

COMPTES RENDUS

Jean-Baptiste Lully, musique et dramaturgie au service du prince / COUVREUR, Manuel .-

s.l.: Marc Vokar, 1992.-

454 p., ill., 24x16 cm.-

Coll. "La musique et son temps" dir. par M. STOCKHEM.-

ISBN 2-87012-005-2.-

Cet important ouvrage de M. Couvreur, Docteur en Philosophie et Lettres, Chercheur qualifié du F.N.R.S., s'ouvre sur un avant-propos très dense qui suggère les différentes voies - musicale, critique, littéraire, historique - que l'auteur se propose d'explorer. Les travaux des artistes, conçus à la gloire du prince, recevront à la cour une impulsion favorable mais aussi des directives assez impérieuses.

La première partie, intitulée *Apollon conduisant le cortège des Muses*, nous plonge dans le monde littéraire de la cour de Louis XIV. Mais c'est aussi - peut-être même surtout, selon le vœu du roi lui-même - un monde qui reflète la politique intérieure et aussi la politique extérieure de la France. La "Petite Académie", sorte de conseil occulte groupé autour de Colbert, ensuite de Louvois, a été constituée "à la seule gloire du roi" qui lui a tracé la voie à suivre. Après les inscriptions et médailles - son objet initial -, la Petite Académie s'occupe finalement d'une foule de choses et joue un rôle de relais entre les diverses Académies instituées par Louis XIV entre 1660 et 1670. Rôle discret, caché, mais très efficace, où les "réviseurs" des livrets des divertissements et des tragédies en musique - Chapelain, Charles Perrault, Quinault, etc. - veillent au maintien des textes dans les voies de l'orthodoxie officielle. Après un dernier examen, Colbert peut alors les présenter ou non au souverain.

La 2^e partie, *Le Roi danse* (p. 67 à 140) étudie d'abord l'oeuvre qui servira de modèle jusqu'à l'avènement du ballet dramatique: *Le ballet comique de la Reine* de Balthazar de Beaujoyeux (1581), le clou des *Magnificences* organisées à l'occasion des noces du duc de Joyeuse, favori d'Henri III, et de Mademoiselle de Vaudémont, soeur de la reine Catherine de Médicis. Louis XIV poursuivra cette tradition de grand spectacle, suggérant ou choisissant lui-même le sujet - un panégyrique à sa propre louange - du divertissement qu'il destine à ses courtisans et auquel il aime participer. Un certain caprice peut régner dans l'agencement du ballet de cour. L'allégorie règne dans le discours et le musicien n'y est que l'auxiliaire du poète. La variété des costumes, des décors, des machines ainsi que celle de la musique et de la danse est une exigence fondamentale du genre, avec une condition: que ces facteurs restent "éloquents", c'est-à-dire qu'ils concourent à la clarté du discours dramatique.

M. Couvreur étudie alors plus précisément le rôle joué par Lully dans l'élaboration du ballet de cour et la mise au point de son exécution. Il s'appuie sur de nombreux témoignages contemporains qui soulignent les exigences du compositeur dans le domaine de l'expression dramatique des récitatifs et de la danse, ainsi que son souci de la cohésion de l'ensemble du spectacle (p. 96 - 97).

Une chose importante aussi était la fixation de ces fêtes éphémères dans la mémoire collective et à l'étranger. Ce vœu sera réalisé par des relations, des comptes-rendus de journaux, l'impression des livrets, la notation des chorégraphies (oeuvre collective à l'instar de la partie musicale), et finalement l'édition musicale, surtout celle des tragédies en musique de Lully et Quinault. Il s'agit, dit M. Couvreur, "d'une

politique qui dépasse de loin le cadre musical. La publication s'inscrit dans le mouvement général qui cherche à la fois à conserver l'image d'un temps et à en imposer le modèle à l'étranger. L'idée du "Siècle de Louis XIV" qui est en gésine, exige la fixation des modèles, de références: Baptiste sera pour l'opéra, ce que Molière était à la comédie".

L'évocation du travail réalisé en commun par Lully et Quinault conduit tout naturellement au chapitre suivant qui traite du rôle joué par Benserade dans la rédaction des "vers pour les personnages" des ballets de cour, ainsi qu'à la conception que l'on se fait alors de ce genre théâtral. *Le Ballet de Flore* (1669), de Benserade et Lully dont M. Couvreur démonte le mécanisme "apparaît comme le dernier ballet de cour respectueux des principes fixés pour sa composition depuis près d'un siècle". En revanche, *Le Triomphe de l'Amour*, de Lully et Quinault, dansé en 1681, est une première ébauche de l'opéra-ballet, genre que Rameau portera à son apogée avec les *Indes galantes* (1735). En même temps que la ballet se rapproche de l'opéra et la danse pure de la pantomime, un nouveau contenu idéologique, à portée politique, y est insufflé par la Petite Académie, représentante cachée du pouvoir. C'était, inévitablement, accroître l'importance de la partie vocale.

La 3^e partie: *Le Roi s'amuse* retrace l'évolution de la "tragédie en machines" - telle l'*Andromède* de Corneille (1658) - et de la comédie-ballet de Molière. M. Couvreur restitue le climat de ces pièces récitées où la musique de Lully accentue les contrastes du texte. Mais le roi vieillit; contre toute attente, en 1670, il cesse brusquement de participer personnellement aux ballets et dès lors les choses évoluent. Il est vrai que des pamphlets circulaient à propos de la participation du souverain aux divertissements

chorégraphiques et que "sous l'oeil attentif de la Petite Académie" (et de Colbert) les spectacles étaient devenus des instruments de propagande à part entière". Une analyse du *Bourgeois gentilhomme* parachève cette 3^e partie riche en vues nouvelles sur le sujet.

Psyché, commande du roi à Molière pour les réjouissances de janvier 1671, est une oeuvre collective typique. Devant l'urgence, Molière a fait appel à Corneille, à Quinault et Lully. Contemporaine des deux *Bérénice* - celle de Corneille et celle de Racine en 1670 - *Psyché* montre Louis XIV comme "l'inspirateur unique des Muses françaises". Ici encore, le rôle de la petite Académie apparaît en filigrane. La collaboration prestigieuse de trois grands poètes, enrichie de l'apport de Lully fait de cette tragi-comédie un modèle théâtral unique au XVII^e siècle, à la fois tragique, pastoral, comique surtout ou même la farce survient dans le final. Lully s'emploie à souligner les caractéristiques du livret, notamment le caractère dramatiques des scènes "qui font présager la naissance de la tragédie en musique".

La 5^e partie de l'ouvrage de M. Couvreur atteste du goût de Colbert pour la grandiloquence dans la célébration de la gloire de Louis XIV. C'est aussi le moment de la brouille entre Molière et Lully et de la réussite inattendue de la tragédie en musique *Pomone* (1671) de Perrin et Cambert. L'échec financier de leur Académie de musique permet à Lully de se faire octroyer, en 1672, le privilège exclusif du théâtre avec musique. Encore fallait-il trouver un cadre original et une déclamation musicale appropriée. Lully et Quinault font un premier essai dans le ballet *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1672) dont le prologue entièrement chanté s'oppose aux oeuvres, telles les comédies-ballets de Molière où la musique n'intervient qu'épisodiquement. Dans *Cad-*

mus et Hermione (1673), *Alceste* (1674) et *Thésée* (1675), Quinault hausse le ton du discours et adopte, de façon assez libre, le moule de la tragédie. Toutefois, en désignant arbitrairement ce genre nouveau par le terme "tragédie", Quinault déclenche une querelle qui aura finalement le mérite de souligner le rôle impératif du merveilleux dans une action entièrement chantée. Du coup, le recours systématique au prodigieux, à la fiction irréaliste éliminait les objections élevées par Molière, Racine, Boileau à l'égard d'un théâtre entièrement chanté.

Si Quinault invente une "tragédie" débarrassée des impératifs classiques trop contraignants, Lully, lui, crée "un récitatif ductile, juste milieu entre le parler ordinaire et l'art de la Musique". Mais surtout, il en fait le moteur permanent de l'oeuvre, "le véhicule de l'émotion [...] D'où émergent certaines formes d'une structure musicale plus affirmée, structures dont M. Couvreur étudie brièvement quelques exemples caractéristiques" (p. 313). Ce faisant, Lully privilégie la monodie et le chœur homophonique, sans pour autant rejeter l'imitation musicale induite par des mots suggestifs comme voler, descendre, monstre, gloire, foudre, etc. Encore faut-il que ce récitatif soit parachevé par le chanteur qui doit le rapprocher le plus possible du débit "naturel" de la déclamation, chose que Lully, directeur du spectacle, s'acharnait à faire réaliser par ses interprètes.

Dans la 6^e partie de son livre (p. 325-396), M. Couvreur étudie la structuration des tragédies de Quinault, l'allégorie permanente qui identifie le roi aux plus fameux héros, "les symboles des qualités dont Dieu a pris soin de doter un monarque parfait". La notion de "double corps" du roi, défendue par la Petite Académie, incite Quinault à jeter les personnages de ses tragédies dans un conflit entre raison et passion (notamment

dans *Armide*). Progressivement, Quinault renonce aux thèmes antiques au profit des paladins français: Roland, Renaud, Amadis. A mesure que les années passent, les éléments politiques génèrent les sujets d'un théâtre utilisé comme "outil de gouvernement" (voir le chapitre III *Les masques de Louis* (p. 353) - *Louis-Jupiter* (p. 365), etc.).

Manifestation originale de l'art français du XVII^e siècle, la tragédie en musique de Lully et Quinault, autant que les autres genres théâtraux, à pour but essentiel d'exalter la majesté royale. Surveillés de près par la Petite Académie, relais entre le pouvoir et les artistes, les divers aspects du théâtre français du ballet à la tragédie en musique, jouent un étonnant rôle politique. M. Couvreur nous en donne une analyse pénétrante, souligne leur interaction et dévoile leurs avatars. Présente dans l'ombre, la Petite Académie unit les différents chapitres de ce très beau livre, tout comme elle a guidé et unifié jadis, sans se dévoiler, les louanges au roi et les pouvoirs de l'art théâtral.

José Quitin

Catalogue des imprimés musicaux anciens du Conservatoire royal de Musique de Liège / BARTHELEMY, Maurice .-
Liège: Mardaga, 1992.-
219 p., ill., 22x15 cm.-
coll. "Musique/Musicologie" dir. par M. HAINE.-
ISBN 2-87009-521-X.-
Prix: 1 250 FB/195 FF

Dans un volume conçu comme un dictionnaire, l'auteur a rassemblé les titres des ouvrages imprimés avant 1800 qui se trouvent répartis dans divers fonds de la Bibliothèque du Conservatoire de Liège: fonds du Conservatoire (commencé en