

The Senses in the Music Tragedy by Quinault and Lully

Anthony Saudrais

anthony.saudrais@etudiant.uhb.fr

If the show has the authority to educate, the instruction is softened by the pleasure of the senses. In this vein, Quinault is perfectly representative of his time. As an appreciated playwright, he invents with Lully the tragedy in music, which multiplies tenfold the reception and the pleasure of the senses for the spectator. This paper aims at investigating the senses in the tragedy in music of Quinault and Lully, from *Cadmus* (1673) to *Armide* (1686).

Les sens dans la tragédie en musique de Quinault et Lully

di Anthony Saudrais

anthony.saudrais@etudiant.uhb.fr

If the show has authority to educate, the instruction is softened by the pleasure of the senses. In this vein, Quinault is perfectly representative of his time. Playwright was appreciated in Paris, he invents with Lully the tragedy in music which multiplies tenfold the reception and the pleasure of the senses at the spectator. We propose from then on a reflection on the senses in the tragedy in music of Quinault and Lully, of *Cadmus* (1673) to *Armide* (1686).

Introduction

Au mois de mars 1673, la salle du jeu de paume du Bel-Air, située à Paris, rue de Vaugirard, près du jardin et du palais du Luxembourg, vit la naissance de la première tragédie en musique de Philippe Quinault (1635-1688) et Jean-Baptiste Lully (1632-1687) : *Cadmus et Hermione*. Jusqu'en 1686, les deux collaborateurs donnèrent quasiment sans interruption un nouvel opéra tous les ans : *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Proserpine* (1680), *Persée* (1682), *Phaëton* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685) et *Armide* (1686). Totalisant les arts de la scène, la tragédie en musique est un spectacle¹. Suscitant le plaisir des yeux comme des oreilles, l'opéra se présente comme une fiction mimétique devant susciter les émotions du public. Afin de rendre compte de la pluralité synchronique des *sens*, tels qu'ils étaient perçus durant le dernier quart du XVII^e siècle français, notre approche méthodologique se veut pluridisciplinaire et s'articulera autour d'une vision philosophique, esthétique, littéraire et idéologique des spectacles donnés à l'Académie royale de musique de Paris.

¹ « La représentation ne relève donc pas de la poétique *stricto sensu*, mais est indispensable à la définition du poème dramatique. En effet, le texte de théâtre ne se suffit pas à lui-même, il est pris en charge par des acteurs, et soumis aux aléas très matériels de la représentation : c'est là que se joue l'infériorité du texte dramatique » (L. Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673 – 1764)*, Champion, Paris 2004, p. 22).

Les sens au prisme du mécanisme cartésien

Qu'entendaient les contemporains de Quinault et Lully par *sens*? La première définition du dictionnaire de Furetière, contemporain aux spectacles de l'Académie royale de musique, déroule une analogie mécaniste :

Organe corporel sur lequel les objets extérieurs faisant diverses impressions, se font connaître à l'âme d'un animal. La nature a donné à l'homme cinq *sens*, la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat, et le tact².

Cette véracité des cinq sens se rattache immédiatement à la philosophie mécaniste, Furetière reprenant la théorie des esprits animaux chère à Descartes. Les *sens* ne sont d'abord qu'un réceptacle, un organe de notre machine corporelle où divers objets extérieurs, comme le froid ou la vue d'un spectacle, convoquent simultanément plusieurs de nos – cinq – sens. C'est d'abord un rapport objet/sujet qu'édifie Descartes et non l'inverse, ce dont témoigne Furetière, pour expliquer le mécanisme des sens. Pour Descartes les sensations peuvent se détacher de l'âme, mais exclusivement chez l'homme, l'animal en étant par nature dénué, ce qui le condamne à n'être qu'une machine sans âme car exclusivement constituée de ressorts³. La suite de la première définition de *sens* par Furetière confirme l'emprise mécaniste dans le système représentatif et idéologique d'une certaine société française de la seconde moitié du XVII^e siècle – l'élite sociale – et sa finalité philosophique : « Le témoignage des *sens* est fort trompeur, s'il n'est redressé par la raison »⁴. D'une conception biologique, physiologique, Furetière glisse à une vision morale, idéaliste et intellectualiste. L'expérience des *sens* apparaît comme trompeuse et nous éloigne de la vérité, de la connaissance du monde, de la nature et de nous-mêmes⁵.

² A. Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts*, A. et R. Leers, La Haye 1690, *ad vocem*.

³ P. Hoffmann, « Modèle mécaniste et modèle animiste. De quelques aspects de la représentation du vivant chez Descartes, Borelli et Stahl », *Revue des sciences humaines*, n° 186-187, 1982, pp. 199-211.

⁴ A. Furetière, *Dictionnaire universel*, cit., *ad vocem*.

⁵ Pour une introduction à la philosophie cartésienne, voir : P. Guenancia, *Descartes. Bien conduire sa raison*, Gallimard, coll. « Découvertes », Paris 1996.

Descartes, au commencement de sa première Méditation, explique que l'expérience des sens peut-être défavorable à la recherche de la vérité :

Tout ce que j'ai reçu jusqu'à présent pour le plus vrai et assuré, je l'ai appris des sens, ou par les sens : or j'ai quelquefois éprouvé que ces sens étaient trompeurs, et il est de la prudence de ne se fier jamais entièrement à ceux qui nous ont une fois trompés⁶.

Si tous les sens ne sont pas trompeurs, Descartes nous invite cependant à comprendre la fausseté des sensations – c'est le cœur du problème et la difficulté du combat à mener – par l'usage de la raison. Elle seule, plus que les sens, nous donne accès à la vérité. Le mécanisme n'est autre qu'une philosophie permettant à ses contemporains de comprendre, afin de les combattre, toutes les erreurs qui émanent de notre jugement incessamment trompé par les sens⁷. Le spectacle à machines qu'est la tragédie en musique, avec son agencement d'artifices trompeurs mécanisés par des ressorts dissimulés dans les dessous et les dessus de scène, ne permet pas en ce sens de saisir la véracité du monde tant l'univers de l'Opéra apparaît fallacieux. Pour autant Descartes ne nie pas l'importance et le plaisir des sens dont les passions, résultant des sensations, structurent notre quotidien. C'est la recherche de la sagesse que nous retrouvons à la fin du *Traité des passions* (1649), la raison devant s'accommoder à l'inexorable puissance des sens qu'elle doit réguler à son maximum.

C'est la notion de l'illusion qui se trouve au cœur à la fois des problématiques de la philosophie cartésienne⁸ et de la tragédie en musique. Mais, si Descartes nous demande de modérer nos passions, l'opéra apparaît d'emblée comme le temple de l'hédonisme. La tragédie en musique n'a d'autre vocation que d'amener au plaisir et à la délectation des sens par le

⁶ R. Descartes, *Méditations métaphysiques*, « méditation première », in *Œuvres et lettres*, textes présentés par A. Bridoux, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1953, p. 268.

⁷ « S'il y a une philosophie cartésienne, c'est d'abord qu'il faut détruire, à la base, toutes les erreurs. Peu de philosophies, en ce sens, ont été à ce point des systèmes de la démystification » (F. Azouvi, « Le rôle du corps chez Descartes », *Revue de métaphysique et de morale*, janvier-mars 1978, n° 1, p. 22).

⁸ S. Romanowski, *L'illusion chez Descartes. La structure du discours cartésien*, Klincksieck, Paris 1974 ; F. Hallyn, « Aspects de la problématique de l'illusion chez Descartes », *Littératures classiques*, 2012, n° 44, pp. 285-304.

moyen de l'illusion. Charles Perrault, défenseur du genre depuis ses débuts⁹, l'associe spontanément au plaisir sensoriel dans son poème *La Musique*, illustré par un tableau d'Antoine Coypel dans son *Cabinet des Beaux-Arts* :

Ce m'est peu de flatter les sens,
Je ravis l'âme toute entière,
Qu'elle soit tendre ou pleine de lumière
Pour elle j'ai toujours mille charmes puissants.
Quiconque est insensible à mes douces merveilles
Doit être sans raison, sans cœur et sans oreilles¹⁰.

La sémantique cartésienne émane de ce poème, Perrault soulignant la difficulté de résister au plaisir des sens suscité par la musique ; car elle plaît au corps, mais ravit également l'âme, la sensation s'immisçant dans l'intégralité de la machine humaine, corporelle et spirituelle. Toute résistance apparaît vaine, la raison ne pouvant faire abstraction du cœur et des oreilles. Cet enthousiasme des sens dans la musique, structurante dans l'opéra, était toutefois condamné par ses détracteurs, conscients de la puissance véhiculée par ces plaisirs de la scène aussi feints que vils. Bossuet en est le digne représentant :

Si Lully a excellé dans son art, il a dû proportionner, comme il a fait, les accents de ses chanteurs et de ses chanteuses à leurs récits et à leurs vers : et ses airs tant répétés dans le monde, ne servent qu'à insinuer les passions les plus décevantes, en les rendant les plus agréables et les plus vives qu'on peut par le charme d'une musique, qui ne demeure si facilement imprimée dans la mémoire, qu'à cause qu'elle prend d'abord l'oreille et le cœur¹¹.

Tout le plaisir dont témoigne Perrault est renversé par Bossuet pour démontrer la déception des sens et leur profonde fausseté qui nous éloigne de la vérité de Dieu. Cette binarité plaisir/rejet synthétise l'emprise et la distance, l'acceptation comme l'éloignement, des sens tels qu'ils sont vus, pensés et théorisés dans la deuxième moitié du XVII^e siècle en France. Ainsi, le mécanisme cartésien est une toile de fond sous-jacente dans l'esthétique de la tragédie en musique. De *Cadmus* (1673) à *Armide* (1686),

⁹ C. Perrault, *Critique de l'Opéra, ou Examen de la Tragédie intitulée Alceste ou le Triomphe d'Alcide*, Barbin, Paris 1674.

¹⁰ C. Perrault, *Le Cabinet des Beaux-Arts ou Recueil d'Estampes gravées d'après les tableaux d'un plafond où les Beaux Arts sont représentés*, G. Edelick, Paris 1690, p. 19.

¹¹ J.B. Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, J. Anisson, Paris 1694, pp. 7-8.

Quinault conçoit ses poèmes, essentiellement tournés autour de la thématique de l'amour, pour susciter les émotions du spectateur par l'exhibition des passions. Lully transcendait par sa musique¹², Beauchamp ravissait pour ses danses, Vigarani¹³ et Berain¹⁴ étonnaient pour leurs décors et machines.

Si Quinault ne nous a pas laissé, à l'inverse de ses homologues dramaturges comme Racine et Corneille¹⁵, une réflexion théorique sur l'ensemble de son œuvre, une pièce de jeunesse intitulée la *Comédie sans comédie* (1655), archétype du « théâtre dans le théâtre »¹⁶, s'érige comme une défense de l'univers théâtral. Afin de convaincre La Fleur, ennemi de la scène, le comédien Hauteroche se lance dans un plaidoyer en faveur du théâtre qui se termine par les vers suivants : « Et c'est un art enfin qui sait en même temps/ Instruire la raison et divertir les sens »¹⁷. Il n'est pas difficile de reconnaître derrière ce panégyrique la foi du jeune Quinault envers la scène dramatique, dont il cherche à l'époque le succès et la reconnaissance. Le théâtre aurait vocation à plaire et instruire simultanément (d'où l'usage de l'expression : « en même temps »). Cette maxime proche de Perrault (avec qui Quinault était lié d'une amitié forte et sincère) fut celle *a posteriori* de la tragédie en musique dont il convient dorénavant de saisir les ressorts esthétiques afin de comprendre l'expérience du sentir chez le spectateur.

Ressentir

Ressentir est la finalité de l'expérience théâtrale. Le spectateur se délecte à regarder sur scène l'exhibition honteuse de la passion de Phèdre, incestueuse et coupable, comme il admire les changements de décors entre

¹² J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Fayard, Paris 2002.

¹³ J. de La Gorce, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Perrin/Château de Versailles, coll. « Les métiers de Versailles », 2005.

¹⁴ J. de La Gorce, *Berain, dessinateur du Roi-Soleil*, Herscher, Paris 1986.

¹⁵ Que l'on songe aux « préfaces » de Racine et aux « Examens » de Corneille.

¹⁶ Sur cette question, je renvoie à l'ouvrage de G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Droz, Genève 1996 [1981].

¹⁷ P. Quinault, *La Comédie sans comédie* (Acte I, Scène 5), G. de Luyne, Paris 1660, p. 13.

les actes lors d'une représentation à l'Opéra. Le spectacle n'est autre qu'une *mimésis* qui déclenche aussitôt l'émotion du public.

Dans un ouvrage de jeunesse intitulé *Compendium musicae*, Descartes écrivait que la finalité de la musique était de « plaire, et d'émouvoir en nous des passions variées »¹⁸. Afin de parvenir à cette émotion, à ce ressenti propre à la fiction, Lully conçut sa musique comme une imitation inspirée du poème de Quinault quand ce dernier ne composait pas selon les attentes du compositeur. Prenons le quatrième acte d'*Isis* (1677) qui peint les tourments de Io, martyrisée par Junon. La nymphe est transportée dans les climats glacés avant d'être envoyée brutalement dans les forges de Chalybes, et, enfin, dans l'ancre des Parques. Cette série de péripéties injustes est une épreuve pour Io qui subit des changements climatiques violents, passant d'une froideur irritante à la chaleur suffocante des forges. L'épreuve de la nymphe peut être ressentie de la part du public qui compatit aux souffrances de l'héroïne, de surcroît étourdi par les nombreux changements de décors et par la puissance mimétique de la musique de Lully. Pour transmettre les sensations de Io, pour que le public puisse les éprouver par effet de *mimésis*, dans la première scène des Peuples transis de froid, Quinault utilise des phonèmes spécifiques : /k/, /s/ et /t/ :

Chœur des Peuples des Climats glacés chantants
L'hiver qui nous tourmente
S'obstine à nous geler,
Nous ne saurions parler
Qu'avec une voix tremblante.
La neige et les glaçons
Nous donnent de mortels frissons.
Les Frimas se répandent
Sur nos corps languissants,
Le froid transit nos sens
Les plus durs rochers se fendent.
La neige et les glaçons
Nous donnent de mortels frissons¹⁹.

Le lexique de la sensation est amplifié par la musique et les violons qui imitent la sensation de froid, rappelant un furieux vent glacial. Les vers de

¹⁸ R. Descartes, *Abrégé de musique*, édition nouvelle, traduction, présentation et notes par F. de Buzon, Presses Universitaires de France, Paris 1987, p. 54.

¹⁹ P. Quinault, *Isis* (Acte IV, Scène 1), Chr. Ballard, Paris 1677, pp. 60-61.

Quinault sont hachurés dans leur prononciation, ce dont témoigne la partition (fig. 1).

On peut retrouver un autre exemple de ce ressenti par la voie de la *mimésis* musicale et phonétique dans *Thésée* (1675) concernant la réjouissance guerrière. L'utilisation massive de tambours corrélée à l'utilisation de phonèmes /k/ et /t/, robustes et virilisés, manifeste clairement la volonté mimétique de transmettre les émotions liées à la guerre :

Que l'on doit être
Content d'avoir un maître
Vainqueur des plus grands rois !
Que l'on entende
Chanter partout ses exploits :
Joignons nos voix.
Que toujours il nous défende,
Qu'il triomphe, qu'il commande,
Qu'il jouisse des douceurs
De régner sur tous les cœurs²⁰.

La violence de la musique et des vers est adoucie à la fin par l'utilisation du phonème /œ/ pour *cœurs* et *douceurs*. Dans son *Épître à Monsieur de Niert*, Jean de La Fontaine fait référence précisément à *Thésée* lorsqu'il évoque son ressenti à l'égard de la musique qu'il trouve à son goût trop guerrière, ce qui confirme que Lully a réussi à susciter l'effet recherché²¹.

Découlant d'une volonté mimétique, la musique et l'écriture poétique tentent de transmettre au public les émotions vécues par les personnages. L'image participe à renforcer cette émotion. Il en allait du travail du décorateur et du machiniste. La pompe d'Alceste est en ce sens un exemple de ressenti hautement tragique, visuellement accentué par l'image. Alors qu'Admète vient de mourir et que personne ne vient se sacrifier à la demande d'Apollon, son épouse Alceste décide d'aller rejoindre les Enfers pour l'amour du roi de Thessalie. Cet héroïsme au féminin est imagé dans l'opéra par un autel qui s'ouvre (Acte III, Scène 3), où l'on voit une peinture

²⁰ P. Quinault, *Thésée* (Acte II, Scène 7), Chr. Ballard, Paris 1675, p. 27.

²¹ « La guerre fait sa joie et sa plus forte ardeur ;/ Ses divertissements ressentent tous la guerre:/ Ses concerts d'instruments ont le bruit du tonnerre,/ Et ses concerts de voix ressemblent aux éclats/ Qu'en un jour de combat font les cris des soldats » (J. de La Fontaine, *Œuvres complètes*, vol. II (*Œuvres diverses*), texte établi et annoté par P. Clarac, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1968, p. 618).

d'Alceste qui se perce le flanc pour représenter son sacrifice. Les didascalies n'ajoutent rien²². La violence de l'image insérée au cœur d'un décor de pompe funèbre devait suffire à susciter l'émotion du public. Un dessin provenant de l'atelier de Berain, pour une reprise de la pièce au Palais-Royal en 1706 (fig. 2), témoigne de la somptuosité décorative. Lully inséra la sacralité musicale à la fiction d'*Alceste*²³. Mais la musique est simultanément renforcée par le pouvoir de l'image et par la machine de l'autel afin de susciter l'émotion. Pour une partie des contemporains qui assistèrent à cette tragédie en musique, la mise en scène de la mort d'Alceste rappelait les grandiloquentes pompes funèbres des hauts personnages de la cour, comme celle d'Henriette d'Angleterre, morte à l'âge de vingt-six ans, donnée à Saint-Denis le 21 août 1670. Après avoir assisté à l'*Alceste*, le 8 janvier 1674, Madame de Sévigné faisait part de son émotion dans une lettre adressée à Madame de Grignan : « On joue jeudi l'opéra, qui est un prodige de beauté ; il y a déjà des endroits de la musique qui ont mérité mes larmes. Je ne suis pas seule à ne les pouvoir soutenir ; l'âme de Madame de La Fayette en est alarmée »²⁴. La pompe d'Alceste mérita les larmes de la célèbre épistolière qui ressentit pleinement, par effet de *mimésis*, le tragique de l'épisode représenté. Inversement, le spectateur pouvait ressentir de la joie au dénouement du spectacle, Admète retrouvant son épouse alors que le courageux Alcide, une fois délivré la jeune femme des Enfers, renonce définitivement à son amour pour Alceste, célébrant le triomphe de la raison sur les passions. Ainsi, il y a dans le dénouement d'*Alceste* ce que Descartes préconise à la fin du *Traité des passions* :

Au reste, l'âme peut avoir ses plaisirs à part ; mais pour ceux qui lui sont communs avec le corps, ils dépendent entièrement des passions : en sorte que les hommes qu'elles peuvent le plus émouvoir sont capables de goûter le plus de douceur en cette vie. Il est vrai qu'ils y peuvent aussi trouver de l'amertume lorsqu'ils ne le savent pas bien employer et que la fortune leur est contraire ; mais la sagesse est principalement utile en ce point, qu'elle enseigne à s'en

²² « L'autel s'ouvre, et l'on voit sortir l'image d'Alceste qui se perce le flanc » (P. Quinault, *Alceste ou le Triomphe d'Alcide*, Chr. Ballard, Paris 1674, p. 45).

²³ Citons parmi ses compositions religieuses les grands motets, le *Miserere* et le *Te Deum*.

²⁴ Madame de Sévigné, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par R. Duchêne, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1972, vol. 1, p. 661.

rendre tellement maître et à les ménager avec tant d'adresse, que les maux qu'elles causent sont fort supportables, et même qu'on tire de la joie de tous²⁵.

Les costumes participaient également à décupler le plaisir des sens. L'Académie royale de musique était réputée à l'époque de Berain pour la magnificence de ses costumes qui la plaçait, au dire de ses contemporains et même de ses détracteurs comme Ragueneau, parmi la meilleure d'Europe²⁶. Les nombreux dessins conservés²⁷ témoignent d'un luxe typique du goût de l'époque de Louis XIV. Par exemple, celui de Pluton pour *Proserpine*, conservé au Louvre (fig. 3), illustre le talent et la minutie de Berain dans la conception d'un costume qui devait davantage susciter chez les spectateurs l'admiration que la crainte. Tenant de la main droite la lance à deux dents qui le caractérise, Pluton porte une majestueuse couronne ornée de plumes. Mêlant le rouge, l'or et le noir, Berain donne de la lumière au dieu des Enfers. Le blanc est présent au niveau des collants, des avant-bras, sur le visage maquillé de talc et dans les mains soigneusement gantées du monarque funèbre. L'or et le noir s'entremêlent dans l'intégralité du costume, des chaussures à la couronne, symbiose entre la clarté et l'obscurité qui sont les caractéristiques essentielles du mythe de Perséphone et qui, dans le poème de Quinault, qualifient un personnage brutal mais galamment adouci. Le rouge, quant à lui, est non seulement présent dans la coiffe ornée de plumes mais souffle également un parfum de soufre par l'intérieur du manteau brodé. Le costume est un ravissement qui suscitait à l'époque l'admiration du public. Exaltant le sens de la vue, le costume participe à la *mimésis* globale du spectacle : par ces différentes matières qui le revêtent, Pluton représentait le monde souterrain.

Les costumes pouvaient aussi susciter la peur, comme on le voit, dans l'acte IV de *Thésée* pour le costume des Furies (fig. 4). Jouant habilement sur un mélange de noir, rouge et vert, Berain accentue l'effet de

²⁵ R. Descartes, *Traité des passions*, in *Œuvres et lettres*, cit., p. 795.

²⁶ « Enfin les Français l'emportent sur les Italiens, dans les opéras, pour les habillements des acteurs et des actrices ; ils sont d'une richesse, d'une magnificence, d'une élégance, et d'un goût qui passent tout ce qu'on voit ailleurs » (F. Ragueneau, *Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique et les opéras*, Moreau, Paris 1702, p. 19).

²⁷ *Deux siècles d'opéra français* par F. Lesure, Musée de l'Opéra, Paris 1972. Voir aussi : *Dans l'atelier des Menus Plaisirs du roi. Spectacles, fêtes et cérémonies aux XVIIe et XVIIIe siècles*, par J. de la Gorce et P. Jugie, Archives nationales/Artlys, Paris/Versailles 2011.

monstruosité par une coiffe qui prend les allures d'ailes infernales. Le visage, une fois maquillé et dans une position de crispation, imite le sentiment d'horreur devant susciter l'effroi des spectateurs. Au niveau des genoux sont représentés, brodés dans la matière, deux éléments figuratifs rappelant les créatures de l'enfer. En levant les bras, la Furie déploie d'effarantes ailes rouges, la couleur étant associée aux mouvements naturels du monstre, notamment au niveau des jambes et des avant-bras. Le vert est quant à lui présent au niveau des cuisses, torse et épaules. Ces personnages somptueusement costumés étaient très souvent amenés à exécuter des pas de danse, le chorégraphe Beauchamp ayant parfaitement assimilé et articulé la coutume ancienne et nationale du ballet de cour qu'il transposa dans la forme moderne et totale de la tragédie en musique²⁸.

Les machines étaient elles aussi incontournables. Parmi les plus surprenantes, figure celle de la chute de Phaëton à la fin de la tragédie du même titre, brutalement foudroyé par Jupiter. Le public, abasourdi par le choc de la machine, accentué par une musique imitant la violence de l'action, assiste impuissant à la chute du héros. Grâce aux machines, on pouvait susciter également l'admiration et le plaisir des sens, comme par exemple, à la fin de *Persée*, lors de l'envol dans les cieux couronnant l'amour de Persée et d'Andromède. La destruction du palais d'Armide, à la fin de la dernière tragédie en musique de Quinault et Lully, suscita une grande émotion, comme l'atteste *Le Cerf de la Viéville*, pour qui ce final est un exemple de perfection dans le genre de la tragédie en musique :

Combien de beautés ! Quelle force, quelle adresse d'expression jusques dans les moindres choses ! Par exemple remarquez en passant le port de voix et le tremblement sur la blanche du mot, *me fuit*, ce long ton ne veut-il rien dire, *me fuit bien loin, me fuit pour jamais* ? On peut appeler cette scène pour le pathétique, pour les grâces, pour la diversité des mouvements²⁹, le triomphe abrégé de la musique française. Cela finit par le fracas du palais enchanté, que les démons viennent détruire en un instant. Dans l'émotion que cause une machine, amenée et placée avec un art si unique, la toile tombe, et l'auditeur plein de sa passion, qu'on a augmentée jusqu'au dernier moment, ne peut pas

²⁸ Sur le ballet de cour avant la naissance de la tragédie en musique, voir : M.F. Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672), Mises en scènes*, Picard, Paris 1967.

²⁹ Le mouvement des passions est une doxa de la philosophie mécaniste de Descartes.

ne la point remporter toute entière. Il s'en retourne chez lui pénétré malgré qu'il en ait, rêveur, chagrin du mécontentement d'Armide³⁰.

La destruction du palais d'Armide est la synthèse de la puissance émotive suscitée par la tragédie en musique, où musique, poésie, chant, danse, costumes et machines s'assemblent pour former un plaisir qui est à la fois sensuel et intellectuel.

Les sens trompeurs

Comme Sylvain Cornic³¹ et Buford Norman³² l'ont souligné, dans les œuvres de Quinault, il est possible de voir une évolution, de ses premiers poèmes, à tendance pastorale tragi-comique comme *Cadmus et Hermione*, vers une forme de tragique plus sombre, tel que nous le retrouvons dans *Armide*. Ce qui nous intéresse plus spécifiquement ici est le changement sémantique, voire le glissement idéologique de l'utilisation de *sens* dans le discours de la tragédie en musique. Jusqu'en 1684, Quinault diffusait sur la scène de l'Académie royale de musique une morale hédoniste et galante en se montrant plutôt tendre à l'égard du plaisir des sens, ce dont témoigne encore le chœur final d'*Amadis* (1684) :

Le grand chœur
Tout charme ici nos yeux,
Où peut-on être mieux ?
Le petit chœur
Où peut-on être mieux
Que dans ces beaux lieux ?
Le grand chœur
Les plus charmants plaisirs
Suivront tous nos désirs.
Le petit chœur
Les parfaites douceurs
Sont pour les tendres cœurs³³.

³⁰ J.L Le Cerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, F. Foppens, Bruxelles 1705, pp. 15-16.

³¹ S. Cornic, *L'enchanteur désenchanté. Quinault et la naissance de l'opéra français*, PUPS, Paris 2011.

³² N. Buford, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, traduction française de T. Vernet et J. Duron, Mardaga, Wavre 2009.

³³ P. Quinault, *Amadis* (Acte V, Scène 5), in *Theatre de Mr. Quinault*. Contenant ses Tragédies, Comédies et Opéras (sic). Dernière édition, augmentée de sa Vie, d'une Dissertation sur ses Ouvrages, & de l'origine de l'Opéra. Le tout enrichi de Figures en taille-douce, Pa-

Après de longues épreuves affrontées par les personnages, le spectacle célèbre la satisfaction des désirs, le plaisir de la vue, du cœur et des émotions. Un peu plus loin, un héros enchanté vient poser la maxime galante de Quinault (l'amour a besoin d'être tourmenté pour être goûté avec plus d'ardeur), avant que le grand chœur n'invite les personnages et les spectateurs, *stricto sensu*, au plaisir des sens :

Un des héros enchantés, Florestan et Corisande
Un tendre amour ne plait pas moins
Lorsqu'il tourmente ;
Plus un plaisir coûte de soin,
Plus il enchante.
Que le bonheur est charmant
Après un long tourment !
Le grand chœur
Mille jeux innocents
Vont enchanter nos sens³⁴.

Cependant, cet hédonisme va laisser place à une réflexivité de plus en plus angoissée sur l'illusion. À partir de *Roland* (1685), les sens, qui ne cessent de tromper les hommes en les détournant d'un plus noble destin, deviennent un sujet thématique majeur couvrant une toile de fond historique et idéologique. Ce début de piété catholique qui s'immisce dans les valeurs de l'avant dernière tragédie en musique de Quinault est symptomatique des tensions de plus en plus fortes entre les catholiques et les protestants dans le royaume de France. À la fin du spectacle, suite à l'épisode de la folie de Roland, la Gloire appelle le héros à la raison :

La Gloire
Roland il faut armer votre invincible bras.
La Terreur se prépare à devancer mes pas
Sauvez votre pays d'une guerre cruelle
Ne suivez plus l'Amour c'est un guide infidèle
Non, n'oubliez jamais
Les maux que l'Amour vous a faits³⁵.

La réflexivité sur les illusions de l'amour trouve dans *Armide* (1686) une dernière illustration avant que le poète ne se retire définitivement de la

ris, chez Pierre Ribou, seul libraire de l'Académie Royale de Musique. M.DCC.XV, vol. 5, p. 290.

³⁴ *Ibid.*, p. 291.

³⁵ P. Quinault, *Roland*, Chr. Ballard, Paris 1685, p. 65.

scène, notamment pour des questions de remords religieux pour avoir trop chanté le plaisir des sens, ce dont témoigne Perrault :

Sur la fin de sa vie, il eut regret d'avoir donné son temps à faire des opéras, et il prit la résolution de ne plus composer de vers que pour chanter les louanges de Dieu, et les grandes actions de son prince. Il commença par un poème sur la destruction de l'Hérésie, dont voici les quatre premiers vers :

*Je n'ai que trop chanté les Jeux et les Amours,
Sur un ton plus sublime il faut me faire entendre :
Je vous dis adieu Muse tendre
Je vous dis adieu pour toujours*³⁶.

Armide arrive à un tournant de la politique de Louis XIV qui vient de révoquer l'Édit de Nantes (octobre 1685). Alors que, tenté par la piété, le roi se désintéressait de plus en plus de la tragédie en musique, Quinault semblait suivre la même évolution en interrogeant, dans son dernier spectacle, la perversion des sens tout en conservant l'illusionnisme des décors et des machines propre à ce genre qu'il avait inventé avec Lully. L'acte IV d'*Armide* représente cette forme d'autocritique de l'illusion à l'intérieur d'un acte qui est lui-même sujet à tous les artifices scénographiques. Plaisir et perversité de l'illusion s'y entremêlent pour former le puissant oxymore révélateur d'une époque partagée entre la jouissance immédiate des sens et le sentiment angoissé du jugement dernier. Alors que le Chevalier Danois et Ubalde se mettent en route pour sauver Renaud, piégé par la magicienne Armide qui le retient prisonnier dans son palais enchanté, des démons prennent l'apparence de leurs maîtresses pour les détourner de leur courageux périple. Le Chevalier Danois ne résiste pas au plaisir de revoir Lucinde, la maîtresse qu'il a délaissée. Mais, pour contrer le sort, Ubalde touche Lucinde avec le sceptre d'or et Lucinde disparaît aussitôt (Acte IV, Scène 2). À la scène suivante, une fois l'illusion dissipée, les deux chevaliers méditent sur la dangerosité des sens :

Le Chevalier Danois
Je tourne en vain mes yeux de toute part,
Je ne vois plus cette beauté si chère.
Elle échappe à mes regards

³⁶ C. Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, A. Dezallier, Paris 1696-1700, vol. 1, p. 82.

Comme une vapeur légère.
Ubalde
Ce que l'amour a de charmant
N'est qu'une illusion qui ne laisse après elle
Qu'une honte éternelle.
Ce que l'amour a de charmant
N'est qu'un enchantement³⁷.

Dans une sorte de *memento mori* ambigu, Quinault insiste sur le lexique de l'optique et du regard, sur la sémantique trompeuse du verbe *voir*, devenu synonyme d'égarement. L'œil est trompé³⁸. Au début de son premier Discours de la *Dioptrique*, Descartes écrivait :

Toute la conduite de notre vie dépend de nos sens, entre lesquels celui de la vue étant le plus universel et le plus noble, il n'y a point de doute que les inventions qui servent à augmenter sa puissance, ne soient des plus utiles qui puissent l'être³⁹.

Descartes admettait que la puissance de notre vue, naturellement limitée, est sujette à nous tromper⁴⁰. La fiction d'*Armide*, à sa manière, engage le spectateur à une autoréflexivité amenée par la *mimésis* afin de saisir le danger des sens et notamment de la vue, qui, pour Descartes, est le sens le plus universel. Dans la tragédie d'*Armide*, l'illusion est omniprésente et s'imisce dans tous les personnages, le spectacle étant dans le fond comme dans la forme criblé de machines, donc de machinations, les artifices trompeurs disparaissant en même temps que les décors perspectivistes dans la *tabula rasa* finale de l'époustouflante destruction du palais d'*Armide*.

Dans ses dernières années, Quinault ne semble plus manifester avec autant d'enthousiasme l'hédonisme caractéristique de ses premiers poèmes. S'il est exagéré de voir en lui un enchanteur désenchanté selon la formule de Sylvain Cornic⁴¹, on perçoit une évolution morale dans ses derniers opéras. Le regard hédoniste de ses premières tragédies en musique est devenu dans *Armide* l'objet d'une réflexivité critique, où le cartésianisme critique à

³⁷ P. Quinault, *Armide* (Acte IV, Scène 3), in *Theatre de Mr. Quinault*, cit., vol. 5, p. 416.

³⁸ F. Siguret, *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVIIe siècle*, nouvelle édition, Klincksieck, Paris 1993.

³⁹ R. Descartes, *La Dioptrique*, « Discours premier », in *Œuvres et lettres*, cit., p. 180.

⁴⁰ Cf. S. Romanowski, *L'illusion chez Descartes. La structure du discours cartésien*, cit.

⁴¹ Cf. S. Cornic, *L'enchanteur désenchanté. Quinault et la naissance de l'opéra français*, cit., p. 345.

l'égard de la véracité des sens est mêlé à une sévère morale chrétienne, même si le spectacle reste au demeurant plaisant sur le plan sensoriel.

L'opéra comme expérience sensorielle

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, les sens sont perçus comme des tromperies à la fois agréables et asservissantes. Les jugements tenus sur la question par Perrault et Bossuet illustrent cette binarité critique et idéologique. Aussi, à l'époque de Louis XIV, après l'impact de la philosophie cartésienne sur une partie de l'élite française et européenne, l'étude des sens ne peut être séparée de la conception mécaniste qui lui confère un sens idéologique fort. Cette « mécanisation des sens » se répercute dans le fond comme dans la forme de la tragédie en musique qui offre « en même temps », pour reprendre la formule du personnage de Hauteroche dans la *Comédie sans comédie*, le plaisir agréable, illusionniste et asservissant des sens, notamment par l'intermédiaire de l'ouïe et de la vue, le tout mêlé à une réflexivité critique qui, dans la carrière de Quinault, se fait de plus en plus manifeste. La totalité artistique formulée par la poétique spécifique à la tragédie en musique⁴² exprime l'ambition, du temps de Quinault et Lully, d'enchanter la diversité des sens par l'utilisation simultanée de la poésie, des chants, des danses, des costumes, des décors et des machines. Le spectacle devient une expérience singulière et sensorielle pour le public, à la fois individuelle et collective.

⁴² C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, Paris 2006² [1991¹].

Corpus iconographique

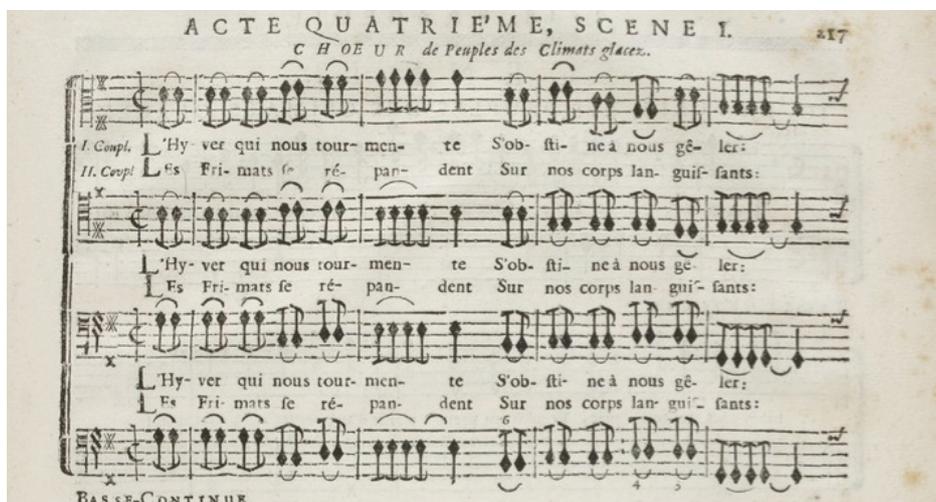


Figure 1. Jean-Baptiste Lully, *Isis*, Ballard, Paris 1719

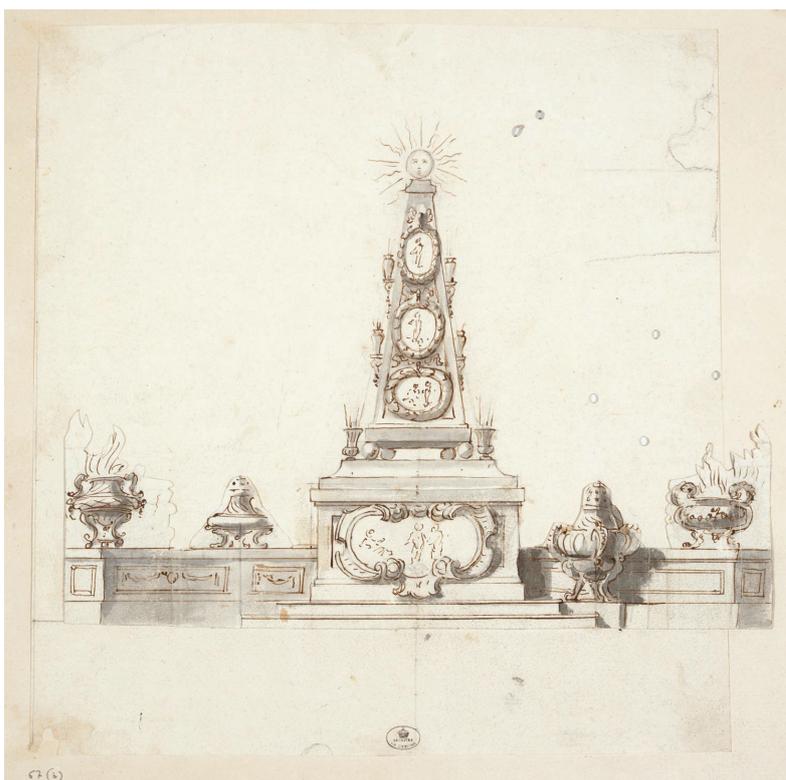


Figure 2. Jean Berain (ou atelier de), *Monument élevé pour la pompe d'Alceste* (1706), *Recueil des Menus Plaisirs du roi*, Inventaire par Jérôme de La Gorce, Fonds de la Maison du roi sous l'Ancien Régime (sous-série O/1), CP/O/1/3241, h. 28,5 x l. 26,5 cm



Figure 4. Jean Berain, *Costume de Furie pour l'acte IV de Thésée*, Paris, Louvre, Réserve Edmond de Rothschild, Recueil de dessins : *Costumes des Fêtes, Mascarades. Théâtres, etc., de Louis XIV* - Tome III - 1696 DR à 1761 DR, 1743 DR/ Recto. Photo © RMN-Grand Palais - Photo T. Le Mage.