



HAL
open science

D'une mythologie l'autre. Troubles dans le genre allégorique louis-quatorzien

Judith Le Blanc

► **To cite this version:**

Judith Le Blanc. D'une mythologie l'autre. Troubles dans le genre allégorique louis-quatorzien. *Etudes Epistémè: revue de littérature et de civilisation (XVIe - XVIIIe siècles)*, 2021, Le Sens des formes dans l'Europe d'Ancien Régime, 10.4000/episteme.10904 . hal-03317903

HAL Id: hal-03317903

<https://normandie-univ.hal.science/hal-03317903>

Submitted on 4 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

D'une mythologie l'autre. Troubles dans le genre allégorique louis-quatorzien

Allegorical Ambiguities: The Evolution of Mythological Entertainments at the Court of Louis XIV

Judith le Blanc



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/episteme/10904>

DOI : 10.4000/episteme.10904

ISSN : 1634-0450

Éditeur

Association Études Épistémè

Ce document vous est fourni par Université de Caen Normandie



Référence électronique

Judith le Blanc, « D'une mythologie l'autre. Troubles dans le genre allégorique louis-quatorzien », *Études Épistémè* [En ligne], 39 | 2021, mis en ligne le 15 mai 2021, consulté le 04 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/10904> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/episteme.10904>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

D'une mythologie l'autre. Troubles dans le genre allégorique louis-quatorzien

Allegorical Ambiguities: The Evolution of Mythological Entertainments at the Court of Louis XIV

Judith le Blanc

La Nuit

Je sais ce qu'il faut taire, & suis assez prudente
Pour ne pas découvrir ici tous mes secrets.

(Le Ballet royal de la Nuit)

- 1 Jamais le politique et l'artistique n'auront été plus étroitement imbriqués l'un dans l'autre que pendant le règne de Louis XIV. La politique-spectacle lui est consubstantielle. La monarchie propagandiste du roi Soleil a su asservir les arts de la scène et créer une continuité du ballet de cour jusqu'à la tragédie en musique, en passant par la comédie-ballet et la tragédie à machines. Si les travaux sur ce que Manuel Couvreur a si bien nommé la « dramaturgie au service du Prince »¹ sont légion, rares sont les études qui portent sur les cas où il y a risque de disjonction : ceux où la forme artistique reprend ses droits sur le discours politique, où le spectacle résiste à l'univocité du sens, où la tension affleure entre volonté politique et représentation scénique, où la belle machine de la politique-spectacle s'enraye, achoppe ou touche ses limites.
- 2 Nous évoquerons cette histoire des troubles dans le genre allégorique à travers un corpus volontairement hétérogène et deux exemples empruntés aux genres « au service du prince » les plus emblématiques, à deux moments espacés du règne de Louis XIV : l'un à l'orée (*Le Ballet royal de la Nuit*, 1653), au lendemain immédiat de la Fronde ; l'autre à la toute fin de la carrière musicale de Lully (*Armide*, 1686). Le premier offre *a priori* un cas d'adéquation parfaite entre le sens politique et la forme ; le second un cas où la rupture entre le roi et le spectacle, dont le sujet a pourtant été choisi par ses soins, fut avérée à l'époque. Il s'agira ainsi de suivre « le chemin équivoque des

relations entre louange et adhésion »² et de rendre à ces œuvres leur polysémie interprétative en les replaçant dans le contexte de leur éclosion, tant il est vrai que l'histoire des échanges entre spectacle et pouvoir politique « est une réalité complexe où se mêlent domination, adhésion, résistances, profits et pertes, faux-semblants, qui se comprennent – et ne peuvent s'observer – que dans le contexte reconstitué de leur accomplissement »³.

Le *Ballet royal de la Nuit* : fable allégorique et réversibilité des signes

- 3 Le *Ballet royal de la Nuit*, paradigme de l'expression du pouvoir politique, est une vaste entreprise d'apologie d'Anne d'Autriche et Louis XIV, qui fonde durablement le mythe du Roi-Soleil. Au sortir de la Fronde, Mazarin, tout juste de retour à Paris, voit dans le genre du ballet l'occasion diplomatique et la forme séduisante capables d'imposer l'autorité et le prestige du roi auprès des courtisans. Il comprend le parti politique qu'il peut tirer de la grâce et du talent de danseur du jeune Louis. Le ballet de cour est intrinsèquement lié à la prédilection du roi pour la danse entre 1651 et 1670⁴. C'est une forme allégorique qui joue un rôle idéologique primordial. Au-delà du projet esthétique et de la métaphore ou de l'allégorie, c'est bien le mythe qui se développe, le politique qui construit son image⁵. Le *Ballet royal de la Nuit* est créé le 23 février 1653 pour le Carnaval au Théâtre du Petit-Bourbon, alors que la Fronde est moribonde. Il est repris les 25, 27 février, 2, 4, 6 et 16 mars. Il passe sous la plume du Père Méneestrier, théoricien et historien du ballet de cour, pour être le modèle le plus « accompli »⁶ du genre. Il est ordonné par Clément, intendant du Duc de Nemours, les vers sont écrits par Benserade, qui, depuis le *Ballet de Cassandre*, est reconnu comme le meilleur poète pour ces vers destinés à être lus durant la représentation et qui évoquent les plus célèbres courtisans dansant sous le costume de diverses figures. La musique est composée par Jean de Cambefort, Michel Lambert, Jean-Baptiste Boesset, les machines sont de Torelli. En d'autres termes, ce ballet est l'œuvre de tout ce que le royaume compte d'artistes les plus chevronnés. Le jeune Lully, qui vient de quitter la frondeuse Grande Mademoiselle, y participe également. Il s'agit de l'un des ballets les plus importants du siècle. Il compte 45 entrées organisées en quatre veilles chronologiques : de 18h à 21h, de 21h à minuit, de minuit à 3h et enfin de 3h à 6h. Dans une sorte de prologue, l'allégorie de la Nuit apparaît dans un char traîné par des hiboux et chante un magnifique récit mis en musique par Jean de Cambefort, suivie des douze heures coiffées d'une tête de chouette, le dos orné d'ailes de papillons nocturnes. L'apologie de Louis est réaffirmée au début de chaque veille. Dans la deuxième, le Roi déguisé en Jeu s'adresse ainsi à Vénus :

Vous triomphez, Mère d'Amour
Et votre gloire est sans seconde
Puisque le plus grand roi du monde
Commence à vous faire la cour [...]
Déjà ses grands projets s'ébauchent
Et je crains que l'Honneur et Mars
À la fin ne vous le débauche.⁷

- 4 Au début de la troisième veille, Vénus, amoureuse d'Endymion, prédit à Louis qu'il succombera lui aussi à l'Amour. Le ballet peut se lire ainsi comme un voyage initiatique offert au « jeune Louis ». Au début de la quatrième veille, le Sommeil et le Silence

chantent « de ce jeune Louis les naissantes merveilles » (p. 50). Benserade insère dans les vers de Louis « en Furieux » une prudente leçon de politique aux frondeurs : « C'est trop désobéir à ce terrible maître / Il faut suivre sa Loi, malheur à qui l'enfreint, / Son indignation va donner à connaître / Qu'il fait bon être aimé, mais qu'il faut être craint » (p. 52).

- 5 À la fin de la dernière entrée, l'Aurore, incarnée par le petit frère du roi, « trainée sur un char superbe amène le plus beau Soleil qu'on ait jamais vu » (*Avant-propos*). Elle chante un récit, entourée du Crépuscule portant la rosée dans une urne et des douze Heures du jour. L'entrée du Soleil répond de façon symétrique à celle de la Nuit inaugurale et les échos textuels et visuels (avec le char notamment) sont nombreux. Tous se retirent à l'apparition du Soleil incarné par Louis XIV qui « promet la plus belle et la plus grande journée du monde » (*Avant-propos*), métaphore du règne. Le roi revêt pour la première fois ce costume paré de rayons d'or et de pierreries appelé à devenir son emblème : « Car enfin tout me voit, j'éclaire toute chose, / Et rien ne m'éblouit » (p. 67). Le Soleil, dans le grand ballet final, est entouré de 21 nobles qui incarnent les génies de l'Honneur, la Grâce, l'Amour, la Valeur, la Victoire, la Renommée, la Justice, la Gloire, etc. « qui lui rendent hommage » (p. 65). Le contenu allégorique vaut alors comme réaffirmation des principales valeurs du régime, comme l'explique Thomas Leconte :

Ce ballet est le programme politique de Louis XIV [...]. Ça part de la Reine mère, à qui on rend hommage et progressivement il s'en détache et annonce un nouvel âge d'or : « Elle est l'astre des Reines, / Je suis l'astre des Rois ». Le public savait très bien qu'il y avait une symbolique : le geste de représenter dans le palais du Petit Bourbon est déjà un élément de communication très fort. Les allusions à la Fronde sont claires : Benserade parle des Phébus qui ont essayé de monter dans le char du Soleil à sa place. Les spectateurs avaient les vers pour les personnages en mains : cela accompagnait le spectacle, servait en quelque sorte de garde-fou. La réception était encadrée par l'imprimé.⁸

- 6 Ce ballet illustre l'instrumentalisation d'une forme esthétique par un pouvoir monarchique en mal de légitimité. La lecture allégorique qui organise la compréhension du ballet semble limpide : la Fronde, assimilée à la Nuit, libère des forces inquiétantes, mais est matée par le Soleil qui rétablit la lumière, l'ordre et l'harmonie. Après le chaos de la guerre civile, le retour du pouvoir monarchique absolu rétablit l'ordre. Comme le rappelle Hendrik Ziegler, « [d]ans un tract paru pendant le blocus de Paris début 1649, Jacques de Barthès [partisan de Mazarin], [avait comparé] le jeune roi éloigné de la capitale par la régente à une éclipse du soleil »⁹. La forme chaotique, fantasque et burlesque du ballet, s'oriente, au terme des quatre veilles, vers une lumière éclatante qui dissipe les ombres de la Nuit. Le spectacle du ballet constitue en lui-même une célébration du jeune prince et de sa grâce, qui incite à lire le corps du roi comme une sorte d'allégorie de son propre pouvoir.
- 7 C'est la résurrection scénique par l'ensemble Correspondances (direction musicale Sébastien Daucé) du *Ballet royal de la Nuit*¹⁰ qui nous a incitée à sonder les forces antagonistes à l'œuvre dans le ballet lui-même et à mettre au jour une potentielle porosité de l'œuvre avec les mazarinades¹¹.
- 8 Le *Ballet royal de la Nuit* s'inscrit dans une perspective carnavalesque¹². Or l'une des vertus constitutives du carnaval est de faire jouer les rapports de forces sous le signe de l'ironie. Le carnaval est aussi lié au thème de la mort-résurrection : c'est parce que le roi a traversé cette nuit et ces épreuves, qu'il peut ressurgir tel un phénix à la fin de

cette traversée nocturne. Le spectateur est donc invité à lire le ballet à la fois comme une fête, dont le renversement carnavalesque de l'ordre en désordre multiplie les entrées et les figures, déclinant à l'envi la thématique des énergies nocturnes, mais aussi comme un hommage à Louis XIV dont le pouvoir du simple nom est tel qu'il peut troubler « l'ordre de la nature » (p. 50), faire parler l'allégorie du Silence et réveiller celle du Sommeil au début de la quatrième veille. Plus profondément, le ballet est traversé par une énergie burlesque, perturbatrice et subversive, ou pour citer l'Humeur mélancolique dans la quatrième veille, par « quelque grain de folie » (p. 57) qui tend à inverser les signes¹³ ou à brouiller leur transparence.

- 9 Un extrait semble particulièrement emblématique de la polysémie de l'œuvre. Il s'agit du texte de Janus, personnage symbolique s'il en est, représenté par le Sieur Dazy, qui ouvre la quatrième entrée de la deuxième veille : « Pour avoir double front, suis-je un monstre funeste ? / Est-ce un si grand défaut qu'un visage de reste ? / Faut-il que pour cela chacun me montre au doigt ? / Je ne suis pas tout seul, à la cour il s'en voit / Et les choses du monde ont-elles pas deux faces ? » (p. 30). Si l'on considère que Mazarin était lui-même régulièrement qualifié de « monstre » dans les mazarinades¹⁴, on voit se dessiner une possible réversibilité du sens. Ce texte pouvait en tout cas résonner avec l'actualité de plusieurs façons. Le texte de Janus file la thématique du double¹⁵, tout comme la comédie muette d'*Amphitrion* qui va suivre, et l'entrée des « Six Loups-Garous qui vont au Sabbat », dans laquelle le souci du déchiffrement de l'image trompeuse offerte par le danseur est explicité dans ces vers destinés aux Loups-garous :

Demi Bergers et demi Loups
 Nous sommes aux troupeaux effroyables et doux
 Qui ne nous savent reconnaître,
 Et de l'air que nous nous changeons
 D'un côté nous les menons paître,
 Et de l'autre nous les mangeons. (p. 45)

- 10 La lecture allégorique décèle sous ces êtres trompeurs les chefs des ligues frondeuses, mais on peut aussi y voir une mise en abyme de la notion même d'apparence et de clairvoyance et renverser la valeur de l'apologue contre Mazarin lui-même, le commanditaire du ballet. Les mazarinades, ces milliers d'imprimés qui avaient déferlé dans les rues de Paris pendant près de cinq années, avaient en effet laissé des traces durables dans les mémoires, et on peut entendre dans l'art officiel et monarchique du ballet de cour des réminiscences de ces libelles non-officiels et subversifs. Ces phénomènes d'appropriation et de porosité des formes sont en outre circulaires : « l'immense floraison de pamphlets, notamment railleurs, satiriques et burlesques, suscitée par la Fronde, cette étrange guerre civile contre Mazarin (1648-1653), paraît pouvoir être un bon lieu d'observation des appropriations et détournements des fêtes du pouvoir »¹⁶. La métaphore des loups est également présente dans les mazarinades : « Bonnes gens prenez garde à vous, / Les ennemis vont au pillage, / Ils sont tous gueux et tous filous, / Bonnes gens prenez garde à vous ; / Affamés comme de gros loups, / Ils cherchent à faire carnage [...] »¹⁷ ; la figure de « Phébus » est aussi sollicitée dans les libelles qui comparent Mazarin à Icare¹⁸.
- 11 Par ailleurs, selon la logique de l'anti-masque analysée notamment par Stuart Clark pour la cour anglaise¹⁹, dans la relation antithétique qui organise la lecture du monde, il convient pour rehausser et légitimer d'autant mieux le pouvoir monarchique de montrer qu'il triomphe d'un univers qui le redouble à l'envers, comme en miroir. On peut ainsi trouver dans le *Ballet Royal de la Nuit* trois « cours » : la Cour des Miracles, la

Cour des personnages romanesques (présentée comme une « cour à la vieille mode », p. 25), et la Cour du Diable où se déroule un sabbat au cours duquel on rend hommage de façon spectaculaire à l'autre roi de cette cour inversée : « les dames de la cour sont toutes des sorcières ou tâchent à le devenir » (p. 44). Or Mazarin lui-même est régulièrement assimilé au Diable dans les mazarinades : « Le retour d'un Diable incarné / Excrément d'enfer acharné »²⁰. Il apparaît comme un « démon de Cour », un « démon sicilien »²¹ qui a ensorcelé la reine. L'exemple de la cour des Miracles, qui occupait le cul de sac de la rue Neuve-Saint-Sauveur, où les gueux se regroupaient et cachaient leurs feintes infirmités, revêt une fonction symbolique. Les courtisans, toujours reconnaissables derrière leur masque, jouent à jouer de fausses infirmités et révèlent un monde de la simulation et des identités d'emprunt, de la feinte et de la contrefaçon. Cette cour apparaît comme le symbole de la fausseté et du mensonge. Or à la tromperie des faux mendiants peut très bien répondre la dissimulation des courtisans²². Cette thématique du faux est présente également dans la troisième veille qui évoque directement les troubles récents et montre le roi en Ardent chassant les astres trompeurs :

[...] S'il mène à la rivière
C'est qu'on prend par malheur
Au lieu de sa lumière
Une fausse lueur.
Hélas que d'imprudents !
Aux dernières ténèbres
Qui furent si célèbres
Ont pris de faux ardents !
Le vrai nous en délivre
Luisant dessus nos pas,
Et mille ont cru le suivre
Qui ne le suivaient pas. (p. 40-41)

- 12 On retrouve aussi cette thématique du vrai-faux dans l'entrée des Faux-monnayeurs de la quatrième veille : « Ne m'observez pas ric à ric / Vous à qui mon cœur est en proie / [...] Vous aurez l'or tout pur et ma fausse monnaie / Ne sera que pour le trafic » (p. 63). La rime en « - ic » est en outre une rime rare et burlesque qui semble imprégnée par la littérature frondeuse.
- 13 Si le livret du *Ballet Royal de la Nuit* programme une vision essentiellement encomiastique et oriente sa réception, l'œuvre demeure ouverte au déchiffrement, à la polysémie des signes et à leur potentielle réversibilité. L'« Avant-propos » s'achève en outre d'une manière pour le moins surprenante sur l'idée que les vers peuvent avoir une valeur discordante qui affranchit dans une certaine mesure le poète de la commande :

Les vers qui ont été faits par son commandement y sont assez propres pour chaque personnage, et brillent partout d'une liberté innocente et gaie, qui se réjouit ; mais qui ne blesse personne, et qui découvre seulement que l'Auteur n'est pas tout à fait aux gages de ceux pour qui il a travaillé. (n. p.)

- 14 Le ballet est donc pris dans cette énergie contradictoire : émancipation par le rire et le burlesque, et mise au pas des énergies hétérodoxes²³. Reste que le système des images est librement décodable dans le sens opposé au projet de la célébration encomiastique : le diable et les sorcières peuvent faire écho aux accusations multiples et récurrentes de sorcellerie portées contre Mazarin²⁴ ; les bandits, les filous, les faux-monnayeurs et les crocheteurs peuvent rappeler que les révoltes de la Fronde démarrent avec des

affrontements autour des levées d'impôts : « Fait lever impôts et subsides, / Par mille sangsues avides, / Et réduit le peuple au bissac, / Ne laissant ni frique ni frac »²⁵ ; sans compter la réputation de voleur du ministre : « Il faut chasser le Mazarin / Qui vole tout l'or de la France »²⁶. La comparaison de Mazarin avec Icare joue sur la polysémie du mot « voler » (« Volant trop haut, notre voleur »²⁷) et met au jour la malhonnêteté des Siciliens : « En fait de voler et de piller / Ils savaient l'art de gouspiller / Mieux que tous les hommes du monde / Leur excroque était sans seconde »²⁸. La maison qui brûle évoque le traumatisme de l'incendie de l'hôtel de ville de Paris de juillet 1652, image qui met en cause les frondeurs – mais qui peut aussi constituer une allégorie du pays livré aux mêmes crocheteurs. Les procédés d'accusation de subversion et de mise en péril des lois de la nature utilisés contre Mazarin sont aussi ceux dont la fête carnavalesque joue sur un mode fictif²⁹. Il existe en outre « une contamination entre les entrées et fêtes de Cour et les fêtes populaires » à travers la circulation des mêmes motifs³⁰.

Les mazarinades, au-delà des circonstances et des attaques contre un ministre honni, s'en prennent de façon plus ou moins cryptée, voire plus ou moins inconsciente, au concept même des fêtes de Cour offertes en spectacle au bon peuple, à l'ostentation de la dépense royale à laquelle elles donnaient lieu, ostentation devenue impopulaire en des temps de guerre et de révolte contre l'augmentation autoritaire des impôts, ce qui met en danger la révérence et l'admiration attendues de leurs spectateurs, et laisse potentiellement la place à l'intrusion de manifestations populaires subversives.³¹

- 15 Les fêtes carnavalesques des mazarinades peuvent-elles avoir infléchi la réception du *Ballet royal de la Nuit* ? Si la lecture allégorique est bien programmée, elle peut en tout cas être concurrencée par d'autres lectures. Symptomatiquement, la figure du roi n'est pas sujette à une telle ambivalence. Dans le livret remis entre les mains du public courtisan à qui l'on fait la leçon, le roi est remarquablement préservé : la lecture allégorique de ses rôles est soigneusement orientée : en tant qu'Heure, il règle le déroulement du monde (I, 1) ; lorsqu'il est Jeu, on insiste sur le fait que Vénus, qui guide la suite des plaisirs dont le Jeu fait partie, ne doit pas triompher trop vite sur ce jeune homme (II, 2) ; lorsqu'il est Furieux, sa rage traduit son animosité légitime contre l'Espagne (IV, 2) ; en Curieux du sabbat enfin, sans même relever le désir de tout savoir, que le roi peut avoir légitimement, il est notable que le spectacle disparaît avant qu'il ne l'ait vu (III, 11). Au-dehors, les comptes rendus du temps confirment avec insistance l'absence de tout doute sur la personne du jeune souverain et de son frère, dont les mérites rayonnent au travers du divertissement³², mais les jeux de miroirs entre réalité et symbole semblent en réalité plus complexes. « Danse réglée et mystérieuse »³³, selon les mots de l'abbé de Pure, le ballet de cour se présente comme un spectacle fondamentalement allégorique, mais, contrairement à ce qui apparaît au premier abord, sa signification n'est pas forcément univoque. Les lieux d'interprétation semblent multiples : la fable peut donner lieu à une lecture encomiastique, mais peut se présenter aussi comme une vision ironique de l'organisation politique telle qu'elle vient à peine de se refonder. Ce caractère labile de la signification contribue à placer le spectateur en position de déchiffreur d'énigmes. Mais, si l'allégorie fonctionne comme un prisme posé sur la réalité, cet espace de liberté dans l'interprétation ouvre le champ à une lecture polysémique et initie un processus délicat à contrôler. C'est ce qui justifie l'importance du livret qui a un rôle prescriptif, mais comme le remarque de Pure, c'est aussi un défaut que d'adosser le sens du ballet à un texte qui lui est par essence extérieur³⁴. Par conséquent, Méneestrier³⁵ met en garde contre le fait que le roi danse

des entrées où il se trouve mêlé à la « canaille » des danseurs professionnels, et préconise pour lui les seules entrées du « grand ballet », final toujours abstrait et magnifique, dont l'unité visuelle assure la plénitude sémantique. Il repère ici le danger du processus de lecture : si la danse est une figure ou un rébus qui s'offre au déchiffrement, où s'arrête celui-ci ? Enfin, si l'on considère que le spectacle durait au moins sept heures³⁶, l'on peut imaginer qu'existait également une disjonction entre la cohérence du programme sur le papier, et sa réception, nécessairement plus fragmentaire, discontinue, interrompue par l'arrivée de confitures. Le public n'était pas forcément sensible à la trajectoire globale de la syntaxe spectaculaire allégorique. Dès lors et étant donné le succès prodigieux du ballet, la lecture a pu être ouverte et renouvelée à chacune des représentations. En ce sens, le ballet joue pleinement le jeu du burlesque³⁷, mettant à mal le projet de célébration encomiastique et risquant même de provoquer un renversement axiologique. Le « charme » de la Nuit, qui est dite à l'ouverture du ballet « la plus belle du monde » (p. 2), par les effets de symétrie induits, n'était-il pas d'une certaine manière capable de faire concurrence au « plus grand roi du monde » (p. 50) ?

La tragédie en musique : lieu de propagande et résistance du spectacle

- 16 Que devient le programme allégorique dans la tragédie en musique qui succède au ballet de cour ? La série des allégories du Roi-Soleil chassant le chaos ou les ténèbres de la Nuit se décline dans tout le genre nouveau qui constitue le parangon de la forme esthétique instrumentalisée par la politique-spectacle de Louis XIV. Lully, sitôt qu'il met la main sur le privilège à valeur de monopole de l'Académie royale de musique en 1672, est le seul compositeur du royaume à avoir le droit de composer des opéras : cette exception lullyste renforce son instrumentalisation par le pouvoir.
- 17 Le prologue est le lieu de la propagande monarchiste par excellence. Tous les prologues sont épidiotiques et encensent la figure du monarque par le biais de l'allégorie ou de l'identification de Louis XIV avec les héros des mythes fondateurs de la culture occidentale. « Espèce de préface »³⁸ allégorique et morale qui peut faire écho à l'actualité politique, le prologue introduit la fiction à venir, mais n'en fait pas tout à fait partie, alors qu'il fait pleinement partie de la représentation. S'il exerce une fonction protocolaire d'hommage et de louange au commanditaire, il est par ailleurs le lieu où le librettiste et le compositeur incitent le public à mêler sa voix à celle du chœur par le biais des petits airs-maximes encomiastiques destinés à être répétés dans le monde. Ainsi, sur le plan tant macro-esthétique que micro-esthétique, l'œuvre répond au projet de propagande monarchiste.
- 18 La tragédie lullyste puise sa matière dans *Les Métamorphoses* d'Ovide qu'elle adapte aux exigences du merveilleux spectaculaire et galant propre à l'opéra, ou dans les romans de chevalerie célèbres de l'époque : *Amadis de Gaule*, *Orlando furioso* ou *La Jérusalem délivrée* du Tasse inspirent les trois dernières œuvres de Lully et Quinault.
- 19 La première tragédie en musique représentée par l'Académie royale de musique en 1673 est *Cadmus et Hermione*³⁹, dont la fable permet de déployer toute la syntaxe spectaculaire propre au merveilleux du genre nouveau. Lully et Quinault introduisent en ce sens l'épisode du serpent Python dans le prologue :

Dans cette obscurité soudaine, l'Envie sort de son antre qui s'ouvre au milieu du Théâtre ; elle évoque le monstrueux Serpent Python, qui paraît dans son marais bourbeux, jetant des feux par la gueule et par les yeux, qui forment la seule lumière qui éclaire le Théâtre [...]. L'assemblée champêtre, que la frayeur avait chassée, revient pour célébrer la victoire du Soleil et pour lui préparer des trophées et des sacrifices.⁴⁰

- 20 Le sujet est emprunté au Livre I et à la huitième fable des *Métamorphoses*, où Ovide décrit la naissance et la mort du monstrueux Serpent Python, « que le Soleil fit naître par sa chaleur du limon bourbeux qui était resté sur la Terre après le déluge, et qui devient un monstre si terrible, qu'Apollon lui-même fut obligé de le détruire »⁴¹ :

Le sens allégorique de ce sujet est si clair, qu'il est inutile de l'expliquer. Il suffit de dire que le Roi s'est mis au-dessus des louanges ordinaires, et que, pour former quelque idée de la grandeur et de l'éclat de sa gloire, il a fallu s'élever jusqu'à la Divinité même de la lumière, qui est le corps de sa devise.⁴²

- 21 « La tragédie lyrique naissante se place d'entrée de jeu dans cette longue galerie où se reflète, de spectacle en spectacle, l'image du Roi. L'opéra sera symbolique ou il ne sera pas »⁴³. La tragédie lyrique est d'emblée conçue pour entrer en résonance avec l'actualité politique. *Bellérophon* coïncide ainsi avec la célébration du retour de la paix, après le traité de Nimègue favorable à la France en février 1679. La gloire de Bellérophon fait directement écho à la gloire du monarque et le rôle principal y paraît vainqueur de la Chimère, comme l'est le souverain de la coalition. Dans sa dédicace, Lully développe la comparaison : « C'était un héros chéri du ciel, qui couronna ses grands exploits par la défaite d'un monstre de trois espèces différentes [...] mais ce rayon de ressemblance avec la gloire de Votre Majesté n'excuserait pas la témérité d'un ouvrage si chétif, si mes obligations ne le rendaient indispensable ». Avec l'Espagne pointait en outre un espoir de paix, et l'union de Bellérophon et de Philonoë sur laquelle s'achève l'œuvre peut laisser entrevoir la perspective du mariage entre Marie-Louise d'Orléans et le roi d'Espagne Charles II – *Bellérophon* fut repris à cette occasion en août 1679. Le message délivré dans le prologue est on ne peut plus explicite. Apollon entouré des neuf muses salue le souverain : « Le plus grand roi de l'univers / Vient d'assurer le repos de la terre ». Le public de l'époque pouvait en outre reconnaître dans la Chimère l'allégorie des Réformés contre lesquels Louis XIV promulguait une suite d'édits contraignants⁴⁴. Autre exemple de cette assimilation entre le héros éponyme et Louis XIV, *Persée* dont le sujet est choisi par le roi en 1682. La légende de Persée est interprétée comme une image du roi-héros renvoyant à Hercule, béni des dieux, investi d'une immense vertu et de pouvoirs surhumains. Persée est un miroir dans lequel Louis XIV peut se mirer et se montrer⁴⁵.

- 22 Cela dit, en dépit de leur place dans le titre des œuvres, de leur rôle central dans l'intrigue et de leur assimilation avec la figure royale, il semble que les héros se fassent dans une certaine mesure concurrencer par des rôles de femmes ou de méchants. Ainsi Persée n'apparaît pas avant l'acte II, scène 4 et n'est pas une figure très saillante. Dans *Thésée* (1675), le héros n'apparaît pas avant la fin de l'acte II (II, 7) et disparaît ensuite jusqu'en IV, 2. Il n'est présent que dans 10 scènes sur 43, alors qu'Aéglé (personnage le plus présent sur scène) est présente dans 25 scènes et Médée dans 18⁴⁶. C'est sans doute le rôle de Médée qui est le plus marquant, ne serait-ce que par le nombre de monologues qui lui échoit. Le rôle des femmes vengeresses notamment – Sténobée dans *Bellérophon* ou Médée dans *Thésée*, qui annoncent *Armide* – tend à devenir l'élément déterminant tant sur le plan poétique que sur le plan spectaculaire. Dans *Thésée*, Médée

bascule dans la fureur et sa vengeance va ordonner la syntaxe spectaculaire de l'œuvre. Ce n'est pas un hasard si la seule tragédie en musique de Marc-Antoine Charpentier, *Médée*, en 1693, accroît encore le rôle de la magicienne. L'apothéose de Médée qui s'affranchit des lois communes de l'humanité pour entrer dans le temps du mythe est aussi un sujet d'inspiration pour les peintres. Dans les représentations iconographiques, elle vole la vedette au véritable héros, en témoigne le nombre de tableaux et de gravures qui prennent le sujet de Médée furieuse, plutôt que celui, certes moins spectaculaire, de Thésée. Paradoxalement, alors même que les titres mettent en avant le héros et sa parenté avec le monarque, ce sont souvent des femmes trahies, déchues, en tout cas peu héroïques au sens premier du terme, ou des rôles épisodiques⁴⁷ qui suscitent l'intérêt, mais également l'admiration, pour emprunter un terme plus cornélien. D'une certaine manière, Médée, Sténobée, Méduse et bientôt Armide, sortent finalement victorieuses, non de l'action politique ou de la morale vertueuse, mais de la *représentation*⁴⁸. Ainsi il semble qu'il y ait une sorte de concurrence entre le sens poétique allégorique, la morale vertueuse, héroïque d'une part, dont le prologue et les paratextes sont l'expression la plus tangible, et le « spectacle » d'autre part.

Armide : la fin des plaisirs ?

- 23 En ce sens, *Armide*, ultime chef d'œuvre de Lully et Quinault, inspiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, représente un cas passionnant de disjonction entre la volonté politique d'un côté, et le spectacle de l'autre. Dès sa création au Palais-Royal le 15 février 1686, *Armide* s'inscrit sous les auspices du trouble. Le marquis de Dangeau rapporte pourtant, le 16 mai 1685, que le sujet est choisi par le Roi⁴⁹. Mais le roi n'honore pas *Armide* de sa présence. En témoigne la dédicace :

Sire, de toutes les tragédies que j'ai mises en musique, voici celle dont le public a témoigné être le plus satisfait : c'est un spectacle où l'on court en foule, et jusqu'ici on n'en a point vu qui ait reçu plus d'applaudissements ; cependant, c'est de tous les ouvrages que j'ai faits, celui que j'estime le moins heureux, puisqu'il n'a point eu encore l'avantage de paraître devant Votre Majesté [...]. Que me sert-il, Sire, d'avoir fait tant d'efforts pour me hâter de Vous offrir ces nouveaux concerts ? Votre Majesté ne s'est pas trouvée en état de les entendre, et Elle n'en a voulu prendre d'autre plaisir que celui de les faire servir au divertissement de ses peuples, j'avouerai que les louanges de tout Paris ne me suffiraient pas ; ce n'est qu'à vous, Sire, que je veux consacrer toutes les productions de mon génie.⁵⁰

- 24 Pourtant le Roi, en choisissant *Armide*, élit un sujet chrétien susceptible d'être en adéquation avec l'esprit de dévotion grandissante que tente d'imposer Madame de Maintenon. Il renoue en outre avec l'époque du ballet de Cour : dans les septième et huitième entrées des *Amours déguisés* de Benserade et Lully (13 février 1664), il incarnait le rôle de Renaud qui s'échappait des jardins d'Armide, et l'on y voyait déjà la destruction du palais d'Armide, discrète allusion au ballet de *La Délivrance de Renaud* dansé par Louis XIII en 1617. *Armide* s'inscrit ainsi dans une série qui identifie la figure royale à Renaud. On pourrait donc penser que Lully et Quinault composent une œuvre totalement en accord avec l'horizon d'attente du contexte de l'époque. Les raisons de ce désamour du roi pour *Armide* sont probablement d'ordre moral. En 1685, l'édit de Nantes est révoqué. Louis XIV est de plus en plus sous l'emprise de la religion, des sermons du Père Bourdaloue et de Madame de Maintenon. Or l'Église – tout en instrumentalisant les plus beaux airs par le biais de parodies spirituelles – condamne l'opéra. En 1686, Louis XIV est sous le choc d'un scandale récent. Le castrat Atto Melani,

devenu abbé, rapporte que Lully est le premier à faire les frais des effets des sermons jésuites, lorsqu'on apprend à Louis XIV qu'il dort tous les soirs avec le page Brunet « au scandale de sa femme et de ses enfants »⁵¹. Ce scandale fait la joie des chansonniers du temps, comme en témoignent les vaudevilles chantés précisément sur des airs de Lully qui raillent explicitement son homosexualité : « Baptiste est fils d'une meunière, / Il ne saurait nous le nier. / Il ne chevauche qu'en meunier, / Toujours sur le derrière »⁵². Ou encore celui-ci sur un menuet du prologue de *Roland*, qui est en réalité un fredon antérieur que Lully intègre dans sa tragédie en musique. Cet air « faisait partie du domaine public depuis plus d'un quart de siècle »⁵³, et servait déjà à railler les amours de la Reine et de Mazarin en 1652⁵⁴ :

C'est le Roi qui te menace,
 Ah ! Lully songe à changer
 Quelques vœux que tu lui fasses
 Il ne veut point y songer
 Tu reviens quand il te chasse
 Tu ne peux plus l'engager,
 C'est le Roi qui te menace
 Ah ! Lully songe à changer.⁵⁵

25 Ces chansons se chantent sur des airs de Lully destinés à être intégrés dans la forme-sens qu'est la tragédie en musique. Mais la raçon du succès fait qu'ils s'émancipent et deviennent le véhicule d'autres valeurs. C'est en effet l'une des caractéristiques de la parodie que de permettre ces brouillages axiologiques entre art officiel et art non-officiel⁵⁶.

26 Sous la menace, Brunet dénonce d'autres seigneurs de la Cour et Louis XIV aurait dit « qu'il ferait punir ce désordre désormais aussi sévèrement que le poison »⁵⁷. Vers la fin du mois de juillet 1685, un courrier est intercepté qui révèle la poursuite des mœurs tant réprouvées par Bourdaloue. Les auteurs juraient de renoncer « à toutes les femmes »⁵⁸. D'après les *Nouvelles extraordinaires de divers endroits*, « Messieurs du Clergé » s'étaient rassemblés à Saint-Germain-en-Laye le 28 mai 1685 et parmi les décisions prises, il y eut celle d'interdire « à tout abbé et bénéficiaire d'aller à la Comédie, l'Opéra, bal et promenade, accompagné de femme, à peine de perte de leurs bénéfices »⁵⁹, autant de mesures susceptibles d'inquiéter Lully. Pourtant, *Armide* est le chef-d'œuvre du Florentin et tous les témoignages de l'époque s'accordent sur ce point⁶⁰. Le rôle-titre est donné à l'héroïne qui chante quatre monologues, alors que dans les deux tragédies précédentes, également d'inspiration romanesque, la préférence revenait au héros masculin : *Amadis* en 1684 et *Roland* en 1685. La présence de la célèbre Mlle Rochois dans le rôle-titre, mais aussi de la Desmatins et de Fanchon Moreau, appelées à paraître sous les traits des deux confidentes de la magicienne, Phénice et Sidonie, a pu en outre contribuer à forger la réputation de « l'opéra des femmes »⁶¹. *Armide*, dans le sillage de Médée, sort d'une certaine manière victorieuse de son combat par son geste de destruction final :

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 augmenté jusqu'au dernier moment, ne peut pas ne point la remporter tout entière. [...] Je ne sais ce que l'esprit humain pourrait imaginer de supérieur au cinquième acte d'*Armide*.⁶²

27 Or si *Armide* sort d'une certaine manière victorieuse du spectacle par la forte impression qu'elle laisse dans l'esprit des spectateurs – d'autant que Renaud reste « un peu pâle »⁶³ par rapport à l'héroïne – elle entre aussi dans la série des femmes fortes

dans la galerie des peintres où elle est assimilée à une nouvelle Médée. L'étude sérielle des chars volants – le char étant la machine topique par excellence du spectacle merveilleux et lyrique – est particulièrement éclairante pour montrer ce combat du Soleil et des valeurs qu'il véhicule en termes d'héroïsme ou d'ordre, contre la Nuit et ses avatars que sont les Médée, Armide et autres puissances magiques ou infernales.

- 28 Mais Armide représente aussi peut-être une sorte de menace du féminin avec laquelle Louis XIV aimerait rompre et que le metteur en scène Robert Carsen avait identifiée comme telle dans sa mise en scène de la tragédie en 2008⁶⁴. *Armide* est en outre le plus érotique des opéras de Quinault⁶⁵. En effet, et ce n'est pas le moindre des paradoxes de l'œuvre, tout en délivrant une morale de renoncement aux plaisirs terrestres, ses moments les plus beaux – et ceux que l'on retient en sortant du spectacle – sont ceux qui invitent aux plaisirs de la vie, comme la passacaille du cinquième acte :

C'est l'Amour qui retient dans ses chaînes
Mille oiseaux qu'en nos bois nuit et jour on entend.
Si l'Amour ne causait que des peines,
Les oiseaux amoureux ne chanteraient pas tant.
Jeunes cœurs, tout vous est favorable.
Profitez d'un bonheur peu durable.
Dans l'hiver de nos ans, l'Amour ne règne plus.
Les beaux jours que l'on perd sont pour jamais perdus. (V, 2)⁶⁶

- 29 Ou le chœur de démons sous la figure de nymphes, de bergers et de bergères qui « enchantent Renaud et l'enchaînent durant son sommeil avec des guirlandes de fleurs » : « Ah ! quelle erreur ! quelle folie ! / De ne pas jouir de la vie ! / C'est aux Jeux, c'est aux Amours, / Qu'il faut donner les beaux jours » (II, 4)⁶⁷. La volupté, l'érotisme réel qui se dégage de ces petits bijoux d'épicurisme, concurrencent ainsi en permanence la morale chrétienne et chevaleresque. Le combat pour les valeurs chevaleresques de Gloire et de Sagesse incarnées par les allégories du prologue, est concurrencé par Armide sur le plan de la dramaturgie musicale : des tensions axiologiques apparaissent entre les différentes parties du spectacle. Ainsi dans l'acte I, le divertissement en rondeau « Suivons Armide et chantons sa victoire, / Tout l'Univers retentit de sa gloire »⁶⁸, répété par le chœur et par le public de l'époque, parodié sur la scène des théâtres forains⁶⁹, fait écho et contreponds au prologue :

LA GLOIRE
Que l'éclat de son nom s'étende au bout du monde.
Réunissons nos voix ;
Que chacun nous réponde.
LA GLOIRE, LA SAGESSE, et les CHŒURS
Chantons la douceur de ses lois,
Chantons ses glorieux exploits.⁷⁰

- 30 Aux prises d'un côté avec le contexte sulfureux de l'affaire de l'homosexualité de Lully, de l'autre avec l'entourage de Madame de Maintenon qui l'enjoint à renoncer aux plaisirs charnels, de quoi Louis XIV a-t-il eu peur ? Si le roi n'honore pas *Armide* de sa présence, c'est peut-être que la fable politico-allégorique a été débordée par la puissance subversive du spectacle – et la musique de « l'opéra des femmes »⁷¹.
- 31 Les causes de la dés-adéquation entre le sens allégorique et la réception des œuvres sont multiples et complexes, internes ou externes, les unes n'étant pas exclusives des autres. Elles peuvent être liées au contexte (historique, politique, religieux) ou aux rapports de force avec lesquels le roi doit composer. La représentation d'*Isis* (1677) causa le scandale et entraîna la disgrâce temporaire de Quinault. La Cour offusquée

avait lu dans la fable l'allégorie des mésaventures de Mlle de Ludres-*Io*, fille d'honneur de Madame, courtisée par Louis XIV-Jupiter, et jalouée par Mme de Montespan-Junon⁷². L'histoire de ces points de tension entre le spectacle et la politique, de ces cas de discordance entre le roi et les œuvres qui ont vu le jour sous son autorité n'est pas linéaire, c'est une histoire brisée, faite de points de rupture, comme celle qui a marqué ceux que Madame de Sévigné appelait « les deux Baptiste ». Lully, se rapprochant toujours plus du Soleil et de l'adéquation parfaite entre le sens et la forme, crée le genre de la tragédie en musique, l'amène à son point de perfection et d'incandescence pour finalement « tomber », tel que le prophétisaient de façon visionnaire Molière et Charpentier à travers la figure d'Icare dans le prologue du *Malade imaginaire* en 1673 :

Laissez, laissez, bergers, ce dessein téméraire,
 [...]
 C'est donner trop d'essor au feu qui vous inspire,
 C'est monter vers les cieux sur des ailes de cire,
 Pour tomber dans le fond des eaux.
 Pour chanter de LOUIS l'intrépide courage ;
 Il n'est point d'assez docte voix,
 Point de mots assez grands pour en tracer l'image ;
 Le silence est le langage
 Qui doit louer ses exploits.⁷³

NOTES

1. Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully : musique et dramaturgie au service du Prince*, Bruxelles, Vokar, 1992.
2. Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000, p. 24.
3. *Ibid.*, p. 23.
4. Voir Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*, Paris, Picard, 1967.
5. Voir Jean-Pierre Néraudau, *L'Olympe du Roi-soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
6. Claude-François Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, Guignard, 1682, p. 176.
7. *Ballet royal de la Nuit*, Paris, Ballard, 1653, p. 23. Toutes les citations du ballet proviennent de cette édition.
8. Judith le Blanc et Marine Roussillon, « Recréer le *Ballet royal de la Nuit*. Entretien avec Sébastien Daucé et Thomas Leconte », dans Marine Roussillon (dir.), *Récits et imaginaires des fêtes de Cour*, *Revue d'Histoire du Théâtre*, 282, 2019/2, p. 101-116, ici p. 111.
9. Hendrik Ziegler, traduit de l'allemand par Aude Virey-Wallon, dans Isabelle de Conihout et Patrick Michel (dir.), *Mazarin - les lettres et les arts*, Paris, Monelle Hayot et Bibliothèque Mazarine, 2006, p. 237-247, p. 240.
10. Voir « Le sacre de la Nuit. Regards croisés sur la résurrection du *Ballet royal de la Nuit*. Conversation entre Francesca Lattuada, Sébastien Daucé et Judith le Blanc », dans Judith le Blanc (dir.), *La Scène lyrique, échos et regards*, *Théâtre/public*, 228, avril 2018, p. 20-27.

11. Voir Pierre Ronzeaud, « Usages polémiques de l'allégorie en contexte pamphlétaire : les Mazarinades », dans Marie-Christine Pioffet, Anne-Elisabeth Spica (dir.), *S'exprimer autrement : poétique et enjeux de l'allégorie à l'Âge classique*, Tübingen, Narr Verlag, 2016, p. 215-226 ; Christian Jouhaud, *Mazarinades : La Fronde des mots* [1985], Paris, Aubier, 2009 ; Hubert Carrier, *La Presse de la Fronde (1648-1653) : Les mazarinades*, vol. I, *La conquête de l'opinion*, Genève, Droz, 1989, et vol. 2, *Les hommes du livre*, 1991.
12. Voir Mikhaïl Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.
13. Laura Naudeix, « Allégorie et fiction dans *le Ballet Royal de la Nuit* : risques et périls de la lecture », à paraître. Je remercie l'autrice de m'avoir fait lire ce texte inédit.
14. « [...] monstre épouvantable et abominable de Julio Mazarini, Italien renégat et porte-enseigne de l'Antéchrist », Troisième affiche apposée à Paris, le 19 juillet 1651 », Célestin Moreau, *Bibliographie des Mazarinades*, Paris, J. Renouard et Cie, 1850-1851, 3 vol. Voir <http://stih-sorbonne-universite.fr/dokuwiki/doku.php?id=antonomaz>, consulté le 14/04/2021. Je remercie Karine Abiven de m'avoir guidée dans la forêt touffue des mazarinades.
15. « Mais n'usons point de métaphores, / Je chante le retour forain, / Du double bougre Mazarin / Je chante le retour funeste / De Jules la maudite peste ». Nous soulignons. *Galimatias burlesque sur la vie du Cardinal Mazarin*, s.l., 1652, p. 3. « Bougre » signifie ici sodomite.
16. Claudine Nédélec, « Les fêtes burlesques des mazarinades », dans Marine Roussillon (dir.), *Récits et imaginaires des fêtes de Cour*, op. cit., p. 55-64, ici p. 57.
17. Jean Duval, *Les Triolets du temps selon les visions d'un petit-fils du grand Nostradamus. Faits pour la consolation des bons Français et dédiés au Parlement*, Paris, Denys Langlois, 1649, p. 6.
18. *L'icare sicilien, ou la chute de Mazarin avec sa métamorphose, en vers burlesques*, Paris, s.n., 1652, p. 3.
19. Stuart Clark, « Inversion, Misrule and the Meaning of Witchcraft », *Past & Present*, 87, mai 1980, p. 98-127. Voir également David Bevington et Peter Holbrook (dir.), *The Politics of the Stuart Court Masque*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
20. *Galimatias burlesque sur la vie du Cardinal Mazarin*, op. cit., p. 3.
21. Voir Claude Du Bosc de Montandré, *L'Exorciste de la Reine*, s.l., 1652.
22. Voir Marie-Claude Canova-Green, « La Cour des Miracles dans le ballet de cour », dans Jan Clarke, Pierre Pasquier et Henry Philips (dir.), *La Ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, Bern, Peter Lang, coll. « Medieval and Early Modern French Studies », vol. 8, 2011, p. 109-119. Voir notamment p. 116 et suivantes.
23. L. Naudeix, art. cit.
24. Voir par exemple la « Troisième affiche apposée à Paris, le 19 juillet 1651 » : « Impie, scélérat, traître, voleur, tyran, sacrilège, perturbateur du public, sorcier, magicien, pipeur, monopoleur [...] ».
25. *Galimatias burlesque sur la vie du Cardinal Mazarin*, op. cit., p. 6.
26. Jean Duval, *Les Triolets du temps selon les visions d'un petit-fils du grand Nostradamus*, op. cit., p. 5.
27. *L'icare sicilien, ou la chute de Mazarin avec sa métamorphose*, op. cit., p. 11.
28. *Ibid.*, p. 4.
29. Voir Jeffrey Merrick, « The Cardinal and the Queen : Sexual and Political Disorders in the Mazarinades », *French Historical Studies*, 18:3, 1994, p. 667-699 ; Hubert Carrier, *Les Presses de la Fronde (1648-1653) : Les Mazarinades*, t. 1 : *La Conquête de l'Opinion*, Genève, Droz, 1989, p. 295-297.
30. Claudine Nédélec, art. cit., p. 63.
31. *Ibid.*
32. « Mais comme, sans contredit, il y surpassait en grâce tous ceux qui à l'envi y faisaient paraître la leur, Monsieur, son frère unique, était aussi sans pareil en la sienne ; et cet astre naissant ôtait si aisément la peine de le découvrir, par les gentilleses et les charmes qui lui sont

naturels, qu'on ne pouvait douter de son rang », *Gazette de France* du 23 février 1653, citée par L. Naudeix, art. cit.

33. Michel de Pure, *Idées des Spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, s. d. [1668], p. 210. Voir aussi Mark Franko, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, traduction française : *La Danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, trad. S. Renaut, Paris, Kargo & L'Éclat, 2005, p. 137.

34. *Ibid.*

35. C.-F. Ménéstrier, *op. cit.*, p. 169-170.

36. Voir « Recréer le *Ballet royal de la Nuit*. Entretien avec Sébastien Daucé et Thomas Leconte », entretien cité, p. 110. Je remercie Charlotte Coffin d'avoir attiré mon attention sur cette question de la réception discontinuée.

37. Claudine Nédélec, « Le burlesque au Grand Siècle : une esthétique marginale ? », *XVII^e siècle*, 224, 2004/3, p. 429-443, ici p. 436 : « Il n'y a pas de véritable burlesque sans *burla*, polyphonie énonciative, ambiguïté et équivoque. Le burlesque refuse les "raisons claires et distinctes", l'univocité de la pensée et de l'écriture ; il préfère le doute aux certitudes établies, l'enquête ouverte et l'expérimentation de tous les possibles à la confiance en une Vérité donnée d'avance ».

38. Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, J. Mariette, 1719, vol. 1, p. 121.

39. *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale offerte par la nouvelle Académie royale en 1672, n'est qu'une sorte de pot-pourri composé en grande partie d'extraits de comédies-ballets de Molière cousus ensemble par Quinault.

40. *Cadmus et Hermione*, dans *Livrets d'opéra*, éd. Buford Norman, Toulouse, Hermann, Bibliothèque des Littératures Classiques, 2016, p. 57-59.

41. *Ibid.*, p. 55.

42. *Ibid.*

43. Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris, Gallimard, 1992, p. 496.

44. Voir Jean Duron, notice introductive, *Bellérophon*, Les Talens lyriques, dir. Christophe Rousset, Aparté, 2011, p. 20-21.

45. Voir la dédicace citée par Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le Poète des Grâces*, Wavre, Mardaga, 2019, p. 235 et le prologue de *Persée*, dans *Livrets d'opéra*, éd. cit., p. 496.

46. Voir B. Norman, Quinault, librettiste de Lully, *op. cit.*, p. 146.

47. Que l'on songe au magicien Amisodar dans *Bellérophon*.

48. Voir Judith le Blanc, « Poétique de la vengeance dans l'opéra lullyste : une affaire de femmes », dans Céline Bohnert et Régine Borderie (dir.), *Poétiques de la vengeance. De la passion à l'action*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 61-77.

49. Chantal Masson, « Journal du Marquis de Dangeau : 1684-1720. Extraits concernant la vie musicale à la Cour », *Recherches sur la musique française classique*, 2, [1961-1962], p. 193-223, ici p. 198.

50. Cité par M. Couvreur, *op. cit.*, p. 401.

51. Florence, Archivio di Stato, Mediceo del Principato 4801, cité par Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 309.

52. Paris, BnF, Manuscrits, Ms fr 12669, p. 62, cité par J. de La Gorce, *ibid.*, p. 311. Il se chante sur l'air du *Péril d'Atys* (I, 3) de Lully et Quinault.

53. Monique Rollin, « Les œuvres de Lully transcrites pour le luth », dans Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce (dir.), *Jean-Baptiste Lully*, Actes du colloque du tricentenaire, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, p. 483-494, ici p. 487.

54. « Dedans Potier la grand' ville / Galerie on fait bâtir / Fort commode et fort utile / Pour entrer et pour sortir / Le Cardinal s'y promène / Il y peut aller sans bruit / En pantoufle et sans mitaine / Voir la Reine dans son lit ». Cité par M. Rollin, « Les œuvres de Lully transcrites pour le luth », art. cit.

55. Ms fr 12620, *Recueil de Chansons, vaudevilles, sonnets... depuis 1680 jusqu'en 1685*, p. 429. Dans les *Parodies bachiques* sur des airs de Lully, on le retrouve avec les paroles suivantes : « Je vois que je ne puis plaire / Au beau sexe féminin ; / C'est ce qui me désespère / Et qui fait tout mon chagrin / Mais si l'amour m'est contraire / Mon recours sera le vin / Je vois que ne puis plaire / Au beau sexe féminin », *Parodies bachiques, sur les airs et symphonies des Opéra*, recueillies et mises en ordre par Monsieur Ribon, seconde édition revue et augmentée, Paris, Ballard, 1696, p. 188.
56. Sur la parodie d'opéra, voir Judith le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
57. Paris, BnF, Manuscrits, Ms fr 23498, f° 6 (*Nouvelles ecclésiastiques* du 27 janvier 1685), cité par J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 310.
58. *Ibid.*, p. 324.
59. *Ibid.*
60. « Cet opéra fut également le triomphe de Quinault, de Lully, et de Mlle Rochois », Claude et François Parfait, *Histoire de l'Académie Royale de Musique depuis son établissement jusqu'à présent*, [1741], Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 536, tome I, p. 192.
61. Hypothèse avancée par J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 664.
62. Jean-Laurent Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française, dans La Première Querelle de la musique italienne, 1702-1706*, éd. Laura Naudeix, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 427-428.
63. Ph. Beaussant, *Lully ou le musicien du Soleil, op. cit.*, p. 692.
64. Judith le Blanc, « Armide de Lully et Quinault : tensions au cœur de "l'opéra des femmes" (XVII^e-XXI^e siècles) », dans Benoît Bolduc et Henriette Goldwyn (dir.), *Concordia Discors. Selected Papers from the 41st Annual Conference of the North-American Society for Seventeenth-Century French Literature*, Tübingen, Günter Narr, 2011, vol. 1, p. 243-252.
65. Voir Bruce McIntyre, « Armide ou le monologue féminin », *Australian Journal of French Studies*, 36.2, 1999, p. 157-172.
66. *Armide*, dans *Livrets d'opéra*, éd. cit., p. 786.
67. *Ibid.*, p. 765.
68. *Ibid.*, p. 758.
69. Louis Fuzelier, *La Matrone d'Éphèse*, Foire Saint-Germain 1714, BnF, Ms. fr. 9335, f° 116.
70. *Armide*, dans *Livrets d'opéra*, éd. cit., p. 749.
71. Jean-Laurent Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française, première partie, 3^e dialogue*, dans *La Première Querelle de la musique italienne, 1702-1706, op. cit.*, p. 240.
72. Isabelle Landy-Houillon, « Madame de Sévigné et l'opéra », *Europe*, 801-802, janvier-février 1996, p. 109.
73. Molière, *Le Malade imaginaire*, éd. Judith le Blanc, Paris, GF, 2020, p. 49-50.

RÉSUMÉS

La politique-spectacle est consubstantielle au règne de Louis XIV. La monarchie propagandiste du roi Soleil a su asservir les arts et créer une continuité du ballet de cour jusqu'à la tragédie en musique, en passant par la comédie-ballet et la tragédie à machines. Ce sont les limites de cette « dramaturgie au service du Prince » et la porosité entre art officiel et art non-officiel (mazarinades, chansons) que nous proposons ici d'interroger à travers l'exemple des cas

emblématiques que sont notamment le *Ballet royal de la Nuit* (1653) de Benserade, à l'orée du règne du Roi-Soleil, et *Armide* (1686), dernière œuvre de Lully et Quinault. Il s'agit de voir comment le spectacle peut résister à l'univocité du sens, comment la belle machine de la politique-spectacle s'enraye ou achoppe, les cas de tension ou de discordance entre volonté politique, lecture allégorique et représentation scénique. Les causes de la dés-adéquation entre le sens allégorique et la réception des œuvres sont multiples et complexes, internes ou externes, liées au contexte (historique, politique, religieux) ou aux rapports de force avec lesquels le roi doit composer.

Show politics are an integral part of Louis XIV's reign. The monarchy managed to enslave the arts and create a continuity from court ballet through comedy-ballet and machine tragedy, to tragedy in music. This paper will explore the limits of propagandist drama at the Sun King's court and the porosity between official and unofficial art (*mazarinades*, songs) by focusing on two emblematic productions: Benserade's *Ballet royal de la Nuit* (1653), performed in the early years of Louis XIV's reign, and *Armide* (1686), Lully and Quinault's last work. It will analyse how spectacle can resist the univocity of political agendas, how the well-oiled machine of propaganda occasionally stops or stumbles, how discrepancies arise between political agenda, allegorical reading and performance. This mismatch between intended allegory and actual reception is rooted in multiple and complex causes, which may be internal or external and relate to the general context (historical, political, religious) or to specific power struggles that the king had to take into account.

INDEX

Keywords : Louis XIV, allegory, court ballet, mazarinades, tragedy in music, Lully, propaganda, show, *Armide*, subversion, reception

Mots-clés : Louis XIV, allégorie, ballet de cour, mazarinades, tragédie en musique, Lully, propagande, spectacle, *Armide*, subversion, réception

AUTEUR

JUDITH LE BLANC

Judith le Blanc est normalienne, agrégée de lettres modernes, docteure de l'Université Paris Nanterre en études théâtrales et maîtresse de conférences en « littérature et arts » à l'Université de Rouen. Spécialiste du théâtre musical et de l'opéra sous l'Ancien Régime, elle est l'autrice d'*Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes* aux Classiques Garnier (2014) pour lequel elle reçoit le prix de l'essai du Prix des muses de la Fondation Singer-Polignac (2015). Elle a codirigé avec Herbert Schneider, *Pratiques du timbre et de la parodie d'opéra en Europe (XVI^e-XIX^e siècles)* chez Olms (2014), avec Claudine Poulouin, *Fontenelle et l'opéra : rayonnement et métamorphoses* (PURH, 2021), coordonné *La Scène lyrique, échos et regards (Théâtre/public, 2018)*, édité *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux (Gallimard, Folioplus, 2015) et *Le Malade imaginaire* de Molière (GF, 2020). Elle est également chercheuse associée au Centre de musique baroque de Versailles et membre du comité de rédaction de *Théâtre/public*. Parallèlement à ces activités, elle se met régulièrement au service du spectacle vivant. Elle a notamment mis en scène *Pygmalion* de Rameau, direction musicale : Christophe Rousset, chorégraphie : Gudrun Skalmetz (Barokkfest de Trondheim) et *Les Funérailles de la Foire*, opéra-comique d'après Lesage, Fuzelier et d'Orneval.