



HAL
open science

Empires du trouble et de la paix. Remarques sur la “ pastorale héroïque ” à l’opéra (1672-1754)

Jean-Philippe Groperrin

► **To cite this version:**

Jean-Philippe Groperrin. Empires du trouble et de la paix. Remarques sur la “ pastorale héroïque ” à l’opéra (1672-1754). *Revue Fontenelle*, 2012, 10, pp.233-275. hal-04485425

HAL Id: hal-04485425

<https://hal.science/hal-04485425>

Submitted on 1 Mar 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.

Article paru dans la *Revue Fontenelle*, n° 10, Université de Rouen, 2012, p. 233-275.

JEAN-PHILIPPE GROSERRIN

**Empires du trouble et de la paix
Remarques sur la « pastorale héroïque » à l'opéra
(1672-1754)**

« Je croyais n'aimer qu'un Berger,
Faut-il que vous cessiez de l'être ? »

Fontenelle, *Enone, pastorale*, II, 2

Après que Lully eut refusé en 1674 son livret d'opéra *Daphné*, La Fontaine se demandait ce qu'on lui avait donc reproché :

« Un peu de pastorale ? Enfin ce fut l'obstacle.
J'introduisais d'abord des bergers ; et le Roi
Ne se plaît à donner qu'aux héros de l'emploi¹. »

Les raisons du refus ne se bornaient pas sans doute à de la pastorale *non grata*, tant la manière du poète était peu ajustée à l'économie d'un livret d'opéra² ; mais l'affaire mettait en jeu l'intégration de l'univers pastoral au genre tout neuf alors de la « tragédie en musique », lequel prolongeait de fait la formation d'un théâtre lyrique en français, d'abord émané de la pastorale dramatique, tout en s'écartant de ce seul modèle – le goût de Lully, selon plusieurs témoignages, ne le portait guère vers les bergers d'églogue. Certes la « tragédie en musique, ornée d'entrées de ballet, de machines et de changements de théâtre » – pour reprendre le titre du livret original d'*Atys* en 1676 – puisait dans l'héritage cumulé de la tragédie à machines, du ballet de cour (comportant lui aussi des décorations machinées) et de la pastorale, cette dernière fournissant des éléments dramaturgiques, miscibles avec le galant : des personnages ou des scènes types (l'indifférent touché par l'amour, le magicien avec ou sans grotte, sommeil et songe, oracle sylvestre, etc.), des *lieux* à la fois scénographiques et rhétoriques (l'apostrophe aux arbres ou aux rochers), une part non négligeable de la phraséologie lyrique, enfin une motivation privilégiée des chants et des danses pour la séquence de « divertissement » qu'amène chaque acte de la « tragédie » et déjà son prologue³. De ces chants et de ces danses censément rustiques, on débatta longtemps pour décider de leur justification ou de leur effet dans une action héroïque continue⁴.

Pourtant l'élaboration de la tragédie en musique s'est opérée contre la réversibilité primitive de l'opéra français et du genre pastoral, alors que celui-ci connaissait depuis les années 1650 une reviviscence comme forme privilégiée du théâtre musical⁵. Parallèlement à des pastorales incluant des séquences chantées, on trouve des pastorales entièrement mises en musique, depuis *Le Triomphe de*

¹ La Fontaine, *Œuvres diverses*, éd. P. Clarac, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1958, p. 615.

² Le livret fut publié par La Fontaine en 1682 à la suite de son *Poème du Quinquina*, sous le titre : *Daphné, opéra*.

³ Voir C. Kintzler, « De la Pastorale à la Tragédie lyrique : quelques éléments d'un système poétique », *Revue de Musicologie*, n° 72 / 1, 1986, p. 80-95 ; L. Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion, 2004, p. 57-62.

⁴ Voir par exemple G. de Mably, *Lettres à Madame la Marquise de P... sur l'Opéra*, Paris, Didot, 1741, p. 115-124 ; Marmontel, *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763, t. II, p. 238-239 ; P.-J.-B. Nougaret, *De l'art du théâtre*, Paris, Cailleau, 1769, t. II, p. 226-227 : « Nos Lyriques placent souvent des danses dans des endroits qui n'en sont point susceptibles. Lorsque la douleur occupe la Scène, ils font arriver une troupe de Bergers, ou de plaisirs personnifiés, qui se livrent à l'allégresse ».

⁵ Voir B. Louvat, « De quelques créateurs mineurs : l'opéra français avant Lully », *Littératures classiques*, n° 31, 1997, p. 81-97. Cf. G. Durosoir, « Pastorales avec musique et pastorales en musique en France au milieu du XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 21, 1994, p. 237-248 ; J. Anthony, *La Musique en France à l'époque baroque*, Paris Flammarion, 2010, p. 92-98.

l'Amour sur des bergers et bergères de Charles de Bey et Michel de La Guerre (représenté sur scène en 1657) jusqu'aux premiers opéras donnés en 1671 et 1672 par l'« Académie » d'opéra : *Pomone* de Perrin et Cambert, *Les Peines et les plaisirs de l'amour* de Gilbert et Cambert, enfin ces *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* de Quinault et Lully qui accommodaient, sous forme de pastorale en trois actes et un prologue, mais sans intrigue suivie, divers extraits des comédies-ballets de Molière⁶. Or, si Perrin écrivait en tête du livret de *Pomone* « J'ai jugé à propos d'ouvrir le Théâtre par une pièce Pastorale, bien que j'en eusse trois Héroïques toutes composées », c'est bien qu'il considérait dans la pastorale le genre le plus favorable à l'expression musicale, suivant une conception du théâtre lyrique reposant sur de simples « agencements d'airs⁷ » : « autant que par ses potentialités lyriques, c'est par son arsenal de stéréotypes et de schémas préétablis que la pastorale se prête à une mise en musique » de sorte que « l'essor de la pastorale en musique coïncide avec une période de démantèlement des éléments structuraux du genre, et avec celle de sa codification⁸ ». Avec l'invention ambitieuse de la tragédie en musique, Lully rompt avec cet empire premier de la pastorale, à plusieurs titres : « en même temps qu'une certaine manière de célébrer la personne royale, en même temps qu'une conception absolutiste de l'institution musicale, c'est alors le triomphe d'une formule poétique, formule neuve qui repose sur le choix du genre dramatique le plus noble et sur la forme du récitatif, seule susceptible de rendre la musique proprement dramatique⁹ ».

De la pastorale en musique, on est alors tenté de dire la même chose que du ballet de cour à entrées, dont *Le Triomphe de l'Amour* de Quinault et Lully consacre le glissement vers l'opéra mythologique et galant par extension des parties vocales : **la tragédie en musique a embrassé ces deux genres pour les assujettir**. Les suaves bergers ont pourtant résisté, les bergères aussi. Si on peut admettre que le succès du *Triomphe de l'Amour* de 1681, confirmé par son remaniement de 1705 dû à Danchet et Campra, « anéantit pour jamais le grand ballet¹⁰ » de cour, la pastorale en musique, également vouée à représenter le « triomphe de l'amour », n'a pas disparu de la scène française, alors que les poétiques du XVIII^e siècle se soucient peu d'envisager le genre pastoral au théâtre. Avant même l'apparition et la vogue durable de ce que nous appelons l'opéra-ballet – et que les contemporains goûtaient sous les noms génériques de « ballet » (à partir de *L'Europe galante* en 1697) et plus tard de « ballet héroïque¹¹ » – **la tragédie en musique se trouva non pas exactement concurrencée mais accompagnée par l'implantation d'un genre considérable du théâtre lyrique, la « pastorale héroïque¹² », dont Lully, avec son ultime *Acis et Galatée* (1686) sur un livret de Campistron, livra un modèle durable, non exclusif de prototypes plus anciens, avant qu'Issé de La Motte et Destouches (1697-1708) n'en illustre une conception différente, plus galante et ingénieuse**. À eux seuls, ces deux opéras – entre lesquels s'insère l'écriture par Fontenelle des livrets de pastorale héroïque *Enone* (inachevé) et surtout *Endymion*¹³ – comptent parmi les succès notables du répertoire jusqu'après 1750, comme en témoignent leurs reprises¹⁴. Sans même alléguer les quatre pastorales héroïques dans laquelle s'épanouira, de 1748 à 1754, l'art de Jean-Philippe Rameau¹⁵, la célébration constante d'Issé au siècle des Lumières comme accomplissement de l'opéra français dans et par le

⁶ Sur ce spectacle « à réemploi », voir J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 563-565.

⁷ A.-M. Goulet, *Paroles de musique (1658-1694)*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 16.

⁸ B. Louvat, art. cit., p. 91-92.

⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰ L. de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne* [1754], éd. N. Lecomte et al., Paris, Desjonquères, 2004, p. 217.

¹¹ Fuzelier en forgea une première définition en 1723 pour ses *Fêtes grecques et romaines*. Voir P.-M. Masson, « Le "Ballet héroïque" », *La Revue Musicale*, vol. 9, n° 8, juin 1928, p. 132-154.

¹² Voir *infra* la chronologie donnée en annexe. Les travaux de référence sur ce genre sont ceux de David P. Powers : *The Pastorale héroïque : origins and development of a genre of French Opera*, Ph. D. (thèse), Université de Chicago, 1988 ; « *The Pastorale Héroïque : problems of definition and classification* », *Recherches sur la musique française classique*, n° 29, 1996-1998, p. 53-66.

¹³ *Enone, pastorale* fut publiée en 1761 par l'abbé Trublet, qui en fait remonter la composition avant 1689 (*Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de M. de Fontenelle*, Amsterdam, M.-M. Rey, 1761, p. 177). *Endymion, pastorale*, également destinée à une mise en musique, parut en 1698 à la suite du *Discours sur la nature de l'épigramme*, et fut adaptée par Pellegrin en nouvelle « pastorale héroïque » pour l'Opéra de Paris en 1731 (musique de Collin de Blamont).

¹⁴ Voir *infra* la chronologie aux dates de 1686 et 1708.

¹⁵ Voir P.-M. Masson, *L'Opéra de Rameau*, Paris, Laurens, 1930, p. 52-57 ; C. L. Ayrey, *Rameau and the Pastorale Héroïque : a dramatic and structural analysis of Zaïs*, mémoire, Université d'Auckland, 1978.

genre pastoral¹⁶ atteste l'importance de ce pan du théâtre lyrique français, plus contraint peut-être par la topique de l'épique, mais moins serf du *decorum*, plus souple en somme, comme l'indique déjà son étendue variable (d'un seul acte¹⁷ à cinq).

Désigner un opéra comme *pastorale héroïque*, c'était assumer un caractère hybride à certains égards, irrésolu peut-être, qu'il convient d'observer avec d'autant plus d'attention que l'ancrage générique affiché par les titres est parfois trompeur : une pastorale héroïque peut être publiée comme « ballet héroïque » (à intrigue suivie) aussi bien que comme « opéra » en trois actes¹⁸. Objet théâtral particulier, obstiné mais aussi fuyant, la pastorale héroïque implique l'alliance du simple et du grand, du galant et du grave, du naïf et de l'orné, prolongeant de la sorte les débats sur le juste style de l'épique qui traversent l'âge classique. Ce genre d'opéra se recommande certes de sa brièveté, de sa disponibilité au charme, mais il perpétue surtout – en lui donnant un corps privilégié par un mélange de concrétisation et d'idéalisme – un rêve pastoral qui répondait non seulement à « l'aspiration la plus profonde¹⁹ » d'un esprit comme Fontenelle mais encore à une inclination aristocratique qu'ont partagé ce que La Dixmerie appelle « les deux âges du goût et du génie français²⁰ ». Loin de se scléroser en stéréotypes inoffensifs, la pastorale héroïque, comme invention moderne, a vécu de ses liaisons ambiguës avec le genre noble, et comme celui-ci elle n'est pas exempte de significations politiques. Toutefois, sa propre grandeur tenait à une poétique – ou à une *fantasmatique* – de l'espace et du temps, nourrie par la musique.

Noms de pays

Qu'est-ce au juste, à l'opéra, qu'une « pastorale héroïque » ? Contrairement à ce qu'on lit parfois, il n'existe pas, pour cette forme théâtrale, de « règles du genre élaborées au dix-septième siècle²¹ » qu'illustreraient les pastorales héroïques de Rameau. Au contraire, cette qualification générique est à peu près toujours ignorée par les discours de poétique sous l'Ancien Régime. Un Rémond de Saint-Mard, pourtant ami du charme et des grâces, ne s'y intéresse pas dans ses *Réflexions sur l'opéra* en 1741 ; l'*Encyclopédie* ne mentionne la « pastorale héroïque » que sommairement comme « un genre commun à la Poésie et à la Peinture²² ». Ce n'est guère qu'avec Nougaret en 1767 qu'elle se voit distinguée, non sans paradoxe, parmi les « différentes manières de désigner le genre des Poèmes lyriques », c'est-à-dire écrits pour l'opéra :

« La Pièce lyrique où l'on voit agir des Héros & des Dieux n'en porte pas moins le nom de Pastorale ; il suffit que le lieu de la Scène soit champêtre, ou que quelques-uns de ses Acteurs soient d'un rang subalterne. On appelle Pastorale-héroïque le Drame dont le sujet est plutôt grave que simple, & dont la catastrophe est parfois tragique²³. »

Une typologie est à peine esquissée, déconcertante : quand l'intrication d'actants nobles (dieux ou héros) avec des subalternes caractériserait toute sorte de pastorale à l'opéra et non la forme particulière de la pastorale héroïque, celle-ci se voit définie, de manière floue, par une « gravité », non pas du style (à quoi se rattache traditionnellement l'opposition du simple et du grave) mais de la teneur dramatique, sans exclure un dénouement funeste, pourtant très exceptionnel, puisque le sujet de *Coronis* (1691) est à peu près le seul qui le vérifie strictement parmi les opéras intitulés *pastorale héroïque*. Pour Nougaret, une pastorale ne serait donc pas héroïsée en raison de la qualité de ses personnages, mais en

¹⁶ Voir par exemple Mably, *op. cit.*, p. 100 ; Cahusac, *op. cit.*, p. 220 ; Clément et Laporte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Vve Duchesne, 1775, t. III, p. 266.

¹⁷ Contrairement à David P. Powers, je n'exclus pas du corpus les œuvres en un seul acte.

¹⁸ Voir P.-M. Masson, art. cit., p. 145-149 ; D. M. Powers, *op. cit.*, p. 11-12. Le livret de *Sylvie* (1749) a pu recevoir successivement les trois qualifications génériques.

¹⁹ A. Niderst, *Fontenelle à la recherche de lui-même (1657-1702)*, Paris, Nizet, 1972, p. 195.

²⁰ L. Bricaire de La Dixmerie, *Les Deux Âges du Goût et du Génie français, sous Louis XIV et sous Louis XV*, La Haye, 1769.

²¹ É. Haeringer, *L'Esthétique de l'opéra en France au temps de Jean-Philippe Rameau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, p. 165.

²² Watelet, Art. « Genre (Peinture) », *Encyclopédie*, t. VII, 1757, p. 598.

²³ Nougaret, *op. cit.*, t. II, p. 230.

raison de celle de son « sujet ». Entend-il par là que la topique amoureuse nécessiterait au moins un péril de mort, à l'imitation du genre tragique, pour que la pastorale reçût le titre d'« héroïque » ?

Au contraire, Perry Gethner comprenait récemment par cette désignation des opéras « situés d'un bout à l'autre dans un lieu bucolique, excluant la présence de rois ou d'éléments politiques, n'impliquant pas d'ordinaire de péril de mort pour les personnages et exclusivement occupés par une histoire d'amour », de sorte que le qualificatif « héroïque » ne signifierait « rien d'autre que la présence d'un héros mythologique ou d'une divinité²⁴ ». Auparavant, dans son étude des pastorales héroïques représentées à l'Opéra de Paris de 1672 à 1784, David M. Powers avait envisagé la manière dont ces opéras combinent des éléments héroïques et pastoraux selon plusieurs critères : caractères, sujets, décors²⁵. Premièrement, l'action fait intervenir parmi les protagonistes un ou plusieurs personnages « héroïques », divinités puissantes ou héros légendaires, côtoyant les figures ordinaires du monde bucolique (bergers, sylvains, etc.)²⁶. Deuxièmement, la dramatisation des relations entre les personnages se conforme à la tradition pastorale en ce qu'elle vérifie à la fois la promotion thématique de l'amour – un amour vertueux et triomphant – et une structure d'action fondée sur des désirs contrariés et (souvent) sur de fausses identités. Troisièmement, et cet aspect est capital, la scénographie se concentre sur les lieux bucoliques du plaisir et de la sérénité (campagne, plaine fleurie, jardin, bois et fontaines, abords d'un cours d'eau, etc.), lesquels peuvent inclure un élément favorisant un caractère plus héroïque (temple, palais d'une divinité). Il est vrai que le genre pastoral s'était plu depuis longtemps à mêler bergers, nobles personnages et divinités²⁷ mais la pastorale héroïque a ceci de spécifique, au moins à l'opéra, qu'elle favorise la présence des dieux comme personnages scéniques et agissants, suivant en cela l'esthétique du fabuleux propre à l'opéra français.

Catherine Kintzler²⁸ a poussé plus loin la réflexion sur les contours du genre en rappelant que « c'est initialement par le genre pastoral que s'introduit la dimension héroïque » dans l'opéra français naissant, et en rapportant la contiguïté de la pastorale héroïque avec la tragédie en musique à une « stratégie poétique » de « coloration tragique » :

« L'existence de deux tendances, l'une à coloration légère, l'autre de teinte plus noble, était une constante de la tradition dramatique pastorale, qui entremêlait souvent les deux dimensions. L'opéra pastoral n'avait donc, à cet égard, qu'à suivre une des pentes naturelles s'offrant à lui. Or, en s'emparant du terrain, la tragédie lyrique semble la lui interdire pendant assez longtemps [...]. On peut en conclure qu'une incertitude poétique plane sur la distinction entre tragédie lyrique et pastorale héroïque²⁹. »

Ressortissent ainsi à la pastorale héroïque des traits déjà signalés pour la plupart (rang héroïque de certains agents dramatiques, humanisation des dieux, allègement structurel qui privilégie la forme en trois actes, péril restreint à un enjeu amoureux³⁰) mais également deux aspects capitaux : d'une part, le recours au déguisement d'un dieu en berger³¹ répond à une dramaturgie où l'épreuve amoureuse est préférée aux affrontements directs dont vit le genre tragique ; et d'autre part, la violence n'est pas forcément absente de la pastorale héroïque, mais de telle sorte que cette violence se trouve « atténuée ou poétiquement marginalisée³² ».

Ce faisant, l'opéra en forme de « pastorale héroïque » présentait un caractère malléable, ouvrant la barrière à des formules assez variées, qu'il vaut peut-être la peine de comparer à des pièces du répertoire parlé (comédie ou pastorale) qui affichaient auparavant l'étiquette « héroïque ». La

²⁴ P. Gethner, « The Endymion Myth in Early French Opera », *Cahiers du dix-septième siècle*, vol. XI, n° 2, 2007, p. 71-72 (je traduis).

²⁵ D. M. Powers, *op. cit.*, p. 8-10 et 105-114.

²⁶ Les personnages de nymphes, récurrents, ont l'avantage d'actualiser à la fois le pastoral et l'héroïque : selon les contextes une nymphe sera traitée comme une déesse ou s'apparentera plus à une bergère.

²⁷ « Les plaines, les coteaux, les forêts, les vergers / Sont les séjours des Dieux autant que des bergers » (J.-B. Rousseau, *Élise, églogue héroïque, Œuvres poétiques*, Paris, Lefèvre, 1824, t. II, p. 318).

²⁸ *Poétique de l'opéra français, de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, p. 304-318.

²⁹ *Ibid.*, p. 305.

³⁰ *Ibid.*, p. 306-308.

³¹ Le déguisement du personnage aristocratique, notamment en berger, est bien attesté avant le règne de Louis XIV dans la pastorale dramatique (ou la tragi-comédie pastorale), et c'est à partir de 1660 que « le déguisement d'identité se retire des genres sérieux pour devenir un procédé générique propre à la comédie » (G. Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, Genève, Droz, 1988, p. 133-136 et 183).

³² C. Kintzler, *op. cit.*, p. 309-312.

désignation « pastorale héroïque » se rencontre dès les années 1660, de façon sporadique ; cependant elle fait probablement écho à la catégorie de la « comédie héroïque » telle que Corneille l'avait forgée pour *Don Sanche d'Aragon* (1650). Dans cette pièce « sans exemple parmi les Anciens », c'est en vertu de la dignité aristocratique des personnages mais aussi de l'absence « de péril de vie, de perte d'États, ou de bannissement » que le poète théoricien récuse un étiquetage comme simple comédie ou comme tragédie³³ : « *Don Sanche* est une véritable comédie, quoique tous les acteurs y soient ou rois ou grands d'Espagne, puisqu'on n'y voit naître aucun péril par qui nous puissions être portés à la pitié ou à la crainte³⁴ ». Une invention semblablement mitigée caractérise *Moïse sauvé, idylle héroïque* de Saint-Amant, où la préséance donnée au lyrique et au descriptif corrige le caractère épique³⁵. Dans les deux cas, l'épithète *héroïque* se fonde la dignité du personnel dramatique. Mais comment ce critère s'applique-t-il à la pastorale, dont le personnel est moins homogène, à proportion de l'ancienne capacité de la pastorale à mêler tons et figures, ou à caboter entre le comique et le pathétique, entre le noble et le simple³⁶ ?

En 1663 Gabriel Gilbert, futur librettiste de l'opéra pastoral *Les Peines et les Plaisirs de l'amour*, produisit *Les Amours d'Ovide, pastorale héroïque*³⁷. La bergerie est ici en trompe-l'œil, bornée au déguisement de personnages aristocratiques engagés dans une joute pour gagner la Pomme d'or³⁸ : dans « les Jardins d'Adonis » à Chypre, « Île sacrée », Ovide et Corinne, « chevalier romain » et « dame romaine », côtoient la nymphe Céphise (courtisée par Ovide et Hyacinthe) et des confidents aux noms d'églogue (Daphnis, Aminte). D'entrée, le caractère pastoral, surdéterminé par des emprunts à *L'Astrée*, paraît non moins entretenu par l'irréalité d'un *locus amoenus* que par les ressorts amoureux. Dans ce cas, la pastorale héroïque confine à la comédie héroïque : l'action représentée y échappe d'autant plus aisément aux grands « périls » indiqués par Corneille que règne un clivage entre l'insularité bucolique et l'espace aulique ; et cependant cette « pastorale héroïque » se comprend aussi comme interaction entre des personnages choisis et un lieu unifiant qui, sous le double patronage de Vénus et d'Adonis, place l'idyllique dans la dépendance de l'héroïque. Publiée par Claude Boyer en 1669 comme « pastorale héroïque » en cinq actes (avec prologue allégorique)³⁹, conclue comme la précédente par une théophanie pacificatrice d'Amour, *La Fête de Vénus* rassemble des nymphes telle Galatée (l'action se déroule dans un bois près de son « château »), un « seigneur d'Amathonte » (Alcidon), des bergers subalternes, parmi lesquels Diotime, bergère travestie en berger, tout en s'efforçant d'unifier l'ensemble du dialogue par un style moyen conforme au goût mondain. Le ton est plus composite dans la vallée de Tempé où, comme pour *Les Amants magnifiques*, Molière situe sa *Mélicerte, comédie pastorale héroïque* laissée inachevée. La combinaison étroite des éléments héroïques et pastoraux – et galants – y procède à la fois du *Pastor fido* de Guarini et du *Grand Cyrus* des Scudéry⁴⁰, mais de telle sorte que Lycarsis (« pâtre, cru père de Mélicerte ») introduit une couleur ouvertement comique⁴¹. C'était déjà le cas de Moron dans *La Princesse d'Élide* (1664), « comédie galante » construite autour d'une « feinte » d'indifférence réciproque entre le prince Euryle et « une autre Diane » : la pièce peut justement être appréhendée comme une « pastorale héroïque » qui entrelace au « jeu pastoral » sérieux dans une cour rêvée le « pur jeu comique de certaines intermèdes et de certaines scènes⁴² » : à l'exception de la réjouissance finale les intermèdes forment « une pastorale burlesque éclatée⁴³ » mettant en scène l'amour de Moron pour une Philis. Quand en 1698

³³ P. Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. B. Louvat et M. Escola, Paris, GF-Flammarion, 1999, p. 73.

³⁴ *Id.*, Épître dédicatoire de *Don Sanche d'Aragon, Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1980-1987, t. II, p. 551.

³⁵ Saint-Amant, Préface de *Moïse sauvé* [1653], t. v des *Œuvres*, éd. J. Bailbé et J. Lagny, Paris, STFM, 1979, p. 8.

³⁶ Voir J. Marsan, *La Pastorale dramatique en France*, Paris, Hachette, 1905, p. 14 et 254.

³⁷ G. Gilbert, *Les Amours d'Ovide, pastorale héroïque*, Paris, C. Barbin, 1663.

³⁸ « L'habit que nous portons donne quelque licence. / Des mœurs du premier siècle il fait voir l'innocence ; / Encor qu'il soit modeste, il est fort glorieux. / L'amour change en Bergers les Héros & les Dieux. » (*ibid.*, I, 1, p. 13).

³⁹ Paris, G. Quinet, 1669. La page de titre indique simplement « comédie », mais en tête du Prologue est clairement indiqué « pastorale héroïque ».

⁴⁰ Mélicerte, « Nymphe ou bergère », et son amant Myrtil transposent l'histoire de Timarète et Sésostris insérée dans *Le Grand Cyrus* : les deux enfants de prince grandissent à la campagne, loin de la cour, sans connaître leur rang, et le jeune Sésostris « apprend la Morale et la Politique en termes de Bergerie et de Pâturage » (cité par A. Niderst, *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*, Paris, Puf, 1976, p. 167).

⁴¹ Voir B. Louvat-Molozay, Notice de *Mélicerte*, dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 1668-1673.

⁴² J. Morel, *Agréables mensonges*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 331-332.

⁴³ *Ibid.*, p. 318.

Mélicerte sera complétée et adaptée par Nicolas Guérin (fils d'Armande Béjart) pour donner *Myrtil et Mélicerte, pastorale héroïque* en trois actes et en vers mêlés, les intermèdes musicaux ne seront pas uniformément pastoraux mais confirmeront ce registre comique (Lycarsis est maintenu), dans l'esprit des comédies-ballets de Molière⁴⁴.

Il apparaît ainsi que la « pastorale héroïque », parce qu'elle ne constituait pas un genre arrêté du théâtre, était susceptible d'être tirée vers le bas comme vers le haut. C'était, pour une forme de spectacle accueillant divers modes d'hybridation, une question de « tempérament », comme dit La Fontaine à propos de l'accord entre le galant et l'héroïque dans les *Amours de Psyché*⁴⁵. Aussi bien, lorsque Melpomène, dans le prologue allégorique imaginé par Guérin, annonce à Apollon « une pastorale héroïque », le dieu engage Thalie à s'emparer également du sujet de Myrtil et Mélicerte :

« Travaillez-y toutes deux.
Dans cette sorte de poème,
On peut fort bien mêler comique et sérieux,
Cela n'en sera que mieux⁴⁶. »

Tel ne sera pas du tout, en 1726, l'avis de l'abbé Pellegrin en réduisant *Il Pastor fido* (« tragicomedia pastorale⁴⁷ » à l'origine) aux trois actes d'une « pastorale héroïque » en vers mêlés⁴⁸, jouée sans succès à la Comédie-Française. Cette fois le prologue représente un conflit ouvert entre Thalie et Melpomène⁴⁹ : la première revendique pour sa partie « le Chien caché, Lupin, Corisque, le Satyre », déniait à sa sœur le droit de « descendre » jusqu'à « la Bergerie » (« Un Myrtil pour Héros ! »), mais la seconde prétend « simplifier » la pièce italienne en la débarrassant du « superflu » : « Le genre n'y fait rien, pourvu que l'on inspire / Et la terreur et la pitié » ; « Versez sur mon Myrtil, sur mon Amarylles, / Ces pleurs pour moi si pleins de charme ». Pellegrin est explicite en effet : Guarini fournit « un excellent sujet, je ne dis pas de Pastorale, mais de Tragédie ; en effet quoi de plus intéressant⁵⁰ ? » C'est donc le potentiel pathétique du sujet qui se trouve privilégié, et en cela la pastorale héroïque se distinguerait nettement de la comédie héroïque. De même, « le merveilleux » inhérent au sujet (la colère de Diane) est présenté comme un moyen de varier l'invention dans le genre tragique⁵¹. En d'autres termes, ce *Pastor fido* de 1726 se présente comme une tragédie en habits de pastorale, et l'identification comme « pastorale héroïque », autorisée par la noble ascendance de la Nymphé et du « Berger fidèle, sorti du sang des Dieux », s'imposait dès lors pour plusieurs motifs, parmi lesquels la forme en trois actes et les vers mêlés.

Quoi de commun alors entre ces deux pastorales héroïques, *Myrtil et Mélicerte* de Guérin et *Le Pastor fido* de Pellegrin, l'une attachée aux formes de la comédie, l'autre les répudiant ? On y verra l'indice – à titre d'hypothèse – que la formule « pastorale héroïque » est vouée à un équilibre instable, susceptible d'une couleur comique comme d'un traitement résolument pathétique, aux confins du genre tragique. Ce que fait ainsi deviner ce premier coup de sonde dans le théâtre parlé, c'est que la « pastorale héroïque » procède de la mise en rapport de trois termes stylistiques ou esthétiques : pastorale, tragédie, comédie. Les réalisations du genre à l'opéra étaient destinées à vérifier la fécondité de cette configuration.

Parmi les pastorales de l'opéra français naissant⁵², il en est une qui a pu justement recevoir la qualification « héroïque » : *Les Peines et les Plaisirs de l'amour* (1672), dont le livret est dû à Gabriel

⁴⁴ Voir N. Guérin d'Estriché, *Myrtil et Mélicerte, pastorale héroïque*, éd. E. Thierry et P. Lacroix, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1882.

⁴⁵ La Fontaine, *Œuvres diverses*, éd. cit., p. 123.

⁴⁶ N. Guérin d'Estriché, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁷ Dans la première édition en 1590.

⁴⁸ *Le Pastor-Fido, pastorale héroïque en trois actes, précédés d'un prologue. Par M. le Chevalier de Pellegrin*, Paris, N. Pissot, 1726. L'œuvre fait partie de celles que Pellegrin publia sous le nom de son frère Jacques.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9-13.

⁵⁰ *Ibid.*, Préface, n.p.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Je laisse ici de côté *Le Triomphe de l'amour* créé à Saint-Germain en février 1672 : bien que la fable de Diane et Endymion soit un sujet de pastorale héroïque, la musique de Granouillet de Sablières s'y borne à quelques récits et pièces vocales, les intermèdes étant ouvertement comiques.

Gilbert⁵³. *Pomone*, la pastorale qui précédait sur la scène de l'Académie, représentait la séduction de la déesse des jardins par l'entreprenant Vertumne, « dieux des Lares ou Follets », agent de travestissements multiples et en proie pour sa part aux ardeurs emphatiques de la nourrice Béroé, dont il finit par prendre l'apparence. C'est dire que cette pastorale privilégiait le divertissement comique, auquel pourvoient franchement le déguisement comme la parodie du style tragique portée par la vieille Béroé. Au contraire, en enchaînant les lieux idylliques (jardins fleuris, allée de cyprès sur fond de hameaux, vergers et fontaines), l'opéra de Gilbert et Cambert s'attache à inscrire dieux (Apollon, Pan), nymphes (Astérie, rivale meurtrière de Clymène), satyres et bergers dans une trajectoire, figurée par le titre, qui va du pathétique initial (mort de Clymène aimée d'Apollon, amour non partagé) à l'euphorie d'un dénouement où Clymène, ressuscitée par Mercure à l'acte III, puis déguisée en berger au grand trouble d'Apollon, lui est enfin rendue par un « miracle d'Amour » ; le dieu et la nymphe ainsi réunis s'élèvent dans le ciel : « L'Amour propice à vos désirs / Change vos peines en plaisirs. » Sans doute le personnage de Pan assure la permanence d'un contrepoint comique, mais on est frappé par la manière dont cet opéra, héroïque par ses protagonistes mais pastoral à la fois par sa scénographie et par sa dramaturgie, requiert cependant les figures et le personnel qui peupleront la tragédie en musique (Songes personnifiés, Grâces, Ris et Jeux, spectres et agents sacerdotaux). En célébrant un amour triomphant qui mît en vedette le couple merveilleux formé par une divinité majeure et un personnage de moindre rang, Gilbert ouvrait la voie à un type de pastorale héroïque inspiré par « les amours des dieux », ou plus exactement par l'amour d'un être surnaturel pour un berger ou une bergère (Diane et Endymion en forment le couple privilégié⁵⁴) – et pourtant l'aspect le plus intéressant de cet opéra inaugural est que sa dramaturgie consiste précisément à conjurer la violence perturbatrice d'une tragédie latente⁵⁵.

Bergeries et tragédie : les détours de la pastorale héroïque

L'histoire de la pastorale dramatique avait appris que la consécration des bergers n'exclut ni le sentiment de la caducité ni l'expérience de la mort. Ainsi du sujet d'*Acis et Galatée* (1686). Tel que Campistron et Lully l'ont traité en trois actes⁵⁶, il présente une remarquable variété de styles. Après un premier acte gouverné par la bergerie et dont la fête galante est interrompue par le « bruit barbare » du Cyclope, le second apparie au grand ton de la nymphe fille de Neptune (« Qu'une injuste fierté nous cause de contraintes ! », air en forme de chaconne considéré par Lecerf de La Viéville comme « ce qu'il y a au monde de plus beau en musique⁵⁷ ») à une veine comique qu'Henry Prunières qualifiait de « demi-caractère⁵⁸ » mais qui va des disputes plaisantes entre bergers (II, 4) à la rusticité lourdaude de Polyphème (II, 6), tous servis par le sens supérieur dont témoigne Lully pour les contrastes et l'humour⁵⁹. Quant au dernier acte, il donne lieu à une progression éloquente, de la suavité aérienne de la scène sacerdotale (temple de Junon) au meurtre brutal du berger, puis du monologue puissamment pathétique de Galatée devant les restes d'Acis, imposant mais mobile (III, 8), jusqu'à la métamorphose, grâce à l'intervention de Neptune, du berger en fleuve, ou plutôt en emblème pastoral : « Que votre sang se change, & devienne une eau pure / Dont l'agréable murmure / Fasse naître dans tous les cœurs / D'innocentes ardeurs ! » (III, 10). Ce théâtre pastoral, économe et complexe, offre ainsi à la violence destructrice un asile et un remède. L'empire du fabuleux qui fondait l'éclat de la tragédie en

⁵³ Opéra, *pastorale héroïque des Peines et des Plaisirs de l'amour en vers lyriques*, Paris, O. de Varennes, 1672. Sous le titre abrégé *Les Peines et les Plaisirs de l'amour, pastorale*, le livret est proposé à la suite de *Pomone* dans le *Recueil général des opéras représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement*, Paris, Ballard, 1703-1745, t. I, p. 49-100. De la musique de Cambert n'ont été conservés que de rares fragments.

⁵⁴ Voir à ce sujet P. Gethner, « The Endymion Myth in Early French Opera », *Cahiers du dix-septième siècle*, vol. XI, n° 2, 2007, p. 71-82.

⁵⁵ Dans le *Recueil Ballard*, le livret est accompagné d'un frontispice qui représente la scène (v, 3) où, dans un décor majestueux, Clymène, dissimulée sous un voile (celui de son déguisement), est sur le point d'être rendue à un Apollon muni d'une grande lyre : ne convient-il pas d'y percevoir une transformation des retrouvailles d'Orphée et d'Eurydice, dont la mémoire littéraire détermine justement, dans l'histoire de l'opéra, la tension féconde entre pastorale et déploration tragique ?

⁵⁶ Édition du livret : *Recueil général des opéras*, éd. cit., t. III, p. 179-222. Pour une analyse de cet opéra, voir J. de La Gorce, *op. cit.*, p. 702-717. Un enregistrement en existe sous la dir. de M. Minkowski (Archiv, 1998).

⁵⁷ Cité par J. de La Gorce, *op. cit.*, p. 712.

⁵⁸ Campistron, *Acis et Galatée, pastorale héroïque*, éd. H. Prunières, Paris / Amsterdam, 1933, p. 19.

⁵⁹ Voir J. de La Gorce, *op. cit.*, p. 708-710.

musique sert précisément ici à absorber la tragédie dans l'euphorie poétique de l'idylle (III, 11), tout en maintenant au second plan la contiguïté de la pastorale et de la comédie.

Dans l'*Issé* de 1697 en trois actes⁶⁰, un péril de mort n'est agité que comme source d'ironie théâtrale, quand la nymphe éperdue s'imagine – oracle de Dodone aidant⁶¹ – que le berger qu'elle aime et Apollon jaloux sont deux êtres distincts (III, 7) ; symétriquement, le couple secondaire de Doris et de Pan, lié au thème de l'inconstance, apporte un contrepoint souriant⁶², comme si pour La Motte la beauté moyenne du « pastoral héroïque » consistait simultanément à raffiner un jeu de comédie et à tenir en lisière les virtualités pathétiques de la fable⁶³ – mais il est vrai qu'il s'agissait d'un opéra de conjouissance, destiné aux fêtes du mariage du duc de Bourgogne à Trianon. Fidèle à son habitude, le poète a choisi un sujet neuf au théâtre, tiré d'un vers d'Ovide que le livret donne en épigraphe⁶⁴. Dans le contexte du poème latin (la joute tapissière de Pallas et d'Arachné), les déguisements d'Apollon prennent place dans une série de violences sexuelles exercées par une divinité abusant de ses pouvoirs, si bien que la ruse y connote la transgression. Dans la pastorale héroïque, cette ruse du travestissement fonde au contraire une mise à l'épreuve de la sincérité comme de la constance d'Issé⁶⁵. Amoureux de la nymphe, Apollon « déguisé en Berger sous le nom de Philémon » veut la fléchir « sans le secours de [s]a grandeur suprême » (I, 1) : « Sous l'habit d'un Berger, / J'ai voulu séparer mon amour de ma gloire » (III, 7). Marivaux n'est pas loin, mais le frontispice qui orne le poème dans le *Recueil Ballard* enregistre la coalescence entre pastorale, comédie et galanterie : dans une aimable campagne, agenouillé aux pieds d'Issé figurée en bergère, le pseudo-Philémon a déposé sa houlette tandis qu'un Amour les surmonte en tenant un masque dans sa main droite. Allégorie simultanée de la dissimulation du rang et de la vérité du sentiment ? Ou encore d'une pastorale qui, comme les fables, ne serait pas ce qu'elle semble être ?

Autre cas contemporain, autrement singulier : *Coronis*, pastorale héroïque créée sans aucun succès à l'Opéra en 1691, sur un livret de Chappuzeau de Bauge⁶⁶ et une musique de Théobald⁶⁷. Les mêmes ingrédients que dans *Issé* (Apollon amoureux déguisé en « Pasteur des Troupeaux d'Admète », rivalité entre le dieu et le berger Daphnis) conduisent cette fois à une sollicitation marquée du pathétique, qui se traduit notamment par un dénouement de tragédie. À la fin de l'acte II, Apollon révèle sa divinité à Coronis en substituant aux bocages « un Palais brillant de lumière ». En vain : l'acte III, situé dans « des Hameaux » à proximité des jardins de Coronis, voit le dieu-pasteur⁶⁸ exécuter une vengeance soudaine quand il apprend que Coronis épouse Daphnis. La fête nuptiale chez les bergers coïncide avec le motif tragique des noces funèbres, cristallisé dans la scène 6 par le commentaire alterné du confident d'Apollon et du chœur *off* :

CORAX.

Hélas ! je plains leur destinée,
Ils vont périr dans peu de temps.

LE CHŒUR.

O ! l'heureuse journée,
Pour deux Amants constants !

CORAX.

Déplorable Berger, Amante infortunée,
Votre bonheur durera peu d'instant.

⁶⁰ La Motte, *Issé, pastorale héroïque, Recueil général des opéra*, éd. cit., t. VI, p. 171-228.

⁶¹ « Issé doit s'enflammer de l'ardeur la plus belle : / Apollon veut être aimé d'elle » (*ibid.*, II, 5, p. 211).

⁶² *Ibid.*, I, 8 ; II, 4 ; III, 6.

⁶³ Il serait intéressant à ce titre de comparer la scène du sommeil d'Issé (III, 2), servie par des Zéphirs anxiolytiques, à la puissante économie tragique de la scène-type des Songes dans *Atys*. Voir J.-Ph. Groperrin, « Le songe et le moment. Sur la dramaturgie du songeur dans la tragédie lyrique », dans *Songes et songeurs (XII^e-XVIII^e s.)*, dir. N. Dauvois, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 187-203.

⁶⁴ « Ut Pastor Macareida luserit Issen. » [*Métamorphoses*, VI, v. 124] « Comme Apollon travesti en Berger, trompa Issé. » (*ibid.*, p. 172).

⁶⁵ « Apollon veut peut-être éprouver aujourd'hui / Si votre constance est extrême » (III, 7, p. 223).

⁶⁶ *Coronis, pastorale héroïque*, Paris, C. Ballard, 1691.

⁶⁷ *Coronis, pastorale héroïque mise en musique par Monsieur Theobaldo de Gatti*, Paris, C. Ballard, 1691.

⁶⁸ Son monologue (III, 1) fixe ironiquement Apollon dans la posture du berger qu'il ne sera pas : « Ah ! que l'Amour a de charmes ! / Heureux un cœur qui sent ses traits ! / [...] Je renonce sans peine à la grandeur suprême, / Toute autre douceur doit céder / À la douceur extrême / De posséder / Ce que l'on aime. »

LE CHŒUR.

Ah ! quelle affreuse rage !
 Quel barbare courage !

CORAX.

C'en est fait, Apollon vient de hâter leur mort.
 O ! déplorable sort !

LE CHŒUR.

Ah ! quelle affreuse rage !
 Quel barbare courage ! (III, 6)

Les dernières scènes sentent peut-être le bricolage, en faisant basculer Apollon du triomphe au remords (il maudit son « trait vengeur ») et à la déploration : « Hélas ! aimable Coronis, / Vos beaux jours sont finis ! » Ainsi endeuillée *in extremis*, sans qu'Apollon ait paru auparavant incarner un danger pour le couple de la nymphe et du berger, la pastorale héroïque se fige dans les lieux de la tragédie en musique, non pas tant ceux de la scénographie (c'est dans un *locus amoenus* que Coronis est mortellement frappée) que ceux du discours pathétique : l'immortel se plaint de ne pouvoir expirer de douleur et désire que « toute la nature » participe à son malheur, Cybèle ne procédait pas autrement au dénouement d'*Atys*.

Mettant en œuvre différemment une dramaturgie de la feinte et de la métamorphose, *Issé* et *Coronis* représenteraient ainsi deux horizons de la pastorale héroïque : assomption éclatante de la bergerie⁶⁹, ou glissement du pastoral au tragique. Entre les deux, *Acis et Galatée* déjoue grâce au merveilleux des métamorphoses ovidienne une destruction de l'idylle par la violence. Comme telles, ces trois pastorales héroïques nées entre 1686 et 1697 (en trois actes chacune) ont contribué à établir non pas exactement une codification du genre⁷⁰, mais des constituants dramaturgiques, eux-mêmes ajustables par-delà les constantes thématiques (amour triomphant, célébration d'un « plaisir tranquille⁷¹ » et vertueux, opposition morale de l'univers bucolique avec l'ailleurs des villes et des cours). La formule d'*Acis et Galatée* – mise en péril d'un couple d'amants par un opposant pugnace et jaloux – est reprise dans *Coronis*, avec réduplication du personnage opposant (Apidamie) ; on la retrouve par exemple comme structure de *Titon et l'Aurore* (1753), où la déesse et son berger sont en butte aux jalousies cumulées d'Éole et de Palès (laquelle va jusqu'à frapper Titon d'une « vieillesse terrible » pour détacher l'Aurore de lui). Autant de schémas structurants bien connus dans la tragédie en musique⁷². Avec *Acanthe et Céphise* en 1751, Marmontel tâche d'accommoder ce schéma à un climat de féerie morale : menacé par le redoutable Oroès, « souverain Génie des airs, amoureux de Céphise », capable de transformer le lieu champêtre en « désert affreux », le couple pastoral trouve une protection providentielle dans la fée Zirphile, donatrice d'un « talisman en forme de bracelet » qui doit leur permettre de faire triompher leur « sympathie » mutuelle du pouvoir d'Oroès⁷³.

Cependant, à une époque où en France le théâtre parlé avait cessé d'admettre la compatibilité du travestissement avec le genre noble, la pastorale héroïque s'affirme plus spécifiquement à l'opéra en sollicitant une divinité déguisée en berger pour approcher une bergère ou une nymphe, non pas dans une stratégie libertine bien répertoriée d'ailleurs dans la représentation des « amours des dieux » au XVIII^e siècle, mais afin d'illustrer une moralité du plaisir pur, qui est une morale du sentiment vrai. *Issé*, avec sa dramaturgie de l'épreuve, a joué de ce point de vue un rôle décisif en fixant un modèle qui se reconnaît à l'œuvre dans *Zaïs*, « ballet héroïque » en quatre actes de Cahusac et Rameau⁷⁴,

⁶⁹ Voir le fameux tableau que l'opéra de La Motte et Destouches a inspiré en 1750 à François Boucher : *Apollon révélant sa divinité à la bergère Issé* (Tours, Musée des Beaux-Arts, 1,29 x 1,57 m). Boucher avait œuvré aux décors d'*Issé* lors la reprise à l'Opéra en 1741 (version remaniée en cinq actes).

⁷⁰ Cf. D. M. Powers, *op. cit.*, p. 238 et suiv.

⁷¹ Fontenelle, *Discours sur la nature de l'élogie*, Œuvres, Paris, Brunet, 1752, t. IV, p. 136.

⁷² Voir C. Girdlestone, *La Tragédie en musique considérée comme genre littéraire*, Genève, Droz, 1972, p. 20 : *Acis et Galatée* correspond au schéma I (celui de *Thésée* de Quinault et Lully), *Coronis* au schéma III (celui d'*Atys*). Un contemporain note à propos de *Titon et l'Aurore* : « La charpente en est pareille à celle des derniers opéras de M. de La Motte. Ce sont deux Amants traversés par deux jaloux. » (*La Guerre de l'Opéra. Lettre écrite à une dame en province*, [Paris, 1753], p. 12).

⁷³ *Acanthe et Céphise, ou la sympathie, pastorale héroïque*, Paris, Vve Delormel et fils, 1751.

⁷⁴ *Zaïs, ballet héroïque [...]. Nouvelle édition avec des changements*, Paris, Aux dépens de l'Académie, 1748. Éd. crit. de la partition par G. Sadler, Kassel, Bärenreiter, 2011. Il n'existe à ce jour qu'un seul enregistrement de cet opéra, dir. G. Leonhardt (Stil, 1975).

bergerie pénétrée par un merveilleux diaphane, mais ouvertement guidée par le souci de mettre en scène « un exemple touchant, et d'illustres modèles » (I, 5). Avide de jouir de l'amour d'un « cœur sincère », Zaïs, « Génie de l'air » en habit de berger, confie au sylphe Cindor la mission d'éprouver la bergère Zélidie (par l'absence, par la tentation des richesses, de l'immortalité, par la fiction de l'infidélité de Zaïs). Enfin, toujours tendre et toujours constante, Zélidie apprend avec déplaisir l'identité véritable de son amant⁷⁵, qui renonce alors à tout son pouvoir, mais le Roi des Génies restaure Zaïs dans ses droits et récompense la vertu de sa bergère en faisant d'elle une immortelle.

Les nombreuses pastorales héroïques construites sur la mise en scène d'un dieu déguisé en berger⁷⁶ ne sont pas toutes solidaires, loin s'en faut, de cette éthique de l'épreuve. Même chez Cahusac, *Naïs* (1749) a beau être un opéra conçu à l'imitation d'*Issé*, la priorité y est donnée à la variété des spectacles et des ballets⁷⁷, sans l'idée que les mortels « servent de modèle aux dieux⁷⁸ » ; mais il est vrai aussi que la protagoniste est une nymphe « du plus illustre sang » à qui Neptune, incognito « en habit grec », semble d'abord soucieux d'offrir des fêtes galantes. Surtout, la structure du déguisement demeure capable de faire coïncider une pastorale héroïque définie de façon minimale (décors bucoliques, personnages divins) avec les masques de la comédie. C'est la formule que réalise en 1749 le « ballet héroïque » du *Carnaval du Parnasse*⁷⁹, où Apollon, flanqué de Momus, reprend le costume pastoral pour séduire la bergère Lycoris. À partir de là, il est loisible de voir dans *Platée*, « ballet bouffon⁸⁰ » composé par Le Valois d'Orville et Rameau, un détournement parodique de la pastorale héroïque⁸¹, procédant à la fois par inversion (Platée est une nymphe assimilée à une grenouille, Jupiter la courtise sans renoncer aucunement à ses pulsions volages) et par intégration d'une duperie structurante (Jupiter et Apollon leurrent à la fois Junon et Platée) qui maintient l'union bucolique du dieu et de la nymphe au rang de mirage, pour rire.

Pourtant, s'il est éclairant sans doute de considérer *Platée* comme une pastorale héroïque en négatif, est-il juste de ranger, comme fait David P. Powers, *Le Carnaval du Parnasse* parmi les pastorales héroïques ? Sa conformité à des lieux, à une structure théâtrale effectivement attestés dans ce genre se double d'une allure de divertissement comique assez éloignée de cette sorte d'entre-deux (ni pure bergerie, ni tragédie en musique au sens strict) qui signale l'esthétique de la pastorale héroïque. Et quoi de commun entre *Le Carnaval du Parnasse* et cet autre « ballet héroïque » dû à Fuzelier, *Les Amours des dieux* (1727) ? Celui-ci s'affiche « absolument dans le genre héroïque⁸² » quand avec celui-là « on ne prétend donner qu'un spectacle qui fournisse à Thalie, à Euterpe et à Terpsichore un champ libre pour promener leur imagination⁸³ ». *Le Carnaval du Parnasse* est en fait plus proche des *Amours de Protée* (1720), opéra-ballet dont les dieux, dans les jardins de Pomone, sont d'abord prétextes au jeu de la comédie.

En outre, telle « entrée » des *Amours des dieux* (*Apollon et Coronis*) ou de leur suite en 1729 *Les Amours des déesses* (*Diane et Endymion*) ne saurait être exclue du genre « pastoral héroïque » à l'opéra en raison de la réduction à un seul acte⁸⁴ – et d'autant moins qu'il existait, avant même *Æglé* (Versailles, 1748) ou *Daphnis et Églé* (Fontainebleau, 1754), des pastorales héroïques indépendantes mais restreintes. Si Fontenelle a voulu développer son *Endymion* sur cinq actes (d'une disposition peu équilibrée), le même sujet se prêtait (plus ou moins bien selon les librettistes) à la condensation⁸⁵. Encore faut-il que l'œuvre présente une teneur narrative minimale, et une véritable dimension

⁷⁵ « Mon cœur glacé d'effroi tremble devant un Maître, / Et je vous adorais Berger » (IV, 1).

⁷⁶ Le déguisement en bergère d'une déesse amoureuse reste rare : voir *Diane et Endymion, pastorale héroïque*, Paris, Ballard, 1698.

⁷⁷ Cahusac, *Naïs, opéra pour la paix*, Paris, Aux dépens de l'Académie, 1749.

⁷⁸ *Zaïs*, IV, 3.

⁷⁹ Fuzelier, *Le Carnaval du Parnasse, ballet héroïque*, Paris, Aux dépens de l'Académie, 1749. Mise en musique par Mondonville, l'œuvre fut un grand succès, nuisible à celui du *Zoroastre* de Rameau.

⁸⁰ *Platée, ballet bouffon en trois actes*, Paris, Ballard, 1745.

⁸¹ Cf. D. Quéro, « *Platée*, "drame satyrique" ? », dans *Humour, ironie et humanisme dans la littérature française. Mélanges offerts à Jacques van den Heuvel*, Paris, Champion, 2001, p. 210-212.

⁸² *Les Amours des dieux, ballet héroïque*, Avertissement, dans *Recueil général des opéras*, éd. cit., t. XIV, p. 125.

⁸³ *Le Carnaval du Parnasse*, éd. cit., Avertissement, p. 4.

⁸⁴ C'est le cas aussi de la pièce curieuse de Dumas d'Aiguebierre, *Les Trois Spectacles* (Comédie-Française, 1729), qui réunit une tragédie en un acte (*Polyxène*), une petite comédie et une mini-pastorale héroïque *Pan et Doris*, fondée sur le déguisement du dieu en berger.

⁸⁵ Cf. l'entrée conçue par Danchet en 1705 (à partir des « entrées » du ballet de Quinault, *Le Triomphe de l'Amour*) et la pastorale héroïque de Mme de Saintonge en 1711.

scénique : on a exclu ici l'héroïsation du discours des personnages pastoraux quand ils sont entièrement bornés à l'éloge lyrique du souverain, sans dimension scénique obligée. L'œuvre chantée porte alors le titre d'*idylle* ou d'*églogue* ; mais si l'*Idylle sur la paix* de Racine ou l'*Églogue de Versailles* de Quinault, toutes deux musiquées par Lully, ont pu être données à l'Académie royale de musique, c'était à titre de « divertissement » en prélude à un véritable opéra, et de toute manière elles ne font entendre que de simples bergers. À cette forme du « divertissement » indépendant appartient *La Diane de Fontainebleau* (1686), petit opéra exempt de narrativité, qui capte les figures fabuleuses de la pastorale (la déesse, ses nymphes, le Sommeil) pour célébrer en même temps la beauté paisible des bois et des jardins de la résidence royale et la présence glorieuse du souverain venu chasser⁸⁶.

Pour compléter ce tour rapide du domaine de la pastorale héroïque, il convient de mentionner le cas où un opéra affiche une appartenance générique soit floue soit en trompe-l'œil. Catherine Kintzler propose ainsi de ranger sous la catégorie « pastorale héroïque » *La Reine des Péris* (1725), « comédie persane » en cinq actes de Fuzelier et d'Aubert, où selon elle « les éléments pastoraux dominant⁸⁷ ». On pourrait néanmoins se demander si le caractère ouvertement composite de cet opéra d'enchantements plein d'originalité n'en limite pas trop la couleur pastorale, en particulier par la distribution des décors ou l'esquive de la bergerie ; autrement dit, si ne fait pas défaut une certaine *imagerie* des lieux et des figures. Inversement, dans *Zéphire et Flore*⁸⁸, « opéra » en trois actes composé par les fils de Lully sur un livret de Du Boullay et contemporain (1688), l'insistance de décors bucoliques et d'une poésie élémentaire de la nature, la célébration du « tendre amour » dans l'union finale des protagonistes, la thématization de la paix et de du secret (topiques dans les opéras sur Diane et Endymion par exemple), l'association traditionnelle de Flore au genre pastoral, le ressort spectaculaire de la jalousie d'Éole, tout conduit à identifier une pastorale héroïque... sans bergers (hors le prologue situé dans les jardins du Trianon nouveau), d'où peut-être le choix passe-partout de la qualification « opéra⁸⁹ ».

Enfin la pastorale héroïque peut se déguiser elle-même en une tragédie en musique. En 1691, *Astrée*, « tragédie » bizarrement disposée en trois actes par La Fontaine pour Collasse, offrait en réalité une pastorale noble de ton et volontiers pathétique dans ses situations, développée à partir de la fausse mort de Céladon et couronnée par les retrouvailles des deux protagonistes suicidaires devant la fontaine de Vérité d'amour⁹⁰. Selon La Harpe, le terme générique de « tragédie » est également – sinon aussi manifestement – usurpé pour le *Roland* de Quinault et Lully⁹¹, comme si la dignité héroïque de Roland et d'Angélique (reine de Cathay), le prestige de la folie du héros avaient masqué les ressorts exacts de la dramaturgie. Réciproquement, dès 1708 la réfection d'*Issé* en cinq actes affirmait une autre ambition, et *Isbé* en 1742 adopte aussi une forme développée en cinq actes et un prologue, dans une émulation avec la tragédie en musique, pour laquelle la pastorale a fait office, en somme, de servante maîtresse. Ainsi se vérifie la coalescence, fondatrice de l'opéra français, du pastoral et de l'héroïque attaché à une tragédie en musique nourrie d'épopée ou de roman. La distinction des genres dont est susceptible le « poème » d'opéra (tragédie, pastorale, comédie) paraît en cela bien théorique, et quand Antoine Le Brun écrit en 1712 que « ce Poème [...] embrasse également l'Héroïque, le Pastoral et le Comique⁹² », on en vient à s'interroger sur le sens exact de cet *embrassement*.

⁸⁶ H. Desmarets, *Les petits opéras : La Diane de Fontainebleau*, éd. N. Berton et J. Duron, Versailles, CMBV, 1998.

⁸⁷ C. Kintzler, *op. cit.*, p. 314-316. Cf. *La Reine des Péris, comédie persane*, Paris, P. Ribou, 1725.

⁸⁸ *Zéphire et Flore, opéra*, Paris, C. Ballard, 1688.

⁸⁹ La partition imprimée, dédiée au roi, porte même au titre « opéra en musique » (Paris, Ballard, 1688).

⁹⁰ La Fontaine, *Œuvres diverses*, éd. P. Clarac, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1958, p. 425-453. Voir C. Kintzler, *op. cit.*, p. 312-313.

⁹¹ « *Roland*, quoique intitulé, suivant l'usage, *tragédie lyrique*, parce que les deux principaux personnages sont une reine et un héros, n'est pourtant pas une tragédie : c'est une pastorale héroïque, dont le sujet n'est autre chose que la préférence qu'une reine donne à un berger aimable sur un guerrier renommé. Rien dans ce sujet n'est traité d'une manière tragique, et le quatrième acte est du ton de tout le reste de la pièce. Il n'y a donc aucun reproche à faire au poète, si ce n'est que, cet acte excepté, le fond de ce drame est un peu faible, et que l'intrigue est peu de chose. » (J.-Fr. La Harpe, *Cours de littérature*, Paris, Didot, 1811, t. I, p. 668).

⁹² A. Le Brun, *Théâtre lyrique*, Préface, Paris, P. Ribou, 1712, p. 13. Cf. Du Roulet, *Lettre sur les drames-opéras*, Amsterdam, 1776, p. 55.

Du berger galant à la cérémonie politique

Sorte de Protée discret, la pastorale héroïque n'est donc pas réductible à un genre mineur dans lequel l'âge du rococo et le siècle des Lumières auraient satisfait un goût pour des bergeries élégantes, toujours suspectes de fadeur. Mixte comme il peut être, le genre ne dédaigne pas l'intensité pathétique, et manifeste en même temps une capacité au geste politique, mais à un geste qui ne se confond pas nécessairement avec l'économie itérative des prologues d'opéra à la gloire du roi. Sous ce double aspect, la mise en œuvre du « pastoral héroïque » est à rapprocher et à différencier de la tragédie en musique.

Selon Collé, le haute-contre Pierre Jélyotte, interprète et créateur de tant d'opéras pastoraux entre 1742 et 1754, n'était « bon que dans les rôles de berger, où il faut exprimer plutôt de la galanterie que du sentiment⁹³ ». Mais le développement d'une pastorale héroïque en trois actes, à plus forte raison en quatre ou cinq, imposait d'éviter l'uniformité, cruelle mère de l'ennui, et donc de diversifier scènes et divertissements dansés, mais elle consistait aussi souvent à transposer dans la pastorale les ressources de la tragédie lyrique. La tendresse propre aux bergers s'expose au risque de faire long feu au théâtre, et les poétiques soulignent d'autant plus cette difficulté que s'affirme au cours du XVIII^e siècle l'impératif de l'« intéressant » :

« L'opéra ne s'est pas borné aux sujets tragiques et merveilleux. La galanterie noble, la pastorale, la bergerie [...] sont embellis par la musique, et chacun de ces genres a ses agréments. Mais on sent bien qu'ils ne sont faits que pour occuper un instant la scène. Les plus animés sont les plus favorables⁹⁴. »

« Le pastoral qui n'est point pathétique ne se peut soutenir qu'autant qu'il est gracieux et riant, ou d'une aménité touchante ; mais sa faiblesse alors ne comporte pas une longue action ; [...] ce genre n'est pas assez théâtral pour occuper longtemps la scène⁹⁵. »

Contrairement à la comédie héroïque, la pastorale héroïque ne fait guère l'économie d'une pitié que favorisait l'harmonie préétablie entre les lieux pastoraux et la déploration amoureuse. On l'aura noté, *Acis et Galatée* puis *Coronis* avaient su capter tôt, en le circonscrivant, le langage pathétique de la tragédie en musique, en particulier pour les monologues ou les interventions chorales. L'entrée *Apollon et Coronis* dans *Les Amours des dieux* (musique de Mouret) offrait un chœur conclusif qu'on trouvera ordinairement cité parmi les modèles de l'effet pathétique à l'opéra⁹⁶, mais le dénouement funeste inhérent à ce sujet particulier facilitait en quelque sorte la tâche des créateurs. Plus intéressant apparaît le cas d'*Isbé* (1742), pastorale héroïque en cinq actes de La Rivière, mise en musique par Mondonville⁹⁷. En alternant lieux champêtres et temple environné de chênes, en opposant à « l'éclat des grandeurs » le « repos d'une innocente vie » (II, 3), en choisissant pour protagoniste une fière vaincue par l'abnégation du berger Corydon, en substituant à un dieu jaloux l'autorité menaçante d'un druide amoureux (Adamas, comme dans *L'Astrée*), en concluant l'acte v par une longue célébration du pouvoir de l'amour, cet opéra s'inscrit évidemment dans le genre pastoral français ; mais il sollicite constamment l'ombre du genre tragique, dès le monologue inaugural d'Isbé qui juxtapose le grand ton des tragédiennes (v. 1-4) et la suavité des bergeries (v. 5-10) :

« Désirs toujours détruits, et toujours renaissants,
Suspendez s'il se peut la violence extrême
Du trouble confus que je sens,
Je ne me connais plus moi-même.
Eh quoi ! l'Astre du jour vient éclairer ces lieux.
Corydon ne vient point se montrer à mes yeux.
Faut-il que la douce habitude

⁹³ Ch. Collé, *Journal historique. I : 1748-1749*, Clermont-Ferrand, Paléo, 2003, p. 56 (à propos de son interprétation de Neptune dans *Naïs*). Cf. É. Campardon, *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle* [1884], Genève, Slatkine, 1970, t. II, p. 11-20 ; A. Pougin, *Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps*, Paris, Fischbacher, 1905.

⁹⁴ J.-Fr. Marmontel, *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763, t. II, p. 250.

⁹⁵ *Id.*, Art. « Bergeries » [Supplément à l'*Encyclopédie*, 1776], *Éléments de littérature*, éd. S. Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 211. Cf. Nougaret, *op. cit.*, t. II, p. 73-74.

⁹⁶ Marmontel, *Éléments de littérature*, éd. cit., p. 277.

⁹⁷ *Isbé, pastorale héroïque*, Paris, Ballard, 1742. Partition imprimée la même année.

De voir tous les jours un Berger,
 Quand on ne le voit pas, soit une inquiétude ?
 Faut-il, quand on le voit, qu'elle soit un danger⁹⁸ ? »

Notable est aussi le soin avec lequel l'oracle des « Dieux des bois » se trouve dramatisé (II, 4) ou le tonnerre effrayant qui perturbe la cérémonie au temps de Taranis (V, 2). À l'exemple de *Callirhoé*, célèbre tragédie en musique de Roy et Destouches, où le grand prêtre Corésus s'opposait à l'union de deux amants aristocratiques puis sacrifiait son désir à leur bonheur, Adamas se résout en effet au sacrifice, mais en esquivant la violence du suicide conclusif de Corésus, au profit d'un dénouement édifiant :

ADAMAS.

L'éclat de son Tonnerre était donc le présage.^{[1][1]}
 Que ce Dieu condamnait mon espoir le plus doux.^{:[SEP]}
 Ne différons pas davantage.^{[1][1]}
 D'étouffer des désirs dont il serait jaloux.
 Il faut que leur Hymen triomphe de ma flamme.^{:[SEP]}
 Lui seul peut asservir la raison de mon âme.
 Je cède à votre amour, Amants soyez heureux.^{:[SEP]}
 Je consens que l'Hymen réunisse vos vœux.

ISBE & CORIDON.

^{:[SEP]} Quel bonheur imprévu ! Ciel ! je n'ose le croire.

LE CHOEUR.^{[1][1]}

Adamas est comblé de gloire.^{:[SEP]}
 Que son nom vole jusqu'aux Cieux,
^{:[SEP]} Il n'est permis qu'aux Dieux.^{:[SEP]}
 D'en consacrer dignement la mémoire. (V, 2)

Signe qu'*Isbé* tâche ainsi de gagner sur les deux tableaux du pastoral et de l'héroïque, une « ariette » (forme galante par excellence⁹⁹) chantée par Corydon célèbre le triomphe d'Adamas sur sa passion pour mieux glorifier ensuite, dans le divertissement final, le « puissant Amour » qui permet le mariage :

CORYDON.^{[1][1]} (*Ariette*)

Triomphez à jamais du pouvoir de l'Amour.^{:[SEP]}
 Vous nous donnez en ce grand jour.^{:[SEP]}
 D'un généreux effort un éternel exemple.

En 1749, *Naïs* de Cahusac et Rameau offrirait d'autres exemples de ces oscillations ou entrelacements entre la topique pastorale et l'héroïsation des scènes, que le compositeur fasse chanter délicatement Flore et les oiseaux (oraculaires au second acte) ou qu'il déchaîne les titans et la tempête. À la création de *La Naissance d'Osiris* (1754), le chroniqueur du *Mercure* remarque l'effet des « tableaux rapides d'effroi » disposés dans l'univers pastoral de la festivité : « Les bergers s'écrient du ton dont M. Rameau sait peindre les grands mouvements¹⁰⁰. » En ce sens, la pastorale héroïque flattait

⁹⁸ I, 1. On peut en goûter la musique dans un récital gravé par Véronique Gens avec Christophe Rousset (*Tragédiennes*, Virgin Classics, 2006).

⁹⁹ « Une chose surtout qui nous enchante, ce sont les Ariettes. [...] Ce sont des espèces de chansonnettes, que les Italiens attrapent à merveille, et que nous avons pris la liberté de faire d'après eux. [...] comme il n'y a là ni mouvements, ni passions à peindre, qu'il ne s'agit que de trouver un chant agréable, que même un peu de broderie n'y sied pas mal, on peut avec bienséances les imiter, et cela est d'autant plus permis que le Musicien ne travaillant là que pour l'oreille, ne doit rien à la fidélité de l'expression, à laquelle, quand il est question de mouvements, il doit tout sacrifier s'il veut plaire à des gens raisonnables. » (Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'Opéra*, La Haye, Neaulme, 1741, p. 85-89).

¹⁰⁰ *Mercure de France*, décembre 1754, p. 193.

particulièrement la science exceptionnelle de Rameau dans la combinaison de caractères différents, ainsi dans *Zaïs* :

« Là, il vous peint à la fois le bruit des vents ou du tonnerre, ou bien, par une harmonie voluptueuse, ou pleine de majesté, il vous inspire le plaisir de l'amour, il calme vos sens, il vous annonce la présence des dieux. Rameau passe pour le seul de nos musiciens qui possède au dernier degré ces sortes de transitions¹⁰¹. »

La pastorale héroïque était donc susceptible de frapper par sa conception dramatique et musicale en empruntant au langage de la tragédie lyrique, c'est-à-dire aussi par la magnificence de ses ornements scénographiques. « Telle qu'une bergère au plus beau jour de fête / [...] Doit éclater sans pompe une élégante idylle. / Son tour simple et naïf n'a rien de fastueux¹⁰² » : commandement classique, nuancé par Fontenelle à propos de vers jugés « trop pompeux » dans une églogue : « Quand de ce qu'on adore on chante les appas, / Le Chalumeau devient Trompette¹⁰³. » Mais tout cela ne vaut guère ni pour le théâtre lyrique, ni pour les artefacts ingénieux de la pastorale héroïque, dont on aura beau jeu, après les années 1750 et certain *Devin du village*, de blâmer les « pompeux ornements » et l'« éclat peu convenable¹⁰⁴ ». C'est un fait : nonobstant l'éthique du « naïf » qu'elle a par ailleurs illustrée, la pastorale héroïque a été l'amie de la magnificence enchantée, c'est-à-dire non seulement des costumes parés dont Louis-René Boquet aura laissé des exemples fascinants, mais encore des machineries. *Naïs* est ainsi un opéra ordonné en fonction de surprises scéniques, usage du « ballet figuré » compris, jusqu'à son apothéose sous-marine. Marmontel a témoigné qu'*Acanthe et Céphise* répondait au projet de produire avec Rameau « un spectacle à grande machine¹⁰⁵ » malgré le format en trois actes et sans prologue, en accord cependant avec la solennité de la circonstance (une naissance royale), mais non moins, au fond, avec une contrainte esthétique soulignée par le librettiste : « il a fallu sacrifier la scène au spectacle, et ses nuances à la rapidité. Contrainte malheureuse et désormais inévitable¹⁰⁶. »

Contrainte malheureuse ? La pastorale héroïque a sans doute pris la forme de spectacles économes de machines, permettant un allègement de l'appareil scénique au gré des conditions de la représentation (on ne donne pas un opéra dans les Petits-Appartements de Versailles ou même à Fontainebleau avec les mêmes moyens qu'à l'Académie royale de musique). Mais le pouvoir fantasmatique propre à l'opéra pastoral ne repose pas moins sur les inventions de sa scénographie que sur l'ascendant poétique de la musique et de la danse. Il ne s'agit plus alors des modulations pathétiques de l'« intérêt », mais d'une assomption plus hédoniste de la machinerie. Cette surprise machinée est particulièrement sollicitée en fin de la performance. L'Apollon d'*Issé* a beau être humanisé par son caractère pastoral, il n'en recouvre que mieux sa puissance de merveille théâtrale :

APOLLON.

Sous l'habit d'un Berger,
J'ai voulu séparer mon amour de ma gloire :
Mon rang n'a pu vous forcer à changer,
Et rien ne manque à ma victoire.

ISSE.

Quel changement ! grand Dieu ! le puis-je croire ?

APOLLON.

N'en doutez point, les plus aimables Jeux
Vont signaler ici le bonheur de mes feux :
Et je veux, que l'éclat et la magnificence
Prouvent à vos regards ma suprême puissance.
La Solitude se change en Palais magnifique. (III, 7)

¹⁰¹ M. Grimm, *Correspondance littéraire*, cit. par A. Pougin, *op. cit.*, p. 172.

¹⁰² N. Boileau, *Art poétique*, II, v. 1-7.

¹⁰³ Fontenelle, *Œuvres*, éd. cit., t. IV, p. 392.

¹⁰⁴ Nougaret, *op. cit.*, t. II, p. 66.

¹⁰⁵ Marmontel, *Mémoires*, éd. J. Renwick, Paris, Champion, 2008, p. 299-300.

¹⁰⁶ Id., *Acanthe et Céphise*, éd. cit., Avertissement, p. 8.

La pastorale ainsi héroïsée par le régime merveilleux de la scène est-elle vouée à habiter, comme l’allégorie, un palais diaphane ? On le croirait en effet, à observer comment l’*Endymion* de Fontenelle, tel qu’adapté en 1731 pour l’Opéra de Paris, sur une musique de Collin de Blamont, se clôt par la théophanie d’un Amour soucieux de sa propre publicité, ou plutôt d’une « gloire » qui suppose un spectacle sonore et « brillant » :

« Non, je ne consens point à perdre ainsi ma gloire.
Antre, disparaissez, fuyez, Nuit obscure,
Que tout l’Univers soit instruit
De ma plus brillante victoire.
Le Théâtre change et devient un Jardin délicieux. [...] *Les Amours quelquefois savent être discrets*
Mais de ma gloire au moins que ces lieux retentissent¹⁰⁷. »

C’était ramener à un « triomphe de l’Amour » fort convenu, jusque dans sa phraséologie, ce que l’invention de Fontenelle avait ordonné comme manifestation de l’obscurité muette, sans doute par réinterprétation de la dixième entrée du *Triomphe de l’Amour* de Quinault et Lully dévolues à Diane, à Endymion, mais aussi à la Nuit, au Mystère, au Silence¹⁰⁸. Dans l’*Endymion* original, Diane conquise par le berger dormeur invoque les étoiles, cour céleste descendue et répandue sur la scène, afin d’éluder une publication de son amour. Admirable ironie du poète d’opéra, qui fait équivaloir révélation et voilement dans cette machinerie stellaire :

« DIANE.
Endimion a su me plaire,
Cachez au monde entier l’aveu que je vous fais.
Cachez sous vos voiles épais
Un important mystère. [...] *Seuls vous serez témoins de mes vœux satisfaits.* [...] *CHŒUR.*
Cachons sous nos voiles épais
Un important mystère ;
De ces tendres amours favorisons la paix.
Non, non, il ne faut pas que le jour les éclaire¹⁰⁹. »

Eh bien, la paix – et le règne d’une nuit obscure et splendide, secrète et pourtant magnifique. Révérence gardée au président Hénault qui mit le livret de Fontenelle en musique en 1713, comme l’atteste une partition réduite conservée en manuscrit¹¹⁰, ce théâtre paradoxal sollicitait l’action intime d’une musique qui fit entrer dans ses « tableaux », aurait dit Rousseau, « le calme de la nuit, la solitude, et le silence même¹¹¹ ». Sans doute, la singularité de cette pastorale de Fontenelle, « qui devait être jouée chez une Dame », s’éclaire moins en la rapportant à ses *Poésies pastorales* qu’en la réinsérant dans une lignée d’opéras de cour, avec machines. Quand ceux-ci privilégient dans cette représentation de la déesse chaste et aimante l’allégorie (morale, politique) d’un mariage princier¹¹², Fontenelle semble surtout intéressé par les effets surprenants d’un objet désirable nommé Endymion : effets de perturbation d’un *ethos* et d’une conscience (« Où suis-je ? », « Je redeviens Diane, et veux l’être toujours », « Puis-je encore me reconnaître ? »¹¹³), effets esthétiques d’un consentement libidinal. Aussi bien la paix ne prend-elle pas, en l’occurrence, de signification politique : de la « paix profonde » des Nymphes indemnes de l’Amour (I, 4) à la « paix » enveloppante des « tendres amours » (V, 4), cette pastorale héroïque trace son cours propre, moins réglé par une topique galante que voué – on peut le penser – à interroger des représentations acquises.

¹⁰⁷ *Endymion, pastorale héroïque*, dans *Recueil général des opéras*, éd. cit., t. xv, p. 47-48.

¹⁰⁸ Quinault, *Le Triomphe de l’Amour*, Théâtre, Paris, Compagnie des Libraires, 1739, t. v, p. 86-89.

¹⁰⁹ Fontenelle, *Endymion*, dans *Poésies pastorales*, Paris, M. Brunet, 1698, p. 131-132.

¹¹⁰ BnF, Arsenal, F-Pa, ms. 6609, 246 p. ; BnF, F-Pc, ms. D 5684, 242 p.

¹¹¹ J.-J. Rousseau, *Essai sur l’origine des langues*, chap. xvi, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1995, p. 421.

¹¹² Voir P. Gethner, art. cité.

¹¹³ Fontenelle, *Endymion*, éd. cit., III, 4 ; v, 2.

Il n'empêche : comprendre le champ et l'empire de la pastorale héroïque, c'est aussi prendre la mesure de ses implications politiques. Bergère, que me veux-tu ? Mme de Pompadour se plut certes à chanter ou même à créer plusieurs opéras de ce genre sur le théâtre des Petits Appartements de Versailles¹¹⁴, mais la limitation de la représentation pastorale à un cercle princier affirmait cependant une valeur qui excède le divertissement. Après tout, la création d'*Acis et Galatée* en 1686 au château d'Anet, en présence du Dauphin qu'honorait un Vendôme, inaugurait une certaine manière de jouer à la fois au centre et au bord. Prenant nommément pour décor « le château d'Anet », le prologue original superpose à la Diane des mythographes la figure historique et tutélaire de Diane de Poitiers, de sorte que le lieu-cadre de la pastorale, objectivé sur le théâtre, ne se fait pas simple miroir des circonstances mais fait se rencontrer deux souverainetés : celle de la monarchie actuelle (Apollon, pourvoyeur du spectacle, est le protecteur de Louis père et fils) et celle d'un passé illustre, réactualisé au seuil de la représentation par le retour, non pas d'une Astrée associée à l'âge d'or¹¹⁵, mais de cette Diane chère aux Vendôme : « Qu'avec plaisir je reviens en ces lieux / Que jadis mon séjour rendit si glorieux ». La pastorale patronnée par Diane, point trop longue, convenait bien sûr à un délassement d'après chasse, mais ni son contexte de fête au château ni son sujet ne conduisaient à un allégorisme héroïsant alors en usage dans les tragédies en musique. *Issé* devait certes déboucher sur la célébration allégorique du mariage royal qui en fixait l'occasion en décembre 1697, mais *Acis et Galatée* indiquait préalablement que la pastorale héroïque, plus maniable que la tragédie en musique, avait aussi vocation à satisfaire tels cercles choisis, distincts de la cour comme des théâtres institutionnels, même si l'histoire des reprises des œuvres du corpus témoigne d'une circulation entre les scènes¹¹⁶.

XXX Le cas particulier du théâtre de collège est ici à considérer, qui montre comment la géométrie variable du genre pastorale héroïque se prêtait bien à l'éloge politique. Même si les quatre pastorales héroïques retenues dans le corpus comme exemples des productions du théâtre jésuite (1693, 1748, 1754) et bien qu'il ne s'agisse pas d'opéras au sens strict (les vers y sont partiellement mis en musique), elles témoignent d'une neutralisation des bergeries galantes au bénéfice d'une représentation édifiante qui renoue avec l'économie politique de la pastorale, laquelle peut aussi éclairer en comparaison l'économie des opéras contemporains. Le *Romulus* en cinq actes de 1693 met ainsi en scène une bergerie des premiers âges dont le héros est appelé à sortir : « Romulus, après avoir longtemps vécu parmi les Bergers, est instruit par le Dieu Mars de la noblesse de sa Naissance, & quitte la Royauté que les Bergers lui avoient offerte, pour aller sous la conduite de ce Dieu jeter les premiers Fondements de l'Empire de Rome¹¹⁷. » Pastorale triplement héroïque : parce qu'elle fait se rencontrer dieux, héros et bergers¹¹⁸ ; parce qu'elle escamote les personnages féminins ; parce qu'elle conduit le genre pastoral au bord d'une Histoire aux couleurs d'épopée. Dans la « pastorale héroïque » représentée au collège des jésuites de Dijon en 1748, *Mentor gouvernant pendant la jeunesse de Télémaque*¹¹⁹, il s'agit, de façon plus circonstancielle, d'honorer le gouverneur de Bourgogne (le duc de Saint-Aignan) par une allégorie ingénieuse qu'inspirent à la fois la tradition de l'épique et le roman de Fénelon. De même, les jésuites de Toulouse choisissent en 1754 de célébrer Louis XV par une pastorale à la croisée des prologues de tragédie en musique et des *Bucoliques* :

¹¹⁴ Outre les classiques *Acis et Galatée* ou *Issé* : *Æglé* (1748), *L'Enlèvement d'Adonis* (1748), *Sylvie* (1749), entrée de *La Terre* dans *Les Éléments* (1749), *Titon et l'Aurore* (1750), etc. Voir A. Jullien, *Histoire du théâtre de Madame de Pompadour*, Paris, J. Baur, 1874.

¹¹⁵ Cf. Quinault, *Phaëton*, Prologue.

¹¹⁶ Voir par exemple à partir de 1749 le devenir du livret de *Sylvie, pastorale héroïque*, tiré par P. Laujon du roman homonyme de Watelet (1742).

¹¹⁷ *Romulus, pastorale en forme de ballet. Sera représentée au collège de Louis le Grand Mercredi XII. d'Août M.DC.LXXXIII. à une heure après midi*, Paris, Vve S. Benard, 1693, p. 2. Suivant l'usage dominant dans le théâtre de collège, l'édition ne donne qu'un résumé de la pièce et non le texte complet.

¹¹⁸ Mars, Mercure, Romulus et Rémus, le roi des bergers Silène, ses « amis » Amintas, Tircis et Tityre, une troupe de sacrificateurs, et pour les parties chorégraphiques le Sommeil, les Songes, etc.

¹¹⁹ *Mentor gouvernant pendant la jeunesse de Télémaque, pastorale héroïque, dont une partie sera déclamée et l'autre chantée, par les Écoliers du Collège de Dijon, de la Compagnie de Jésus, le II. de Mai 1748. devant Son Excellence Monseigneur de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan, [...] Gouverneur de Bourgogne, du Havre de Grâce, de Loches & Beaulieu, Grand Bailli d'Épée du Pays de Caux, ci-devant Ambassadeur extraordinaire de Sa Majesté en Espagne, & depuis auprès du Saint Siège, l'un des Quarante de l'Académie Française, &c. tenant les États de cette Province*, Dijon, P. De Saint, 1748. Une allégorie encomiastique du même type est à l'œuvre dans *L'Union d'Hébé avec Minerve, ou le jeune Daphnis, chef des bergers d'Enothrie, pastorale héroïque* [Dijon, 1754] représentée en hommage au prince de Condé.

« Toute la conduite de ce Poème se réduit à chanter tour à tour un grand Roi, qui fait l'amour et les délices de ses Peuples par la douceur et la sagesse de ses Lois. Quoi de plus propre à inspirer des Bergers que les vertus de ce Héros, si digne de leurs louanges ? Après l'exemple de Virgile, dans ses deux Eglogues de Daphnis et de Silène, on ne trouvera pas sans doute que ce Sujet soit trop relevé pour être traité dans le genre Pastoral Héroïque¹²⁰. »

L'amour ou l'amitié entre bergers fait ainsi place à un amour conçu comme lien civique et politique entre le souverain et les sujets, de sorte que ce versant de la pastorale héroïque illustre les affinités persistantes entre le genre pastoral, la dignité morale et la solennité allégorique, telles que l'abbé Genest les défendait en 1709 en parlant de « caractère pastoral ennobli par l'allégorie¹²¹ ». Les deux pastorales héroïques du collège dijonnais (1748 et 1754) sont très intéressantes à cet égard, puisque si « le voile champêtre¹²² » flatte un illustre gouverneur de Bourgogne¹²³, la revendication d'une sincérité maladroite, opposée au raffinement de Paris et de la cour, identifie et confirme la solidarité particulière du cercle (scolaire et provincial) comme la valeur de la représentation produite sous le signe de la simplicité et du « naïf » :

« Souffrez, Seigneur, que de simples Bergers
Pénétrés de respect, transportés d'allégresse,
Au lieu des fruits de leurs vergers
Vous offrent de leur cœur la naïve tendresse.
Leur art est de n'en point avoir :
Des chants que leur dicta l'amour & le devoir
La vérité fait toute l'éloquence ;
Ils en méritent mieux toute votre indulgence.
Songez que des Bergers, sortis de leurs forêts,
En conservent toujours les traits,
En retiennent toujours la sauvage rudesse ;
Mais oubliez, s'il se peut, en ce jour
Ces agréments, ce goût, cette délicatesse,
Que donnent à la fois le Parnasse & la Cour¹²⁴. »

Certes marginales en nombre et en éclat, ces pastorales héroïques assujetties à la célébration d'un grand personnage permettent de revenir à quelques opéras pastoraux destinés à solenniser un événement national et politique. Trois parmi ceux de Rameau présentent chacun une articulation différente entre la topique amoureuse, indispensable sur la scène lyrique, et le geste politique au principe de la représentation. Dans *Nais, opéra pour la paix* (1749), le traité d'Aix-la-Chapelle est figuré dans le prologue allégorique¹²⁵, surgi soudain de l'ouverture et qui peint Jupiter vainqueur des Titans avec le concours de Neptune et de Pluton ; alors Flore peut paraître et substituer au fracas héroïque la délicatesse d'un chant qui invoque à la fois la paix, les fleurs, les arts, leurs « attraits nouveaux ». « L'accord des Dieux / Donne la paix au monde » : la logique est celle des prologues de tragédie en musique, où la paix garantie par le monarque est la condition de l'accomplissement esthétique dont les actes suivants sont la preuve. Au rebours de cette tradition, Marmontel a placé la célébration de la naissance en 1751 du duc de Bourgogne au dénouement des aventures pastorales d'*Acanthe et Céphise*. Le jour naissant, topos pastoral habituellement placé (et pour cause) à l'acte I, clôt ici la représentation en même temps que le ton s'élève à la hauteur de l'événement :

Aigle naissant, lève les yeux,
Élance-toi vers la lumière,
Vole, plane au plus haut des Cieux.

¹²⁰ I.-J. Badon, *Pastorale héroïque à l'honneur du Roi, ornée de ballets, représentée le jour de la Distribution des Prix, devant Messieurs les Capitouls, qui en sont les fondateurs*, Toulouse, P. Robert, 1754, p. 5.

¹²¹ Ch.-C. Genest, *Dissertations sur la poésie pastorale ou de l'idylle et de l'églogue*, Paris, J.-B. Coignard, 1707, p. 164.

¹²² *Ibid.*, p. 161 et 168.

¹²³ « Vive Condé : Vive notre Daphnis » (*L'Union d'Hébé avec Minerve, ou le jeune Daphnis, chef des bergers d'Enothrie* [Dijon, 1754], p. 38).

¹²⁴ *Mentor gouvernant la jeunesse de Télémaque*, op. cit., « Prologue », p. 3.

¹²⁵ Cahusac, *Nais, opéra pour la paix*, éd. cit., p. 7-15.

On danse, et le Ballet devient général dans toutes les différentes parties du Théâtre.

ACANTHE, CEPHISE, ZIRPHILE,
LES DEUX CORYPHEES, ET TOUS LES CHŒURS.

À nos concerts que la terre réponde,
Que tout forme des chants d'allégresse et d'amour.
UN BOURBON qui reçoit le jour
Est un Astre qui naît pour le bonheur du monde.

CEPHISE.

Lance tes feux, naissante Aurore.
Que tes bienfaits marquent ton cours.
le jour qui vient d'éclorre
Est le plus beau de tous.
Lance tes feux, etc.

GRAND CHŒUR, avec tous les Récitants.

Vive la race de nos Rois,
C'est la source de notre gloire. [...] ¹²⁶

Les dernières minutes alternent ainsi une ariette de Céphise, où le code galant est entièrement détourné vers la célébration du prince ¹²⁷, et un chœur général qui opère une manière d'apothéose de la performance avec celle de son objet : la « gloire » n'est ni celle de l'Amour, ni celle du seul monarque, mais ce point de convergence entre une esthétique du plaisir et un geste politique conjonctif (« *notre gloire* »). Ce faisant, la scène finale transpose « la sympathie » dont Marmontel a fait le ressort de sa bergerie féerique en une euphorie du corps politique, qui renvoie aussi à l'accord du pastoral et de l'héroïque. Cet accord, *La Naissance d'Osiris, ou la Fête Pamilie*, « ballet allégorique ¹²⁸ » composé pour la naissance du futur Louis XVI, en fait la constante de son esthétique et de son cours par entrelacements : la topique galante des bergers amoureux et dansants est assujettie à un rite politique, esthétisé par la fable égyptienne, tandis que marche et musette des bergers encadrent ou scandent une action dont le caractère héroïque est dévolu aux prêtres et aux foudres de Jupiter.

La pastorale héroïque, où il est toujours question de « suivre des lois », fût-ce d'une bergère qui danse ¹²⁹, n'avait pas moins vocation que la tragédie en musique à remplir un office politique. Souvent son format plus maniable l'y disposerait même davantage, et de toute façon la composante pastorale était bien capable de prendre une signification politique dans la « tragédie en musique », sans restriction aux prologues. Plutôt que de déplorer dans *Hippolyte et Aricie* (1733) une édulcoration profuse, rococo, du tragique, n'est-il pas plus pertinent de considérer comment le « pastoral héroïque », dont procède le couple-titre chéri de Diane aussi bien qu'uni par l'Amour, y répare (pour ainsi dire) une tragédie des crimes ¹³⁰ ? L'acte V forgé par le librettiste Pellegrin opère le dépassement de l'ancienne tragédie, de son esthétique de la destruction, dans un ailleurs théâtral où advient, avec une conciliation utopique entre héros et bergers, la réconciliation politique entre le fils de Thésée et la sœur des Pallantides. Le couple radieux et gemellaire fourbi par Diane détrône le couple si trouble de Thésée et de Phèdre. La tension fondamentale entre pastorale et tragédie se réalise assurément dans la disposition d'*Hippolyte & Aricie*, mais en faisant de la sérénité (idéale et sensible) de l'ordre pastoral le dépassement nécessaire d'un univers tragique gouverné par la transgression d'une loi sacrée, par les accès de la haine, par l'attrait pour la mort – ou comme disait presque l'abbé d'Aubignac, par « le Démon du trouble, de l'inquiétude et du désordre ¹³¹ ». Alpha et oméga de cet opéra encadré par deux forêts-sanctuaires (l'une arcadienne à l'acte I, premier « séjour tranquille », et l'autre italique et magique à l'acte V, transformée en « jardins délicieux »), la célébration obstinée de la paix présente

¹²⁶ Marmontel, *Acanthe et Céphise*, éd. cit., p. 56-57.

¹²⁷ Inversement, à la fin de *Titon et l'Aurore* de La Marre et Mondonville, l'ariette chantée par le berger absorbe entièrement l'image héroïque dans le galant et la virtuosité ornementale : « Du Dieu des cœurs, / On adore l'empire : Lui seul avec des fleurs, / Enchaîne tout ce qui respire. / Quand le maître des Dieux / S'annonce sur la terre, / Il fait du haut des Cieux, / Éclater son tonnerre. / Du Dieu des cœurs, etc. » (III, 5, Paris, C. Ballard, 1764, p. 48)

¹²⁸ Cahusac, *La Naissance d'Osiris, ou la Fête Pamilie, ballet allégorique*, dans *Fragments représentés devant le Roi à Fontainebleau [...]*, Paris, C. Ballard, 1754.

¹²⁹ Gautier de Montdorger, *La Danse, ou Églé*, sc. 7, *Les Fêtes d'Hébé, ou les Talents lyriques*, Paris, C. Ballard, 1739.

¹³⁰ S.-J. Pellegrin, *Hippolyte et Aricie*, dans *Recueil général des opéras*, éd. cit., t. xv, p. 318-380. Voir J.-Ph. Groperrin, « L'esquive et la hantise », dans *Rameau : Hippolyte et Aricie*, Programme de l'Opéra National de Paris, juin 2012, p. 90-95.

¹³¹ *La Pratique du théâtre*, éd. H. Baby, Paris, Champion, 2001, p. 430.

une valeur éthique et politique autant qu'esthétique. Et quand, dans les mêmes années, Voltaire, dans *Tanis et Zélide, ou les Rois Pasteurs*¹³², livret d'opéra jamais mis en musique, organise une véritable « tragédie » politique, pleine de violence et de terreurs, opposant à la théocratie acharnée des mages une princesse captive et un berger du sang d'Isis, il le fait précisément en s'appuyant sur l'accord de la révolte et de la bergerie, sur l'union des houlettes et des lances¹³³. Au « nouveau jour » qui éclaire la conclusion d'*Hippolyte et Aricie, Tanis et Zélide* offre ainsi en pendant la fondation d'un nouveau règne dont la paix pastorale est le chiffre :

DIANE.

Les Habitants de ces retraites
Ont préparé pour vous les plus aimables jeux ;
Et déjà leurs douces Musettes
Annoncent le moment heureux
Où vous allez régner sur eux. [...]

CHŒUR.

Chantons sur la Musette,
Chantons.
Dansons sur la Musette,
Dansons¹³⁴.

TANIS *aux bergers qui paraissent armés sur la scène.*

[...] Sur ces débris sanglants, sur ces vastes ruines,
Célébrons les faveurs divines.

(Dances.)

LE CHŒUR.

Régnez tous deux dans une paix profonde,
Toujours unis et toujours vertueux.
Fille des rois, enfant des dieux,
Imitez-les, soyez l'amour du monde.

TANIS.

Le calme succède à la guerre.
De nouveaux cieux, une nouvelle terre
Semblent formés en ce beau jour.
Sur les pas des vertus les plaisirs vont paraître :
Tout est ouvrage de l'amour¹³⁵.

En somme, la morale euphorique associée au « pastoral héroïque » (l'amour triomphe des réticences de Diane comme des différences de rang entre déesses et bergers) comme la volupté des « paisibles retraites » sont à comprendre non comme de simples conventions galantes, mais comme l'expression profonde de la civilisation d'Ancien Régime. À divers titres, les bergers de la pastorale héroïque – bien différents de ceux, rustiques et autrement « naïfs » des opéras-comiques ultérieurs – ne sont-ils pas des fantasmes essentiels de la raison aristocratique ? La glorification du repos et du plaisir tranquille qui parcourt et anime la pastorale d'opéra constitue une valeur, non exempte d'une forte charge libidinale, dans la mesure où elle est primordialement rapportée aux misères de la cour et aux inquiétudes des princes¹³⁶. « Une éternelle paix tient ici son empire » : dans l'*Œnone* de Fontenelle, c'est ce qu'objecte à Hector qui veut le conduire à Troie un Pâris décidé à rester berger : « Hélas ! vous ne connaissez guère / Les biens de ce charmant séjour¹³⁷ ? ». Fontenelle rectifie sinon inverse, en l'occurrence, la scène d'*Armide* où Renaud est arraché par ses compagnons d'armes à « une indigne mollesse¹³⁸ », mais que réservait la suite de ce livret inachevé ? Quand Fuzelier, dans ses *Amours déguisés* (1713), ne requiert Pâris et Œnone qu'afin de démasquer l'amour sous les dehors

¹³² Éd. critique dans Voltaire, *Œuvres complètes*, t. 18C, Oxford, Voltaire Foundation, 2008.

¹³³ Voir L. Naudeix, *op. cit.*, p. 110-111.

¹³⁴ *Hippolyte et Aricie*, v, 4-5.

¹³⁵ *Tanis et Zélide, ou les Rois Pasteurs*, v, 3.

¹³⁶ Voir J.-N. Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique*, Genève, Droz, 2002, p. 100-107.

¹³⁷ Fontenelle, *Œnone*, III, 1, *Œuvres complètes*, éd. A. Niderst, t. IV, Paris, Fayard, 1992, p. 276-277.

¹³⁸ Quinault, *Armide*, v, 3.

d'une « froide amitié¹³⁹ », *Le Jugement de Pâris* (1718) conçu par Pellegrin¹⁴⁰ comprend au contraire l'héroïsation du genre pastoral comme séduction d'un berger fasciné par la couronne et détaché des « heureux asiles de la paix » par Pallas, Junon puis Vénus : la fête marine où triomphe cette dernière débouche pourtant sur le retour de Junon, prophétisant violence et mort, feu et cendres. Si la pastorale héroïque ne se confond pas avec ce « Lieu fatal¹⁴¹ », elle a vécu du contraste comme des liens qui l'unissaient à lui.

Reine du temps et de l'espace

Les lieux, justement. L'enchantement des machines dont profite la pastorale héroïque n'épuise pas la poésie qui a pu caractériser le genre, c'est-à-dire un genre dont la scénographie, la musique et la dramaturgie chorégraphique étaient aptes, par leur concours, à donner corps à cet espace non réaliste, ce lieu de fantasme tranquille que suppose la pastorale, dramatique ou non¹⁴². Ces topographies qui tiennent autant des techniques du théâtre que de la rêverie restent à étudier. Mais il convient de souligner combien le lieu pastoral à l'opéra est un espace à *danser*, au point que toute la représentation peut en dépendre. Tel est le propos de l'entrée d'Églé, intitulée *La Danse*, dans *Les Fêtes d'Hébé, ou les Talents lyriques*. En vertu de la réflexivité propre à cet opéra-ballet, Mercure déguisé en berger y soupire après une bergère, qui est d'abord une danseuse d'exception. Le dieu travesti est amoureux de la danse, en cela il est comme une figure du spectateur. Sa rivalité avec Palémon y est d'ailleurs transposée en compétition artistique dès la scène 4 : « Églé est ornée d'une guirlande de fleurs qui doit être présentée au Berger qu'elle va choisir ; elle arrive en dansant, au son du hautbois de Palémon, et Mercure s'accorde à ce hautbois en chantant l'air que danse Églé. » La réversibilité de la bergerie et du spectacle chorégraphique enchâssé n'est sans doute pas à considérer comme une esquive, mais plutôt comme un mode propre à l'opéra pastoral, sous le double rapport de l'espace scénique et de la musique. Dans les années 1740, Rémond de Saint-Mard a pu se plaindre du « trop d'extension qu'on donne à la danse¹⁴³ » dans l'opéra français ; toutefois l'empire exercé par la chorégraphie fait advenir de notables essais pour sortir la danse de sa fonction de « divertissement » afin de l'intégrer à la dramaturgie de la pastorale¹⁴⁴, et concrétise surtout un onirisme particulier, ou une forme d'étrangeté dont cet acte de Rameau est un exemple signalé. Cuthbert Girdlestone parle à son propos de « magie accablante », de « fusion très particulière de délices et d'irréalité nostalgique », suggérant « quelque mystérieux culte oriental plus que l'innocence des champs et des bois » et produisant une « impression de surnaturel¹⁴⁵ ». L'idée d'un sublime auquel atteindrait alors l'opéra pastoral se profile ainsi, mais si elle dépend en l'occurrence de l'art exceptionnel du musicien, elle n'exclut pas une « nostalgie sceptique », « un désir profond pour quelque chose qui est au-delà¹⁴⁶ », auxquels contribuent les artifices mêmes dont procède la pastorale héroïque. De ce point de vue, il n'est peut-être pas surprenant que l'ambiguïté de la musique de Rameau, neutralisant la distinction entre délicatesse et sublime, se soit réalisée dans la cadre de la pastorale héroïque : « Sa musique pastorale à son plus typique laisse derrière elle un sentiment de trouble, et non de paix. L'expression [...] est trop intense pour un véritable calme¹⁴⁷. »

Il n'est pas question bien sûr de généraliser ce qui dépend de la singularité d'un musicien, mais considérons cependant que les musiques suscitées par les livrets ici retenus, à plus forte raison leur dimension scénique, sont le plus souvent inaccessibles, faute d'être jouées ou enregistrées. Comment juger aujourd'hui du sommeil d'Issé ou de son oracle des chênes de Dodone ? Et comment séparer la poésie des lieux pastoraux d'une chronographie ? Ainsi, les pastorales héroïques font grand usage des

¹³⁹ Fuzelier, *L'Amitié*, seconde entrée des *Amours déguisés*, dans *Recueil général des opéras*, éd. cit., t. XI, p. 26-38.

¹⁴⁰ *Le Jugement de Pâris, pastorale héroïque*, Paris, P. Ribou, 1718.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴² Voir J.-Fr. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, éd. de 1740, I, 22, Paris, ENSBA, 1993, p. 58-59. Cf. Bricaire de La Dixmerie, *op. cit.*, p. 302 : « L'éplogue est en Poésie ce que le Paysage est en Peinture ».

¹⁴³ Rémond de Saint-Mard, *op. cit.*, p. 56.

¹⁴⁴ Par exemple dans *Acanthe et Céphise* : voir les analyses de R. Harris, « Ballet, Pantomime and the Sung World in the Operas of Rameau », dans *Coll'astuzia, col giudizio : essays in honor of Neal Zaslaw*, Anna Arbor, Steglein, 2009, p. 48-49 et 55.

¹⁴⁵ C. Girdlestone, *op. cit.*, p. 380-382.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 405.

¹⁴⁷ C. Girdlestone, *op. cit.*, p. 400.

leviers du soleil, où sans la danse s'intriquent scénographie, invention musicale et sentiment du temps. Le succès de *Titon et l'Aurore* a tenu pour partie à cette scène inaugurale du « lever de l'aurore¹⁴⁸ », comme l'atteste ce commentaire de 1750 : « la musique qui l'annonce est peut-être le morceau le plus fleuri, le plus voluptueux que j'aie ouï à l'Opéra. On croit en même temps voir épanouir les fleurs, tomber la rosée, entendre les gazouillements des oiseaux, sentir le tressaillement de la nature aux approches du jour¹⁴⁹. » Cette analyse de la musique de théâtre en termes d'imitation réaliste est discutable, mais elle met en lumière la dimension éminemment sensitive de l'opéra, et même fantasmagorique (voit-on jamais tomber la rosée ?).

C'est que le sentiment du temps que sollicite la pastorale héroïque n'est pas seulement atmosphérique mais, pour ainsi dire, mythologique, non pas seulement quand Cahusac et Rameau, dans le Prologue de *Zaïs*, amplifient l'aurore des bergers aux dimensions d'une sortie du chaos. La musique, art du mouvement, n'était pas moins propre à installer ce « sentiment de permanence¹⁵⁰ » que, par d'autres moyens, et sans se limiter au « quiétisme » du Lorrain, les paysages pastoraux de la peinture classique savent instiller. « Sans cesse » : voilà bien du vocabulaire (et une rime) d'opéra, mais ordinairement attaché à l'hédonisme galant. « Plaisirs nouveaux qui vous offrez sans cesse » ; « Redoublons sans cesse / Notre tendresse » ; « Notre ardeur constante / Sans cesse s'augmente » ; « Amour, lance dans nos âmes / Sans cesse de nouveaux traits »¹⁵¹. Mais la plus belle dignité de la pastorale héroïque est peut-être d'avoir su faire de ce « sans cesse » un fantôme et un monument, en ouvrant les portes de l'éternité d'un geste équivoque et sûr. *Acis et Galatée*, dès 1686, culmine dans une immense passacaille chantée, dont les réitérations, les combinaisons, les boucles sans fin, montraient comment un genre réputé mineur peut avoir l'expansion des choses infinies – peut faire sentir, par ce rituel en scène, un temps qui, pas plus que les lieux de la pastorale, n'existe pas hors de la représentation :

« Sous ces lois l'Amour veut qu'on jouisse
D'un bonheur qui jamais ne finisse¹⁵². »

Sous ces lois, ou sur ces bords d'un pays de théâtre. Si *La Princesse d'Élide* de Molière et Lully « concentre l'esprit d'un siècle¹⁵³ », il n'en est pas moins exact que la pastorale héroïque en musique illustre nécessairement un siècle de plus de cent ans. Sans doute elle répondait à ceux qui récusaient les bergers grossiers comme les « porte-houlettes doucereux¹⁵⁴ » par son privilège de ne pas faire du genre pastoral le captif d'un caractère arrêté. S'il est exact qu'au XVIII^e siècle la poésie pastorale « éclate d'autant plus facilement qu'elle ne correspond pas à une forme codifiée¹⁵⁵ », l'absence de codification de la pastorale héroïque a permis son implantation dans le théâtre musical. Concise ou étendue, galante et politique, artificielle et sublime, elle reste à explorer. Et même s'il se trouva toujours un public pour se délecter, dans *Issé*, de « ces petits riens tournés en madrigaux que nous aimons tant à l'Opéra¹⁵⁶ », *Issé* et ses sœurs, par leurs musiques, par leur théâtre, ont connu l'art de satisfaire un fantasme sans âge. Les bergers, il est vrai, comme les déesses, n'ont pas d'âge.

¹⁴⁸ *Titon et l'Aurore*, éd. cit., I, 1. Cf. *Naïs*, I, 1 ; III, 1.

¹⁴⁹ *La Guerre de l'Opéra*, op. cit., p. 13.

¹⁵⁰ A. Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009, p. 146.

¹⁵¹ Dans l'ordre : *Endymion* (1731), IV, 1 ; *Acis et Galatée*, I, 6 ; *La Danse*, 7 ; *Titon et l'Aurore*, II, 5.

¹⁵² Campistron, *Acis et Galatée*, III, 9.

¹⁵³ J. Morel, *Agréables mensonges*, Paris, Klincksieck, p. 333.

¹⁵⁴ Dubos, *loc. cit.*

¹⁵⁵ S. Menant, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française (1700-1750)*, Genève, Droz, 1981, p. 130-131.

¹⁵⁶ Clément et Laporte, *Anecdotes dramatiques*, éd. cit., p. 266.