours sur Homère*, éd. Francis Assaf, Toulouse, Société de littératures classiques, Paris, H. Champion, 2006.
- LADVOCAT, *Lettres sur l'opéra à l'abbé Dubos* [La Gorce] = Louis LadvoCAT, *Lettres sur l'opéra à l'abbé Dubos. Suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, éd. Jérôme de La Gorce, [Paris], Cicéro, 1993.
- PARFAICT, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent* = Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, ms., 1741, Paris, Bibliothèque nationale de France, NAF 6532.
- PERRAULT, *Le Génie* = Charles Perrault, *Le Génie. Épître à Monsieur de Fontenelle*, Paris, J.-B. Coignard, 1688, [n. p.].
- PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes* [Reguig] = Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes* [1688-1697], 4 voll., éd. Delphine Reguig (<<https://parallele-anciens-modernes.huma-num.fr>>, consulté le 9 juin 2024).
- QUINAULT, *Astrate* [Barbafieri] = Philippe Quinault, *Astrate, roi de Tyr*, éd. Carine Barbafieri, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- RAPIN, *Les réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [Thouvenin] = René Rapin, *Les réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [1684], éd. Pascale Thouvenin, Paris, H. Champion, 2011.
- SCARRON, *Le Virgile travesti* [Serroy] = Paul Scarron, *Le Virgile travesti* [1648-1653], éd. Jean Serroy, Paris, Classiques Garnier, 2021 [I ed. 1988].
- SCUDÉRY, *Clélie* = Madeleine de Scudéry, *Clélie. Histoire romaine*, Paris, A. Courbé, 1654.
- SCUDÉRY, *Ibrahim* [Arrigoni] = Georges de Scudéry, *Ibrahim ou L'illustre Bassa*, éd. Antonella Arrigoni, Fasano - Paris, Schena - Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2003.
- TRALAGE, *Recueil* = *Recueil de Jean-Nicolas de Tralage*, t. 1, Paris, Bibliothèque nationale de France (Arsenal), Ms-6541.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

- BAHIER-PORTE - POULOUIN 2015 = *Écrire et penser en Moderne (1687-1750)*, éd. Christelle Bahier-Porte - Claudine Poulouin, Paris, H. Champion, 2015.
- BOUISSOU - DENÉCHEAU - MARCHAL-NINOSQUE 2019-2020 = Sylvie Bouissou - Pascal Denécheau - France Marchal-Ninosque (éd.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, 4 voll., Paris, Classiques Garnier, 2019-2020.
- CORNIC 2011a = Sylvain Cornic, *L'enchanteur désenchanté. Quinault et la naissance de l'opéra français*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2011.
- CORNIC 2011b = Sylvain Cornic, *La "querelle d'Alceste": de la légitimité de la tragédie en musique*, in «Cahiers du GADGES», 9 (2011), 211-235.
- DEJEAN 1996 = Joan E. DeJean, *Ancients against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- DUCHÊNE - Godard de Donville 1987 = Roger Duchêne - Louise Godard de Donville (éd.), *D'un siècle à l'autre. Anciens et Modernes*. Actes du 16<sup>e</sup> colloque du CMR 17 (janv. 1986), Marseille, CMR 17, 1987.
- FORESTIER 2003 = Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, Puf, 2003.
- FORESTIER 2006 = Georges Forestier, *Jean Racine*, [Paris], Gallimard, 2006.
- GAUDEFROY-DEMOMBYNES 2009 = Géraldine Gaudefroy-Demombynes, *"Achille et Polyxène" (1687): l'inauguration du cycle troyen à l'Académie royale de musique*, in *Reconstruire Troie. Permanence et renaissance d'une cité emblématique*, éd. Michel Fartzoff et alii, Besançon, Presses universitaires de Franche - Comté, 2009, 331-369.
- GIORGI 2020 = Giorgetto Giorgi, *Épopée et roman dans le Grand Siècle*, Paris, H. Champion, 2020.
- GUYON-LECOQ 2002 = Camille Guyon-Lecoq, *La vertu des passions. L'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique (1673-1733)*, Paris, H. Champion, 2002.
- HEPP 1968 = Noémi Hepp, *Homère en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1968.
- KINTZLER 2006 = Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2006 [I ed. 1991].



- LA GORCE 1992 = Jérôme de La Gorce, *Les débuts de l'opéra français: origines et formation de la tragédie en musique*, in *Les premiers opéras en Europe et les formes dramatiques apparentées*, éd. Irène Mamczarz, Paris, Klincksieck, 1992, 133-140.
- MAGNÉ 1976 = Bernard Magné, *Crise de la littérature française sous Louis XIV: humanisme et nationalisme*, Lille - Paris, ART - H. Champion, 1976.
- NÉDELEC 2011 = Claudine Nédelec, *Penser l'héritage dans l'Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes de François de Callières (1688)*, in «Penser l'héritage à l'âge classique, Littératures classiques», 75 (2011), 183-196.
- NIDERST 1972 = Alain Niderst, *Fontenelle à la recherche de lui-même (1657-1702)*, Paris, A.-G. Nizet, 1972.
- NORMAN 2001 = Buford Norman, *Thouched by the Graces. The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*, Birmingham (Ala.), Summa, 2001 [trad. fr. *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre, Mardaga, 2009].
- PASCAL 2004 = Jean-Noël Pascal, *Sur le Racine mort, qu'est-ce au juste qui pullule?*, in *Campistron et consorts: tragédie et opéra en France (1680-1733)*, in *Campistron et consorts: tragédie et opéra en France (1680-1733)*, «Littératures classiques», 52 (2004), 23-33.
- PICCO 2006 = Dominique Picco, *L'éducation des filles de la noblesse française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, in *Noblesse française et noblesse polonaise. Mémoire, identité, culture. XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, éd. Michel Figeac - Jarosław Dumanowski, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2006, 475-497.
- TIMMERMANS 2023 = Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture (1598-1715). Un débat d'idées de saint François de Sales à la marquise de Lambert*, Paris, Classiques Garnier, 2023 [fac-similé de l'éd. Paris, H. Champion, 1993].
- VIALA 1985 = Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- VINCENT 2005 = Monique Vincent, *Le Mercure galant. Présentation de la première revue féminine d'information et de culture (1672-1710)*, Paris, H. Champion, 2005.