

Le Florentin et le Parisien **Lully, Molière et la naissance de l'opéra à la française.**

En 1927, dans une lettre à Léon Brunschvicg, Henry Bergson écrivait: «Tout philosophe a deux philosophies: la sienne et celle de Spinoza.» Je le pasticherais volontiers en disant que tout homme de culture, en Europe occidentale, a deux patries: la sienne et l'Italie. Je n'en dirai pas davantage, Mesdames, Messieurs, chers Collègues, pour vous remercier de m'avoir honoré par l'invitation qui me vaut aujourd'hui de m'adresser à vous. Assurément et sincèrement, elle me touche autant qu'elle me flatte. Pour signe de cette émotion et pour réponse à cet honneur, j'ai voulu élire un sujet où se manifeste la convergence et la divergence, la connivence et l'émulation, la ressemblance et la distinction entre les deux cultures nationales à la frontière desquelles votre société situe ses travaux.

Et puisque l'année 2015 commémore la mort du Roi-Soleil en 1715, c'est à deux étoiles majeures de son règne, c'est au parallèle entre leurs itinéraires, c'est à la connivence esthétique entre eux, suivie d'une rivalité malheureuse mais somme toute fructueuse, que je voudrais consacrer mon propos. L'un était florentin, hommage au lieu où se situe notre rencontre; l'autre, parisien, comme l'université d'où vous m'avez aimablement convié à venir vous rejoindre. Au cœur de ce que nous appelons en France le Grand Siècle, Lully a donné sa forme spécifiquement française à l'opéra né en Italie, tandis que Molière donnait sa forme universelle au rire à la française. L'un musicien, l'autre comédien, en réalité tous deux hommes de scène, totalement et entièrement hommes de scène, ils maîtrisèrent toute la chaîne de l'invention dramatique, depuis le silence de la composition jusqu'à la pétulance de l'incarnation: car Lully joua, chanta et dansa longtemps en scène, comme Molière à sa façon mettait en musique, sous le masque, la cacophonie des ridicules humains. Après s'être amorcées en un saisissant parallèle, leurs carrières s'associèrent un temps, avant de bifurquer pour des raisons non seulement anecdotiques mais profondément esthétiques. Je voudrais rappeler ici comment ce parallèle, cette connivence et cette divergence, ne donnèrent naissance à rien moins qu'à l'opéra à la française.. Et qu'en transparence de leur relations autour de cet enjeu, ce sont aussi les relations entre le génie italien et le génie français à leur époque qui se révèlent: des génie parallèles, associés et rivaux — autre façon, peut-être, de dire complémentaires.

Le temps du parallèle

Depuis la Renaissance jusqu'à l'aube du siècle des Lumières, la France eut une hantise politique, l'Espagne, et une obsession culturelle, l'Italie. On imagine volontiers que les cauchemars de François I^{er} étaient hantés par Charles-Quint et ses rêves visités par Mona Lisa. Plus heureux, Louis XIV put mettre sur le trône d'Espagne son petit-fils Philippe et unir le talent d'un Baptiste venu d'Italie (Giovanni Battista Lulli, dit Lully) pour collaborer avec un autre Baptiste (Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière) à la recreation du «spectacle total» dont les Humanistes italiens voulaient ravir le secret aux anciens Grecs. Or, avant même leur rencontre, le hasard ou, puisque nous sommes en Italie, la *buona stella* qui luit sur le Parnasse, s'était amusé à mettre le destin de ces deux hommes, Lully et Molière, en parfait parallèle.

Certes, dix ans séparent la naissance à Paris de Jean-Baptiste Poquelin en 1622 et celle de Giambattista Lulli en 1632 à Florence. Mais le début prématuré de la carrière du jeune Florentin dans la capitale française, dès 1646, égalise le début de leurs parcours: Lully entre chez Mlle de Montpensier sous le prétexte de lui faire la conversation en langue italienne à peine six mois après que Molière et ses compagnons de l'Illustre théâtre en faillite avaient fui la capitale pour le Sud-Ouest puis le Sud de la France, où ils allaient tourner pendant plus de dix ans. Leur destin se croisait sur les routes, l'un montant vers Paris, l'autre descendant vers la France méridionale. Le Florentin allait parfaire sa formation musicale et apprendre la danse et le jeu scénique au contact des Français de la capitale. Le Parisien allait parfaire sa formation dramatique en imitant les auteurs de *commædie erudite* et en pillant le répertoire des *scenarii dell'arte*, tout en modelant son jeu sur celui des comédiens italiens qu'il rencontre sur le chemin de la Péninsule, entre Lyon et la Méditerranée. En sortira chez tous deux un art supérieur de la synthèse entre les deux esthétiques.

Il est frappant que presque toutes les traces conservées des premiers essais de Lully se concentrent sur le genre éminemment français (et insolite) du ballet de cour: spectacle somptueux, multiple et participatif, dont la cour fournit une partie des acteurs, à commencer par le roi. Le ballet de cour est formé d'entrées multiples, qui peuvent atteindre plusieurs dizaines, comme autant de tableaux à peine dramatiques, sur une trame thématique vague, tantôt allégorique ou politique, tantôt prosaïque et bouffonne. Il mêle poésie, musique, danse et arts décoratifs — costumes et décors y sont volontiers luxuriants, rutilants ou pittoresques. Dès 1652, Lully encore membre de la maison de Mademoiselle collabore à la composition et à l'interprétation de la *Mascarade de la foire Saint-Germain*: il y joue un «crieur de rats» vantant ses tartelettes au fromage. Passé au service direct de Louis XIV dans le courant de la même année, il participe au cours du carnaval de 1653 au fameux *Ballet royal de la Nuit* où le jeune roi brille dans le rôle du Soleil. Dans les cinq rôles qu'il y interprète, celui qu'on nomme déjà Baptiste se fait remarquer par son talent de danseur et sa verve comique. Baladin et bouffon des ballets du roi, voilà comment Lully se fait remarquer à la cour. À la même époque, Molière œuvre lui aussi dans un genre collectif et collaboratif: celui du canevas de farce, dont on n'a conservé que *Le Médecin volant* et *La Jalousie du Barbouillé*, l'une d'origine l'italienne, l'autre dans l'esprit gaulois.

Le *Ballet royal de la Nuit* réutilisait les décors de l'*Andromède* de Corneille, tragédie à machines mêlée de parties chantées: cette modulation de l'opéra italien dans le goût français avait été demandée à Corneille pour compenser l'échec de l'*Orfeo* de Rossi qui n'était pas parvenu à acclimater le goût ultramontain à Paris en 1647. Quelques mois après le *Ballet royal de la Nuit*, il se trouve que Molière et sa troupe interpréteront eux aussi *Andromède* à Lyon, un an avant que le Baptiste de province ne participe à la composition et à l'interprétation d'un ballet de cour, le *Ballet des incompatibles* dansé à Montpellier pour le carnaval de 1655. C'était quelques mois avant la création à Lyon de *L'Étourdi*, sa première comédie régulière, trois actes en vers démarqués d'un texte italien: *L'Inavvertito overo Scapino disturbato et Mezzetino travagliato* de Beltrame. Molière y joue sous le masque d'un valet fourbe à l'italienne, Mascarille, qu'il a créé et qu'il conservera encore quelques années. Dialogue des deux cultures, chez lui aussi, au moment où ils passent de l'interprétation à la composition.

C'est la même année que Lully passe lui aussi de la collaboration à la composition. Après avoir adjoint à ses talents celui de chef-fondateur d'une compagnie (les «Petits violons» du roi), il compose pour la première fois toute la musique d'un ballet pour Louis XIV: *L'Amour malade* sur un livret de Buti, qui était lui-même l'auteur du livret de l'*Orfeo* de Rossi. Plaisante association du génie tout français du ballet de cour avec l'esprit de l'opéra italien. Le thème et le tour comiques et satiriques de la pièce préludent à ceux de *L'Amour*

médecin que Molière créera avec Lully en 1665. Signe du destin, Lully jouait dans son *Amour malade* un rôle de Scaramouche. On sait que les ennemis de Molière prétendront un jour que Tiberio Fiorelli l'avait formé: «De Scaramouche il a la survivance», lira-t-on à propos de Molière en 1663 dans une comédie malveillante de Montfleury fils. Et une gravure circulera alors, légendée *Scaramouche enseignant, Élomire étudiant*, qui montre le second s'ingéniant à mimer les grimaces du premier.



Selon les Italiens de Paris, le duc de Guise, grand chambellan de la cour, aurait alors commandité un ballet nommé *Les Plaisirs troublés* pour répliquer au succès de celui de Lully:

Monsieur le duc y a été poussé par certains envieux qui ne peuvent souffrir que le roi se serve d'Italiens pour la conduite de son ballet, en espérant que le roi, en voyant représenter un autre de leur façon, fera appel à leurs talents,

écrit à son maître le résident de Florence (cité par Jérôme de La Gorce dans son *Lully*). S'ensuivit une rivalité armée entre Lully et le compositeur des *Plaisirs troublés* qu'un plaisant hasard fait se nommer Louis de Mollier. C'est le premier exemple de rivalité entre Lully et ... un Mollier avant Molière. Et le premier exemple de leur collaboration puisque (pour se réconcilier?), ces deux-là signèrent l'année suivante, avec Boesset, un *Ballet royal d'Alcidiane*. La langue française y remplaçait l'italien dans les textes chantés. La danse y reprenait tous ses droits et les décors commandés à Claude Derué durent substituer aux effets de la décoration ultramontaine une esthétique plus sage. Lully faisait le rude apprentissage du «choc des cultures».

La charnière entre les décennies 1650 et 1660 marque le grand tournant dans la carrière des deux Baptiste. Nouveau chassé-croisé du destin, Molière revenant à Paris en novembre 1658 croise Lully que le mariage de Louis XIV avec l'infante d'Espagne précipite en 1659 avec ses «petits violons» vers Bordeaux et Toulouse. Peu auparavant, l'arrivée de Cavalli dans la capitale pour y donner un *Ercole amante* commandé à cette occasion, qui

serait joué dans des décors de Vigarani et chanté par des Italiens venus exprès, avait laissé espérer à Mazarin de susciter le goût des Français pour l'opéra. Lully, homme-charnière entre ces esthétiques, obtint la commande des entrées de ballet pour les entractes d'*Ercole amante* et d'un *Xerxe* qu'on avait donné d'abord, en attendant la création de l'autre opéra, qui exigeait une salle immense en cours d'aménagement. Les opéras ne plurent pas: le chant rendait difficile la compréhension des paroles en langue italienne. Les entrées de ballet de Lully plurent par contraste: italien par rapport à Louis de Molliér, il redevenait français par rapport à Cavalli.

C'est l'art de la bascule qu'à la même époque Molière pratique en conquérant Paris par ses *Précieuses ridicules*: cette petite comédie fédère sur un sujet d'actualité l'*inganno* du scénario à l'italienne (Molière y joue sous le masque de Mascarille) avec la gauloiserie antiféministe de la farce à la française (Mascarille y fait couple avec Jodelet). Cette fédération d'influences illustre une réalité esthétique: pendant les quelques années qui les séparent encore de leur rencontre, Molière comme Lully semblent avoir cherché leur voie dans une grande diversité de modèles.

Molière multiplie les essais, dans la farce en prose (*Les Précieuses ridicules*) ou en vers (*Le Cocu imaginaire*), la comédie en trois puis en cinq actes (*L'École des maris* puis *des femmes*), les pièces à intrigue nouée (*Le Cocu imaginaire*) ou additionnelle (*Les Fâcheux*), le genre de la comédie héroïque et galante (*Dom Garcie de Navarre*), le spectacle à insertion de musique et de danse, la satire de mœurs, l'anatomie des caractères, le comique de réflexion ou la pure et simple hilarité. Cela jusqu'à la formule fédérative proposée par *L'École des femmes*, où la revendication morale en faveur de la liberté féminine s'associe à une peinture de la vie bourgeoise parisienne par le liant du ridicule d'un barbon qui anticipe tous ceux de son répertoire, d'Orgon dans *Tartuffe*, jusqu'à Argan, le Malade imaginaire. Depuis son retour parisien en 1658 sa troupe avait reçu le prestigieux patronage de Monsieur, frère de Louis XIV. Elle partagea d'abord la salle du Petit-Bourbon puis celle du Palais-Royal avec les Italiens de Paris, par alternance d'un jour sur l'autre: tout un symbole. La notoriété et la faveur acquises par son directeur lui vaudront en 1665 sa promotion en troupe du roi.

En parallèle à cette ascension, on voit Lully dans les mêmes années chercher lui aussi sa voie et sa place en variant ses compétences. Son brevet reçu en 1653 de «compositeur de la musique instrumentale du roi», sa situation à la tête des Petits violons, sa réputation dans les registres variés de l'écriture vocale et instrumentale et de l'interprétation musicale et chorégraphique lui valent déjà une réputation nationale et internationale: jouant les grands seigneurs, il se fera tirer l'oreille pendant un an pour répondre à la commande passée en 1663 par le Grand-Duc de Toscane pour des «airs à danser et de chambre». Candidat en 1660 à la charge nouvelle de maître de chapelle créée pour la nouvelle reine puis à celle devenue vacante de sous-maître de chapelle du roi, il se tourne vers un genre encore méconnu de lui: la musique religieuse (*Motet pour la paix*, *Ténèbres* et *Miserere*). Pourtant il avait déjà reçu en 1661 la charge de surintendant de la musique du roi en partage avec Boesset. Il avait aussi obtenu les lettres de naturalité qui authentifient son nom francisé par une terminaison en y grec. En juillet 1662, il épousera la fille du célèbre compositeur Michel Lambert. Sans faire taire les pamphlets sur ses mœurs, cela le pose dans la société. Six mois plus tôt, en parallèle, Molière avait épousé Armande Béjart, jeune sœur de sa vieille complice Madeleine avec qui il avait fondé l'illustre théâtre. Cela suscita la verve d'autres pamphlets. Montfleury père adressa même un placet au roi accusant le nouveau marié « d'avoir épousé la fille, et d'avoir autrefois couché avec la mère ». Et les premières allusions à son cocuage supposé suivront bientôt cette accusation d'inceste.

Méprisant ces clabauderies, Louis XIV acceptera d'être, le 6 août 1664, le parrain de Louis Lully, premier fils du compositeur, comme le 28 février de même année il avait été

celui de Louis Poquelin, premier fils du comédien. Mariés la même année, pères la même année d'un premier fils parrainé par le roi, il ne restait plus à ces deux hommes pour parfaire le parallèle social qu'à habiter la même rue: c'est fait en juin 1664, quand Lully déménage rue Saint-Thomas-du-Louvre, où Molière demeure depuis 1661. Pour l'anecdote, lorsque Lully ira habiter en 1667 dans le quartier Saint-Roch, rue Traversine, il sera rejoint en 1672 par Molière venu se loger dans une maison de la rue Richelieu à l'endroit où la Traversine vient s'y terminer. Voilà pourquoi l'ancienne rue Traversine s'appelle aujourd'hui rue Molière...

Plus sérieusement, l'endroit symbolique où la rue Traversine de Lully rencontre la rue Richelieu de Molière, c'est bien plus tôt, en 1661, qu'il faut aller le chercher: le 26 juillet de cette année-là, Lully toujours voué au ballet de cour avait créé pour le roi le *Ballet des Saisons* dans les jardins de Fontainebleau. Le médiocre succès de Cavalli avait chassé de la capitale les chanteurs italiens, le spectacle des arts associés à la française reprenait ses droits sous la gouverne du musicien italien de Paris. Trois semaines plus tard, le 17 août, Molière participait à la fête donnée au roi par le surintendant Fouquet dans le domaine de Vaux à peine achevé. Il y créait la comédie des *Fâcheux*. Ce défilé d'importuns qui accablent le héros, Éraste, de récits ridicules où ils déploient leurs marottes prenait la forme additionnelle d'un ballet à entrées successives. Les actes de la comédie alternaient avec des scènes chantées et chorégraphiées sur le même thème: les fâcheux chantant et dansant faisaient écho aux fâcheux pérorant.

Dans l'édition du texte dédié au roi qui avait apprécié le spectacle, Molière explique l'origine de ce mariage nouveau entre comédie et ballet de cour:

Le dessein était de donner un Ballet aussi; et, comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi de Danseurs excellents, on fut contraint de séparer les Entrées de ce Ballet, et l'avis fut de les jeter dans les Entr'Actes de la Comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes Baladins de revenir sous d'autres habits. De sorte que pour ne point rompre aussi le fil de la Pièce, par ces manières d'intermèdes, on s'avisait de les couvrir au sujet du mieux que l'on put, et de ne faire qu'une seule chose du Ballet, et de la Comédie : mais, comme le temps était fort précipité, et que tout cela ne fut pas réglé entièrement par une même tête, on trouvera peut-être quelques endroits du Ballet, qui n'entrent pas dans la Comédie aussi naturellement que d'autres. Quoi qu'il en soit, c'est un mélange qui est nouveau pour nos Théâtres, et dont on pourrait chercher quelques autorités dans l'Antiquité; et, comme tout le Monde l'a trouvé agréable, il peut servir d'idée à d'autres choses, qui pourraient être méditées avec plus de loisir. (Liminaire des *Fâcheux*)

C'était jeter les bases d'un modèle dramatique inédit, qu'on nomme aujourd'hui «Comédie-ballet», par les noms associés des deux genres sollicités: on avait vu des comédies jouxter des ballets, des ballets insérés dans des opéras, mais plus rarement (sauf peut-être dans le théâtre de collège jésuite) un spectacle unir autour d'un thème commun une pièce dramatique et un ballet l'enveloppant et l'entrelardant. Molière suggérait au roi qu'on pourrait organiser à nouveau de tels spectacles sous la gouverne d'une seule tête, la sienne. Et il prenait soin de rattacher cette nouveauté esthétique au spectacle total des Anciens, en proposant pour en restaurer les fastes disparus une solution différente de l'opéra italien décidément inapproprié au goût français.

Sans le savoir, Molière jetait ainsi les bases d'une coopération avec Lully qui durerait une décennie. Une coopération grosse de rivalité latente, puisque ce duo était appelé à n'avoir qu'une seule tête: il faudrait donc en couper une. Et une coopération dont l'issue serait, trois mois après la mort de Molière, l'invention de la forme spécifique de l'opéra à la française: en soudant ensemble les passages de chant, de musique et de danse qu'il aurait créés pour les comédies-ballets de Molière, Lully en viendrait à élaborer le modèle de la comédie et de la tragédie en musique, avec récitatif accompagné, airs, chœurs et intermèdes dansés, sans plus de passages parlés. Pour signe de cette coopération promise, la comédie des *Fâcheux*

accueillait, en sus des divertissements dansés dans les entractes que Beauchamp avait mis en musique, une scène où un certain Lysandre, toqué de chant et de danse, interprète une courante écrite par Lully avant de courir la soumettre au jugement de qui? de «Baptiste le très cher», bien sûr! Cette allusion flatteuse à la place tenue par le Florentin dans le goût musical du temps marquait ainsi leur toute première et encore toute discrète collaboration.

La collaboration des deux Baptiste

L'association effective de ces deux artistes pour la création d'une dizaine de comédies mêlées de musique et de danse ne commença donc vraiment qu'en 1664, par *Le Mariage forcé*. On a coutume de tenir cet ouvrage pour une petite comédie de Molière, parce qu'il la remania quatre ans plus tard en pièce dramatique sans ornements pour son public parisien. Mais sous-titrée à sa création «Ballet du roi dansé par Sa Majesté», elle servait à nouer par un fil de comédie vertébral une série d'entrées de ballet de cour en partie déjà composées par Lully pour la musique, par Beauchamp pour la danse. L'un des prétextes semble avoir été, signe du caractère très contingent et improvisé de tout ceci, que Louis XIV souhaitait utiliser un déguisement de bohémien déjà confectionné pour un ballet antérieur où une raison inconnue l'avait empêché d'incarner ce rôle! Sur un sujet inspiré de Rabelais, Molière promut donc le mince argument d'un ballet de cour en une véritable comédie à trame farcesque, dont les divertissements ne se contentaient pas d'entrelarder les actes mais truffaient même leur déroulement. Les parties vocales s'harmonisaient avec les thèmes traités par la parole comique, la musique s'efforçait à l'expressivité, et la promesse des *Fâcheux* s'accomplissait en une hybridation de la comédie par l'esprit du ballet de cour. Petit ballet improvisé en marge du grand *Ballet des amours déguisés* prévu pour le carnaval, le genre nouveau entrainait par la petite porte sur la scène esthétique du moment.

Cinq mois plus tard, à Versailles, dans le cadre du divertissement somptueux et varié des «Plaisirs de l'Île enchantée», Molière et Lully créèrent au second soir de cette fête qui dura près d'une semaine une comédie héroïque et galante en cinq actes, d'origine espagnole mais transposée dans la Grèce antique: *La Princesse d'Élide*, composée pour l'occasion et à-demi versifiée seulement, tant on dut aller vite. Elle venait vers le roi un pied chaussé et l'autre nu, écrira plaisamment Molière. Revenant au modèle des *Fâcheux*, le poète comique cantonne à l'ouverture, au dénouement et aux entractes les divertissements de musique et danse qu'il entremêle de scènes parlées où, sous le masque du bouffon Moron, il donne la réplique et le contrepoint au chant pastoral: occasion de dialogues burlesques et parodiques entre langage parlé et chanté. Ce n'est plus ici la musique ou la danse qui envahit l'action comique, comme dans *Le Mariage forcé*, mais le contraire. Lully assortit d'ailleurs la couleur musicale de ses interventions au double génie de cette pièce: pastorale pour l'intrigue centrale, joyeuse et décalée pour la dérision qu'y introduit la verve moqueuse de Molière. L'influence maintenue de l'air de cour à la française contraste dans la partition avec l'influence péninsulaire que magnifie le premier air de «plainte» à la manière italienne sur des paroles françaises, celui de Tircis dans le quatrième intermède, comme il s'en trouvera d'autres dans les partitions pour les comédies-ballets, jusqu'à la fameuse plainte, purement italienne, de *Psyché*, en 1671. Entre *Les Fâcheux* en 1661 et cette *Psyché* de 1671, les occasions de collaboration offertes à Lully et Molière dans le cadre de ces «comédies mêlées» illustreront cette diversité, cette disparité même de forme et de contenu. On peut tout au plus les classer en trois catégories à partir du motif de leur commande: fêter le carnaval en hiver, divertir les chasses du roi en automne, ou marquer un événement exceptionnel de la vie du royaume ou de la cour, n'importe quand.

Pour le carnaval de 1667, Benserade et Quinault conçurent à Saint-Germain le magnifique «Ballet des Muses», qui ne comptait pas moins de quatorze entrées, dont la

musique était composée par Lully. Molière y créa *Mélicerte*, comédie pastorale inachevée, la *Pastorale comique*, perdue sauf pour la partie chantée, et une comédie à l'italienne, *Le Sicilien*, chacune constituant une entrée de ce ballet qui se renouvela au cours de ses quinze reprises. En février 1670, pour le «Divertissement royal» que Molière mit en œuvre sur une idée de Louis XIV, c'est une comédie de lui, *Les Amants magnifiques*, qui cette fois sert de lien et enveloppe dans son intrigue à l'antique les entrées de danse, de musique et de chant réglées par Lully. Le roi qui devait y paraître en Neptune et en Apollon déclara forfait: fatigue passagère ou verdict de l'âge, il se retira définitivement du plateau des divertissements de cour. La professionnalisation du genre qui s'ensuivit devait aboutir l'année suivante, en janvier 1671, à un spectacle grandiose. La salle des Tuileries, à Paris, avec ses 6000 places, avait été fermée après le mariage de Louis XIV et les représentations d'*Ercole amante* de Cavalli. On la rouvrit, on la restaura, et Molière y dirigea la création de *Psyché*, tragédie-ballet à machines, mêlée de danse et de musique, qui marquait l'aboutissement de sa collaboration avec Lully. Le luxe en fut inouï: la pièce compte au total 327 personnages, elle suppose 13 solistes, 120 instrumentistes et 70 danseurs. Requis par l'organisation d'ensemble, Molière dut se faire aider de Corneille pour versifier l'ébauche qu'il avait écrite en prose. Le prologue et le finale, en forme de concert des dieux pour l'un et d'apothéose pour l'autre, annoncent la tragédie lyrique, tout en renouant avec les fastes princiers des cours italiennes de la Renaissance. Le spectacle coûta plus de 260 000 livres (autour de 700 000 euros).

À dire vrai, la collaboration entre les deux Baptiste ne se termina qu'un an plus tard avec le «Ballet des ballets», monté à Saint-Germain en décembre 1671 pour l'arrivée de la nouvelle épouse de Monsieur, la princesse Palatine. Pour offrir à la nouvelle venue un échantillon des fastes de la cour, on commanda à Molière et Lully de resservir quelques-uns des divertissements créés durant leur collaboration. Ils les montèrent sous forme d'entrées successives incluses dans la trame légère et ouverte de *La Comtesse d'Escarbagnas*, courte pièce écrite par Molière pour leur donner un fil et un prétexte. Durant les quelque cinq heures et demi que durait ce spectacle hétérogène, la petite comédie se distend sous la richesse des divertissements qu'elle encadre et qui en réalité la dévorent. Le modèle d'enchâssement ici se renverse: le ballet écartèle la comédie, dans laquelle Molière ne s'est pas distribué de rôle. On sent qu'une expérience esthétique trouve ici son terme. Quatre mois plus tard, en effet, Lully allait recevoir un privilège lui donnant l'exclusivité des spectacles dramatiques accompagnés de musique et visant à empêcher Molière de produire de nouvelles comédies-ballets. L'assouplissement que celui-ci obtint du roi lui permit de créer *Le Malade imaginaire*, en collaboration avec Charpentier pour la musique. Sa mort prématurée mit fin à la rivalité qui s'annonçait.

Pour en revenir au «Ballet des ballets», la date d'arrivée de la princesse Palatine à Paris, en décembre, avait permis de faire d'une pierre deux coups et de faire servir au divertissement du carnaval le spectacle créé pour elle. Dans le même esprit, c'est pour compenser l'absence de festivités de carnaval en 1668 à cause de la guerre de Dévolution qu'en juillet le roi décida de fêter à Versailles la paix d'Aix-la-Chapelle. Outre les distractions attendues du bal, de la collation, du souper ou du feu d'artifice, ce «Grand divertissement royal de Versailles» offrit une comédie de Molière, *George Dandin*, articulée avec une pastorale chantée et dansée dont il était l'auteur des vers et Lully de la musique. Sans interférence l'une avec l'autre, comédie parlée et pastorale chantée se font contrepoint: les scènes acides de mœurs rurales, sur le thème du mal-marié, cocu et battu, constituent un miroir déformant et burlesque pour les amours sucrées des pasteurs et pastourelles de la partie en musique. Jamais intégration aussi soignée entre les deux univers esthétiques n'aura mieux dit leur hétérogénéité et leur incompatibilité par leur entrelacement même. Lully put faire l'essai, dans les longs développements de l'écriture vocale associée aux vers pastoraux de

Molière, d'une forme de *recitativo* en dialogues sur des paroles françaises: cela excédait l'esthétique plus serrée des airs de cour pour annoncer le récitatif dramatique de l'opéra en langue française. D'autant que Molière avait souplement asservi son écriture aux exigences de simplification, de répétition, d'échos et d'effets harmoniques qui seront ceux des livrets d'opéra français qu'écrira si bien Quinault pour Lully des années plus tard. Le brillant finale avec machines, chant et orchestre, où quarante exécutants montés sur une frondaison animée chantent en chœurs harmonisés, sera d'ailleurs repris par Lully en 1672 dans une première esquisse encore imparfaite d'opéra à la française intitulée *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*.

Par rapport à ces spectacles de carnaval, les chasses royales requièrent par trois fois le concours des deux Baptiste. En septembre 1665, à Versailles, sans contexte de ballet de cour ni de grande fête, les trois actes de *L'Amour médecin*, composés et répétés à l'impromptu, assortis d'une demi-douzaine de scènes musicales et chorégraphiques sans emphase, constituent une simple représentation de circonstance, mêlée à des reprises d'autres comédies de Molière. En octobre 1669, les trois actes de *Monsieur de Pourceaugnac*, comédie tout italienne d'origine, de thème et de structure, sont entrelardés de divertissements du même goût, directement appelés par l'action comique qu'ils prolongent sans rupture d'esprit ni de sujet. Lully y fit sensation en apothicaire armé d'une seringue poursuivant Molière-Pourceaugnac, tout en chantant en italien les bienfaits de son clystère.

Enfin, en octobre 1670, toujours à Chambord, le prétexte de mettre en scène des Turcs inspira à Molière son *Bourgeois gentilhomme*, le chef-d'œuvre de la «comédie-ballet» et la seule pièce qu'il dénomma ainsi. Les ornements encadrés ou entrelardés y ont tous un lien avec l'intrigue dramatique. Seul le ballet final, dit «Ballet des Nations», est autonome. La division de la pièce en trois actes lors de sa création (elle sera reprise en cinq à Paris) incluait la fameuse cérémonie de réception du héros en *mamamouchi* au cœur du troisième. Les ornements conçus conjointement par Lully et Molière ne se contentent plus de scander le passage d'un acte à l'autre, ils peuvent aussi s'incruster dans l'action dramatique et par là y participer de plein droit. Celle-ci est prévue pour en varier les registres, les formes et les thèmes: pastorale, air à boire, pantomime, turquerie, récit italien ou scène de nuit. La cérémonie turque intégrée à l'action et le «Ballet des Nations» qui lui reste extérieur illustrent de manière équilibrée le rôle dramatique dans un cas, uniquement spectaculaire dans l'autre, qui est dévolu aux divertissements. Leur ampleur et leur puissance d'effet poussent aux limites le modèle qui demeure fondé sur la prééminence de la dramaturgie parlée: c'est celle-ci en effet qui par principe est chargée de mener l'action et d'en dévider le fil. Le caractère narratif et expressif (satirique et bouffon) de la cérémonie turque, comme plus tard celui de la cérémonie médicale du *Malade imaginaire*, leur confèrent cependant une vertu double, dramatique et spectaculaire à la fois, qui les porte sur la voie de l'autonomie qui sera celle de l'opéra, où la parole chantée sera à la fois dramatique et spectaculaire. L'association avec la comédie aura ainsi permis à l'ornement d'approcher au plus près de cette conquête. Reste que le langage y est encore redondant par rapport à la parole comique, celle des scènes parlées, où continue de se dévider tout le fil narratif. Le «Ballet des Nations», lui, franchit le pas: il met en scène des personnages typés et variés, des hommes du bel air, un bourgeois et une bourgeoise babillards, des Gascons, un Suisse, venus assister en scène au ballet des nations espagnole, suisse et italienne, traitées chacune dans des registres musicaux caractéristiques de ces trois cultures. Les spectateurs de ce ballet dans le ballet s'expriment, eux, sur le mode du récitatif accompagné, dans une situation triviale: une attente de lever de rideau au moment de la distribution du programme dans une salle de spectacle. Ils préfigurent discrètement le rôle que tiendra cette forme de *parlar-cantando* dans l'opéra encore à venir.

Que conclure de cet aperçu? Que le modèle de la comédie-ballet est marqué par une diversité et une instabilité fructueuses qui la constituent en chantier d'écriture plus qu'en un genre défini et régulé. Diverses, la nature et la forme du poème oscillent entre le comique et le galant, voire le tragique, entre l'Antiquité héroïque ou mythologique et le temps présent, prosaïque sinon farcesque, entre l'insertion des divertissements dans la trame dramatique et l'inverse, c'est-à-dire l'insertion de la comédie dans les entrées de ballet. Les créations pour la cour sont mobiles et instables: non seulement toutes les combinaisons entre comédie et divertissement sont possibles et variables, mais on peut déplacer ou remplacer des séquences au cours du déroulé de la fête, réutiliser pour de nouvelles commandes des sections de spectacle déjà montées ailleurs, et de même que Molière redonnait à Paris des comédies-ballets sans plus de ballet ni de musique, de même l'on verra un jour Lully rebaptiser «tragédie lyrique» la *Psyché* de Molière, après en avoir fait récrire par Thomas Corneille le texte dramatique pour l'adapter au récitatif et au chant, sans changer le reste.

Pourtant cette diversité se ramène aisément à une constante: celle que contient le terme double de comédie-ballet, associant deux mots qui déterminent les deux pôles entre lesquels tout se décide. Ces deux pôles, ce sont ceux de la *dramaturgie* et du *spectacle*. A la racine de la comédie, il y a la dramaturgie de la parole incarnée. Au principe du ballet, du ballet de cour, il y a le spectacle que la société entourant le roi se donne à elle-même, un spectacle où tous les arts conspirent pour transformer en jeu les actes du quotidien: la marche devient danse, la parole devient chant, le costume déguisement, le cadre de vie décor, et le silence se peuple de musique instrumentale. L'achoppement entre les esthétiques de Molière et de Lully, en dehors de toute rivalité personnelle d'ego ou de pouvoir, se situe dans le mode de relation qu'ils conçoivent entre dramaturgie et spectacle. Molière veut seulement les articuler, Lully aimerait les fusionner. Pour Molière, le divertissement a sa place dans les entractes, il enlace la comédie ou elle s'enlace avec lui. Mais ils ne se mêlent pas. Quand ils le font, il prend soin de justifier tant bien que mal cette anomalie. M. de Pourceaugnac consulte-t-il des avocats dont Lully a réglé le chant? On lui explique qu'ils «ont contracté du barreau certaine habitude de déclamation, qui fait que l'on dirait qu'ils chantent, et vous prendrez pour musique tout ce qu'ils vous diront» (II, x). Pour Lully, parole et musique ont vocation à fusionner: il penche naturellement à leur fédération, Molière à leur confédération. La différence entre comédie-ballet et opéra se ramène au choix entre ces deux logiques.

C'est dire que nous ne jugeons pas, comme on le fait d'ordinaire, que le ballet de cour fut un obstacle à la naissance de l'opéra en France. Tout au contraire, nous allons montrer que le ballet de cour et la comédie-ballet, qui en découle, constituèrent une indispensable médiation pour assortir l'esprit de la dramaturgie avec celui du spectacle, selon le modèle de l'opéra italien, mélange dont le goût français ne pouvait supporter l'idée. Raison pour laquelle seul un Italien de Paris ayant appris son métier de musicien à l'école du ballet de cour français pouvait réaliser cette mutation du goût, parce qu'il en comprenait assez la difficulté, de l'intérieur, pour éviter le rejet de la greffe entreprise jusqu'alors sans succès.

Lully sans Molière ou la naissance de l'opéra français

Contrairement à ce qu'on peut lire, la naissance de l'opéra français n'est donc pas antérieure, selon nous, au privilège qu'acquiert Lully en 1672 de son immédiat prédécesseur dans la dramaturgie en musique à la française, Pierre Perrin. En 1669, celui-ci avait été le premier Français à demander un droit exclusif de «représenter en public des opéras et des représentations en musique et en vers français, pareilles et semblables à celles d'Italie». Mais ce droit, ni Perrin et son associé Cambert avec leur pastorale *Pomone*, ni leurs imitateurs et concurrents Sablières et Guichard avec *Les Amours de Diane et Endymion* n'en usent aussi complètement que ce libellé l'envisageait. Prodigueusement fêtés pour les spectacles qu'ils

donnent (*Pomone* connaîtra 146 représentations), ils ne franchissent ni le Rubicon ni la clôture du pré où paissent les moutons de la bergerie. Leurs tentatives n'ont pas d'autre originalité par rapport aux ballets de cour et aux comédies-ballets que la mise en musique de tout le discours dramatique de la pastorale. Mais tout le discours dramatique, ce n'est pas tout discours dramatique. Ils ne quittaient pas la pastorale. Or c'était là tout l'enjeu.

Pourquoi? Parce que l'opéra naîtra en France quand sera abolie une loi tacite qui limite la mise en musique du texte dramatique au genre seul de la pastorale. Cette loi, Molière la rappelle dans une scène du *Bourgeois gentilhomme* où M. Jourdain demande pourquoi ce sont «encore des bergers» qui viennent chanter pour lui au milieu du dialogue comique. À quoi son maître de musique (et Molière à travers lui) répondent:

Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers ; et il n'est guère naturel en dialogue que des princes ou des bourgeois chantent leurs passions. (*Le Bourgeois gentilhomme*, II, II).

Tout est dit en deux mots: la vraisemblance et le naturel. Ce sont les principes du goût classique en France. Le chant étant naturel aux bergers seulement, la vraisemblance limite la possibilité de chanter la parole dramatique à la pastorale seule. Voilà la clef du divorce entre le goût français et l'opéra italien, et accessoirement entre Molière et Lully. L'action (le *dialogue*) et l'émotion (les *passions*), que la pièce soit tragique (avec ses *princes*) ou comique (avec ses *bourgeois*), exige la parole comme principe *vraisemblable* de son effet *naturel*. Le chant (et la danse) relèvent du spectacle et ne peuvent mordre sur la dramaturgie sans contrevenir au naturel et à la vraisemblance.

La naissance de l'opéra français passera par l'exfiltration du genre hors du pastoral. Ce qui supposera une légitimation de la parole chantée, avec l'invention du récitatif déclamatoire, chargé de porter l'action dramatique et plus seulement de l'orner.

Lorsque Lully, sentant tourner le vent du succès et du goût, veut racheter son privilège à Perrin, Louis XIV se montrera réticent et stupéfait: selon Brossard, le musicien professait jusqu'alors que «la langue française», appropriée aux airs de cour, «n'était point propre pour les grandes pièces [lyriques]». Selon Perrault, le roi aurait avoué à Colbert avoir cédé à Lully par crainte «que de dépit il ne quittât tout»; or «il ne pouvait se passer de lui dans ses divertissements». L'opéra va naître en France parce que Lully est indispensable au divertissement du ballet de cour et de la comédie-ballet, qu'il va anéantir! D'ailleurs, le premier usage qu'il fera de son privilège regarde vers le passé proche: le 11 novembre 1672, il donne au jeu de paume de Béquet *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale composée, on l'a vu, pour relier certains des divertissements de musique et de danse qu'il avait composés naguère pour la *Pastorale comique*, *George Dandin*, *Les Amants magnifiques* et *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière. C'était revenir au principe additionnel du «Ballet des Ballets» conçu avec Molière l'année précédente. Pourtant, le lendemain de la première des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, une lettre de James Vernon, secrétaire de lord Halifax alors à Paris, qualifie le spectacle de «nouvel Opéra de Baptiste». Mais le 12 février suivant, en présence de Monsieur et «parmi un grand nombre de seigneurs», le duc de Monmouth, le Grand Écuyer et le marquis de Villeroy montent en scène se mêler aux danseurs, comme au temps du ballet de cour. Étrange combinaison: la tradition du ballet de cour passe la main à un spectacle extrait de comédies-ballets que Vernon qualifie de nouvel opéra. Les trois formes successives se donnent la main au-dessus du berceau de l'opéra français.

Mais le berceau est encore vide. La nativité sera pour à la mi-avril: *Cadmus et Hermione* marque alors la naissance de la «tragédie-lyrique», accouplement de termes jusqu'alors impensable dans l'esthétique française. Pierre Bayle le confirme:

...avant *Cadmus et Hermione*, ce que l'Académie royale de musique avait représenté n'était que comme le prélude ou plutôt les entractes d'une juste pièce. (Lettre à son frère du 25 août 1676)

Sur un sujet mythologique, héroïque et amoureux, mêlant une intrigue sérieuse et émouvante à quelques passages comiques, *Cadmus et Hermione* remplaçait la déclamation tragique par le récitatif accompagné qui menait l'action ornée d'airs, de chœurs, de danses et de tableaux à décors et machineries.

Et, preuve que le récitatif est la clef de tout, les adversaires de la forme nouvelle vont cibler cette incongruité qui promeut en moteur de l'action ce qu'ils estiment être un corollaire ornemental:

Il y a une ... chose, dans les Opéras, tellement contre la nature, écrit Saint-Évremond, que mon imagination en est blessée: c'est de faire chanter toute la pièce depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique et les plus communes et les plus importantes affaires de leur vie. Peut-on s'imaginer qu'un maître appelle son valet, ou qu'il lui donne une commission, en chantant; qu'un ami fasse, en chantant, une confidence à son ami; qu'on délibère, en chantant, dans un conseil; qu'on exprime avec du chant les ordres qu'on donne, et que mélodieusement on tue les hommes à coups d'épée et de javelot, dans un combat? C'est perdre l'esprit de la représentation, qui sans doute est préférable à celui de l'harmonie; car celui de l'harmonie ne doit être qu'un simple accompagnement; et les grands maîtres du théâtre l'ont ajoutée comme agréable, non pas comme nécessaire, après avoir réglé tout ce qui regarde le sujet et le discours. («Sur les Opéras. À M. le duc de Buckingham», 1677)

Le procès est double: le chant ne peut convenir ni à tous, les bergers faisant exception, ni à tout, et notamment pas à mener le drame. Il doit se limiter à orner une action que la déclamation parlée peut seule prendre en charge. La préférence qu'Aristote accordait à la parole sur le spectacle, au récit des faits sur leur représentation, continue d'opérer.

Or, le spectaculaire, c'est l'affaire des Italiens, pas des Français. Cette distribution est si généralement reçue, qu'elle est reconnue par les deux cultures comme un critère de leur différence de goût. Le marquis de Saint-Maurice, ambassadeur à Paris du duc de Savoie, n'écrivait-il pas en 1671 à propos de la *Psyché* de Molière et Lully:

...c'est bien la chose la plus étonnante qui se puisse voir, car l'on voit tout en un instant paraître plus de trois cents personnes suspendues ou dans des nuages ou dans une gloire, et cela fait la plus belle symphonie du monde, en violons, théorbes, luths, clavecins, hautbois, flûtes, trompettes et cymbales. L'on voit bien qu'il a fallu qu'ils [*les Français*] se soient réduits maintenant à suivre en ces sortes de choses les sentiments des Italiens.

Pour faire recevoir à Paris le principe opératique, il faudra donc franciser l'idée invraisemblable et non naturelle que l'action d'une tragédie puisse être chantée de part en part. Lorsque ce sera fait, quelque trente ans plus tard, un thuriféraire de Lully, Lecerf de La Viéville, dans sa *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française* (1704-1706) s'emploiera justement à distinguer l'opéra de Lully, tout français d'esprit, c'est-à-dire «simple, agréable, naturel» de l'inspiration italienne, celle des Corelli et Bononcini, qui jouent sur la vélocité, la virtuosité, la complexité, les enchaînements harmoniques et les accords inouïs, bref la recherche de l'effet pour l'effet, du spectaculaire. Et après avoir remis dans la bouche d'un des devisants de son dialogue les arguments de Saint-Évremond contre l'opéra, Lecerf de La Viéville répondra ceci, au bénéfice de Lully:

Et, allons donc, Mr. le Comte, interrompit le Chevalier, étalés bien vôtre Saint Evremont. Mais en un mot, il n'est point naturel, si vous voulés, que tout ce qu'on met en chant soit chanté. Cela n'est point vraisemblable en soi-même, j'y consens: mais cela est devenu vrai-semblable & naturel par l'usage.

Revoici le vraisemblable et le naturel, mais annexés à l'opéra de Lully par l'usage, ce bel usage qui fait la loi, par exemple, pour la langue ou pour la politesse. Dans ces domaines,

l'usage naturalise les conventions. C'est dire que la légitimation de l'opéra rencontre ici la difficile question de l'articulation entre nature et culture. Si les bergers chantent sur scène, c'est que la nature a donné aux bergers l'usage du chalumeau et le goût de la chanson: c'est naturel, donc vraisemblable. Mais que les princes et les dieux parlent en alexandrins, est-ce naturel et vraisemblable? Non, c'est que la beauté que recèle cet usage a naturalisé cette convention culturelle. De même, à l'opéra, le chant sera devenu naturel pour les dieux, les princes ou les bourgeois, pour Alceste ou pour Atys, quand le curseur de la vraisemblance se sera déplacé jusqu'à le reconnaître pour équivalent scénique du discours parlé. Le chant sera alors pour l'opéra l'équivalent du vers pour la tragédie: une convention naturalisée.

Mais ce déplacement du curseur, jusqu'où ira-t-il et comment le légitimer? Comme l'explique Lecerf de La Viéville, en teintant de naturel le récitatif, en le simplifiant et en le calquant sur la parole «naturelle». Modèle de concision et de souplesse, le vers des livrets écrits par Quinault se soumet avec naturel à la musique. On dit que Lully apprenait le texte proposé par son librettiste et l'essayait au clavecin pour fondre la musique dans les paroles. Et le cas échéant il faisait refaire le texte à Quinault jusqu'à vingt fois. On disait qu'il avait dérivé son récitatif de la déclamation de l'actrice fétiche de Racine, la Champmeslé, qui modulait les vers tragique comme du chant parlé, du *parlar cantando*. Le ballet de cour avait enseigné à Lully la simplification, la comédie-ballet lui avait appris la dynamique dramatique, la tragédie lui offrit sa ligne de chant parlé.

Le début du troisième acte d'*Alceste* offre un modèle de cette menée dramatique du récit jointe à son exploitation émotionnelle et lyrique. Le coup de théâtre que constitue le sacrifice de l'épouse pour sauver son époux mourant est assumée par un récit qui fait charnière entre deux déplorations: on pleurait le sort d'Admète se mourant, une rapide embellie nous apprend qu'il est sauvé, mais ce bonheur est submergé par le coup de théâtre que constitue le sacrifice d'Alceste dont Céphise vient faire le récit («J'ai couru, mais trop tard pour arrêter ses coups»), et la déploration rebondit sur son nouvel objet. Commence alors, sommet de l'ouvrage, la plainte qui occupe toute la longue scène V, «Formons les plus lugubres chants»: chœur et solistes y développent leur douleur en presque dix minutes de chant, avec une ampleur jamais encore rencontrée chez Lully. Cette osmose entre le récit d'action et la déploration lyrique emportées dans le même mouvement musical constitue le premier chef-d'œuvre de musique dramatique conçu par Lully. L'opéra français est né là, de l'attribution à la parole chantée d'un rôle à la fois dramatique et lyrique, sans recherche d'effets spectaculaires, par l'osmose de la musique avec les paroles et les actions. La musique, à la fois émotionnelle et agissante, calque la déclamation éloquente en la promouvant en poésie dramatique et lyrique.

Est-ce à dire que Lully s'est francisé au point de renoncer aux charmes de l'effet spectaculaire qu'on attribuait au goût italien et aux éclats de sa virtuosité? Dans ce que l'effet et la virtuosité peuvent avoir de superficiel, sans doute. Mais sans renoncer à ce qu'ils peuvent avoir d'éblouissant et de fascinant. Lecerf de La Viéville lui-même, qui oppose sans cesse Lully aux Italiens, n'a garde de le cacher:

J'ai vû plusieurs fois à Paris, quand le duo de Persée, si sçavant & si difficile, *Les vents impétueux*, &c. étoit bien executé, tout le peuple attentif de même, être un demi quart d'heure sans souffler, les yeux fixez sur Phinée & sur Merope, & le duo achevé, s'entremarquer l'un à l'autre par un panchement de tête, le plaisir qu'il leur avoit fait. Bel endroit à coup sûr, science expressive, roulement heureux.

Ce n'est pas le naturel ni le vraisemblable qui plaît ici, c'est l'effet sensible d'un montage savant, donc artificiel, producteur d'un plaisir presque physique, où il entre une délectation de virtuosité. Or, cette ambiguïté de l'éloge de Lecerf met sans doute le doigt sur le point de

tension fondamental et profond entre ce qu'on identifie alors comme goût français et goût italien: la place de l'artifice dans l'art.

Qu'il y ait artifice dans toute activité artistique, poétique et dramatique, cela va de soi. Mais c'est le fait d'accuser le regard sur l'artifice plutôt que sur la vérité qu'elle mime, qu'elle imite ou qu'elle représente, c'est cela qui est vicieux pour le goût français. Et ce pourquoi l'opéra, au fond, inquiète les Français. Ce qui caractérise l'art italien à leurs yeux, c'est la délectation perverse de l'artifice pour lui-même, lisible dans le goût italien pour l'exploit de virtuosité instrumentale ou vocale, la rapidité et l'éclat d'exécution au détriment de la fruition de pensée, bref la fascination qui endort la raison. C'est ce que l'opéra autorise, accusant le regard sur les volutes et le grain de voix qui porte les paroles au lieu de le concentrer sur leur beauté intérieure, leur portée de sens en accord avec leur qualité de forme. Ce qui alarme le goût français dans le fait de mettre en musique le déroulé verbal de l'action, c'est cette interversion des priorités que j'appellerais volontiers le «complexe de l'écharpe du buste».

Je l'appelle ainsi en référence à une des grandes controverses entre goût français et italien sous Louis XIV, né de la visite à Paris, en avril 1665, du cavalier Bernin, considéré alors comme un artiste total parmi les plus brillants de l'époque. On l'avait invité pour les transformations à faire au Louvre. On ne retint aucun de ses projets, lui préférant la colonnade à l'Antique (et à la française) de Perrault. On lui commanda une statue équestre du roi qui, à son arrivée quelques années plus tard, fut reléguée au bout de la pièce d'eau des Suisses. Mais on accueillit avec admiration le buste de Louis XIV qui orne maintenant le salon de Diane. Dans la conception de cette œuvre éblouissante, le flot bouclé de la perruque qui somme le visage du roi répercute son ondulation dans l'onctuosité de l'écharpe qui cache habilement la troncation du buste et monte par l'épaule droite rejoindre la chute des cheveux. L'écharpe fait une base mouvante et agitée à la mandorle formée par la perruque de boucles et le jabot de dentelles entourant le visage impavide dont la sérénité ressort de ce contraste. De même, le sculpteur s'est ingénié à mettre en contraste la rigueur d'acier de la cuirasse avec la souplesse du tissu. Tout proclame dans cet ouvrage la dextérité du ciseau qui s'enchanté de sa virtuosité: ce buste est plus un hommage à la sculpture qu'au monarque sculpté.



https://en.wikipedia.org/wiki/Bust_of_Louis_XIV_%28Bernini%29

Certains s'en alarmèrent. Et Charles Perrault, en bon soutien de son frère, rival heureux de l'architecte italien, blâma l'enthousiasme suscité par cette sculpture à effet. Il professe, entre autres réserves, que

l'écharpe, à laquelle on donne tant de louanges, n'est pas bien entendue. Comme elle enveloppe le bout du bras du Roi, ce ne peut être qu'une écharpe qu'on a mise sur le buste du Roi, et non pas l'écharpe qui était sur le corps du Roi quand on a fait son buste, parce que cette écharpe alors n'environnait pas son bras de la manière qu'elle l'environne. (*Mémoires de ma vie*)

Autrement dit, et plus brièvement, dans les *Pensées chrétiennes* du même Perrault: «c'est l'écharpe du buste et non pas l'écharpe du roi». Il ne servirait à rien de lui dire que Louis XIV n'a pas le visage blanc comme le marbre ou que la troncation de son bras par l'écharpe qui passe dessous n'est pas plus invraisemblable que la troncation de son corps à mi-poitrine requise par le principe même du buste sculptural. En masquant cette double troncation par une écharpe, Bernin semblait même œuvrer en faveur de la vérité. Mais la vérité n'est pas la vraisemblance. Et en art, c'est la vraisemblance qui est requise. Celle-ci admet par convention qu'un buste soit coupé à hauteur de poitrine, mais pas qu'on le lui rappelle en feignant de masquer ce compromis par un artifice qui en réalité le souligne.

Les badauds et les profanes peuvent bien s'extasier devant la parfaite imitation de l'étoffe. Les doctes et les gens de goût français rétorqueront que cette imitation trop parfaite attire l'œil indûment sur l'artifice de l'imitation: la vraisemblance parfaite ne procède pas d'une imitation exacte, mais d'une représentation justement transposée. Le double sens du grec *mimèsis* (à la fois imitation et représentation) aura une fois encore dérouter les applications qu'on en fait. L'art français est un art d'équivalence. Il tire son naturel de conventions appropriées qui, légitimées par l'usage, sont devenues de souples approximations. Par exemple, au sein d'une pièce de théâtre en alexandrins, une missive tournée en prose ou des stances en vers irréguliers introduiront un jeu de modifications vraisemblables, car appropriées. La langue tragique de Racine est le plus bel exemple de cet artifice naturalisé et devenu discret par un jeu serré d'équivalences. Le vers de Phèdre qui veut «dérober au jour une flamme si noire» ne choque personne et paraît vraisemblable, bien que les flammes ne soient pas noires: c'est que flamme dans la tragédie signifie amour et que le noir est la couleur du crime. La métaphore est devenue le premier degré d'une langue poétique conventionnellement acceptée et naturalisée dans son artifice devenu transparent. Elle parle au cœur depuis ce système de métaphores lexicalisées qu'on nomme catachrèses. La langue classique, l'art classique ont pour principe la catachrèse. Si l'on joue sur la catachrèse, si l'on s'amuse à peindre une mouche sur un tableau pour faire croire qu'elle est vraie, tout en sachant bien que le contemplateur saura qu'elle est peinte, mais pour qu'il se délecte de cette ambiguïté; si on joue sur l'accommodation de l'œil tantôt sur la fiction tantôt sur l'artifice qui conduit à la croire véritable, alors on quitte le domaine de la vraisemblance discrète et du naturel convenu qu'aiment les Français: on entre dans un vertige maniériste et dans la recherche d'effet qu'ils nomment italiens.

Et pourtant, le plus grand poète français du siècle de Louis XIV s'est plu à jouer sur ces ambiguïtés, Italien parmi les Français et le plus français de tous les Français pourtant. Car c'est le poète le plus célèbre, le plus universel de la littérature française: c'est Jean de La Fontaine. Il l'avoua hautement: il était plein de la lecture des Italiens.

Je chéris l'Arioste, et j'estime le Tasse;
Plein de Machiavel, entêté de Boccace,
J'en parle si souvent qu'on en est étourdi.
(*Épître à Huet*, 1674)

Certes, comme rien n'est simple, il détestait Lully; il le traita de tous les noms, notamment celui de «Florentin», versifia une prière à réciter par tous: «Seigneur, par vos bontés pour nous singulières / Délivrez-nous du Florentin». Et il écrivit une épître désopilante pour

brocarder le goût nouveau des Français pour l'opéra. Il y vilipendait son fatras de machineries mal ajustées:

Souvent au plus beau char le contrepois résiste;
Un dieu pend à la corde, et crie au machiniste;
Un reste de forêt demeure dans la mer,
Ou la moitié du ciel au milieu de l'enfer.
(*Épître à M. de Niert, 1677*)

Il lui reproche ses effectifs boursoufflés et ses instruments multipliés («Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire»), ses vers mauvais et ses «concerts de voix [qui] ressemblent aux éclats / Qu'en un jour de combat font les cris des soldats». Déplorant qu'on n'aille plus «chercher au fond de quelque bois / Des amoureux bergers la flûte et le hautbois», il voit avec tristesse tous ses contemporains fuir le bal et la cour (autant dire le ballet de cour) par engouement pour ce spectacle, au point que «quiconque n'en chante ou bien plutôt n'en gronde / Quelque récitatif, n'a pas l'air du beau monde». L'addition des plaisirs que promet ce spectacle mêlé lui sature l'estomac: il aimerait qu'on séparât la tragédie, la danse et la musique, pour les goûter chacune sans le mélange des autres.

Mais ne vaut-il pas mieux, dis-moi ce qu'il t'en semble,
Qu'on ne puisse sentir tous les plaisirs ensemble,
Et que, pour en goûter les douceurs purement,
Il faille les avoir chacun séparément?
(*Ibid.*)

S'il rejette la logique du spectacle au nom de la distinction bien française entre les arts et les genres, il ne «nationalise» pourtant plus cette requête: le goût des Français pour l'opéra de Lully, si répétitif et aberrant soit-il, a fait justice du reproche d'italianité.

Mieux, la délectation de l'artifice, La Fontaine la connaît et l'exploite à l'envi dans ses fables, où il se plaît à sophistiquer l'in vraisemblance de telle Cigale qui incite sa voisine la Fourmi à pratiquer le micro-crédit en promettant de rendre «avant l'août, foi d'animal, intérêt et principal». Il tire à l'extrême sur les marges et les ruses de la vraisemblance, et sous le nom de badinage, il nationalise le goût réputé italien pour les démonstrations de virtuosité et la délectation de l'artifice. Non certes de manière tonitruante et expansive, mais avec la mesure et le naturel du goût français qu'il assortit aux délices des jeux italiens avec l'illusion et l'effet. Une esthétique du clin d'œil, du second degré, de l'humour, mais aussi du fard, de la sensualité, de la volupté imprègne ses ouvrages, où une écriture raffinée, évocatrice des miroitements de l'eau, des nuances de la couleur, des molleses de la chair, des alanguissements du sommeil ne cache pas l'artifice de ses effets: elle s'en délecte même. N'est-il pas l'auteur d'un *Hymne à la Volupté* tout empreint de sensualité?

Cette teinture de maniérisme au sein du plus pur classicisme français signale une synthèse qu'à sa façon l'opéra de Lully sut également opérer. Synthèse entre les arts, les influences, les goûts, qui inviterait à pasticher un mot qu'on prête à Louis XIV: il aurait dit, en acceptant le testament qui couronnait roi d'Espagne son petit-fils Philippe, «il n'y a plus de Pyrénées». On pourrait ajouter, en écoutant Lully ou en lisant La Fontaine, que le tunnel sous le Mont-Blanc était d'ores et déjà creusé par le génie mêlé de ces immenses artistes.