



HAL
open science

Armide de Lully et Quinault : tensions au cœur de “l’opéra des femmes” (XVIIe-XXIe siècles)

Judith Le Blanc

► **To cite this version:**

Judith Le Blanc. Armide de Lully et Quinault : tensions au cœur de “l’opéra des femmes” (XVIIe-XXIe siècles). dir. Benoît Bolduc et Henriette Goldwyn. Concordia Discors Choix de communications présentées lors du 41e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, New York University, 20-23 may 2009, 1, pp.243-252, 2011. hal-02965888

HAL Id: hal-02965888

<https://hal.science/hal-02965888v1>

Submitted on 13 Oct 2020

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.

Armide de Lully et Quinault : tensions au cœur de « l'opéra des femmes »
(XVII^e-XXI^e siècles)

De nombreuses mises en scène récentes d'opéras baroques suscitent des réactions de colère¹. Telle est le cas d'*Armide*, dernière production de R. Carsen et W. Christie.² Il existe de fait plusieurs contradictions entre les significations potentielles de cette œuvre au moment de sa création et celles qui ont été suggérées par Carsen. En quoi les diverses tensions à l'œuvre dans *Armide* – « l'opéra des dames » (Léris 63), également surnommé « l'opéra des femmes » (Lecerf I 3 102) – comme dans sa mise en scène actuelle permettent d'éclairer d'une part le surnom de l'opéra au XVII^e siècle, d'autre part le sens inédit assigné à l'œuvre dans un certain type de logique spectaculaire ?

Armide voit le jour au Palais-Royal, le 15 février 1686, dans une atmosphère tendue. Elle connaît le même sort que le *Malade Imaginaire* : commandé pour les divertissements du Carnaval, elle est boudée par son commanditaire. En témoigne la dédicace : « [...] 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 [...] 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 » (cit. in Couvreur 401). Cette dédicace résonne dans le vide causé par la désaffection du Roi, et comme en écho au prologue de la dernière comédie de Molière.³ Pourtant le Roi en choisissant le sujet d'*Armide*, renouait d'une part avec l'époque du ballet de Cour, (dans *Les Amours déguisées* de Benserade et Lully [1664], Louis XIV incarnait Renaud et l'on voyait déjà la destruction du palais d'Armide) ; et choisissait d'autre part un sujet chrétien susceptible d'être en accord avec l'esprit de dévotion grandissante que tentait d'imposer Madame de Maintenon. Tout porte à croire que Lully et Quinault composent donc une œuvre en accord avec les attentes de l'époque.

Les causes du désaveu royal

Les raisons de ce désamour sont d'ordre moral : Louis XIV, de plus en plus sous l'emprise des sermons du Père Bourdaloue, est sous le choc d'un scandale récent. Le castrat Atto Melani, devenu abbé, rapporte que Lully est le premier à en faire les frais 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 » (La Gorce 309). Ce scandale fait la joie des chansonniers du temps, qui raillent explicitement l'homosexualité de Lully :

Baptiste est fils d'une meunière,
Il ne saurait nous le nier.
Il ne chevauche qu'en meunier,

¹ « Ce livre est un livre de colère », Ph. Beaussant, *La Malscène*, Paris, Fayard, 2005. Voir aussi *Opéra et mise en scène, Avant-Scène Opéra*, (dir. Ph. Merlin) n°241, 2007.

² William Christie (direction musicale), Robert Carsen (mise en scène) et Jean-Claude Gallotta (chorégraphie) au Théâtre des Champs-Élysées (octobre 2008). Carsen et Christie ont monté ensemble de nombreux opéras baroques, dont *Sémélé* (1996), *Orlando* (1993, 1994) et *Alcina* (1999). « Une bordée de huées a accueilli le metteur en scène Robert Carsen à l'issue de la première représentation d'*Armide* [...] ». Article de Renaud Machart paru dans *Le Monde* du 11 octobre 2008.

³ « Ce qu'on fait pour Louis, on ne le perd jamais [...] Heureux qui peut lui consacrer sa vie ! » (Molière II, 1097).

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 » (La Gorce 310). En juillet 1685, un courrier dont les auteurs jurent de renoncer « à toutes les femmes » (La Gorce 324) est intercepté. Or malgré les bruits qui courent sur ses mœurs et ses ennuis de santé, Lully compose l'opéra qui sera reconnu comme son chef-d'œuvre.

Un chef-d'œuvre féminin qui touche particulièrement les femmes ?

« Cet opéra fut également le triomphe de Quinault, de Lully, et de Mlle Rochois » (Parfaict I 192). Une première hypothèse dans l'explication du surnom d'« opéra des femmes » serait que le rôle-titre est donnée à l'héroïne qui chante pas moins de quatre monologues, alors que dans les deux tragédie précédentes, également d'inspiration romanesque (*Amadis*, 1684, *Roland*, 1685), la préférence revenait au héros masculin. La présence de Mlle Rochois dans le rôle-titre, actrice admirée par le public, 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 (La Gorce 664). Lecerf rapporte que l'opéra a fait une impression particulièrement forte sur les spectatrices : « Qu'un savant eut prétendu que la musique ne répondait point aux paroles, je l'aurais assuré que si la musique n'eut pas été aussi gracieuse que les paroles, ce trait aurait fait une impression moins générale et moins vive sur les dames » (Lecerf 139).

É. Gros la surnomme « la *Phèdre* de Quinault » (Gros 637). Comme Phèdre, Armide aime sans être aimée, mais Armide est une magicienne, et comme Médée, elle apparaît « *sur son char volant* » et ne se suicide pas. Elle sort même d'une certaine manière victorieuse de son combat par son geste de destruction final : « le spectacle finit par le fracas du palais enchanté que les démons viennent détruire en un instant. Dans l'émotion que cause cette machine unique amenée et placée avec art, la toile tombe et le spectateur plein de sa passion qu'on a augmentée jusqu'au dernier moment l'emporte tout entière. Il s'en retourne pénétré malgré qu'il en ait, rêveur et chagrin du mécontentement d'Armide. Il semble que l'esprit humain ne peut rien imaginer de supérieur au cinquième acte d'*Armide* » (Lecerf 195).

Son fameux monologue « *Enfin il est en ma puissance* » est paradigmatique à plus d'un titre⁵. McIntyre lui prête un caractère « féminin » et affirme qu'*Armide* est le plus érotique des opéras de Quinault. En effet, et ce n'est pas le moindre des paradoxes de l'œuvre, tout en délivrant la morale du renoncement aux plaisirs terrestres, les moments que l'on retient sont ceux qui invitent aux plaisirs de la vie, comme la passacaille : « [...] Si l'amour ne causait que des peines / Les oiseaux amoureux ne chanteraient pas tant [...] Dans l'hiver de nos ans, l'Amour ne règne plus. / Les beaux jours que l'on perd sont pour jamais perdus » (V, 2) ; et le magnifique 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). La volupté qui se dégage de ces petits bijoux d'épicurisme concurrence ainsi la morale chevaleresque, chrétienne, de sagesse

⁴ Paris, BNF, Ms fr 12669, p. 62, cité in La Gorce 311. Voir aussi celle-ci sur un air du prologue de *Roland* : 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 ». Ms fr 12689, *Recueil de chansons ou vaudevilles satiriques et historiques avec remarques curieuses, du 1^{er} de l'an 1685 jusqu'à la fin de l'an 1689*, vol. 7, p. 51. Cet air servait déjà à railler les amours de la Reine et de Mazarin en 1652. Voir Rollin 483-494.

⁵ Il est l'objet de multiples commentaires, admiré par Rameau (voir H. Schneider, « Rameau et la tradition lullyste », dans *Jean-Philippe Rameau*, Colloque international, Dijon, 21-24 septembre 1983, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1987, p. 289 et suivantes), et critiqué par Rousseau dans sa *Lettre sur la musique française*, *Écrits sur la musique*, Kintzler (éd.), Paris, 1979, p. 308-309.

et de gloire. En tant que clou du spectacle, le monologue d'Armide est notamment la pièce la plus parodiée de l'œuvre dès sa création.

Indices précieux de la réception et du succès de l'œuvre, les parodies éclairent son caractère féminin. Elle est parodiée dans des comédies qui exploitent la passion irraisonnée, à la limite de l'hystérie, de femmes mûres pour l'opéra, et l'identification de celles-ci avec l'héroïne de Quinault.⁶ L'intrigue de *L'Opéra de Campagne* de Dufresny (Comédie-Italienne, 4 juin 1692) rappelle celle de *Renaud et Armide* de Dancourt (Comédie-Française, 31 juillet 1686). Madame Prenelle, rêve de passer son temps à l'Opéra : « J'ai résolu d'aller voir l'opéra tout mon saoul. J'y serai jour et nuit ; j'y boirai ; j'y mangerai ; j'y coucherai ; j'y... Ah ! l'opéra c'est la source de tous les plaisirs (scène 8) » (Théâtre Italien de Gherardi IV 23). Le travestissement de Madame Prenelle, interprétée par Mezzetin « contrefaisant » La Rochois, ajoute au comique. Le célèbre monologue devient une charge satirique teintée de misogynie :

Enfin il est en ma puissance
Ce mépriseur d'appas, ce glacé jouvenceau
Il me vit sans m'aimer ; j'enrage quand j'y pense
Cruel, j'aurais moins pitié de ta peau
Que notre chat à jeun n'en aurait d'un fromage.
[...] Fraillons. Ciel ! Qui peut m'arrêter ?
Achevons. Je frémis. Vengeons-nous. Je soupire.
La vengeance pour moi n'a plus rien de charmant.
Suis-je donc femme, ô ciel ! Oui, je la suis vraiment.
Je passe en un moment de l'excès de la haine
À celui de l'amour.

(Gherardi IV 56-57).

Tralage cite un curieux sonnet Boyer sur La Rochois, qui atteste l'enthousiasme du public pour la chanteuse, la part féminine de celui-ci, allant jusqu'à souhaiter être un homme :

Lorsque pour son amour La Rochois inquiète
Attise d'un coup d'œil les feux de son amant, [...]
Le sincère Parterre à grand bruit lui fait fête :
Il est, plus que Renaud, dedans l'enchantement ;
Aux loges il n'est point de femme assez coquette
Pour ne pas souhaiter d'être homme en ce moment. [...]
Armide ne fut pas aussi touchante qu'elle.
Sans secours des enfers Renaud aurait aimé,
Et le Ciel n'aurait pu l'arracher à la belle. (Tralage 102-103)

Ce sonnet nous intéresse à plus d'un titre. D'abord parce qu'il brouille la frontière entre la fiction et la réalité, entre le rôle et l'interprète, évoque la possibilité d'évacuer le merveilleux ce que fera Carsen, ensuite par le brouillage des identités sexuelles, car ce brouillage existe dans l'œuvre de Quinault.

Brouillage des repères sexuels

Le rapport des sexes est bel et bien inversé dans le livret de Quinault. Pour le dire rapidement, Renaud manque de virilité, et Armide présente des qualités d'énergie proche de celles d'un héros masculin : les deux monologues phares de la pièce sont, à ce titre, représentatifs. L'enchantement d'Armide (acte II) prive Renaud de sa virilité, des valeurs de la gloire et de la guerre, le détourne de la quête de la Jérusalem céleste, il est amolli par les charmes d'Armide et cède au Sommeil sur une musique douce, qui imite la sensualité de la nature, le bruit de l'eau, le « fleuve coule lentement », l'air est embaumé des « plus aimables fleurs » et du

⁶ Cette folie d'identification était déjà celle que l'on trouve dans *les Opera* de Saint-Évremond (1676).

« plus doux zéphire »⁷. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Boileau dans sa *Satire X contre les femmes*, qualifie Renaud de « doucereux » : « Par toi-même bientôt conduite à l'Opéra, / De quel air penses-tu que ta Sainte verra / D'un spectacle enchanteur la pompe harmonieuse, / Ces danses, ces héros à voix luxurieuse ; / Entendra ces discours sur l'amour seul roulants, / Ces doucereux Renauds, ces insensés Rolands [...] / Et tous ces lieux communs de morale lubrique, / Que Lully réchauffa des sons de sa musique ? » (Boileau 66). Et Beaussant de remarquer que le héros reste « un peu pâle » (Beaussant 692) par rapport à l'héroïne. M. Couvreur rappelle en outre que « plusieurs critiques des XVII^e et XVIII^e siècles ont reproché à Quinault de ne pas avoir donné à son héros une vigueur cornélienne. La magnifique scène d'adieu finale leur semblait trop tendre pour être digne d'un chevalier chrétien » (Couvreur 388). Les *Anecdotes dramatiques* résument cette opinion : « Quinault semble trop donner aux charmes puissants des yeux d'Armide, et trop peu à la valeur que Renaud a dû faire paraître en la quittant » (Clément I 13).

De l'opéra des femmes à l'opéra contre les femmes ?

Carsen inverse délibérément cette dimension pour donner le beau rôle au héros masculin et priver Armide de sa sortie triomphale en modifiant le dénouement et en introduisant le suicide de l'héroïne. Outre le fait qu'il ne soit pas vraisemblable que la magicienne se suicide (selon la théorie de la vraisemblance merveilleuse mise en lumière notamment par C. Kintzler), le suicide final modifie le sens de l'œuvre de Quinault, mais aussi du Tasse puisque dans *La Jérusalem délivrée*, Renaud et Armide finissent par s'unir. Mais revenons à l'œuvre elle-même et au XXI^e siècle, où arrachée à son mutisme, à son musée imaginaire, elle est « ouverte à la compréhension de notre temps présent » (Jauss 122).

Le prologue de la mise en scène de Carsen montre un *powerpoint* sur Louis XIV, une galerie de portraits du roi et une visite guidée de Versailles par La Sagesse et la Gloire en tailleur gris oscillant entre des conférencières pédantes et des femmes en talons à pratiques sadomasochistes. Sur l'écran, on voit une bande de touristes-danseurs qui se promène dans Versailles. C'est une façon de mettre à distance la convention du prologue, lieu de la propagande, de l'hommage au commanditaire, portait en acte du roi. Paul Agnew (Renaud), fait partie de ces touristes et lors de la visite de la chambre du roi, s'endort sur le lit de Louis XIV, annonce de la scène de sommeil à venir dans l'acte II. À la fin du spectacle, Renaud se réveille sur le plateau dans le lit⁸ d'Armide qui se confond à présent avec celui de Louis XIV, lorsque, sur la musique prévue pour l'envol d'Armide, la troupe de touristes, potache et badine, débarque sur scène et découvre le bel endormi, qui, gêné se réveille et se rhabille. Est-ce à dire que tout cela n'était qu'un rêve, ou plutôt un cauchemar pour le pauvre Renaud, celui d'avoir été séduit par une femme fatale ?

Carsen gomme la dimension du merveilleux chrétien hérité de *La Jérusalem délivrée* – jugé peut-être démodé au sens propre du terme – au profit de la mise à mort de la femme fatale. Ce thème de la femme fatale est présent dans l'œuvre, notamment à travers le *leitmotiv* des yeux et du regard d'Armide⁹. Chez Quinault, Renaud contemplant avec dégoût l'instrument de plaisir qu'il était devenu entre les mains de la magicienne dans le bouclier-

⁷ Cette féminisation du héros pris par les charmes de la magicienne est récurrente dans la tradition iconographique. Dans le tableau peint par Poussin vers 1625, conservé à la Dulwich Picture de Londres, Armide se penche amoureusement sur Renaud, maniant un poignard bien davantage phallique que meurtrier alors que Renaud est dans une pose suggestive.

⁸ Le lit est un motif récurrent dans les mises en scène de Carsen. Déjà à propos de *A Midsummer Night's Dream* de Britten en 1991, Ch. Deshoulières écrit : « En déployant un lit immense sur tout le plateau, en exhibant James Bowman en pyjama toute la soirée, Robert Carsen ne peut être plus explicite : c'est Obéron qui rêve tout le spectacle... » (Deshoulières 393).

⁹ « Renaud. – Est-il plus malaisé d'éviter sa vengeance / Que d'échapper au pouvoir de ses yeux ? » II, 1. « Renaud. – Tout l'éclat dont brille la Gloire / Vaut-il un regard de vos yeux ? ». V, 1.

miroir, qui d'instrument de la vanité, devenait instrument de la vertu. Chez Carsen, la scène du bouclier de la gloire (V, 3) est supprimée : on ne comprend plus pourquoi Renaud décide de quitter Armide, ou plutôt, pour la quitter, nul besoin d'artifice, on la quitte à la seule vue de ses compagnons.

La scène de la Haine (II), la plus originale et la plus forte de cette mise en scène, illustre de manière paradigmatique la tendance misogyne du spectacle. Armide invoque la Haine pour combattre l'amour qu'elle ressent pour Renaud. « Armide est une méchante tentatrice, elle est donc en déshabillé rouge ». ¹⁰ Or les suivants de la Haine sont représentés par des hommes travestis, vêtus en nuisette rouge, qui se mettent du rouge à lèvres et violent Armide, lui passant sur le corps et l'embrassant l'un après l'autre. Si l'allégorie, vêtue comme l'héroïne, extériorise la passion, elle devient ici non seulement le théâtre intérieur d'Armide, mais aussi son double et son fantasme...

Dans une interview, Carsen parle d'Armide comme d'une « femme érotique et castratrice », d'une « femme sexuellement agissante », il la compare à Carmen, « toutes deux sont des menaces pour les hommes. C'est pour cela que l'on punit les femmes qui prennent leur plaisir sans limites. Armide est punie pour ses crimes ». ¹¹ Ce témoignage explique en partie le projet : Carsen « interprète » Armide à l'aune de la tradition opératique européenne, du répertoire que le public d'opéra d'aujourd'hui connaît. S'il fait des contresens par rapport aux conditions de signification spécifique de la tragédie en musique, il n'en fait pas du point de vue anhistorique ou transhistorique qui est le sien. Il y a bien tension, tension fertile et créatrice entre effets de sens liés au contexte de création d'une œuvre et les effets de sens possible à chaque reprise de l'œuvre. De son côté, Christie ajoute : « On appelle *Armide* l'opéra des dames, comme on a surnommé *Atys* l'opéra du Roi. Ce sont des appellations contemporaines des œuvres, anecdotiques, mais parlantes tout de même. Le roi n'a pas vu *Armide*. Lully était en disgrâce pour ses frasques, il était malade, usé par sa vie dissolue. Le roi avait beau être « *gay friendly* », quand la noblesse était impliquée, rien n'allait plus ». ¹² Tout se passe comme si ce spectacle était une revanche des gays sur le désaveu royal mais au prix d'un dévoiement misogyne de l'œuvre. La question qui se pose est alors la suivante : l'« opéra des femmes » est-il devenu, dans cette mise en scène, *l'opéra des gays* ?

Carsen s'explique sur son choix : « sa chute, telle que la juge le regard des hommes (pour qui le plaisir sexuel féminin débridé ne peut rester impuni), peut certes être déchirante et cathartique, mais doit apparaître toujours comme le juste châtiment répondant à ses « crimes » [...] Renaud, le héros qui est asservi par le statut féminisant, castrateur et corrupteur du charme érotique, trouve son double opposé dans le héros du prologue, qui n'est autre que Louis XIV en personne. Il nous y est dit en des termes péremptoirs, qu'« Il » ne pourrait jamais être sujet à une telle faiblesse, et que c'est à cette grandeur morale que Renaud devrait aspirer » (Carsen 93). Il ajoute que « c'est le personnage éponyme de l'opéra qui devrait le moins nous inspirer de sympathie », mais c'est pourtant l'inverse qui se produisait à l'époque, puisque Armide emportait tous les suffrages. Tout se passe comme si Carsen se défendait de céder au charme d'Armide, mais que, du même coup, il s'empêchait aussi de céder à celui de l'opéra : « avec un art consommé, Lully parvient simultanément à nous tenter et à nous mettre en garde contre les dangers représentés par sa déesse du sexe » (Carsen 94). Comme s'il anticipait la réaction de la part féminine du public, pour justifier historiquement sa lecture misogyne de l'œuvre, Carsen s'appuie sur l'idée que « la Renaissance était obsédée par l'idée que l'amour était un état d'âme dangereusement féminisant et castrateur ». Il cite deux ouvrages à l'appui de cette théorie : *Usurpations d'identité : la représentation du genre dans l'Angleterre shakespearienne* (Stephen Orgel) : « Les femmes sont dangereuses pour les

¹⁰ R. Machart, *Le Monde*, édition du 11 octobre 2008.

¹¹ *Le Monde de la Musique*, n°335, octobre 2008, « Le Grand Siècle, si près, si loin », p. 35-36.

¹² *Ibid.*, p. 36.

hommes parce que la passion sexuelle féminise les hommes : c'est une époque où la sexualité elle-même est misogyne, dans la mesure où l'amour des femmes menace l'intégrité si périlleusement conquise de l'identité masculine » ; et *The Anatomy of Melancholy* (Robert Burton, 1660) : « L'amour est tout entier peur, angoisse, doute, souci, irritation, suspicion. Il fait d'un homme une femme » (Carsen 94). Certes cette dimension est réelle et présente dans l'œuvre elle-même, mais le problème de la mise en scène de Carsen, c'est qu'elle se place dans une esthétique bourgeoise aux antipodes des références de la Renaissance. « Spécialiste du drame bourgeois, Carsen prend aussi plaisir à tendre son miroir au public : spectacle bourgeois offert au public bourgeois ». ¹³ Carsen « s'est tenu dans les limites paresseuses d'un bon chic bon genre visuel (entre le gris perlé des vitrines Dior, en face, avenue Montaigne, et la jonchée de roses rouges du film *American Beauty*) et a tout organisé autour d'un seul concept fétiche (le lit du roi), décliné *ad nauseam* [...] ». ¹⁴ Le châtimement de la femme castratrice va jusqu'à sa mise à mort et déplace la morale chevaleresque du côté d'un puritanisme misogyne. Si Armide se suicide, quel sens peut avoir sa réplique finale : « L'espoir de la vengeance est le seul qui me reste » ? Renaud-touriste vole la vedette à Armide, son réveil sur le lit du roi sous les yeux des touristes se substitue à la catastrophe de l'œuvre, dénaturant le sens et empêchant toute possibilité d'émotion.

Alors comment expliquer la colère du public ? Ce ne sont pas tant les coupes et les libertés prises par rapport à l'œuvre, car comme le disait Christie sur France-Culture, « on ne fait pas violence en ajoutant ou en supprimant ». La violence est plutôt dans le détournement, l'appropriation de ce répertoire qui donne le beau rôle aux femmes fortes par des hommes qui, comme prenant leur revanche sur elles, vont jusqu'au contresens. En effet, habituellement et selon la vraisemblance merveilleuse propre à ce type d'opéras, les héroïnes fortes le restent jusqu'au bout et même quand elles se suicident, les auteurs magnifient musicalement ce moment dramatique, comme le fait par exemple Purcell pour la mort de Didon. En ôtant le merveilleux chrétien, en banalisant le destin de cette « infortunée Armide » (V, 5 et dernière), Carsen substitue à la morale chrétienne une autre morale : il faut châtier la femme fatale et rester entre hommes. C'est d'ailleurs ce qu'il disait en substance sur France-Culture : « il faut punir la femme nymphomane ». Finalement, tout se passe comme si Carsen avait substitué au principe de *concordia discors* présent dans l'opéra (l'harmonie étant le résultat de forces opposées mises en tension) une fausse harmonie fondée sur une simplification et une résolution des tensions. Que reste-t-il dès lors de « l'opéra des femmes » ? Sa musique. Cette musique qui est elle-même volupté et tentation, dangereuse et féminine, semeuse de discorde et promesse de concorde.

Judith le Blanc, Fondation Thiers / Paris X – Nanterre

Bibliographie

Beaussant, Philippe, *La Malscène*, Paris, Fayard, 2005.

– *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris, Gallimard, 1992.

Carsen, Robert, « L'enchanteresse amoureuse », programme du Théâtre des Champs-Élysées.

Castil-Blaze, *L'Académie Impériale de Musique*, Paris, Castil-Blaze, 1855.

Clément, Jean-Marie-Bernard et Joseph de la Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Duchesne, 1775.

¹³ Ivan A. Alexandre, *Avant-Scène Opéra*, op. cit., p. 36.

¹⁴ Article paru dans *Le Monde*, édition du 11 octobre 2008.

- Couvreur, Manuel, *Jean-Baptiste Lully : musique et dramaturgie au service du Prince*, Bruxelles, Vokar, 1992.
- Deshoulières, Christophe, *L'Opéra baroque et la scène moderne. Essai de synthèse dramaturgique*, Fayard, 2000.
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 2001.
- Étienne Gros, *Philippe Quinault. Sa vie et son œuvre*, Paris, 1926, Slatkine Reprints, Genève, 1970.
- H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 122.
- Kintzler, Catherine, *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau* (1991), Paris, Minerve, 2006.
- La Gorce, Jérôme de, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.
- Léris, Antoine de, *Dictionnaire portatif*, Paris, C. A. Jombert, 1763.
- McIntyre, « Armide ou le monologue féminin », *Australian Journal of French Studies*, 36.2 (1999), p. 157-172.
- Merlin, Christian, *Opéra et mise en scène*, Avant-Scène Opéra, n°241, 2007.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit, *Œuvres complètes*, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1971, 2 vol.
- Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Académie Royale de Musique depuis son établissement jusqu'à présent*, [1741], Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 536.
- Rollin, Monique, « Les œuvres de Lully transcrites pour le luth », *Jean-Baptiste Lully*, Actes du tricentenaire, Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce (éd.), Laaber-Verlag, 1990, p. 483-494.
- Théâtre Italien de Gherardi*, Paris, Pierre Vitte, 1717, tome IV, p. 56-57.
- Tralage, Jean Nicholas de, *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVII^e siècle*, Paris, 1693, publié par le bibliophile Jacob, Paris, Librairie des bibliophiles, 1880.