Les fêtes théâtrales de Louis XIV et le baroque de la *Finta Pazza* à *Psyché* (1645-1671)

Jacques Vanuxem

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/253>

DOI : 10.4000/baroque.253

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 janvier 1967

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Jacques Vanuxem, « Les fêtes théâtrales de Louis XIV et le baroque de la *Finta Pazza* à *Psyché* (1645-1671) », *Baroque* [En ligne], 2 | 1967, mis en ligne le 18 juin 2012, consulté le 03 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/253> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.253>

Ce document a été généré automatiquement le 3 juin 2020.

© Tous droits réservés

Les fêtes théâtrales de Louis XIV et le baroque de la *Finta Pazza* à Psyché (1645-1671)

Jacques Vanuxem

- 1 À la mort de Louis XIII et de Richelieu, le décor des pièces de théâtre apparaît tout imprégné d'esprit baroque ; on y retrouve la surcharge décorative et la recherche du mouvement, caractères essentiels du baroque. Les décors de la première moitié du siècle, connus par le fameux recueil de Mahelot, manifestaient déjà une grande surabondance, fort ostentatoire : bossages sur les murailles, congélations sculptées, terrasses à balustres, termes étranges ou colonnes torsées pour soutenir les entablements. Les ornements naturels, rochers, arbres sont lourds, épais, les perspectives profondes. Les moyens sont peut-être, modestes, les intentions sont ambitieuses. Des matériaux provisoires permettent à des artistes de talent de frapper le spectateur.
- 2 La recherche du mouvement est partout : on l'évoque en peignant sur la toile des fontaines coulantes¹. Les décors eux-mêmes changeaient. Dans les *Travaux d'Ulysse* de Durval (1631) le héros allait en enfer : près de la mer on voyait « le fleuve du Stix où Caron paraît dans sa barque garnie d'un aviron ; le tout se cache et ouvre »². Dans l'*Artémise* de Maréchal (1639) on voyait s'ouvrir la pyramide du mausolée pour qu'apparaisse devant le public l'urne contenant les cendres de Mausole³.
- 3 À partir de 1641, les changements de décor triomphent avec la *Mirame* de Desmarets que Richelieu fit représenter pour inaugurer la salle de spectacle de son palais. La *Gazette* parle de ce « superbe théâtre sur lequel avec un transport difficile à exprimer et qui fut suivi d'une exclamation universelle d'étonnement paraissaient de délicieux jardins ornés de grottes, de statues, de fontaines ». De ce jardin l'on voyait la mer avec des vagues sur laquelle passaient de grandes flottes, la nuit succédait au jour puis l'aurore annonçait le retour du soleil⁴.
- 4 Après le spectacle, la scène se transforma en une grande salle « en perspective », où les membres présents de la famille royale prirent une collation magnifique, s'offrant à leur

tour eux-mêmes en spectacle, après avoir été spectateurs, ce qui sera de pratique courante lors des grandes fêtes de Louis XIV.

- 5 Malgré la médiocrité de la pièce de Desmarests, le décor de *Mirame* – car, pour respecter la règle des unités, il y avait un décor unique dont seul le fond et les éclairages changeaient – fut extrêmement admiré. Six gravures correspondant à chacun des moments importants de la tragi-comédie en perpétuent le souvenir.
- 6 On ne doit pas exagérer l'importance d'une critique de l'abbé de Marolles, dans ses *Mémoires*, sur les décors de *Mirame*. Si on la lit attentivement on s'aperçoit qu'elle vise assurément la pièce de Desmarests – que nul ne prétendra être un chef-d'œuvre – mais pour les décors, Marolles critique surtout la mauvaise exécution des perspectives « ...qui fait apparaître les personnages des géants, à cause des éloignements excessifs de la perspective dont il faut que les espèces soient merveilleusement petites dans la proportion pour tromper la vue⁵ ».
- 7 Marolles était particulièrement sensible aux problèmes de la perspective très étudiée alors et ne pouvait admettre d'exécution médiocre en la matière. La perspective, créatrice d'illusion, est essentiellement baroque, et, en fait, Marolles reproche aux perspectives de *Mirame* de donner une illusion imparfaite.
- 8 Marolles était en rapport avec ceux qui à Paris s'intéressaient à la perspective :
Mersenne si fameux, l'inventif Nicéron...⁶,
deux illustres religieux de l'ordre des minimes, ce qui lui permettait d'écrire ailleurs
« Les curiosités de l'optique et de la perspective ne sont point négligées parmi nous⁷ ».
- 9 Mazarin pour les spectacles devait largement dépasser Richelieu. Au lieu de tragédies parlées dont le décor unique se modifiait par la toile de fond ou par l'éclairage, il amena à Paris les pièces à l'italienne avec musique et changements complets de décor dont l'action se déroulait dans un monde mythologique et merveilleux : spectacles extraordinaires qui exigeaient un machiniste pour les changements de décor, un maître de Ballet et une musique sur un poème. Le machiniste fut Torelli, le maître de Ballet Balbi. On vit ainsi représenter en 1645, chantée et récitée en italien, la *Folle Supposée* de Strozzi et Saccati (*Finta Pazza*), dont on connaît les décors par des gravures. La pièce n'était pas encore à proprement parler un opéra : c'était une représentation avec musique et machines, dont une partie était parlée. L'ensemble était d'un baroque total et assez extravagant, avec ses changements qui laissaient apparaître une vue de Paris, et des ballets d'ours, de singes, d'autruches et de perroquets destinés à amuser le jeune roi Louis XIV. Le spectacle fut extrêmement admiré : Voiture et Maynard dédièrent des sonnets enthousiastes à Mazarin.
- 10 Le sévère Olivier Lefèvre d'Ormesson admira lui aussi les cinq « faces » de théâtre différentes de la *Finta Pazza* :
Entre toutes ces faces différentes la perspective était si bien observée que toutes ces allées paraissaient à perte de vue quoique le théâtre n'eust que quatre ou cinq pieds de profondeur... L'aurore s'élevait de terre sur un char insensiblement et traversait ensuite le théâtre avec une vitesse merveilleuse. Quatre zéphirs étaient enlevés du ciel de mesme tandis que quatre descendaient du ciel et remontaient avec la mesme vitesse. Ces machines méritaient d'être vues.⁸
- 11 Ce succès poussa Mazarin à renouveler son essai : l'année suivante fut représentée l'*Egiste* du fameux musicien Cavalli ; aimable pastorale à mise en scène plus discrète. On a souvent cité un texte de Mme de Motteville pour en conclure que cette représentation

fut un échec, mais si l'on se reporte aux *Mémoires* de Mme de Motteville, on s'aperçoit que le texte en question a un tout autre sens :

Le Mardi Gras de cette année (1646) la Reine fit représenter une de ces comédies en musique dans la petite salle du Palais Royal, où il n'y avait que le Roi, la Reine, le Cardinal et le familier de la Cour, parce que la grosse troupe de courtisans était chez Monsieur, qui donnait à souper au duc d'Enghien. Nous n'étions que vingt ou trente personnes de ce lieu et nous y pensâmes mourir d'ennui et de froid. Les divertissements de cette nature demandent du monde, et la solitude n'a pas de rapport avec les théâtres.⁹

- 12 Ces observations judicieuses visent, non pas la nature du spectacle, mais seulement les conditions dans lesquelles il a été donné.

- 13 Mme de Motteville dédaignait si peu ces spectacles que l'année suivante en 1647, lorsque l'*Orphée* (de Rossi) fut représenté à la cour, elle écrivit :

Ce fut une comédie à machines et en musique, qui fut belle... qui nous parut une chose extraordinaire et royale. Il (le Cardinal Mazarin) avait fait venir les musiciens de Rome avec de grands soins, et le machiniste aussi qui était un homme de grande réputation pour ces sortes de spectacles. Les habits en furent magnifiques et l'appareil tout de même sorte...¹⁰

- 14 Torelli, le machiniste de Mazarin, Rossi le musicien, avaient donc pleinement l'essai. Les spectateurs français, déjà préparés par les décors des tragédies au Marais ou au Palais Royal au temps de Richelieu, apprécièrent au plus haut point les richesses apportées par les italiens dans la *Finta Pazza*, puis dans l'*Orphée* qui fut vraiment le premier opéra, entièrement chanté, représenté en France.

- 15 Du succès d'*Orphée* de nombreux témoignages demeurent, outre celui de Mme de Motteville. La *Gazette* de Renaudot écrivit alors :

Les entrées magnifiques et d'une continuelle musique d'instruments et de voix où tous les personnages chantaient avec un perpétuel ravissement des auditeurs, ne sachant lequel admirer le plus, où la beauté des inventions, où la grâce et la voix de ceux qui les récitaient, ou la magnificence de leurs habits, car, par la variété des scènes, les divers ornements du théâtre et la nouveauté des machines, ils passaient toute admiration.¹¹

- 16 C'était donc un spectacle vraiment complet et tout baroque qui fut donné dans la salle du Palais Royal où avait été jouée *Mirame*.

- 17 Comme la famille royale après la représentation de *Mirame*, le jeune roi âgé de huit ans se donna en spectacle dans un bal qui eut lieu sur cette même scène dans un décor qui représentait une salle peinte par Ch. Errard¹².

- 18 Malgré la Fronde qui empêcha de publier les décors de l'*Orphée* comme l'avaient été ceux de la *Finta Pazza*, on n'oublia pas la magnificence de ce spectacle. En 1653 le gazetier Loret parlait encore des machines « si belles » de « l'excellent poème d'*Orphée*¹³ ». Plus tard, en 1681, dans ses « Représentations en musique », p 205, le P. Menestrier rappelait encore « Les changements merveilleux de décorations extraordinaires, la beauté des chants » de cette représentation.

- 19 Certains spectateurs, tels que Lefèvre d'Ormesson ou Montglat, ont cependant exprimé une opinion qui était celle de nombreux spectateurs : le regret que les paroles fussent en italien et difficilement compréhensibles.

- 20 D'une façon générale, on souhaitait un spectacle aussi magnifique mais d'une langue plus accessible aux Français. Corneille entreprit dès 1647 son *Andromède* qui aurait dû succéder au Palais Royal à l'*Orphée*. S'il y avait autant de machines, dues au même

Torelli, autant de danses que dans l'*Orphée*, la part de la musique était réduite et la plus grande partie de la pièce était parlée. On s'éloignait de l'opéra chanté.

- 21 La pièce ne fut représentée qu'en 1650 au Petit Bourbon où l'avait été la *Finta Pazza* ; elle fut admirée et d'autres pièces utilisèrent les machines ; mais elle ne marqua pas la création d'un genre durable, et Corneille qui devait écrire encore de nombreuses tragédies ne revient qu'accidentellement à ce genre de spectacle. Comme ceux de la *Finta Pazza* les décors d'*Andromède* nous sont bien connus car ils ont été gravés : nous pouvons donc nous faire une idée assez exacte de ce que furent le « char du soleil », les palais magnifiques, les apparitions célestes, les jardins délicieux transformés en rochers affreux, une mer transformée en palais sur lequel apparaît le char de Junon, le tout se terminant par un temple à coupoles. Corneille qui semble avoir pris plaisir à écrire une telle pièce a décrit complaisamment les décors de sa tragédie.
- 22 Mazarin était sensible au goût des écrivains et des artistes italiens qui l'entouraient, plutôt qu'il n'était poussé à favoriser les expériences d'adaptation des tragédies françaises aux décors italiens et à leurs changements. En 1654, il revint à l'opéra chanté avec *Les Noces de Thétis et de Pelée*, musique de Caproli paroles de Buti. Cet opéra s'emmêlait étroitement avec les entrées d'un grand ballet royal, tel qu'il était de coutume d'en donner chaque année.
- 23 Aucune pièce à machines du temps de Mazarin ne nous est mieux connue que les *Noces de Thétis et Pelée* dont les machines étaient de Torelli. Nous avons le texte en italien de l'abbé Buti, qui, dans le livret, est traduit en français par de majestueux alexandrins ; nous possédons des descriptions des représentations, des compositions attribuées au peintre italien A. Sacchi reproduisant diverses scènes ; des gravures d'Israël Silvestre reproduisent les décors et il existe des dessins des costumes des ballets qui offrent de curieuses divergences avec ce qui est représenté dans les gravures où les personnages sont « à l'Antique ». On connaît donc fort bien les décorations de cette pièce toute baroque, leur surcharge dans la représentation de grottes ou de palais, les changements lorsque le fond de la grotte se modifiait, pour substituer à un paysage champêtre un paysage maritime. Le bizarre ou l'effrayant ne manquaient pas quand Junon invoquait les furies :

Sortez horribles sœurs, du profond des abîmes
un monstre levait sa gueule gigantesque hors de l'eau et vomissait les furies, l'une d'entre elles incarnée par le jeune Louis XIV.
- 24 Cette gueule monstrueuse était traditionnelle et rappelait aussi bien l'enfer des Chrétiens suivant la tradition du Moyen Âge que les enfers païens. Le théâtre baroque a aimé ces représentations terribles. On les retrouvait dans les fêtes italiennes depuis la Renaissance. Un exemple est fameux : le 28 mai 1607, à Mantoue dans un ballet dont la musique était de Monteverdi, une mâchoire de dragon représentait l'entrée de l'enfer ; au fond de cette gueule des feux rouges donnaient l'illusion de flammes...
- 25 Un combat de barrières avait été inséré curieusement dans l'opéra de 1654 et avant de se donner à Pelée, Thétis se transformait successivement en lion, en monstre et en rocher... Le tout se terminait par un long et superbe ballet.
- 26 La présence du Roi parmi les danseurs donnait à ce fastueux spectacle l'assurance d'un succès dont les gazettes en prose ou en vers nous ont laissé l'écho. Le désir était général de voir ces splendeurs se renouveler et en 1658, on eut au Petit Bourbon, les représentations de la « Rosaure impératrice de Constantinople » dont Torelli fit les

machines, Une fois de plus Loret (T, II, p, 458) fit connaître l'admiration et l'étonnement que suscitèrent les décors de cette pièce.

- 27 Ces spectacles à l'italienne organisés par Mazarin, utilisant les talents exceptionnels du machiniste Torelli, eurent le plus grand succès. Nous avons déjà rappelé les sonnets bien connus de Voiture et de Maynard qui les célébraient. Nous préférons citer celui de la Mesnardière « sur les premières perspectives et les machines du Petit Bourbon ». Il s'agit donc de la *Finta Pazza* et des *Noces de Thétis*.

Merveilles du Compas et de la Portraiture
Justes alignements, qui d'un point découvert
De vos cieux azurés, de vos bocages verts
Poussez loin de nos yeux la fuyante peinture...
Beaux Arts, pères féconds de mille changements
Par vos charmants tableaux, par vos prompts mouvements
Vous nous montrez l'esprit de la nouvelle Rome...

- 28 Dans ces vers La Mesnardière insiste très justement sur la perspective et sur les changements, sur les tendances toutes baroques vers l'illusion et le mouvement.
- 29 Si Torelli fut en définitive disgrâcié en 1659, ce départ ne marque nullement une victoire sur le baroque, car il fut aussitôt remplacé par Gaspard Vigarani, architecte de Modène, assisté de ses fils Louis et Charles. Ce dernier devait rester pendant vingt ans le grand maître des décors et des machines pour les fêtes de Louis XIV.
- 30 L'art des Vigarani était aussi baroque que celui de Torelli et il s'allia fort bien avec celui des Français qui, tel Lebrun, savaient être baroques quand il le fallait.
- 31 La grande tâche confiée à Vigarani et ses fils fut d'édifier une salle Spéciale pour les spectacles à machines qui put remplacer avantageusement celle du Petit Bourbon destinée à être détruite. Les splendeurs des *Noces de Thétis* et de *Pelée* pourraient y être renouvelées avec plus d'éclat encore, Les inventions des machinistes italiens auraient pu ainsi être encore mieux connues et appréciées par les Parisiens. Après diverses hésitations sur sa place, il fut décidé que la salle ferait partie intégrante du Château des Tuileries.
- 32 L'inauguration, retardée par les difficultés de l'entreprise, eut lieu le 7 février 1662 par l'*Hercule amoureux*, pièce dont les paroles italiennes étaient, comme celles des *Noces de Thétis*, de l'abbé Buti. La musique était du fameux Cavalli, venu de Venise pour diriger son œuvre. Les décors de Vigarani étaient plus nombreux que ceux de Torelli dans les *Noces de Thétis*. Il y en avait dix. La représentation durait six heures (au lieu de quatre pour les *Noces*). Dix-huit entrées de ballets, auxquels participaient le Roi et la Cour, s'inséraient dans la représentation. La pièce évoluait exactement dans le même monde tout baroque que dans les pièces italiennes à machines qui avaient précédé. On voyait successivement le rivage de la mer avec des rochers, un palais royal, une grotte, un jardin fastueux, une forteresse près des flots, des sépultures au milieu de cyprès, les enfers, le Temple de Junon, l'Olympe avec l'Assemblée des Dieux... Au milieu de ces décors, des machines permettaient des apparitions de Dieu : l'Aurore, la Lune, le Char de Vénus, Mercure, Neptune et les Tempêtes¹⁴.
- 33 Ces représentations eurent le plus grand retentissement. Malheureusement, nous ne pouvons les étudier que difficilement car, au contraire des *Noces de Thétis*, nous n'avons ni dessins, ni gravures de décors et de costumes, ni même le texte complet de la pièce dont on ne possède que le prologue et les arguments de chaque acte. Le Roi avait

commandé à Henri de Gissey de dessiner les décors de l'*Hercule Amoureux* et de les faire graver, mais, pour des raisons que nous ignorons, cet ordre, ne fut pas exécuté,

- 34 Bien que Gissey n'ait donc pas gravé l'*Hercule Amoureux*, on peut cependant évoquer les décors de la représentation de 1662 grâce au Recueil des « Devises pour les tapisseries du Roi », source remarquable de renseignements sur l'art au début du règne personnel de Louis XIV. Ce manuscrit, splendidement enluminé par Jacques Bailly pour le roi, fut gravé par Sébastien Leclerc et eut au moins quatre éditions entre 1668 et 1679. La série des saisons offre, dans ses bordures, des devises inspirées par « le divertissement qui est le plus convenable à la saison représentée et auquel sa Majesté se délasse ordinairement de ses grands travaux ». Pour l'hiver, ces divertissements sont les spectacles évoqués au bas de la tapisserie, d'un côté par un amphithéâtre, de l'autre par une machine de théâtre¹⁵.
- 35 Cette machine de théâtre représente une roche avec quelques arbres, au-dessous des treuils et des cordages dont on se servait pour mouvoir les machines sur le théâtre.

Fig. 1 : La machine de théâtre, Devise de la tapisserie de l'Hiver (d'après la gravure de Sébastien Leclerc)

- 36 Pour son manuscrit qui commentait les devises de la bordure, Bailly chercha à enrichir la présentation de chaque devise prise isolément. Il a ajouté ainsi des éléments qui nous sont précieux pour l'étude des fêtes théâtrales. Un amphithéâtre apparaît derrière un très curieux et riche rideau qu'écartent deux comédiens italiens : et l'on voit le sol de la scène.

Fig. 2 : La devise de l'Amphithéâtre (recueil des devises pour les tapisseries du Roi), Gravure de Sébastien Leclerc, d'après Bailly

- 37 Quant à la devise de la machine, elle nous permet d'évoquer de la façon la plus précise la magnificence des décors de la salle des Tuileries. On ne voit plus le dessous de la scène, les treuils et les machines peu séduisantes pour l'œil. L'artiste cherche à mettre en valeur la longue perspective d'un jardin orné de statues entre des arbres soigneusement taillés. Ce jardin rappelle celui du troisième acte de *l'Hercule Amoureux*. Et nous savons qu'au quatrième acte de cette pièce apparaissait un palais dans les nuages. Le désir d'évoquer la représentation des Tuileries nous paraît donc évident, surtout si l'on remarque que, dans l'encadrement fort riche, parmi tous les accessoires de théâtre, masques, instruments de musique, costumes pompeux, couronnes, on voit la massue d'Hercule.

Fig. 3 : La devise de la Machine de Théâtre (recueil des devises pour les tapisseries du Roi). Dessin de Sébastien Leclerc, d'après Bailly

- 38 Dans un autre encadrement du manuscrit, où sont évoquées toutes les occupations des saisons avec une surabondance particulièrement baroque, on voit encore dans la partie inférieure, pour l'hiver, toutes sortes d'accessoires de théâtre. Deux jeunes satyres cherchent à dresser des arbres appliqués à des montants de bois.
- 39 Dans sa correspondance, Vigarani, notant le succès de la pièce, précise qu'on a admiré tout particulièrement les scènes infernales. Cet enfer était représenté par une gueule affreuse au travers de laquelle on voyait le palais de Pluton. Dans les *Noces de Thétis* en 1654, apparaissait une gueule de ce genre, mais relativement petite. Presque deux ans avant l'*Hercule Amoureux*, en juin 1660, à Modène ville des Vigarani, pour une fête donnée en l'honneur de la naissance du prince héritier, on avait vu un effroyable monstre. De sa gueule sortait le char de Pluton¹⁶.
- 40 En juin 1662, le théâtre des Tuileries étant terminé, Gaspard Vigarani et ses fils, leur mission accomplie, pouvaient retourner à Modène. Mais moins de deux mois plus tard, Charles Vigarani était rappelé par le Roi. Nul en France n'était capable de le remplacer et son art était vivement apprécié. Le retour de l'ingénieur italien en 1662 peut être opposé au départ en 1665 du Bernin de Paris ; si ce départ signifie un refus du baroque, le rappel de 1662 ne doit-il pas apparaître au contraire comme s'il avait été accepté ? Mais ne simplifions pas les faits à ce point...
- 41 Revenu en France, Vigarani ne cessa de travailler. Son art était indispensable pour les fêtes royales. Les documents exhumés récemment du minutier central, des notaires attestent son activité. Dès septembre 1662, on le voit occupé aux décors du ballet royal des Arts qui fut dansé au début de 1663 au Palais Royal. En février 1664, après qu'il eut dressé au Louvre le théâtre où fut représenté le *Mariage Forcé* de Molière et dansé le ballet qui suivit, on lui laissa espérer que l'année suivante une nouvelle fête théâtrale

analogue à l'*Hercule Amoureux* serait représentée dans la grande salle des Tuileries qui n'avait plus été utilisée.

Pourtant, de nombreux auteurs, tel Corneille auraient été heureux d'écrire pour cette salle :

Ouvre-moi donc grand roi, ce prodige des arts
Que n'égalait jamais la pompe des Césars
Ce merveilleux salon où la magnificence
Fait briller un rayon de la toute puissance¹⁷.

- 42 Mais il dut attendre pour renouveler dans cette salle les splendeurs d'Andromède, car le Roi avait d'autres idées en tête. Depuis deux ans, il s'intéressait de plus en plus au château de Versailles.
- 43 Cette petite résidence ne pouvait alors se comparer au Louvre ou à Fontainebleau, mais les jardins parés de fleurs merveilleuses étaient particulièrement chers au Roi. Nous voyons ce premier Versailles tout fleuri au fond de la tapisserie du printemps dans la Tenture des Saisons.
- 44 Pour consacrer en quelque sorte ce lieu charmant et pour, exalter sa maîtresse La Vallière le Roi ordonne une série de fêtes qui seront fameuses : les Plaisirs de l'Isle enchantée.
- 45 Nous n'y insisterons pas longuement, car pour le baroque, elles marquent une régression par rapport à l'*Hercule Amoureux*. Versailles n'était point du tout alors la majestueuse demeure que nous connaissons. La beauté de la végétation fut surtout mise en valeur par Vigarani dans le théâtre en plein air dont la scène est simplement ornée de chaque côté de deux chutes de trophées d'armes. Il n'y avait pas de grands effets d'architecture.
- 46 La pièce de Molière, la *Princesse d'Elide*, n'exigeait pas de machines nombreuses, d'ailleurs difficiles à réaliser sur ce théâtre provisoire rapidement construit. On ne reconnut la science de Vigarani qu'après le ballet qui terminait la comédie quand on vit sortir de dessous le théâtre la machine d'un grand arbre chargé de seize faunes musiciens.
- 47 Le goût baroque de Vigarani se reconnaissait mieux dans le char d'Apollon, éclatant d'or et de diverses couleurs dont l'entrée précéda la course de bagues, et surtout dans l'invention dont le machiniste était particulièrement fier, d'un monstre marin flottant sur l'eau accompagné de deux baleines. Sur ces trois monstres étaient perchées trois comédiennes célèbres, Mlles du Parc, de Brie et Armande Béjart, la femme de Molière.
- 48 Au fur et à mesure que le château de Versailles va s'agrandir, les réjouissances y prendront un caractère de plus en plus baroque. L'année suivante, le 12 juin 1665, une nouvelle fête théâtrale eut lieu dans les jardins de Versailles. En six jours Vigarani construisit un théâtre plus magnifique que celui de la *Princesse d'Elide*. Ce théâtre devait servir de lieu pour le Bal. Mayolas, successeur de Loret, le décrit ainsi dans sa gazette en vers. Il le montre :
- Paré de divers ornements
D'architecture, de portiques
De perspectives magnifiques
Des espaliers avec des fleurs
De toutes sortes de couleurs
Dans des vases de porcelaine,
De Vigarani les machines
Paraissaient des pièces divines

Et cet excellent ingénieur
Eut de la gloire et du bonheur.¹⁸

49 Sur ce théâtre, la troupe de Molière représenta le *Favori* de Mademoiselle Desjardins, fine comédie que, pour rendre plus vivante, Molière fit précéder d'un prologue aujourd'hui perdu, où il jouait le rôle d'un marquis ridicule.

50 À défaut de gravures, il existe une description fort peu connue de ce théâtre, d'autant plus intéressante qu'elle est l'œuvre de Mlle Desjardins elle-même. Cette description met bien en valeur à la fois ce qui restait du style agreste de la *Princesse d'Elide* et le retour vers le faste baroque : portiques, perspectives, lustres en cristal, etc.

Au sortir d'un parterre, ouvert et magnifique
Fut tracé le dessein d'un théâtre rustique
Ou se montrait aux yeux, comme en éloignement
De mille chutes d'eau, le liquide ornement
Cent portiques divers décoraient ce théâtre
Et bien que le gazon y tient lieu de l'Albâtre
Son champêtre agrément avait tant de beauté
Que le jaspe et le bronze auraient moins éclaté
Mille cyprès que l'art avait rendu solides
Faisaient un double rang de vertes pyramides
Ou cent vases de fleurs formés différemment
Servaient comme de base et de couronnement :
Et formaient un émail de fleurs et de verdure
Le plus beau que jamais ait produit la nature.
Cent flambeaux de crystal dans les airs soutenus
Par des liens secrets à nos yeux inconnus
Et qui dans cet endroit semblaient percer la nue
Paraissaient enchantés à notre faible vue
Plusieurs Mirthes taillés servaient de piédestal,
A cent autres flambeaux d'agathe et de crystal...¹⁹

51 On ne voyait pas, lors des Plaisirs de l'Isle enchantée, l'année précédente, des portiques, des vases de porcelaine, des perspectives aussi magnifiques ; les décors revenaient donc à la surcharge baroque, et ce théâtre provisoire marquait ainsi un retour vers la magnificence de l'Hercule Amoureux. Il est regrettable que nous n'avons aucun dessin, aucune gravure qui le reproduisent.

52 Nous devrions maintenant passer en revue toutes les fêtes données par la cour, car le théâtre était de toutes les fêtes. Un poète qui célébrait en 1665 les plaisirs de Saint-Germain, alors résidence préférée de Louis XIV, écrivait :

Le théâtre éclairé par plus de trente lustres
N'exposait à nos yeux que des objets illustres
Au pied d'un roc affreux, dans un éloignement
Se voyait une nymphe privée de son amant.²⁰

53 La vie de la Cour ne se concevait donc pas sans un théâtre brillamment éclairé : un décor qui ne dédaignait pas les effets de perspectives et les accessoires étranges (un roc affreux) habituels aux pièces à machines depuis plus de vingt ans.

54 À Versailles, fin 1665, Vigarani dressa le théâtre où fut représenté l'Amour Médecin de Molière et un ballet.

55 En 1666, au mois de septembre, dans une lettre au Cardinal d'Este, il indique que la Cour retournera à Saint-Germain, puis reviendra aux Tuileries quand les travaux qui sont entrepris seront prêts. Il ne cache pas que la magnifique salle des machines, construite par son père et lui, est menacée : certains estimant qu'une salle aussi vaste n'est pas à

sa place dans un palais royal et qu'il vaudrait mieux la détruire pour y substituer des appartements. Il espère cependant qu'elle servira encore, connaissant le goût du Roi pour les pièces à machines,

- 56 Avant le retour aux Tuileries, Vigarani fut, comme il était prévisible, chargé de travaux pour les fêtes de Saint-Germain, qui eurent lieu dans l'hiver 1666-1667. La plus fameuse fut le ballet des Muses où prirent place plusieurs comédies de Molière. Ce ballet fut dansé sur un théâtre improvisé en huit jours dans la grande salle du vieux château. Molière devait donc constamment adapter son talent à la mise en scène somptueuse et aux machines de Vigarani. On ne peut mieux le constater que lors de la magnifique fête de 1668, mais avant d'y arriver, il est utile de comparer ce qui se faisait pour Louis XIV avec ce que l'on voyait dans les autres Cours d'Europe, en particulier en Allemagne.
- 57 La Cour de France n'a pas adopté un art qui lui fut propre. Son baroque est le même que celui qu'adoptèrent les Cours de Munich et de Vienne. Partout des machinistes italiens sont les maîtres des décors de théâtre qui sont tout à fait comparables à ceux que Torelli ou Vigarani dressèrent à Paris, à Saint-Germain ou à Versailles.
- 58 Le Père Menestrier, dans son livre sur les Représentations en Musique, paru en 1681, a très bien discerné le caractère identique de ces représentations, qu'elles aient eu lieu en Italie, en France, ou en Allemagne. Il rappela que le goût des fêtes théâtrales à machines est passé de la Cour de Turin à celle de Munich grâce à la princesse Adélaïde de Savoie, femme de l'Électeur Ferdinand. Comme Mazarin à Paris, elle introduisit à Munich les pièces italiennes à grand spectacle. À la Cour de Savoie, les décors étaient particulièrement magnifiques.
- 59 Adélaïde voulut donc que Munich ne le cède pas à Turin, et le Vénitien Santurini y fit des décors de profonde perspective, riches et surchargés d'ornements comparables à ceux de Vigarani.
- 60 Mais rien n'atteignit, du moins d'après les gravures que nous en avons, la fête théâtrale de la *Pomme d'Or* qui fut offerte en 1667 à Vienne par l'empereur d'Allemagne Léopold à sa jeune épouse Marguerite, qui, notons le, était infante d'Espagne (on la voit dans les Ménines de Velasquez) et demi-sœur de la reine de France. Or, il n'y a rien, dans les décors de Burnaccini, le machiniste italien qui avait été rival de Torelli, qui n'ait été dans les décors de Gaspard Vigarani dans l'*Hercule Amoureux*. Une seule différence : les décors de Burnaccini étaient plus nombreux, puisque nous en avons vingt-trois gravures. Le thème mythologique de la pièce donne lieu aux mêmes changements que celui d'*Hercule* : les héros passaient d'un palais dans une grotte, les dieux infernaux intervenaient avant ceux de l'Olympe, etc. le tout prétexte à effets des machines.
- 61 Nous voyons donc dans la *Pomme d'Or* une première fois l'empire de Pluton plein de monstres effroyables perchés sur des colonnes elles-mêmes monstrueuses, les passages qui sont de chaque côté du trône de Pluton et de Proserpine étaient surmontés de gueules ouvertes ainsi que le trône même de Pluton.
- 62 Cette sombre vision s'oppose celle de l'Olympe. Puis l'on revient sur terre, au mont Ida, où nous trouverons Pâris, car la *Pomme d'Or* est celle que le jeune prince doit offrir à l'une des trois déesses. Pâris retourne dans son palais plein de caryatides, tandis que Junon, pour le séduire et obtenir la pomme, apparaît dans un palais splendide. Rappelons-nous que le palais que nous avons vu descendre sur la scène des Tuileries dans la miniature de Bailly était aussi un palais de Junon.

Fig. 4 : Apparition de Junon dans son Palais (Pomme d'or, Vienne 1667). Gravure de Küsel, d'après Burnaccini

- 63 L'enfer intervient à nouveau, et voici, à travers l'énorme gueule traditionnelle, la ville infernale. Trois furies s'envolent tandis que Caron traverse l'Achéron dans sa barque.
- 64 Nous pourrions suivre les aventures de Pâris comme celles d'Hercule à travers camps guerriers, grottes obscures, jardins, palais, rochers au bord de la mer qui s'élève en tempête. La forteresse de Mars sert de cadre à un combat auquel, des éléphants prennent part. On ne voit pas qu'il y ait eu dans l'*Hercule Amoureux* des éléphants, mais Mars et ses combats s'y trouvaient aussi.
- 65 Quant au tableau final de la *Pomme d'Or*, apothéose de la famille impériale; il correspond exactement au tableau d'ouverture de l'*Hercule* où la famille royale et la famille impériale à laquelle appartenait la reine Marie-Thérèse étaient glorifiées.
- 66 Plus heureuse que la Fête d'Hercule, celle de la *Pomme d'Or* à Vienne fut gravée par Melchior Küsel. Ces gravures devaient avoir une très large diffusion et ont été toujours considérées comme un élément de départ très important du baroque en Allemagne. Mais elles ne doivent pas faire oublier qu'à Paris, cinq ans auparavant, on avait vu à peu près le même spectacle.
- 67 Cependant, comme celles de Vienne, les grandes fêtes de Versailles continueront à être gravées de façon à être diffusées dans toute l'Europe pour le prestige royal. Celle qui nous occupera maintenant eut lieu le 18 juillet 1668. Elle nous est fort bien connue ; nous en avons les comptes, des descriptions détaillées, des gravures qui, quoique publiées dix ans après l'événement, ont cependant grand intérêt.
- 68 Le Versailles champêtre de la *Princesse d'Elide* y apparaît transformé en un grand lieu baroque, en particulier dans le théâtre que Vigarani construisit. Ce n'était plus comme pour la *Princesse d'Elide* un théâtre de feuillages, Vigarani voulut donner l'impression d'une œuvre définitive : « L'ouverture du théâtre était de trente-six pieds et de chaque côté il y avait deux grandes colonnes torsées de bronze et de lapis, environnées de branches et de feuilles de vigne d'or. Elles étaient posées sur des pieds d'estaux de marbre et portaient une grande corniche aussi de marbre, dans le milieu de laquelle on voyait les armes du Roy sur un cartouche doré, accompagné de trophées ... Entre

chaque colonne, il y avait une figure ». D'un côté la Paix, de l'autre la Victoire. Rien n'est plus riche que l'encadrement de cette scène : avec les colonnes torsées et les statues, on croirait voir un magnifique rétable d'église. Et dans un tel théâtre, on s'attend à de majestueuses tragédies.

- 69 Ce fut une comédie de Molière toute réaliste qui fut représentée : *Georges Dandin*, dans un décor de jardin avec rocaille et jeux d'eau. Pour la mettre mieux en accord avec son cadre, Molière et Lully introduisirent dans la comédie des divertissements en musique. Le décor du jardin semble n'avoir pas été modifié jusqu'à la fin du troisième acte de la comédie, qui était assez différent de celui que nous connaissons aujourd'hui, car il fallait l'adapter au décor.
- 70 « Dans ce dernier acte, écrit Félibien qui nous a donné une description complète de cette fête, on voit le paysan au comble de la douleur par les mauvais traitements de sa femme. Enfin, un de ses amis lui conseille de noyer dans le vin toutes ses inquiétudes et l'emmène pour joindre sa troupe ».
- 71 « Ici, la décoration du théâtre se trouve changée en un instant, et l'on ne peut comprendre comment tant de véritables jets d'eau ne paraissent plus, ni 'par quel artifice, au lieu de ces cabinets et de ces allées, on ne découvre sur le théâtre que de grandes roches entremêlées d'arbres où l'on voit plusieurs bergers qui chantent et qui jouent de toutes sortes d'instruments²¹ ».
- 72 Vigarani avait donc réussi pour Georges Dandin un tour de force qu'il n'avait tenté ni pour la *Princesse d'Elide*, ni pour le Favori : faire sur un théâtre provisoire l'un de ces changements comme Torelli et lui-même en' avaient réussis au Palais Bourbon ou à la Salle des Machines des Tuileries.
- 73 Cette salle des Tuileries, si merveilleusement équipée, n'avait pas servi depuis six ans. En 1667, l'abbé de Pure suppliait le Roi « de destiner ces salles à divers exercices qui concernent le ballet, par exemple d'y transférer l'académie de la Dance ». Cette prière n'eut point de suite et ce fut seulement en 1671 qu'une nouvelle représentation fut donnée. Le Roi désirait que soient remployés les Mcors de l'Hercule Amoureux, en particulier celui de l'Enfer. Un témoignage tardif de 1758, dont nous avons fait état ailleurs, venant de Lagrange Chancel qui s'affirmait disciple de Racine ,précise que le Roi demanda à Molière, à Racine et à Quinault : « un sujet où peut entrer une excellente décoration qui représentait les enfers. Racine proposa le sujet d'*Orphée*, Quinault *L'enlèvement de Proserpine*, dont il fit par la suite l'un de ses plus beaux opéras, et Molière, avec l'aide du grand Corneille, tint pour le sujet de Psyché, qui eut la préférence²² ».
- 74 Il est foit intéressant de voir nos plus grands auteurs dits classiques, Corneille, Molière, Racine, Quinault, chercher un sujet qui puisse s'adapter à un décor dû au baroque Vigarani, ce décor représentant les Enfers ...
- 75 Or, le témoignage de Lagrange Chancel vient de trouver la confirmation souhaitée, grâce à la publication récente de M. Deloffre d'une lettre de Guilleraguse à M. de la Sablière en date du 14 mai 1680, où il est dit : « Je me souviens que MM. Racine et Despréaux voulaient donner ce sujet (d'*Orphée* et d'*Eurydice*) pour un opéra²³ ».
- 76 Mais ce fut Molière, aidé par Corneille, qui, une fois de plus, eut la commande et nous donna Psyché. Dans l'avant-propos, le libraire nous dit que Molière s'est attaché plus aux beautés et à la pompe du spectacle qu'à sa régularité ». Comment mieux avouer que c'est le décor, et un décor que nous avons vu fort baroque, qui a commandé

l'ordonnance de la Pièce. Et si l'on utilisait le décor de l'*Hercule Amoureux*, n'y avait-il pas quelques souvenirs de la *Pomme d'Or* de Vienne publiée en 1668 ?

Vénus dans le prologue de *Psyché* ne dit-elle pas ?
 Ah, que de ces trois mots la rigueur insolente
 Venge bien Junon et Pallas
 Et console leur cœur de la gloire éclatante
 Que la fameuse Pomme acquit à mes appâts.

- 77 Ce prologue se passait dans un lieu champêtre avec la mer, auquel succédaient un palais et des maisons de différents ordres d'architecture, ensuite, puisqu'un oracle ordonne que Psyché doit être sacrifiée à un monstre, on la voit dans une grotte aux rochers affreux. Mais, comme ce monstre est l'Amour, il transforme ces rochers affreux en un palais magnifique, décoré de colonnes de 'lapis enrichi de figure d'or. Psyché peut s'écrier dans les vers célèbres de Corneille :

Tout rit, tout brille, tout éclate
 Dans ces jardins, dans ces appartements
 Dont les pompeux ameublements
 N'ont rien qui n'enchanter et ne flatte
 Et de quelque côté que tournent mes frayeurs
 Je ne vois sous mes pas que de l'or ou des fleurs.

- 78 À ce premier palais en succédait un autre non moins beau qui disparaissait pour laisser place aux Enfers après la fatale indiscretion de Psyché : voici comment est décrit ce fameux décor qui était la cause de la pièce :

- 79 « La scène représente les Enfers, On y voit une mer toute de feu, dont les flots sont dans une perpétuelle agitation. Cette mer effroyable est bornée par des ruines enflammées et au milieu de ses flots agités au travers d'une gueule affreuse paraît le palais infernal de Pluton : des furies en sortent ».

- 80 On pense aussitôt au décor de la *Pomme d'Or* de Vienne avec la gueule et les furies. Mais ces enfers de *Psyché* étaient ceux de l'*Hercule Amoureux* donc antérieurs à la fête de Vienne.

- 81 Nous n'avions trouvé de souvenirs de l'*Hercule Amoureux* que dans la tapisserie de l'Hiver des Saisons ; la tapisserie de Janvier dans la série des Maisons Royales nous donnera seule une idée de la magnificence de *Psyché* dont elle présente le dernier acte. La toile du fond qui représente la colonnade du Louvre ne venait certainement pas de l'*Hercule Amoureux*. Il est vraisemblable qu'elle ait été faite spécialement pour *Psyché* : dans les devis que nous avons conservés se trouvent des paiements faits à des peintres²⁴. La tapisserie s'intitule « l'Opéra dans le Palais Royal²⁵ », car les représentations de *Psyché* furent rapidement transférées dans le théâtre de Molière et la salle de Vigarani ne fut plus utilisée.

- 82 Malgré l'intérêt de la tapisserie de l'Hiver et de celle de Janvier, nous devons regretter de n'avoir pas de publications gravées sur l'*Hercule* et sur *Psyché*, comme nous en avons de la *Pomme d'Or* ou des fêtes de Versailles. On souhaiterait voir la suite de Décors qu'énumère Robinet qui insiste surtout sur la rapidité des changements.

On y voit tantôt des palais
 De marbre, en un tournemain faits
 Puis en moins de rien à leur place
 Sans qu'il en reste nulle trace
 Des mers, des jardins, des déserts
 Enfin les cieux et les enfers.

- 83 La richesse et les changements de *Psyché* furent fort admirés : notons l'appréciation élogieuse du Marquis de Saint-Maurice, Ambassadeur du duc de Savoie, il savait ce qu'étaient les belles fêtes d'Italie.
- 84 « J'avoue à votre Altesse, écrivit-il à la Duchesse de Savoie, Madame Royale, que je n'ai rien vu ici de mieux exécuté, ni de plus magnifique... La salle est superbe, faite exprès, le théâtre spacieux, merveilleusement bien décoré : les machines et changements de scènes magnifiques et qui ont bien joué, Vigarani s'étant fait honneur en cette rencontre²⁶ ».
- 85 Ce nouveau triomphe de Vigarani marqua l'adhésion définitive de la Cour de France pour les spectacles aux splendeurs d'un baroque théâtral qui avait sa source dans les décors italiens que Torelli, puis Vigarani, avaient magnifiquement exécutés. Tel fut le cadre de fêtes auquel pour le texte collaborèrent ceux que nous appelons nos grands classiques.
- 86 Leurs pièces qui n'exigeaient peut-être pas d'aussi riches présentations s'y sont cependant adaptées avec aisance, et si nous poursuivions cet exposé, nous pourrions le prouver pour Racine, comme pour Corneille et Molière.
- 87 Nous croyons pouvoir terminer avec la réussite de *Psyché*. Jamais décors plus superbes n'ont entouré pièce plus délicate. Le témoignage de contemporains à défaut de gravures, nous assurent du parfait équilibre entre Corneille et Molière, les auteurs et le machiniste tout baroque Vigarani.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie depuis 1945

Hélène LECLERC. *Les Origines italiennes de l'architecture Théâtrale Moderne*. Paris, 1946.

DELUGIS et REYMOND. *Le Décor de théâtre en France du Moyen Âge à 1925*. Paris, 1953.

Les Divertissements de la Cour au XVII^e siècle. Cahier n°9 de l'Association Internationale des études françaises. Paris, 1959.

« La Vie théâtrale au XVII^e siècle », numéro spécial du *Bulletin de la Société d'études du XVII^e siècle*. Paris, 1958.

T.-E. LAWRENSON. *The French Stage in the seventeenth century*. Manchester, 1957.

Georges VEDIER. *Origine et évolution de la Dramaturgie néo-classique*. Paris, 1955.

Per BJURSTROEM. *Griacomo Torelli and baroque stage design*. Stockholm, 1961 (Compte rendu par Hélène Leclerc dans la « Revue d'histoire du théâtre », 1961, p. 185-190).

S. Wilma DEIERKAUF-HOLSBOER. *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*. Paris, 1960.

J. VANUXEM. *Racine et le Baroque*, n° spécial sur Racine de la Revue Europe, janvier 1967.

Maris-Françoise CHRISTOUT. *Le Ballet de cour de Louis XIV 1643-1672*. Paris, 1967.

Pour les données générales sur le baroque, voir J. VANUXEM. *L'Art Baroque*, dans *L'Histoire de l'art* (t. III) de l'Encyclopédie de la Pléiade. Paris 1965.

NOTES

1. Carrington Lancaster, *La Mémoire de Mahelot, Laurent, et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, 1920, p. 65.
2. *Ibid.*, p. 83.
3. Parfaict, *Histoire du théâtre français*, 1745, t. VI, p. 47.
4. L. Dussieux, *Le Cardinal de Richelieu*, Paris, 1886, p. 255-258.
5. *Mémoires de l'abbé de Marolles*, éd. 1754, t. I, p. 236
6. Marolles, *Paris ou description de cette ville*, éd. Dufour, Paris, 1879, p. 264.
7. Marolles, *Mémoires*, t. III, p. 210. Marolles s'intéressait beaucoup aux spectacles en un sens tout baroque. En 1657, il a donné des projets de ballets tout à fait extravagants et pleins d'inventions étranges (*Mémoires*, t. III, p. 127).
8. *Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson*, éd. Chéruef, t. 1, Paris, 1860, p. 340. Dans son ouvrage récent paru en mars 1967 et dont nous ne pouvions avoir connaissance en rédigeant cette étude: « Le Ballet de Cour de Louis XIV », Mlle M.-F. Christaut fait connaître qu'au moment, de la naissance du Dauphin, Richelieu pensa à faire représenter un opéra de Castelli et mis en musique par Spoletti : *La sincérité triomphante* ou *les Amours d'Hercule*. L'exemplaire de cette pièce dédié à Richelieu se trouve à la Bibliothèque de l'Arsenal et est décoré d'aquarelles représentant les différents décors d'un grand « esprit baroque », ainsi que le constate Mlle Christout on y trouve des forêts enchantées, des grottes, des scènes infernales... Le dernier décor représentait la vue du Pont-Neuf à Paris, ce qui fut repris avec plus d'art six ans plus tard par Torelli dans la *Finta Pazza*. À ce projet a trait la lettre de Chapelain du 23 août 1639, adressée à Bouchard qui se trouvait alors à Rome : « La Mauvaise comédie du seigneur Castelli a valu à son auteur une chaîne d'or, non par récompense, mais par pure libéralité »... Nous ignorons pourquoi la pièce de Castelli déplut à Chapelain, mais les décors ne devaient pas être en cause car ils ne faisaient qu'annoncer ce qui devait être admiré en France, quelques années plus tard. (Lettre de Chapelain, éd. Tamizey de Laroque t. 1, p. 486).
9. Madame de Motteville, *Mémoires*, éd. Riaux, Paris, 1878, t. I, p. 263,
10. *Ibid.*, I, p. 312.
11. Nutter et Thoinan, *Les Origines de l'Opéra français*, Paris, 1886, p. xxx.
12. Motteville, *op. cit.*, p. 312. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. Dussieux, Paris, 1854, t. 1, p. 77.
13. *La Muze historique*, éd. Livet, Paris, 1857, t. 1, p. 439.
14. Le livret donnant la description des décors a été reproduit dans la Lettre historique de tous les spectacles de Paris, par Boindin, Paris, 1719, p. 12-71.
15. Sur ce manuscrit, voir J. Vanuxem, « Emblème et devises vers 1600-1680 ». *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1954, p. 60-70.
16. G. Rouchès, *Inventaire des lettres de Vigarani*, Paris, 1913, p. 70-71.
17. *Remerciement au Roi*, 1663. Cf. Couton, *La Vieillesse de Corneille*, Paris, 1949, p. 105,
18. *Les Continueurs de Loret*, éd. Rothschild, t. I, Paris, 1881.
19. Nouveau recueil de quelques pièces galantes faites par Mme de Villedieu, autrefois Mlle Desjardins, Paris chez Barbin, 1669, p. 69-71.
20. *Les Plaisirs de Saint-Germain-en-Laye et de la Cour...*, Paris, 1665, p. 9.

21. *Recueil de Descriptions de Peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roi* (par Felibien), Paris, 1689, p. 209 et 210.
22. J. Vanuxem, « Racine, les machines et les fêtes », dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1954, p. 305.
23. Fr. Deloffre, « Guilleragues épistolier », dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1965, p. 604,
24. M. Jurgens et E. Maxfield-Miller, *Cent ans de recherches sur Molière*, p. 496.
25. *Inventaire général des Meubles de la Couronne*, éd. Guiffrey, Paris, 1885, p. 311-317,
26. Marquis de Saint-Maurice, *Lettres sur la Cour de Louis XIV*, éd. J. Lemoine, Paris, 1912, 2^e partie, p. 14-15.