



HAL
open science

Houdar de La Motte librettiste (1697-1703), ou comment faire époque autour de 1700

Jean-Philippe Groperrin

► **To cite this version:**

Jean-Philippe Groperrin. Houdar de La Motte librettiste (1697-1703), ou comment faire époque autour de 1700. Aurélia Gaillard. L'Année 1700, Günter Narr, pp.171-193, 2004, 3-8233-6056-6. hal-04494012

HAL Id: hal-04494012

<https://hal.science/hal-04494012>

Submitted on 12 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.

HOUDAR DE LA MOTTE LIBRETTISTE (1697-1703) OU COMMENT FAIRE ÉPOQUE AUTOUR DE 1700

Article paru dans *L'Année 1700, actes du colloque Bordeaux (janvier 2003)* édités par Aurélia Gaillard, Tübingen, G. Narr (Biblio 17, n° 154), 2004, p. 171-193.

C'est à l'opéra que La Motte s'illustra d'abord comme poète, et comme prétendant plausible à la succession de Quinault. Répartie en amont et en aval de 1700, sa production pour le théâtre lyrique est particulièrement abondante de 1697 à 1703, remarquable en ce qu'elle mêle aux « tragédies en musique » des innovations décisives¹. Même si, en toute rigueur, *L'Europe galante* ne fut pas le prototype de l'opéra-ballet à entrées, il en livra du moins le modèle destiné à faire époque² : aussi Louis de Cahusac verra-t-il dans sa création en 1697 l'acte de naissance du « Ballet moderne », « genre tout neuf », « composition originale », avant de souligner qu'*Issé* (la même année) comme *Le Carnaval et la Folie* (composé en 1703) illustrent l'invention d'un librettiste moderne qui « a porté à l'Opéra, la Pastorale & l'Allégorie³ ». De fait, l'espèce d'âge d'or que connaît l'opéra français dans cet entre-deux-guerres⁴ se confond avec plusieurs phénomènes importants⁵. L'émancipation parallèle de la pastorale et du ballet amorce un « éclatement de la tragédie en musique⁶ », ou plus exactement de la synthèse dont procédait sa poétique. Or la « tragédie » demeure sur la scène lyrique, genre de référence apparemment inébranlable, s'il est vrai que compositeurs et librettistes manifestent globalement une très grande fidélité aux cadres fixés par Quinault et Lully. À cela s'ajoute que les cinq premiers opéras composés par Destouches, tous en collaboration avec La Motte, furent d'abord donnés à la Cour, parfois longtemps avant leur création parisienne⁷, renouant pour un temps avec l'ancien usage. C'est en effet l'époque, en particulier avec l'arrivée de la duchesse de Bourgogne, où la création musicale et festive connaît à la Cour de France un spectaculaire regain de vitalité, qui connaît en 1700 son apogée⁸.

¹ Liste chronologique des opéras composés sur un livret de La Motte, avec indication du compositeur et de la date de création à Paris :

1697, 24 oct.	<i>L'Europe galante, ballet</i> (Campra et Destouches)
1697, 30 déc.	<i>Issé, pastorale héroïque</i> (Destouches)
1699, 25 mars	<i>Amadis de Grèce, tragédie</i> (Destouches)
1699, 29 nov.	<i>Marthésie, première reine des Amazones, tragédie</i> (Destouches)
1700, 16 mai	<i>Le Triomphe des Arts, ballet</i> (La Barre)
1700, 4 nov.	<i>Canente, tragédie</i> (Collasse)
1701, 10 nov.	<i>Omphale, tragédie</i> (Destouches)
1704, 3 janv.	<i>Le Carnaval et la Folie, comédie-ballet</i> (Destouches)
1705, 26 mai	<i>La Vénitienne, ballet</i> (La Barre)
1706, 18 févr.	<i>Alcyone, tragédie</i> (Marais)
1709, 9 avril	<i>Sémélé, tragédie</i> (Marais)

Les livrets de La Motte seront cités d'après le *Recueil général des opéras représentés par l'Académie Royale de Musique*, Paris, Christophe Ballard, 1703-1746, 16 vol. : t. VI [*L'Europe galante, Issé, Amadis de Grèce, Marthésie*], t. VII [*Le Triomphe des Arts, Canente, Omphale*], t. VIII [*Le Carnaval et la Folie*], t. IX [*Alcyone*].

² Voir J. de La Gorce, « De l'opéra-ballet aux fragments », *XVII^e siècle*, n° 198, janv.-mars 1998, p. 38-45. Créé en 1695, le *Ballet des Saisons* de Collasse, sur un livret de l'abbé Pic, présentait pour l'essentiel la structure de *L'Europe galante*, sans rompre cependant avec l'argument mythologique ; et un « ballet » encore antérieur de plusieurs années en posait déjà les jalons : voir Catherine Cessac, « *Les Jeux à l'honneur de la Victoire* d'Élisabeth Jacquet de La Guerre : premier opéra-ballet ? », *Revue de Musicologie*, LXXXI, 1995, p. 235-246.

³ L. de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, Jean Neaulme, 1754, t. III, p. 108-111. *Issé* n'était pas la première pastorale héroïque (cf. *Acis et Galatée* de Campistron et Lully en 1686) et *Le Carnaval et la Folie* s'inscrivait dans une lignée de ballets à action suivie (cf. *Le Carnaval de Venise* de Regnard et Campra en 1699), mais ces deux œuvres présentent en effet des caractères originaux : voir *infra*.

⁴ La paix de Ryswick est scellée en septembre-octobre 1697, la guerre de Succession d'Espagne commence en juin 1702.

⁵ Voir R. Fajon, *L'Opéra à Paris, du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genève/Paris, Slatkine, 1984, p. 80-82, 131, 158 et 331.

⁶ M. Barthélemy, *Métamorphoses de l'opéra français au Siècle des Lumières*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 49.

⁷ *Issé* : Fontainebleau, oct. 1697 ; Versailles, 17 déc. 1697 (à l'occasion du mariage du duc de Bourgogne, dédicataire de l'œuvre). *Amadis de Grèce* : Fontainebleau, oct. 1698. *Marthésie* : Fontainebleau, sept.-oct. 1699. *Omphale* : Fontainebleau, oct.-nov. 1701. *Le Carnaval et la Folie* : Fontainebleau, oct. 1703.

⁸ « On se jette plus que jamais dans le goût de la musique » (Dangeau, *Journal*, 2 mai 1700 ; cité d'après Ch. Masson, « Journal du marquis de Dangeau (1684-1720). Extraits concernant la vie musicale à la Cour », *Recherches sur la musique française classique*, II, 1961-1962, p. 210). Voir M.-Fr. Christout, « Marie-Adélaïde de Savoie, duchesse de

C'est aussi en 1700 que La Motte livre à quelques mois d'intervalle son *Triomphe des Arts*, « ballet » qui renouvelle, comme on le verra, la formule de *L'Europe galante*, et *Canente*, « tragédie » dont l'invention plastique aboutit à une terrible catastrophe. Tout se passe donc comme si le librettiste, agent avéré de la diversification du théâtre lyrique autour de 1700, s'illustrait simultanément dans les deux voies qui s'offraient après la mort de Quinault et Lully : d'une part, une tendance à la miniaturisation et au décoratif, c'est-à-dire à la valorisation de ce que le « grand genre » marginalisait ; d'autre part, exagération dans la violence pathétique et dans la recherche de l'effet spectaculaire⁹. Cette tension, constitutive de l'opéra français depuis l'origine, intéresse justement la pensée esthétique de La Motte, telle qu'elle s'exprimera dans les ultimes *Discours sur la tragédie*¹⁰. Le dramaturge y définit d'abord ses propres opéras comme « des tragédies tronquées, où d'ordinaire la galanterie étouffe le grand, et qui, à l'égard du style, doivent être, pour l'avantage de la musique, bien plus près du madrigal que du pathétique soutenu de la tragédie¹¹ ». Cependant le genre de la « tragédie en musique » se trouve peu après brandi comme modèle pour la tragédie déclamée en ce qu'il libère la puissance pathétique des « actions d'appareil et de spectacle », illustrée dans le suicide de Corésus dans la *Callirhoé* de Roy et Destouches¹². Dans ces conditions, il s'agit certes de préciser le rôle de La Motte dans l'évolution de l'opéra vers une esthétique de la miniaturisation galante, et l'on se demandera dans quelle mesure sa pratique de l'opéra-ballet, de la pastorale ou de l'allégorie anticipe le goût rococo ; mais il convient de s'interroger également sur ses livrets de « tragédies », où la sollicitation d'un pathétique expansif coexiste avec l'hégémonie du décoratif et, de manière plus problématique, avec une tendance au second degré, laquelle jette le soupçon d'une dimension autoparodique de l'opéra. La question cruciale, en l'occurrence, pourrait bien être celle du statut accordé au *spectacle* dans la représentation lyrique.

L'esprit de bagatelle : le ballet et la pastorale

Devant le succès du *Triomphe des Arts*, qui comme pour les autres « ballets » donnés autour de 1700 dépassait celui des tragédies en musique nouvellement créées¹³, Henry Guichard, futur librettiste de *l'Ulysse* de Rebel, déplore de trouver le théâtre lyrique « tombé dans la bagatelle et la niaiserie », et plaide pour un retour aux modèles laissés par Quinault et Lully, puisqu'il faut « du grand » à l'opéra¹⁴. Pareille défense du genre noble contre l'hégémonie du mineur, outre qu'elle réagit à un changement notable du goût, met en jeu une catégorie polémique, la *bagatelle*, expressément revendiquée par La Motte dans l'Avertissement de sa « comédie-ballet », *Le Carnaval et la Folie* : « Le titre de cet Ouvrage n'annonce qu'une bagatelle, & peut-être même tout Opéra n'est-il autre chose ; cependant, à ne parler que des miens, c'est celui-ci que je crois le plus raisonnable. » Le librettiste fait en effet valoir la caution paradoxale de *l'Éloge de la Folie*. Alors que *Le Carnaval de Venise* de Regnard et Campra jouait en 1699 la carte du pittoresque festif, avec place St-Marc et salle de jeu des Réduits, La Motte vise dans son propre ballet à action suivie une espèce de fiction morale à support allégorique, où la notion typiquement moderne de « bagatelle » rend compte d'une fantaisie stylisée, mêlant la mythologie antique et la « moderne mythologie » propre à la « fête galante¹⁵ » afin de développer une fable badine, au risque de la frivolité. Raison et folie y restent en effet aimablement comprises dans le cadre de la galanterie, dont l'ironie parodique est un des modes privilégiés. Le registre de la bagatelle suppose ainsi l'évitement du grand et du sérieux en même temps qu'une concentration thématique sur l'Éros galant, tacitement adéquate à la composante féminine du public. *Le Triomphe des Arts* ne dissimule-t-il pas justement un nouveau *Triomphe de l'Amour*¹⁶, puisque chacune des entrées illustre successivement l'architecture, la poésie, la musique, la peinture, la sculpture enfin, par la représentation d'un créateur amoureux ? La Motte répondit sur ce point aux griefs d'Eustache Le Noble, en posant l'amour comme passion non seulement propice à la mise en musique mais propre aux représentations de l'opéra, par opposition à « la Politique, la grandeur

Bourgogne et les spectacles de cours, ballets-mascarades et bals », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 199, 1998, p. 237-248.

⁹ Voir les réflexions fondamentales de M. Couvreur, « Les crispations théoriques de l'esthétique du merveilleux comme hypothèse du livret de tragédie en musique "rococo" », *Études sur le XVIII^e siècle*, XVIII (« Rocaille, rococo »), Université de Bruxelles, 1991, p. 35 sq.

¹⁰ Publiés en 1730 pour accompagner *Les Œuvres de théâtre de M. de La Motte*, ils ont été réédités, avec un commentaire de J.-Ph. Grosperin, [in] La Motte, *Textes critiques*, éd. dir. par Fr. Gevrey et B. Guion, Paris, Champion, 2002.

¹¹ *Ibid.*, p. 545.

¹² *Ibid.*, p. 607-611. L'opéra de Destouches, créé en 1712, est à l'origine du fameux tableau de Fragonard.

¹³ Voir R. Fajon, *op. cit.*, p. 129.

¹⁴ *Lettre d'un Lanterniste de Toulouse à l'Auteur du Ballet des Arts, représenté sur le Théâtre de l'Opéra*, 1700, p. 23 ; cité par J. de La Gorce, art. cité, p. 46.

¹⁵ Voir sur cette question R. Tomlinson, *La Fête galante : Watteau et Marivaux*, Genève, Droz, 1981, p. 91-109.

¹⁶ Titre d'un ballet mythologique de Quinault et Lully, créé en 1681.

d'âme & la terreur¹⁷ ». Cette posture poétique est évidemment celle d'un moderne : c'est le repli délibéré sur le mineur — un mineur en quelque sorte légitimé par l'esprit galant — qui se constitue en principe poétique de « l'Opéra », celui-ci curieusement appréhendé par La Motte de manière globale, sans distinctions génériques internes.

L'empire de la bagatelle instaure ainsi l'hédonisme comme objet et comme finalité de la représentation — d'une représentation où le divertissement s'affiche comme tel. La Motte, soucieux de motivation vraisemblable dans la tragédie déclamée, semble accepter à l'opéra la gratuité du divertissement pourvu que celui-ci fournisse à la « variété » du spectacle¹⁸. Le « ballet », qui estompe le grand genre, serait moins un opéra imparfait que la parfaite réalisation d'une certaine esthétique du théâtre lyrique, d'un spectacle hédoniste affranchi du règne des passions tragiques, par là même accordé au désir de nouveauté du public contemporain. Dès 1695, Louis Ladvocat désignait cet horizon d'attente, objectivement suscité par la forte topicalité de la « tragédie en musique » : « On souhaiterait autre chose que des sacrifices, des magiciens, des palais, des temples. Les enchantements etc. ne sauraient être plus beaux qu'à dix ou douze des précédents opéras¹⁹ [...] ». Le *Ballet des Saisons* de Collasse entraîne une affluence extraordinaire, « et tout cela parce que Pecourt y dansa une sarabande espagnole », et Ladvocat trouve lui-même « ce ballet si divertissant et si amusant » qu'il en craint « que le tragique cothurne n'en soit plus si fort à la mode²⁰ ».

Cette modification de la qualité du plaisir esthétique est évidemment solidaire d'un réaménagement de la dramaturgie. Rémond de Saint-Mard caractérisera plus tard cette recomposition de l'économie théâtrale à l'œuvre dans l'opéra-ballet :

On n'y a pas besoin [...] de cette action forte et pathétique que demande le tragique. [...] On a donc établi que le ballet serait composé de trois ou quatre petits actes. Chaque acte doit renfermer une intrigue vive, légère, et si l'on veut un peu galante. À tout cela, c'est-à-dire à chaque acte, on demande un petit nœud. [...] Deux ou trois scènes, et des scènes courtes en font l'affaire [...]. Le reste de l'action est en ariettes, en fêtes, en spectacles, et en choses tout à fait agréables.²¹

Opérant une promotion esthétique de l'accessoire et du *petit*, la poétique de l'opéra-ballet suppose ainsi conjointement une réduction de la matière proprement dramatique et une expansion de la danse et des numéros musicaux, comme si l'espace du « divertissement », circonscrit dans chaque acte d'une tragédie en musique, tendait à envahir la représentation. Quand la danse s'autonomise (« Ce ne sont partout que des divertissements dans lesquels on ne danse que pour danser », note Cahusac à propos de *L'Europe galante*²²), le spectacle tend à privilégier le *moment* musical et plastique, au détriment de l'architectonique où excellaient Quinault et Lully. Miniaturisation et morcellement sont en l'occurrence les deux phénomènes caractéristiques de l'opéra-ballet, observables à l'échelle poétique du livret comme à celle de l'écriture musicale.

De fait, les entrées du « ballet », constituées en actes juxtaposés, dotées d'un titre propre, peuvent être considérées comme autant d'opéras miniatures, unités réduites à leur plus simple structure narrative et virtuellement indépendantes de l'ensemble. De ce point de vue, les entrées de *L'Europe galante* (France, Espagne, Italie, Turquie) sont assez librement disposées entre elles, dans la mesure où leur série est évidemment moins contrainte que les quatre saisons du ballet de Pic et Collasse, représentées dans l'ordre canonique, du Printemps à l'Hiver. Cependant, si La Motte paraît accentuer le libre jeu de la variété dans la distribution des « entrées », celui-ci reste régi par un principe unificateur : dans *L'Europe galante*, la psychomachie initiale, qui met aux prises Vénus et la Discorde, se trouve diversement diffractée dans les entrées suivantes et dans leurs saynètes, dont la mince teneur dramatique module constamment le conflit de l'amour et des troubles qui le menacent²³. Les deux divinités font du reste irruption à la fin de la dernière entrée, pour enregistrer brièvement la victoire de l'Amour ; mais cet encadrement mythologique, délibérément disproportionné, diffère de celui du *Ballet des Saisons*, où l'enjeu allégorique donnait lieu à un Prologue en bonne et due forme : ici, La Motte a installé d'emblée Vénus et la Discorde comme acteurs dans une « Première entrée » à valeur programmatique, procédé confirmé dans *Le Triomphe des Arts*, dont

¹⁷ Réponse à la Critique du Ballet des Arts, [in] La Motte, *Œuvres*, Paris, Prault, 1754, t. VI, p. 198.

¹⁸ Voir l'*Examen de l'opéra de Psyché*, [in] La Motte, *Textes esthétiques*, éd. citée, p. 814.

¹⁹ L. Ladvocat, *Lettres sur l'opéra à l'abbé Dubos*, éd. J. de La Gorce, Cicero, 1993, p. 49.

²⁰ *Ibid.*, p. 58. Suit une description du costume de Pecourt.

²¹ *Réflexions sur l'opéra* (1741), cité d'après C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français, de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, p. 323.

²² L. de Cahusac, *op. cit.*, p. 153-154.

²³ Voir A. Niderst, « *L'Europe galante* de La Motte et Campra », [in] *Le Théâtre et l'Opéra sous le signe de l'Histoire*, Irène Mamczarz (éd.), Paris, Klincksieck, 1994, p. 78-79.

l'entrée initiale, dévolue à l'Architecture, fixe aussi le sujet du spectacle entier²⁴. Tout se passe alors comme si, dans *L'Europe galante*, La Motte repensait la dialectique de la variété et de « l'indispensable hégémonie de l'ordre²⁵ » comme une galerie de tableaux simultanément pittoresques et allégoriques.

La fameuse métaphore picturale par laquelle Cahusac désigne *L'Europe galante* — « de jolis *Vateau*, des miniatures piquantes, qui exigent toute la précision du dessin, les grâces du pinceau, & tout le brillant du coloris²⁶ » — confirme la vocation de l'opéra-ballet à l'esthétique, expressément *gracieuse*, de la miniature : le critère du petit joue donc à la fois au plan de la structure et au niveau du registre expressif choisi. Un constat analogue pourrait être tiré d'*Issé* : au choix du genre pastoral, à la structure en trois actes, à la conduite schématique de l'action, s'ajoutent une surenchère dans le gracieux idyllique et une humanisation remarquable d'Apollon, complaisamment réduit au déguisement du galant berger²⁷, quand les « pastorales héroïques » antérieures ménageaient de sombres éclats et des moments de pathétique soutenu²⁸.

D'autre part, des phénomènes de morcellement sont opérants à l'intérieur des actes de l'opéra-ballet. L'évolution de l'esthétique musicale dans les années 1690 est ici décisive : la multiplication des airs brillants, morceaux influencés par un style ultramontain d'importation récente sur la scène de l'opéra²⁹, conduit à diversifier la manière mais aussi à produire un effet de discontinuité, l'interpolation stylistique se trouvant d'autant plus mise en relief comme pièce « de genre » lorsque les paroles chantées sont en italien ou en espagnol³⁰. L'autonomisation de l'air est alors indissociable d'un effet de pastiche, c'est-à-dire d'une surexposition du code. Ce type de morcellement accompagné d'un effet diffus de second degré est à rapprocher de l'habitude contemporaine de monnayer la production théâtrale de Lully en fragments susceptibles d'être insérés dans d'autres opéras ou même d'être reconfigurés en ensemble nouveau, comme ce fut le cas avec les *Fragments de Monsieur de Lully*, le plus grand succès de la saison parisienne 1702-1703 (huit mois consécutifs à l'affiche³¹). Du morcellement érigé en genre : cette pratique des *fragments* revenait à refondre un corpus antérieur en une sorte d'hyper-ballet, la gratuité du divertissement et la liberté de la composition n'étant même plus unifiées par un sujet vague ; mais au même moment une telle conception du spectacle exaspérait la tendance spéculaire du théâtre lyrique, ce que devait vérifier en 1704 l'essai par Danchet et Campra d'un *Télémaque*, « tragédie en musique » sous-titrée « Fragments des modernes », puisque constituée par le collage d'extraits d'opéras ou de ballets de la période 1690-1703. L'esthétique du morcellement favorisait par conséquent, de diverses manières, la combinaison des codes esthétiques et le jeu du second degré, la variation ou plutôt la distorsion du modèle original se trouvant ostensiblement placées au centre de la représentation.

De ce point de vue, il importe de souligner que *L'Europe galante*, au contraire du *Ballet des Saisons*, n'articule pas une typologie des humeurs galantes à des silhouettes mythologiques, mais saisit l'occasion des « caractères des nations » pour déployer un jeu de miroitements génériques, de telle sorte que le fonctionnement allégorique ne s'y borne pas à l'éloge de l'amour mais intéresse de constants effets métapoétiques. La convention doxale qui préside aux comportements amoureux figurés dans chaque nation y obéit en effet à des déterminations littéraires. L'Avant-propos du librettiste précise bien qu'il « a choisi des nations de l'Europe, celles dont les caractères se contrastent davantage & promettent plus de jeu pour le théâtre », et la galerie des nations se confond avec une combinatoire de thèmes et de genres attestés par la tradition littéraire, multipliant les effets de second degré : une France peuplée de bergers allégorise le genre pastoral, à quoi s'oppose la tragédie du sérail (Roxane contre Zaïde) esquissée dans l'entrée turque. Le glissement générique est de plus avéré à l'intérieur des entrées : « L'Italie » évolue entre deux conventions,

²⁴ « Venez, plaisirs, formez la fête la plus belle ; / [...] Faites voir dans nos jeux le Triomphe des Arts, / Que chaque jour il [l'Amour] renouvelle. » (Vénus dans *Le Triomphe des Arts*, p. 13).

²⁵ J. Starobinski, *L'Invention de la liberté (1700-1789)*, Paris, Skira, 1987, p. 39.

²⁶ L. de Cahusac, *op. cit.*, p. 109. Au contraire, Cahusac compare la « composition vaste » des tragédies lyriques de Quinault à l'art de Raphaël ou de Michel-Ange, et l'irruption des Furies à la fin du troisième acte de *Cadmus & Hermione* est assimilée à un « coup de pinceau mâle » (*ibid.*, p. 108 et 81).

²⁷ Le frontispice du livret dans le *Recueil général des opéras* (t. VI, p. 171) rend bien l'esprit de cette « pastorale héroïque » : Apollon, la main sur le cœur et flanqué de quelques moutons, est agenouillé aux pieds de sa bergère, surmonté par un Amour qui brandit un masque.

²⁸ Voir Campistron, *Acis & Galatée*, III, 4-8 ; Baugé, *Coronis* (1691), III, 6-8 (*Recueil général des opéras*, t. III, p. 213 sq. ; t. IV, p. 151 sq.). Dans *Coronis*, Apollon, également déguisé en pasteur sous le nom de Tircis, se révèle à la fin comme une divinité implacable et meurtrière.

²⁹ Voir J. de La Gorce, « Vogue et influence de l'air italien dans l'opéra français autour de 1700 », *Studi Musicali*, 1996, n° 1-2, p. 197-207.

³⁰ Voir *L'Europe galante*, « L'Espagne », sc. 3, p. 148 ; « L'Italie », sc. 2, p. 152. L'insertion de sections chantées dans un autre idiome se trouvait déjà dans les comédies-ballets de Lully et même dans *Psyché* (la fameuse « Plainte italienne ») ; elle est attestée dans les tragédies en musique des années 1690 : voir par exemple la *Médée* de Thomas Corneille et Charpentier (II, 7).

³¹ Voir J. de La Gorce, « De l'opéra-ballet aux fragments », art. cité, p. 46-50.

l'euphorie du bal vénitien et la menace tragique du poignard brandi par l'amant jaloux, tandis que « La Turquie » commence dans le ton de *Bajazet* pour finir, avec les Jeux des Bostangis, à peu près dans celui de la cérémonie du *Bourgeois gentilhomme*. Dans ces conditions, l'opéra-ballet apparaît comme une performance hyper-esthétique, et d'autant plus que la mise en musique ajoute encore aux effets de citation : l'entrée turque donne lieu à une passacaille de Campra, dansée par les sultanes, qui pastiche très nettement celle, célèbre entre toutes, de l'acte V d'*Armide* ; de même, l'air de sommeil chanté par Dom Pedro, au début de l'entrée espagnole, est composé dans le langage musical typique des scènes de songe chez Lully³².

Ce dernier cas est particulièrement intéressant, en ce qu'il offre un bel exemple de recontextualisation : si la parenté de l'air avec les sommeils canoniques de Renaud ou d'Atys est indéniable à l'oreille, le dispositif rhétorique et théâtral n'a plus rien à voir avec la fonction structurante de la stase onirique dans les « tragédies » de Quinault et Lully³³. Loin d'être le pivot de l'ensemble de la représentation et de constituer un foyer poétique de l'action, le sommeil est isolé comme numéro autonome, identifié à l'air que chante le cavalier espagnol sous le balcon de sa maîtresse : « Sommeil, qui chaque nuit, jouissez de ma Belle, / Ne versez point encor vos pavots sur ses yeux, / Attendez, pour régner sur elle, / Qu'elle ait appris mes tendres feux. » Le mystère ritualisé du modèle lullyste est ici dégradé en ingéniosité galante, le Sommeil est instrumentalisé dans le cadre fonctionnel, inoffensif et pour ainsi dire domestique d'une sérénade. Dès lors, le second degré, éminemment repérable, s'accompagne d'un effet raffiné d'ironie, tant il est vrai que la résurgence du modèle vaut pour la suave distorsion qu'elle lui fait subir. N'est-ce pas un effet analogue que vise la première entrée de *L'Europe galante* ? « Le Théâtre représente une Forge galante où les Grâces, les Plaisirs & les Ris sont occupés à forger les traits de l'Amour. Vénus y descend, pour les exciter au travail. » On avait déjà vu des forges à l'opéra, ainsi dans *Psyché*, la tragédie lyrique de Lully sur un livret de Thomas Corneille et Fontenelle, créée en 1678 : mais c'était Vulcain qui, conformément à la Fable, excitait les Cyclopes à bâtir le Palais monumental de l'Amour³⁴. L'invention de La Motte procède d'une série de substitutions qui réalisent un amenuisement du mythe dans la fantaisie : les signes de la Fable sont globalement inversés, réorientés vers le petit et le délicat. Galante, cette forge l'est en effet, moins parce qu'elle sert à l'Amour que parce qu'elle parodie subtilement la topique fabuleuse.

L'ironie parodique peut dans ces conditions s'exercer sur les codes mêmes du théâtre lyrique. On aurait ainsi beau jeu de reprocher au *Carnaval et la Folie* « des divertissements mal amenés » comme ces matelots naufragés qui viennent, « bien poudrés & bien ajustés, danser une Entrée, & rendre hommage à la Folie³⁵ ». C'est justement que le librettiste y souligne l'artifice de la convention en faisant se télescoper deux scènes topiques de l'opéra français : la tempête (II, 2) et l'embarquement (II, 3). Après avoir bu des eaux du Léthé, les malheureux naufragés redoublent d'ardeur pour reprendre la mer dans l'euphorie, d'autant plus vivement que la Folie les a touchés de sa marotte. L'inversion mécanique des affects, la juxtaposition de deux situations incompatibles permettent à La Motte d'offrir d'un même geste le spectacle allégorique de la folie ordinaire (oubli du passé, fol espoir, etc.) et le spectacle ironique des conventions de l'opéra, si bien que la même Folie, à qui les matelots rendent hommage, leur chante une ariette qui déréalise la navigation par le jeu stéréotypé des métaphores : « L'orage en amour présage un doux sort, / Le plus cher des plaisirs nous attend au port³⁶. » Aussi la convention de l'opéra triomphe-t-elle au moment même où elle fournit matière à badiner. La parodie, en l'occurrence, se distingue de l'entreprise corrosive et démystificatrice des parodies du théâtre de la Foire ; il s'agit plutôt d'une forme de « distanciation ironique³⁷ » interne à l'esthétique de l'opéra, qui ne bloque pas le fonctionnement poétique du spectacle mais l'enveloppe d'un charme supplémentaire.

On peut donc raisonnablement faire l'hypothèse, pour de telles orientations de la représentation d'opéra, d'une esthétique déjà *rococo*. La tendance à l'amenuisement et les manifestations d'une miniaturisation active, une certaine atectonicité également, autant de critères déjà signalés par les historiens de l'art³⁸. La valorisation du petit accompagne alors l'autonomisation du moment musical et théâtral. Le fabuleux fait l'objet d'un changement d'échelle ; il est volontiers réaménagé en représentations gracieuses ou ironiques,

³² On peut entendre ces deux pièces, ainsi que l'air italien cité plus haut, dans les extraits de *L'Europe galante* enregistrés en 1973 sous la direction de Gustav Leonhardt, avec René Jacobs et Rachel Yakar (Deutsche Harmonia Mundi). La splendide interprétation intégrale donnée par Marc Minkowski en 1993 (Versailles puis Aix-en-Provence) n'a malheureusement pas fait l'objet d'une édition discographique.

³³ Sur ce point, voir J.-Ph. Groperrin, « Le songe et le moment. Sur la dramaturgie du songeur dans la tragédie lyrique », [in] *Songes et songeurs (XIII^e-XVIII^e s.)*, Québec, Presse de l'Université Laval, 2003.

³⁴ « Cyclopes, achevez ce superbe Palais, / Que tout votre art s'épuise en cet ouvrage, / Faites-y voir un pompeux assemblage / Des plus rares beautés qui parurent jamais. » (II, 1, *Recueil général des opéras*, t. II, p. 94).

³⁵ [Labbet & Lérès], *Sentiment d'un harmoniphile, sur différents ouvrages de musique*, Amsterdam, 1756, p. 141. Cf. *Le Carnaval & la Folie*, II, 3.

³⁶ *Le Carnaval & la Folie*, p. 206-208.

³⁷ D. Quéro, *Momus philosophe*, Paris, Champion, p. 115 et 126.

³⁸ Ph. Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1979, p. 191-192 et 200.

toujours exalté dans sa séduction plastique : avant Boucher, qui lui emprunte le sujet du fameux tableau conservé au Musée de Tours, la pastorale *Issé* met au premier plan les amours des dieux sans le frisson du sacré³⁹. Plus généralement, la représentation se trouve exhibée comme telle : le jeu du second degré et l'hyper-esthétisation du spectacle conduisent à proposer constamment « le spectacle d'un spectacle⁴⁰ ». Et le phénomène est d'autant plus sensible que, dans ces livrets de La Motte, un « métadiscours envahissant⁴¹ » exhibe la spécularité interne de la fête galante : « Que vois-je ? quel spectacle ! & quels nouveaux concerts ! / À qui ces Jeux sont-ils offerts⁴² ? »

Les livrets de « tragédies » se doivent cependant d'accorder une place majeure au pathétique soutenu qu'évident le ballet ou la pastorale. Si galant que soit l'esprit de Monsieur de La Motte, le poète se plie à la poétique des passions propre à la tragédie lyrique : ainsi le livret d'*Omphale* repose-t-il sur l'opposition de l'Eros galant et de l'Eros barbare. Or les contraintes du pathos ne marginalisent pas, en l'occurrence, l'étalage hédoniste de l'artefact poétique. Entre second degré et poésie, entre puissance pathétique et distance ironique, *Amadis de Grèce*, *Marthésie*, *Canente* ou *Omphale* témoignent ainsi des ambiguïtés du spectacle de l'opéra.

De l'art de tourner les passions en spectacles : les livrets de « tragédies »

Ce qui frappe d'abord, c'est le soin mis à surcaractériser la qualité esthétique de la représentation. En dehors des prologues, évidemment voués à célébrer le spectacle comme tel, le discours métathéâtral était sans doute attesté dans les tragédies en musique, chez Quinault ou Fontenelle par exemple, mais le plus souvent pour désigner la violence pathétique de la péripétie ou de la catastrophe (Atys expirant, Pélée enlevé par les vents, les portes du Temple de Janus brisées par la Discorde et la Guerre⁴³). Dans les livrets de La Motte, il s'agit avant tout de faire valoir la séduction plastique et l'appareil du spectacle offert conjointement aux personnages et au public. Au premier acte d'*Amadis de Grèce*, qui « se passe dans la Nuit », « une clarté magique éclaire les Jardins, il y naît des Berceaux & des Fontaines, & une Troupe champêtre suscitée par Mélisse, vient s'opposer au départ d'Amadis » :

Que vois-je ! quel prodige ! ô Cieux ! / À quel Astre la nuit cède-t-elle ces lieux ?
D'où vient qu'une Beauté nouvelle / Éclate ici de toutes parts ?
Quel spectacle ! qui vous appelle ? / Et quel enchantement vous offre à mes regards ? (I, 2)

La splendeur nocturne du « spectacle » ainsi indexée sur le paradigme de l'« enchantement », traditionnellement associé à la tragédie lyrique, favorise une double perception de la scène : comme magie fascinante et comme artifice théâtral. L'étrange pastorale nocturne est ainsi simultanément exposée au spectateur comme prodige et comme machine. De même, dans *Canente* (II, 4), tandis qu'on entend « une Symphonie agréable », « un Rocher s'ouvre dans le fond du Théâtre, & laisse voir un Palais magnifique qui s'approche, s'étend & occupe enfin toute la Scène » : Circé et Canente assistent à ce « spectacle », dont on apprendra qu'il manifeste l'hommage du Tibre à la protagoniste, laquelle interroge Circé : « Est-ce votre art ? » Cet art métamorphique éclate en effet aux actes suivants, qui produisent de spectaculaires modifications de l'espace scénique, tandis que le chant de Canente (*Canens* dans Ovide, on ne saurait mieux dire) semble allégoriser de façon spéculaire la séduction même de l'opéra : « Ciel ! quel enchantement, ô Dieux ! où sommes-nous ! / [...] Le charme de ta voix en ces lieux nous attire » (III, 3). On n'est pas très loin alors de la mise en abyme du dispositif et des effets souverains de l'art, justement répétée la même année 1700 dans les entrées du *Triomphe des Arts* ; et d'autant moins que la troisième entrée (« La Musique ») y représente le pouvoir merveilleux de la voix d'Amphion⁴⁴. Sans doute le librettiste a-t-il pu et voulu épanouir en 1700 une tendance de la représentation d'opéra à se redoubler spéculairement, notable par exemple dans *La Naissance de Vénus*, « Opéra » de Collasse (1696) sur un livret de l'abbé Pic, qui fait valoir les ressources plastiques et décoratives du sujet⁴⁵. Mais il convient surtout de remarquer combien La Motte s'est ingénié à superposer théâtralité hédoniste du spectacle et déchaînement des pulsions violentes. Les artifices de Circé dans *Canente* l'illustrent tout particulièrement : grande pourvoyeuse de spectacles divers qui sont autant de leurres, elle incarne simultanément la passion

³⁹ Voir J. Starobinski, *op. cit.*, p. 58. Cf. Aurélie Gaillard, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996, p. 287-288.

⁴⁰ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 64.

⁴¹ Fr. Berlan, Notice du *Discours sur la fable*, [in] La Motte, *Textes critiques*, éd. citée, p. 455.

⁴² *L'Europe galante*, II, 3, p. 137. Même dispositif dans *Issé*, I, 4, p. 190. Voir également *L'Europe galante*, IV, 1, p. 150 ; V, 4, p. 167 : « Qu'on offre à nos regards les Fêtes les plus belles. »

⁴³ Quinault, *Atys*, V, 5 ; Fontenelle, *Thétis & Pélée* (1689), IV, 8 ; *Énée & Lavinie* (1690), I, 3.

⁴⁴ *Le Triomphe des Arts*, p. 26.

⁴⁵ « Vénus arrive dans une Conque tirée par des Dauphins, ayant l'Amour & la Jeunesse à ses côtés. Les divinités de la Mer paraissent hors des eaux pour voir ce spectacle. » (I, 5, *Recueil général des opéras*, t. V, p. 369).

furieuse et la maîtrise des jeux d'illusion. Il était certes aisé d'exploiter les ressources offertes par un personnage de magicienne jalouse (Quinault ne les avait pas méconnues), mais ce qui caractérise ces « tragédies » de La Motte pourrait bien être, outre la multiplication des signes du spectacle, une sorte de complaisance dans la duplicité des représentations.

Amadis de Grèce manifeste ainsi par rapport à l'*Amadis* de Quinault une double surenchère : dans la violence schématique de la persécution (« les héros ne sont que les jouets d'une magicienne malfaisante et jalouse⁴⁶ ») et dans les pouvoirs du spectacle, lequel donne lieu à la production ostentatoire d'objets décoratifs. Non seulement les didascalies y sont particulièrement développées, mais les œuvres d'art y abondent. Au « Monument » richement orné du prologue, où les travaux du Roi viennent se substituer sur les bas-reliefs à ceux du héros, dans une sorte d'objectivation plastique de l'allégorie, répondent au dénouement les « Drapeaux où sont représentés les Exploits d'Amadis⁴⁷ ». La princesse Niquée est d'abord représentée sur scène par le truchement d'un portrait mais aussi de la « Tour de Niquée » visible au fond du décor (I, 1) ; puis son apparition en scène se confond avec un véritable tableau : « Le Perron enflammé se brise au bruit du tonnerre, & laisse voir la Gloire de Niquée, où elle paraît sous un Pavillon magnifique, au milieu de Chevaliers & de Princesses enchantées avec elle » (II, 2). À l'acte III, la « Fontaine de la Vérité d'Amour », « ornée de colonnes & de Statues », devient le théâtre, au sens strict, du simulacre (Amadis voit dans ses eaux la feinte infidélité de Niquée, puis s'évanouit de douleur). Le livret oscille ainsi entre l'éclat du pathos et le règne des images, dans une sorte d'iconophilie généralisée.

C'est néanmoins dans *Canente* et plus tard dans *Alcyone* que le librettiste a véritablement superposé dans un même spectacle théâtralité décorative et acmé pathétique. À l'acte V de *Canente*, « le Théâtre représente un Antre horrible », où Circé évoque les Furies qui présideront, incognito, au mariage de Canente et Picus : « L'Antre se change en un Palais éclatant, Aleceton prend la forme de l'Hymen, & toutes les Furies prennent celles des Jeux & des Plaisirs » (V, 1). La révolution du décor prélude ainsi à la duplicité de la représentation, caractérisée par la réversibilité des signes : ce que les époux croient une solennité nuptiale apprête la cérémonie de leur mort ; le flambeau de l'Hymen est la torche des Furies. D'où une forme particulière d'ironie tragique, nourrie d'un foisonnement des formes plastiques : la fête hédoniste est aussi le spectacle le plus pathétique, le divertissement contient la catastrophe, et ce que voit le spectateur est parfaitement *séduisant*, à la fois profus et vain, efficace et faux. La dernière didascalie du livret est à cet égard fort curieuse : « Les Furies, en disparaissant, détruisent le Palais, *qui ne servait qu'à tromper Picus*⁴⁸ ». Dans ce geste ultime, préfiguré par l'*Armide* de Quinault, qui consiste à ravager la décoration théâtrale, La Motte entendait-il désigner la facticité fondamentale de la représentation ? C'est, d'une autre manière, ce que confirmerait le songe d'Alcyone, simulacre machiné qui représente au vif la mort véritable de l'époux, spectacle d'opéra qui réalise à la fois un dispositif ingénieux de théâtre dans le théâtre et l'irruption brute d'une violence extrême, morcellement de l'espace et du temps qui produit un pathétique fulgurant⁴⁹. Ce que Thomas Corneille déployait en contraste dans le livret de *Médée* (la représentation ironique d'un divertissement⁵⁰ puis le déchaînement frénétique), se trouve ici condensé dans l'ambiguïté d'un même théâtre.

Cette coexistence du pathos et du second degré, de l'énergie pathétique et de la fantaisie esthétisante, peut se vérifier dans plusieurs phénomènes, qui participent tous, d'une manière ou d'une autre, d'une opération de brouillage des contours. L'invention et la disposition des « divertissements » dans l'action tragique est ainsi étrange dans *Canente*, dont le livret isole explicitement — et de façon parfaitement inhabituelle — le « divertissement » obligé dans chaque acte. Or La Motte va jusqu'à intituler le premier « Les quatre Âges », invitant à le considérer, tout motivé qu'il soit par Saturne, comme une excroissance décorative ; au contraire, celui du dernier acte est supérieurement intégré à l'action puisqu'il est l'agent de la catastrophe. On aurait même, à ne lire que le livret, quelque mal à en déterminer exactement la fin, et ce d'autant plus que, au rebours de l'usage, les protagonistes (Picus et Canente) chantent eux-mêmes dans ce divertissement, dont ils sont les acteurs et non les spectateurs⁵¹ : ils se trouvent de fait simultanément au cœur de l'action tragique en cours et au centre de la fête galante. Situation singulière : loin que cette participation au divertissement remette en cause leur dignité dramatique, elle ajoute un lustre décoratif et un surcroît d'ironie à leur statut de victime tragique, et magnifie la théâtralité de la catastrophe. Dans

⁴⁶ C. Girdlestone, *La Tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève, Droz, 1972, p. 189.

⁴⁷ *Amadis de Grèce*, p. 361-362 et 412.

⁴⁸ *Canente*, p. 108. Je souligne.

⁴⁹ Voir J.-Ph. Groperrin, « La glorieuse, la songeuse et les magiciens. Séductions de l'illusion dans la tragédie lyrique (1675-1710) », *Littératures classiques*, n° 44, 2002, p. 120-122 et 127-133. Cf. « Le songe et le moment », art. cité.

⁵⁰ *Médée*, II, 7 : « Un petit Argien représentant l'Amour paraît dans un char traîné par des Captifs de différentes nations, & de tout sexe. » (*Recueil général des opéras*, t. IV, p. 377).

⁵¹ *Canente*, p. 104-105. Voir L. Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, thèse de doctorat, Université de Paris IV, 2001, p. 296.

Omphale, c'est Alcide en personne qui anime le divertissement du second acte, donné en l'honneur d'Omphale :

Joignez tous vos voix, / Chantez votre Reine ;
L'Amour sous ses lois / Pour jamais m'enchaîne. [...]
Imitez l'ardeur si fidèle / Dont brûle mon cœur ;
Imitez l'ardeur & le zèle / De votre Vainqueur.

La participation du héros au divertissement le fige ainsi dans une posture galante, au moment même où « on met, en dansant, aux pieds d'Omphale, la Peau du Lion de Némée, la Massue & les Armes d'Alcide⁵² ». Faire chanter ce « Vainqueur » dans la fête, et lui faire chanter un cœur et une ardeur qui n'ont que peu à voir avec la bravoure, c'est contribuer proprement à le priver d'assise héroïque. L'insertion spectaculaire du protagoniste dans le « divertissement » revient ainsi à ravalier délibérément la dignité d'un héros trop sensible. La représentation, en suspendant l'étanchéité du divertissement, rend elle-même sensible le brouillage de la figure héroïque qui caractérise cet opéra où Alcide oscille entre divers caractères.

Une autre sorte de mixité affecte la mise en scène du fabuleux. Le divertissement de l'acte IV d'*Omphale* consiste en une scène d'évocation rituelle conduite par Argine (alias Manto, fille de Tirésias), déterminée à consulter le spectre de son père. D'une part, La Motte affiche une couleur terrible, convenable à ces « Mystères funèbres », et qui plus est homériquement correcte : on égorge « deux Béliers noirs », avant que « l'Ombre de Tirésie » ne paraisse « avec les habits de Prêtre, & le Sceptre d'or à la main, comme Homère le peint dans l'Odyssee ». Mais la cérémonie commençait par le concours de « Magiciens, qui viennent sur des Monstres, & sur des Nuages enflammés⁵³ » ... Où sommes-vous ? Peut-être quelque part entre Homère et le conte de fées. Tout cela sent la fantaisie d'opéra, autant dire le bricolage, comparable à celui qui présidait à la fin d'*Issé*, où la célébration des plaisirs commandés par Apollon fait accourir des « Troupes d'Européens, d'Européennes, de Chinois, d'Américains, d'Américaines, d'Égyptiens & d'Égyptiennes⁵⁴ ». Dans *Canente* (IV, 2), c'est la Nuit personnifiée qui surgit, transportée des prologues ou des ballets allégoriques en plein acte de tragédie⁵⁵, afin de favoriser l'entreprise de séduction de Circé sur Picus. Or, contrairement à l'énergie dramatique libérée par la Haine dans *Armide* ou la Jalousie dans *Idoménée*⁵⁶, le poète installe ici, baigné de « magiques clartés », un véritable nocturne, assez voisin dans sa cérémonie des scènes de sommeil, d'un hédonisme équivoque. Pendant qu'une « troupe de Magiciens & de Démons, sous des formes agréables », chante et danse, un duo joint la voix de la Nuit aux incantations inquiètes de Circé, adressées (en vain) à l'Amour. Ici encore, la représentation, en forme de « divertissement », évolue dans des zones mêlées, hésitant remarquablement entre la stylisation plastique du ballet de cour, le lyrisme élégiaque et l'évocation magique.

C'est ici le lieu de signaler que La Motte dans ses opéras a particulièrement sollicité dans les scènes nocturnes. Les effets de nuit étaient traditionnellement dévolus aux moments lugubres, généralement motivés par les prodiges d'une divinité ou d'une magicienne⁵⁷. Or *Amadis de Grèce* présente, avant *Marthésie* et *Alcyone*, un acte s'ouvrant dans le clair-obscur d'une nuit naturelle (si l'on ose dire). Déjà dans *L'Europe galante*, l'entrée espagnole a pour théâtre « une Place publique, que l'on discerne à peine, parce que l'action se passe dans la nuit⁵⁸ » : cet environnement nocturne ajoute à la suavité lyrique des sérénades de Pedro et de Carlos, respectivement adressées au Sommeil et à la Nuit ; et l'on peut même dire que la scénographie en active d'autant plus la charge poétique que l'absence des maîtresses finit par installer l'autosuffisance des voix dans la nuit, jusqu'à la douce gratuité de l'air en espagnol que chante « une Musicienne ». Ces réserves de poésie, La Motte a su les adapter au spectacle de ses « tragédies ». Au premier acte d'*Amadis de Grèce*, c'est à la faveur de la nuit que le héros prépare sa fuite dans les jardins de Mélisse, avant que la poésie nocturne du spectacle se cristallise dans un air : « Ô Nuit ! déploie ici tes voiles les plus sombres ... » L'apostrophe lyrique à la nuit se trouvait dans un fameux monologue du

⁵² *Omphale*, II, 3, p. 306-308.

⁵³ *Ibid.*, IV, 4, [in] La Motte, *Œuvres*, Paris, 1754, t. VI, p. 331-333. Dans le livret imprimé dans le Recueil Ballard, il n'y a pas d'évocation de Tirésie, et les béliers ne sont pas égorgés : l'oracle y est rendu par Argine qui voit en transes l'Ombre de Tirésie lui ouvrir « le Livre des Destins » (p. 330-331).

⁵⁴ *Issé*, p. 226-228.

⁵⁵ La Nuit apparaît dans son char au prologue de *Thétis & Pélée* de Fontenelle. Mais La Motte s'inspire manifestement ici de la dixième entrée du *Triomphe de l'Amour*, ballet de Quinault et Lully, où la Nuit chante en compagnie du Mystère et du Silence pour favoriser les amours de Diane et d'Endymion (*Recueil général des opéras*, t. II, p. 282 sq.).

⁵⁶ Quinault, *Armide*, III, 4 ; Danchet, *Idoménée*, II, 8.

⁵⁷ Campistrion, *Achille & Polyxène* (1688), III, 7 ; Baugé, *Coronis* (1691), V, 9 ; Duché, *Théagène & Chariclée* (1695), II, 4-5.

⁵⁸ *L'Europe galante*, p. 143-148.

Roland de Lully (IV, 2), mais c'était pour désirer sa venue. Ici, le librettiste inaugure une économie poétique et théâtrale du clair-obscur : la nuit en ces jardins doit ainsi servir d'écrin à la « clarté magique » de la pastorale irréaliste dépechée par Mélisse. L'invention essayée en 1698 était promise à être développée dans un sens à la fois plastique et tragique. Au dernier acte d'*Alcyone*, « le Théâtre, couvert des ombres de la nuit, représente un endroit des Jardins de Célyx, terminé par la Mer » : théâtre nocturne préparé pour l'angoisse de la reine tourmentée par le songe, pour l'apparition momentanée du dieu Phosphore, dont l'oracle ambigu fait espérer à la protagoniste la fin de cette « nuit affreuse » et le retour de l'Aurore. « L'Aurore éclaire enfin tout le Théâtre, & laisse voir Célyx, que les flots ont poussé sur un gazon⁵⁹. » Représenté sur scène, thématique par les discours, le jeu des ombres et de la lumière naissante concourt ainsi à la charge poétique du spectacle comme à son intensité pathétique, catalysée par l'ironie de l'oracle. Pourtant, c'est peut-être le dernier acte de *Marthésie*, devant « le Temple de l'Hymen encore tout couvert des ombres de la Nuit », qui propose le cas le plus curieux avec le monologue initial de la reine des Amazones :

Régnez obscure Nuit, régnez épaisses Ombres,
Des regards d'un Jaloux défendez ce séjour ;
Cachez-lui sous vos voiles sombres
Et mon Amant & mon amour.
Mon cœur jouit déjà d'un bonheur qu'il espère,
Ici des nœuds charmants vont combler ses désirs ;
L'Hymen, l'Amour, & le Mystère
Seront les seuls témoins de mes tendres plaisirs.⁶⁰

La vulnérabilité érotique de cette Amazone, attestée dès le début⁶¹, se trouve en effet convertie en projet de mariage⁶² ; réciproquement, l'hédonisme nocturne, véhiculé par le développement de l'air et soutenu par le spectacle, confère une forte charge libidinale au dessein matrimonial. Choisir pour protagoniste d'opéra (donc nécessairement sensible à l'amour) la « première reine des Amazones » constituait moins une gageure que de la représenter comme la première à soupirer après les voluptés conjugales. Dans cette moderne apologie du mariage qu'a machiné le librettiste à partir de l'histoire des Amazones⁶³, le clair-obscur scénique vient heureusement poétiser le jeu ambigu, ou moralement périlleux, du désir clandestin et de la gloire héroïque. S'il est vrai que le librettiste s'efforce dans *Marthésie*, bien avant sa propre *Inès de Castro*, d'exalter dans une « tragédie » la puissance du sentiment conjugal, le théâtre de la nuit est apte, avec la musique de Destouches, à parer de ses prestiges une aspiration assez bourgeoise au mariage, et à compenser par l'esthétique le caractère virtuellement scabreux — pour ne pas dire comique — de la situation.

Le triomphe de la gloire

Comment envisager les ambiguïtés du spectacle dans les livrets de La Motte sans aborder enfin les représentations de la gloire qu'ils mettent en œuvre ? Valeur essentielle à la morale des opéras et à l'*ethos* des héros, parfois personnifiée, mot-clé des discours et de la rime avec *victoire*, machine de théâtre, la *gloire* est partout, mais son sens est fluctuant, au point que La Motte semble avoir voulu en déployer l'éventail ingénieux dans son ultime *Sémélé*⁶⁴. L'opéra se plaît à chanter la gloire des protagonistes, c'est un fait, mais comment cette gloire se manifeste-t-elle au spectateur ? Quels contours lui donner ? ou plutôt quel lieu lui assigner ?

Le conflit obligé de l'amour et de la gloire, tranché avec plus ou moins de souplesse dans les opéras de Quinault, est généralement résolu dans ceux de La Motte par une sentimentalisation des valeurs héroïques, perceptible en particulier dans l'apologie de la sensibilité⁶⁵. Ce n'est qu'*in extremis*, et d'une manière brusque, qu'Alcide, qui s'est montré galant soupirant ou jaloux furieux mais toujours assujéti à l'Amour, se décide à le vaincre. Omphale et Iphis, heureux amants, peuvent alors chanter : « Célébrons à jamais le jour / De nos plaisirs & de sa gloire⁶⁶. » Autant dire que dans cet opéra la célébration de la gloire du héros

⁵⁹ *Alcyone*, V, 1-4, p. 105-111.

⁶⁰ *Marthésie*, V, 1, p. 462.

⁶¹ « Quel trouble il jette dans mes sens ! / Ah ! je croyais n'avoir que mon amour à craindre. » (*ibid.*, II, 2, p. 437).

⁶² « Vous savez le trait qui me blesse. / Je n'en veux plus combattre le pouvoir. / L'amour en a fait ma faiblesse, / L'Hymen en fera mon devoir. » (*ibid.*, IV, 6, p. 461).

⁶³ Voir l'Avertissement, p. 417. Cf. Camille Guyon-Lecoq, *La Vertu des passions. L'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique (1673-1733)*, Paris, Champion, 2002, p. 915-920.

⁶⁴ Voir J.-Ph. Groperrin, « La glorieuse, la songeuse et les magiciens », art. cit., p. 125-126.

⁶⁵ Voir C. Guyon-Lecoq, *op. cit.* Cette tendance de la tragédie en musique n'est pas l'apanage des livrets de La Motte, mais c'est aussi là que le phénomène est clairement observable.

⁶⁶ *Omphale*, V, 4, p. 341-342.

équivalait à celle de l'amour, de telle sorte que la célébration du plaisir tend à brouiller la glorification de l'effort vertueux. « Il est beau de vaincre d'Amour », chante-t-on, mais enfin l'Amour triomphe. Plus exactement, les manifestations de la gloire dans l'opéra trahissent justement une dissolution de l'héroïque dans l'érotique. Si Alcide exhibe les attributs du Vainqueur des monstres, c'est pour plaire à Omphale (II, 3) : et s'il « a fait de la terre & des enfers surpris / Les théâtres de son courage⁶⁷ », le théâtre de l'opéra est celui de sa vulnérabilité à la passion amoureuse. Le « digne fils du plus puissant des Dieux » est justement surmonté par un Amour dont le Prologue exaltait le pouvoir en termes héroïques :

Lancez, lancez vos traits, signalez votre gloire ;
 Jouissez à jamais d'un triomphe éclatant ;
 Enchaînez tous les cœurs, & marquez chaque instant
 Par une nouvelle victoire.⁶⁸

Si un prologue d'opéra est programmatique, celui-ci annonce le triomphe irrésistible de l'Amour, ou son assumption : « Que sa gloire à jamais vole au plus haut des Cieux⁶⁹ ». Nulle trace de la gloire d'Alcide. Chose remarquable : dans cet opéra dédié au duc de Bourgogne, dont La Motte pronostique fugitivement, dans l'épître dédicatoire, des « exploits » à la mesure de ses « Vertus⁷⁰ », le prologue est totalement dépourvu d'une allégorie du prince ; comment y trouverait-elle une digne place quand l'hédonisme le plus marqué y règne sans partage ? La « gloire d'avoir achevé de grandes choses » est cantonnée dans la dédicace, et l'opéra est tout entier placé sous l'égide du dieu qui « ne fai[t] naître de désirs / Que pour les satisfaire ». S'il serait sans doute excessif de considérer dans ce prologue une dimension subversive, il n'est guère douteux qu'il procède d'une ironie délicate : la gloire exclusive de l'Amour, coiffant la « tragédie », contredit d'avance l'exemplarité de la résistance d'Alcide.

Érotisée, la gloire se trouve ainsi transférée dans le camp des plaisirs. Aussi, le chœur final d'*Issé* chantait à Apollon : « Que tes plaisirs sont doux ! Que ta gloire est extrême⁷¹ ! » Neutralisant l'allégorie politique en dehors du prologue (soigneusement décrypté par une notice⁷²), faisant de la gloire le couronnement de l'hédonisme, cette « pastorale héroïque » impose l'éclat glorieux comme l'effet souverain d'une réussite esthétique. La gloire et la victoire d'Apollon s'identifient avant tout à un spectacle splendide d'un simulacre pastoral. La gloire du héros ou la gloire du dieu ne serait-elle qu'un décor⁷³ ? C'est à proprement parler ce que donne à voir le prologue d'*Omphale* : « L'Amour paraît dans sa Gloire, environné de Grâces & de Plaisirs⁷⁴. » Érotisée, esthétisée en artefact théâtral où l'héroïque illustre le gracieux, la gloire est ici comme réduite à un ensemble de représentations décoratives.

En 1700, *Le Triomphe des Arts* pourrait bien constituer, en définitive, un jalon majeur dans cette esthétisation singulière des valeurs. Le librettiste déclare : « on prit quelque plaisir aux Amours de ces grands Hommes, qui ne sont pas tant des Artisans, que des Héros, par l'excellence où ils ont porté leur Art⁷⁵ ». À cette héroïsation de la création artistique, qui contribue objectivement à réduire l'écart de dignité entre la tragédie en musique et le ballet, répondent symétriquement les premiers vers d'Apollon : « Ce Temple par vos soins est enfin achevé, / Apollon s'en promet une gloire nouvelle⁷⁶ ». Gloire nouvelle, ou d'une nouvelle qualité, puisqu'elle prend sa source dans une réalisation plastique.

s'il est vrai qu'Apollon puisse tirer quelque gloire du Temple, la gloire de l'Architecture en est une conséquence. Quel triomphe plus beau pour elle, que de contribuer à l'honneur des Dieux, & de soutenir leur majesté par sa pompe ! *Vénus*, dites-vous, *rabat ce triomphe, en changeant la destination du Temple*. Et c'est de cela même que la gloire de l'Architecture s'accroît. Rien ne peut lui faire plus d'honneur, que d'avoir élevé un édifice qui vaille la jalousie des Dieux.⁷⁷

La gloire procède donc de l'esthétique, et La Motte a beau jeu d'ironiser sur les griefs de Le Noble, qui confond jeu du théâtre et dogme théologique :

⁶⁷ *Ibid.*, I, 4, p. 297.

⁶⁸ *Ibid.*, Prologue, p. 286.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 285.

⁷⁰ *Ibid.*, Épître dédicatoire, p. 281.

⁷¹ *Issé*, p. 226.

⁷² *Ibid.*, p. 175.

⁷³ Cf. J.-Ph. Groperrin, « La faiblesse et la gloire. Sur la représentation du héros moderne dans les opéras français imités de la *Jérusalem délivrée* (1686-1722) », [in] *Formes modernes de la poésie épique*, Actes du colloque de Tours (avril 2002), J. Labarthe-Postel (éd.), à paraître chez Peter Lang.

⁷⁴ *Omphale*, p. 283.

⁷⁵ La Motte, *Réponse à la Critique du Ballet des Arts*, éd. citée, p. 199.

⁷⁶ *Le Triomphe des Arts*, I, p. 11.

⁷⁷ La Motte, *Réponse à la Critique du Ballet des Arts*, p. 207-208.

Vous ne trouvez pas qu'Apollon doive attendre quelque gloire de la construction d'un Temple : *Un Dieu a sa gloire en lui-même, & elle ne doit dépendre de rien qui lui soit étranger* : On croirait que le zèle du Paganisme vous dévore, ou que vous parlez du Dieu de vérité, plutôt que dun Dieu de la Fable.⁷⁸

C'est bien confirmer que la gloire en jeu sur la scène est vouée à perdre son ancrage religieux, comme si les manifestations de la gloire signifiaient à l'opéra la glorification de l'artefact. On en trouvera un témoignage éloquent dans la quatrième entrée, consacrée à la peinture, dont le décor représente « le Cabinet d'Apelle dans le Palais d'Alexandre, où son histoire est peinte de la main d'Apelle⁷⁹ ». Tel est en effet le spectacle fascinant de cette entrée, la seule d'ailleurs à être privée de toute présence du merveilleux mythologique. Campaspe et sa confidente contemplent la peinture d'histoire :

ASTÉRIE.

Du Maître de ces lieux, c'est l'histoire immortelle,
J'y vois sa gloire, & ses combats.

CAMPASPE.

Et moi, j'y vois encor les triomphes d'Apelle.
L'Art, plus que la valeur, est aimable à mes yeux.⁸⁰

L'héroïsation de l'artiste est patente, pour ainsi dire programmée par le renversement d'une subordination. La beauté du tableau chante la gloire du peintre et non celle du héros, et l'esthétique trouve une consécration symbolique dans la substitution des « triomphes » de l'art à ceux de la guerre. Aussi, la séduction plastique de la peinture suscite non pas un attrait ébloui pour le modèle en gloire mais un amour irrésistible pour l'artiste invisible qui l'a représenté :

ASTÉRIE.

La gloire du Héros devait vous enflammer ;
Il tient entre ses mains le destin de la guerre [...].

CAMPASPE.

Je sais qu'il fait trembler la terre,
Mais Apelle sait la charmer.

Le représentant l'emporte sur le représenté, tandis que l'hédonisme de l'art enraye l'exemplarité impressive de la peinture d'histoire. Différente du prologue d'*Omphale*, cette entrée du *Triomphe des Arts* conduit au même résultat : imposer la gloire de la représentation même, au détriment d'une instrumentalisation héroïque. Le plaisir que l'opéra chante le plus obstinément serait donc celui d'un art élégamment érotisé, pour l'amour de l'art.

Précieux témoins des orientations nouvelles du théâtre lyrique autour de 1700, les livrets de La Motte vérifient la vocation de l'opéra français à se constituer en « hyper-théâtre », pour reprendre la formule de Catherine Kintzler. Formes émancipées de la tragédie en musique, l'opéra-ballet et dans une moindre mesure la « pastorale héroïque » dessinent une esthétique du morcellement et de la miniaturisation, où la représentation tend à surexposer l'hédonisme de ses artefacts et à favoriser les jeux poétiques du second degré. S'il est vrai que « le rococo aime à ironiser sur ses propres fictions⁸¹ », sans doute convient-il de voir dans ces opéras les manifestations précoces et fondatrices de ce goût. Les « tragédies en musique » constituent des objets forcément plus contraints, et finalement plus ambigus : La Motte, dans ses réalisations les plus remarquables, s'est ingénié à combiner le décoratif et le convulsif, le frivole et le furieux, la puissance pathétique et l'ironie de la théâtralité, tandis que le traitement des « divertissements » et un certain goût de poésie nocturne comptent parmi les preuves notables d'un effort de renouvellement du spectacle lyrique. Il aura certes manqué d'examiner la musique qui sait seule animer des livrets parfois décevants ; mais leur conception et le rapport qu'ils sollicitent entre le discours et le spectacle suffisent à attester un hédonisme obstiné de la représentation, célébrée autant que le désir qui préside à ses productions, dans *Le Triomphe des Arts* ou plus généralement dans la dramaturgie festive de l'opéra français. « Et je veux que ces lieux, par divers changements, / Servent de théâtre à sa gloire⁸². » Ce qui valait pour l'Amour valait en effet pour la représentation, à défaut de valoir encore pour le Roi. Il

⁷⁸ *Ibid.*, p. 206.

⁷⁹ *Le Triomphe des Arts*, IV, p. 31.

⁸⁰ *Ibid.*, IV, 2, p. 32-33.

⁸¹ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 39.

⁸² *L'Europe galante*, I, p. 128.

appartient sans doute à La Motte d'avoir entrepris, vers 1700, une réorientation prioritairement esthétique des jeux d'allégorie à l'opéra.

Jean-Philippe Gersperrin