

Présentation

Jean Jacquot

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/364>

DOI : [10.4000/baroque.364](https://doi.org/10.4000/baroque.364)

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1972

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Jean Jacquot, « Présentation », *Baroque* [En ligne], 5 | 1972, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/364> ; DOI : [10.4000/baroque.364](https://doi.org/10.4000/baroque.364)

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

© Tous droits réservés

Présentation

Jean Jacquot

- 1 Les auteurs des travaux que voici rassemblés ne se sont pas donné pour tâche d'étudier l'évolution de l'opéra au cours du XVII^e siècle. Ce terme est employé couramment pour désigner des spectacles de caractère extrêmement divers. Mais si l'on considère que l'opéra est essentiellement un mélodrame, c'est-à-dire une action dramatique entièrement mise en musique, où l'expression des passions qui sont les ressorts de cette action est confiée exclusivement au chant et à l'orchestre, il faut reconnaître, d'entrée de jeu que l'opéra ainsi conçu n'apparaît pas dans ce recueil comme l'objet privilégié de notre recherche. Certes, les œuvres décrites comportent beaucoup de chant et de musique, certaines sont même, à cet égard, de véritables opéras ! Mais nous n'avons pas tenté de définir dans ces pages, la ligne idéale qui, de *L'Orfeo* de Monteverdi à *Didon et Enée* de Purcell, rejoint les principaux sommets du théâtre lyrique de ce siècle.
- 2 Les journées de 1970 ont eu pour thème central l'alliance des arts, dans des manifestations théâtrales, le plus souvent associées à des festivités, où la poésie, la musique, la danse, l'art du costume et du décor, la machinerie, se trouvent combinés selon des dosages très divers. Bien que l'effort de coordination soit parfois très poussé, la collaboration des arts aboutit plus souvent à une juxtaposition qu'à une véritable synthèse. Et qui lira ces études se trouvera souvent en présence de formes hybrides, « entremêlées », pour employer un terme qui nous remet en mémoire les « entremets » ou « intermèdes » et nous rappelle que le XVII^e siècle reprend à son compte, avec des moyens nouveaux, les formules de la fête médiévale ou renaissante. On rencontrera donc, chemin faisant, des comédies à intermèdes, des comédies-ballets, des opéras-ballets, des opéras mêlés de jeux guerriers, ou de feux d'artifice, des semi-opéras, mi-parlés, mi chantés, qui selon les climats s'appelleront « dramatic-operas » ou « zarzuelas ». Les noms de « festa », « fiesta », « trionfo » apparaissent volontiers dans les titres et c'est peut-être la notion de « fête théâtrale », qui recouvre le mieux la plupart des spectacles décrits. On apprendra notamment, dans ces pages, comment des unités complexes, des ensembles plus ou moins parfaitement harmonisés se construisent à partir d'éléments préexistants. La première communication, celle de Daniel Hertz, fournit un exemple relativement simple, mais soigneusement documenté, de ce travail d'élaboration. On y voit comment,

sur une suite traditionnelle de danses, et par l'adjonction de traits supposés exotiques dans le costume, le geste, l'intonation et le timbre instrumental, se compose un Ballet turc.

- 3 Lorsqu'on porte un regard sur les premiers opéras qui aient été conservés, et qui sont l'expression particulièrement pure d'une volonté d'unir la musique et la poésie dans le drame, on s'aperçoit qu'ils sont eux-mêmes composés d'éléments qui possédaient à l'origine une existence autonome, et dont certains se rattachent à la tradition des fêtes de cour. Dans *L'Euridice* de Jacopo Peri (Florence 1600), les scènes émouvantes du récit de la mort de la jeune femme et de la descente d'Orphée aux Enfers sont encadrées de réjouissances pastorales. Et Orphée ne perd pas son épouse une seconde fois, un dénouement tragique étant jugé incompatible avec les circonstances de la représentation, le mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis.
- 4 Lorsque Monteverdi reprend ce thème à la cour de Mantoue (1607), il le traite à nouveau en « favola pastorale », dans un genre déjà bien éprouvé avec ses chœurs et danses de bergers. Comme Peri dans les scènes des Enfers, il se réfère à un climat musical, à des chœurs d'esprits infernaux dont les Intermèdes florentins offraient déjà un modèle. Et si, cette fois, la perte d'Euridice est consommée, la fin heureuse est préservée grâce à l'intervention d'Apollon qui élève Orphée jusqu'au ciel. L'exaltation et la démonstration du pouvoir : de la musique à travers l'expérience du personnage mythique qui l'incarne n'était pas un projet nouveau¹ et il se trouvait déjà ébauché dans le ve Intermède de *La Pellegrina* (Florence 1589) mettant en scène l'aventure d'Arion sauvé du naufrage. Enfin la libération de la voix soliste en vue d'une utilisation théâtrale était déjà chose accomplie. Comme le montre clairement F. W. Sternfeld, dans son étude des Intermèdes, toutes les conditions nécessaires à la naissance du drame en musique se trouvaient réunies dix ou quinze ans avant que soient représentées les premières œuvres du genre qui aient survécu. Ce qu'accomplissent Peri et Monteverdi, et qui est entièrement neuf, c'est d'exprimer scéniquement, à travers une action d'une ampleur déjà considérable, une gamme étendue de sentiments et de passions. Mais ce nouveau départ est possible parce que les éléments formels qu'il s'agit d'organiser sont déjà prêts : ouverture — chant soliste avec tous les degrés du « recitar cantando » à l'aria — chœurs — danses et interludes instrumentaux.
- 5 Cette genèse, dont on peut rendre compte en examinant les intermèdes mythologiques insérés dans des représentations de comédies à l'occasion des fêtes de cour, on pourrait l'éclairer aussi en reprenant l'histoire du madrigal. M. Roger Simon attire notre attention sur les rapports de la musique et de la poésie dans le madrigal durant une période qui coïncide avec la naissance de l'opéra. Mais il faut se garder de croire que cette évolution complexe se réduirait à un passage de la polyphonie à la monodie ou à une simple subordination de la musique à la parole. Le madrigal, dans la première phase de son épanouissement vers le milieu du *Cinquecento*, correspond à une pratique musicale et à un style de vie fort éloignés de l'exhibition théâtrale. Son charme réside dans le plaisir de chanter ensemble, ou d'entendre plusieurs voix se mêler pour détailler les nuances d'un texte lyrique. Ceci explique qu'il soit devenu un merveilleux instrument pour approfondir les ressources de la musique vocale et explorer de nouveaux domaines de l'affectivité². Cet enrichissement est sensible et dans le choix des textes lyriques et dans la recherche d'un raffinement ou d'une intensité plus grande dans l'expression. L'élargissement du choix poétique a pour effet, entre autres, d'introduire le sentiment dramatique dans le madrigal. L'esprit du carnaval et de la comédie pénètre dans un genre voisin, plus léger,

la *canzonetta*. L'esprit de la pastorale et de l'épopée chevaleresque qui, plus tard, fourniront des thèmes à l'opéra, pénètre dans le madrigal avec les vers de Guarini, de l'Arioste, du Tasse.

- 6 Quant à la recherche expressive, elle suscite une transformation qui finira par compromettre l'équilibre réalisé dans le madrigal classique avec ses quatre voix d'égale importance. L'adjonction d'une cinquième, voire d'une sixième voix, rend possible une plus grande diversité, un plus grand raffinement dans les timbres. Elle permet aussi d'introduire une rivalité entre voix de registres voisins, ou d'opposer des groupes vocaux. La virtuosité des interprètes, la suprématie accordée à une voix seule, à deux ou trois voix concertantes, l'opposition entre solo et chœur, enfin l'emploi de la basse continue, sont autant de facteurs qui menacent de faire éclater le madrigal traditionnel. Cependant, bien que Monteverdi adopte, dès son v^e livre de madrigaux, cette nouvelle technique qui implique une conception nouvelle de l'harmonie, on ne saurait considérer sa démarche comme une rupture totale avec le passé, ou l'abandon pur et simple de la polyphonie. C'est en quoi il se distingue des promoteurs de la réforme monodique comme Giulio Caccini. Sa propre évolution qui participe et contribue à une transformation dans la pratique musicale qu'on a pu assimiler à un passage de la Renaissance au premier baroque³, aboutit non à un appauvrissement mais à une plus grande plénitude de moyens, avec la possibilité toujours laissée de passer d'un mode d'expression à un autre. Il suffit pour s'en convaincre de parcourir la série des cinq derniers livres, ou de comparer la version madrigalesque, pour cinq voix non accompagnées, du *Lamento d'Arianna*, avec sa version monodique. Dans ces recueils de madrigaux se trouvent réunies toutes les combinaisons vocales et instrumentales, alors possibles dans le théâtre musical. Et l'on sait qu'une partie de son œuvre théâtrale est accessible aujourd'hui dans les « madrigali in genere rappresentativo » des livres VII et VIII⁴. D'ailleurs, si dans son évolution d'ensemble, le madrigal italien a exercé une influence sur la naissance de l'opéra, celui-ci a agi par un choc en retour sur l'évolution ultérieure du madrigal.

- 7 Même dans le cas d'une innovation aussi caractéristique, et, en apparence, aussi soudaine, que celle de l'opéra, on est donc contraint de se référer à toute une tradition musicale et scénique. L'association des arts dans la fête, qui rendit un jour possible l'invention de l'opéra, remonte à des temps très anciens. Et la fête elle-même, du point de vue de l'histoire, revêt un double aspect, d'une part, elle est fortement liée à l'actualité, à l'événement, de l'autre, elle est régie, dans sa forme et son contenu, par des facteurs dont les durées d'évolution sont variables. Certains qui rattachent la fête au retour des saisons, à des coutumes transmises de génération en génération, à des modes d'organisation fixés par tradition, ne changent que très lentement. D'autres se modifient avec la culture, l'idéologie, les goûts esthétiques. Et à côté de transformations graduelles, on observe des mutations brusques.
- 8 les types de fête qui prédominent encore au xvii^e siècle se trouvent déjà constitués au Moyen Age. Ce sont les entrées de villes et les échanges qui s'établissent à cette occasion entre le prince et la cité. Les tournois et autres jeux guerriers qui appellent le plein air ou la salle d'armes. Enfin, les divertissements de palais, mascarades et intermèdes (ces derniers pouvant s'insérer dans des banquets ou représentations théâtrales).

- 9 Dès lors, qu'est-ce qui caractérise la fête baroque, et la distingue de la fête médiévale ou renaissance ? Telle est la question que nous nous posons à l'issue de ces journées. L'étude par J. E. Varey de l'Entrée de Marianne d'Autriche à Madrid (1649) constituait à cet égard un bon point de repère. À juger par les principales données, elle aurait pu se situer un siècle plus tôt. La répartition des arcs triomphaux, leur décoration à l'aide de devises, de tableaux, de statues, ordonnée en un discours muet selon des thèmes inspirés de la mythologie, de l'allégorie et de l'histoire religieuse, paraît on ne peut plus traditionnelle. Et, sans doute, l'entrée offre-t-elle de moindres possibilités d'évolution que d'autres types de fête. Cependant, ce spectacle madrilène est caractéristique de son temps, et par les préoccupations politiques qui s'y font jour, et par son programme artistique. L'espoir que le mariage de Philippe IV et de Marianne assurera la continuité de la dynastie espagnole, trouve à nouveau son expression, dix ans plus tard, lors de la naissance du prince Philippe, dans des représentations théâtrales en musique de Madrid et de Florence dont traitent Jack Sage et Françoise Decroisette. Quant aux thèmes cosmiques mis en œuvre dans cette entrée (Les Éléments, les parties du Monde), on pourrait aisément en retrouver l'emploi dans des ballets ou carrousels à peu près contemporains.
- 10 S'il existe des traits spécifiques de la fête baroque, il faut les chercher d'une part dans la politique et l'idéologie, de l'autre dans les moyens d'expression artistique et le répertoire des formes, images et symboles mis en œuvre. Dans le premier domaine, on constate le renforcement de tendances déjà présentes au XVI^e siècle : la centralisation monarchique, le renforcement du pouvoir de l'État. De même, on voit se prolonger les luttes de la Réforme et de la Contre Réforme, mais plus que jamais politique et religion sont mêlées et dans les conflits qui opposent nations et groupes de nations, la configuration des alliances ne coïncide nullement avec celle des confessions. Les fêtes ici écrites se déroulent pour la plupart dans le monde catholique, mais celui-ci est cruellement divisé. Et les couleurs de l'amour-propre national sont bien différentes dans la France victorieuse de Richelieu et Mazarin, l'Espagne de Philippe IV consciente de son déclin, la Savoie jalouse de son indépendance et la Toscane de Ferdinand II dépendante de l'Espagne et de la Papauté. L'Angleterre des Stuarts est le seul des pays protestants considéré dans ces études. Mais si Jacques I^{er} célébra avec faste le mariage de sa fille avec l'Électeur Palatin, il soutint mollement le vaincu de la Montagne-Blanche. Charles I^{er} devait épouser une princesse catholique et française, et laisser Laud réintroduire la pompe ecclésiastique dans la religion anglicane. Bientôt puritanisme et monarchie allaient s'affronter. Le futur Charles II allait vivre en exil avec sa suite à la cour de France, ce qui n'alla pas sans influencer le goût anglais, lors de la Restauration. Bref, l'Angleterre des Stuarts s'intègre assez bien dans cet ensemble que nous décrivons et qui, s'il ne représente pas toute l'Europe du baroque, donne cependant une assez bonne idée de sa diffusion géographique.
- 11 Considérant maintenant la mise en œuvre artistique, nous rappellerons que le retour aux modèles antiques entraîna une transformation radicale dans l'architecture, la décoration, la statuaire, et, par contrecoup, dans la fête. Le changement s'opère plus tardivement, et moins radicalement peut-être, dans le Nord qu'en Italie. Mais on peut suivre cette mutation, par exemple, dans l'iconographie des entrées, voir poindre timidement, mêlées à une ultime floraison du gothique tardif, des formes antiquisantes, puis les voir s'imposer dans des fêtes inspirées par Vitruve et le triomphe de César, comme c'est le cas en France des entrées d'Henri II qui ont valeur de manifeste. Quant à la mythologie classique, on sait assez que le Moyen Âge ne l'ignorait pas. Il n'y a pas eu, à la

Renaissance, de redécouverte des légendes et mythes païens, mais une nouvelle manière de se les représenter. D'autre part, même dans les manifestations délibérément antiquisantes, l'iconographie chrétienne et l'allégorie de tradition médiévale conservent une place.

- 12 Quant au répertoire de formes architecturales et décoratives que la Renaissance avait emprunté à l'Antiquité, il demeurera acquis, même si ces formes doivent être soumises, par la suite, aux distorsions expressives, aux ruptures délibérées d'équilibre, aux violences de contrastes qu'on associe à la plastique baroque. De même, dans la fête baroque, continueront à être utilisées concurremment les figures de la mythologie antique, des deux Testaments, de l'hagiographie et de l'allégorie chrétiennes.
- 13 Nous avons déjà parlé de la révolution musicale liée à la naissance de l'opéra, et à l'expression directe de la passion sur la scène. Cependant, l'étude de N. D. Shergold, sur l'emploi de la musique par Calderón, dans l'un de ses *autos sacramentales*, nous rappelle qu'au milieu du XVII^e siècle, elle peut encore être mise au service d'une psychomachie, et associée au bien ou au mal, à la vérité ou à l'erreur, non pas semble-t-il en raison de son expressivité propre, mais en raison du contexte symbolique dans lequel elle s'insère : musique « vraie » qui est un écho l'harmonie céleste ; musique « fausse » qui est sensuelle, liée à la beauté, la gloire périssables. Les analyses de Jack Sage nous montrent d'ailleurs qu'il subsiste aussi quelque chose de cette conception allégorique dans les opéras ou zarzuelas dont Calderón écrivit les livrets. Et l'exemple de *La Rappresentazione di Anima, e di Corpo* (1600) indique clairement que cette conception restait admise, du moins pour le théâtre religieux, par l'un des principaux artisans la réforme mélodramatique, Emilio de' Cavalieri. Il conviendrait donc d'étudier, dans cette perspective, la filiation de la *sacra rappresentazione* à l'opéra religieux, tel qu'il s'est développé à Rome au temps des Barberini.
- 14 Non moins importante, pour la connaissance de la période qui nous occupe, que la révolution musicale, est celle qui s'opère dans l'architecture théâtrale et la scénographie. De même qu'on avait cherché à retrouver l'antique union de la poésie et de la musique, telle qu'on supposait qu'elle existait dans la tragédie grecque, et qu'on avait abouti à l'invention de l'opéra, de même en s'inspirant de Vitruve et des ruines de théâtre antiques, mais en tenant compte aussi des habitudes contemporaines de représentation, on avait abouti à quelque chose de nouveau et de bien différent de la scène antique. Cette invention est liée à celle de la perspective, qui permettait d'unifier la vision et d'intégrer dans un même espace tous les éléments d'un décor. Telle qu'elle nous est connue à son premier stade, par les beaux dessins de Baldessare Peruzzi et les gravures de Serlio, la scène « à l'italienne » est encore statique. Mais bientôt, on voulut la rendre mobile, et les besoins de mise en scène des intermèdes insérés entre les actes d'une comédie jouèrent un rôle décisif dans le développement de la machinerie. À cet égard, les intermèdes florentins de 1589 sont aussi représentatifs qu'en ce qui concerne la musique.
- 15 L'usage de machines n'était pas entièrement nouveau, il pouvait être fort important dans l'ancien théâtre religieux, et de bonne heure (Léonard de Vinci en avait eu le premier l'idée) le Paradis et l'Enfer chrétiens furent transposés, pour des représentations profanes, dans le domaine de la mythologie païenne. Ce qui est nouveau, c'est la possibilité de changer mécaniquement l'ensemble du décor, de manière à représenter des lieux successifs, ou de transformer des éléments scéniques au cours d'une même scène. Le perfectionnement de la technique permet non seulement de faire passer l'action d'un lieu à un autre, mais de faire dérouler celle-ci à divers niveaux et à divers plans de

profondeur. Ce souci de modifier constamment le volume scénique, d'ouvrir des perspectives imprévues, de révéler, par découvertes successives, des espaces dans les espaces, on en retrouve l'équivalent dans l'architecture baroque, avec cette différence que c'est le déplacement du spectateur, et non une machinerie, qui suscite alors le changement.

- 16 Une exposition déjà ancienne (Venise 1951), consacrée à la scénographie du XVII^e siècle italien, était intitulée « le siècle de l'invention théâtrale ». L'ingénieur, grand maître d'œuvre, devait, en effet, inventer sans cesse des prouesses nouvelles pour provoquer la surprise chez des spectateurs de plus en plus blasés. C'est à partir de l'Italie que se diffusent les techniques nouvelles, soit que des étrangers visitent la péninsule pour s'initier à celles-ci, comme ce fut le cas pour Inigo Jones qui les introduisit à la cour d'Angleterre, soit que des Italiens exportent leur savoir-faire, comme ce fut le cas (pour prendre des exemples étudiés dans ce recueil) de Torelli à Paris, Francesco Santurini à Munich, ou Giuseppe Galli-Bibiena à Prague. On verra d'ailleurs que dans la seconde moitié du XVII^e siècle, des entrepreneurs de spectacle viendront de Londres à Paris pour se renseigner sur les dernières nouveautés de la machinerie (notamment pour une version d'opéra de *La Tempête*).
- 17 Les communications qui suivent illustrent d'exemples frappants cette tendance du siècle à la virtuosité scénographique : danse des sphères célestes qui descendent ensuite sur la terre pour se transformer en danseurs (*The Lords' Masque*, Londres, 1613) ; banquet dont les tables se déplacent avec leurs convives de salle en salle et de décor en décor (*Il Dono dei Re dell' Alpi*, cour de Savoie, 1645) ; guerre feinte, embrasement et destruction d'Argos (*Hipermestra*, Florence, 1658) ; utilisation de deux scènes à machines, se faisant face aux deux extrémités d'une salle d'armes, et de tout l'espace intermédiaire pour le « drame guerrier », *Antiopa giustificata* (Munich, 1662) ; destruction de Colchis, naumachie et feu d'artifice dans *Medea vendicativa*, « drame du feu », même fête. Ce dernier thème, celui de la délivrance des enchantements et de la destruction du palais magique au milieu de la pyrotechnie est fréquemment repris, de *l'Alcina* de Florence, 1625, à la *Circé* de Madrid, 1635, à la *Médée* de Munich et à *l'Alcina des Plaisirs de l'Île enchantée*. Au *Buen Retiro*, comme à Munich ou à Versailles, le spectacle est en plein air, et d'amples effets sont tirés de l'opposition de l'Eau et du Feu.
- 18 Lorsque toute latitude d'expansion est laissée à cette tendance, on aboutit à une matérialisation de l'imaginaire, tandis que, inversement, le monde réel est réduit à l'état d'illusion sans pesanteur. La mécanique est mise au service de l'évanescence, du protéiforme. Sans doute, faut-il distinguer des degrés de qualité dans cette invention qui relève d'une esthétique de l'ostentation et de la métamorphose – le paon et Circé, pour reprendre encore la formule heureuse de Jean Rousset. Au mieux des trouvailles poétiques, qui répondent à une aspiration profonde au merveilleux. Au pire, la démesure et la surenchère. Mais parler de « démesure » n'est-ce pas prendre position contre une certaine tendance du baroque à l'hypertrophie ? Certains spectacles ici décrits ne tirent-ils pas leur beauté, ou du moins leur pouvoir de fascination, de leur extravagance même, comme cette *Antiopa* de Munich avec ses cortèges de divinités étranges et de monstres fabuleux.

- 19 Comment étaient composés ces spectacles, et en quoi leur unité consistait-elle ? Chacun d'eux peut être considéré comme une variante plus ou moins complexe à partir d'un schéma bien établi, qui dépendait lui-même du degré d'importance attribué à l'action dramatique. Faute de pouvoir entrer dans les détails, on distinguera deux cas principaux. Le premier est celui d'une action soutenue, transposant un thème tiré de la légende ou de l'histoire ancienne, choisi de manière à célébrer un événement actuel. Le spectacle se déroule à plusieurs niveaux, celui de l'action héroïque et celui, également noble, de la passion amoureuse, avec toutes les interférences possibles entre l'amour et la gloire. Au-dessus se situe le plan des dieux, qui interviennent pour soutenir l'un ou l'autre parti, ou pour concilier les adversaires. Il peut encore y avoir place pour une intrigue secondaire, de caractère plaisant, dans laquelle se trouvent engagés des gens de condition inférieure. Enfin, il faut prévoir des intermèdes, des divertissements plus ou moins liés à l'action. Tel est le schéma le plus courant de l'opéra de cour.
- 20 Quant aux inventions du scénographe, elles ont toujours pour point de départ un nombre limité de décors types – le palais, le jardin, la nature sauvage, le camp militaire, la mer, l'Enfer, le Ciel – auxquels s'ajoutent des machines plus ou moins compliquées servant principalement à des voleries.
- 21 Dans le cas de spectacles où l'élément dramatique, s'il existe, est faible et a surtout valeur de prétexte, comme c'est le cas des ballets à entrées, des tournois ou carrousels où la compétition guerrière ou sportive sert d'excuse pour introduire des cortèges fastueux, la composition s'effectue par la mise en œuvre de séries entre lesquelles s'observent des correspondances. Pour se faire une idée de la méthode, on pourra se référer à la décoration, décrite par J. E. Varey, de l'Entrée de Marianne d'Autriche à Madrid dont les quatre Éléments et les quatre parties du Monde constituent le schéma de base. Il est significatif qu'un schéma cosmique assez semblable ait été employé dans une fête d'un type différent, le combat à la barrière qui fut présenté à Munich, une dizaine d'années plus tard, à l'Empereur Léopold I^{er} nouvellement couronné. Au lieu d'être répartis entre quatre arcs triomphaux, les figures et symboles sont représentés dans les cortèges équestres des quatre « comparses » qui vont participer à ce jeu guerrier. Le message (lié comme à Madrid au thème impérial) est celui de l'hommage rendu par les quatre parties du Monde au nouvel empereur. Le char d'un des moments du jour (Soir, Nuit, Aurore, Midi) précède chacun des groupes de combattants portant des costumes de l'Amérique, de l'Europe (orientale), de l'Asie et de l'Afrique. Des chars de Diane et d'Apollon, les figures des Heures et des signes du Zodiaque, et d'autres encore, participent à ce spectacle dont l'ordre satisfait l'esprit, et qui, comme en témoigne une abondante iconographie, n'était pas dépourvu de beauté plastique⁵. Cette fête est moins connue que le ballet de *La Douairière de Billebahaut* (1626), et le carrousel des Tuileries (1662), où le thème des parties du Monde, sur un mode facétieux ou noble, sert de canevas organisateur. Ou que la course de bagues de *l'Ile enchantée* (Versailles 1664), où les divisions du temps, réglées par le cours des astres, servent aussi de thème conducteur, mêlées à des éléments d'exotisme.
- 22 Il est évident que dans ces spectacles fondés sur les correspondances entre des séries parallèles, l'unité réalisée est du même ordre que celle qui résulte d'une suite de combinaisons dans un kaléidoscope. Mais le problème de l'unité doit être posé également par rapport à la contribution des différents arts à la réussite du spectacle. La collaboration des arts doit-elle s'effectuer sur un pied d'égalité, ou suppose-t-elle une hiérarchie ? L'étude du masque jacobéen montre qu'un poète comme Ben Jonson a lutté

pour conserver le privilège de l'invention, refusant de la subordonner aux ambitions du scénographe, contestant même, à ce dernier, la dignité d'artiste. D'autres, au contraire, se sont inclinés devant la suprématie de celui-ci. D'autres enfin, comme Campion, ont recherché une véritable alliance artistique de la poésie, de la musique et de la mise en scène.

- 23 Dans des spectacles auxquels participent non seulement plusieurs individus, mais parfois plusieurs équipes, tous les degrés d'unification sont possibles, depuis la simple juxtaposition jusqu'à l'intégration complète de tous les éléments artistiques. Dans les premiers opéras, *L'Euridice* ou *L'Orfeo*, qui n'exigent pas un grand déploiement de machinerie (deux décors : une scène pastorale et un Enfer, plus une volerie dans *L'Orfeo*), l'union de la poésie et de la musique est réalisée d'une manière très efficace aussi bien dans la construction de l'ensemble que les détails de l'expression. Le livret de Rinuccini, et celui de Striggio, offrent au compositeur une forme dramatique qui combine des caractéristiques de la pastorale et de la tragédie et à travers lui progresse une action dramatique simple. Chez Rinuccini, elle est marquée par deux grands retournements : de la joie à la douleur et de la douleur à la joie (Eurydice perdue et retrouvée), le plus grand moment de tension étant celui où Orphée parvient à fléchir la rigueur de Pluton. Striggio, pour donner de nouvelles possibilités à Monteverdi, ajoute un troisième renversement (Eurydice une seconde fois perdue) suivi de ce qu'on pourrait appeler sublimation de la douleur, plutôt que *lieto fine*, avec l'intervention d'Apollon.
- 24 La forme métrique, strophique ou non, et le découpage du dialogue, rarement par brèves répliques, le plus souvent par récits, tirades et chœurs, fournit au musicien ses unités de composition, et jusqu'à un certain point, commande le choix du mode d'expression, récitatif, arioso, strophe avec refrain, duo ou trio concertato, chœur madrigalesque. Le rapport du protagoniste avec ses divers interlocuteurs influe aussi sur le choix des tessitures, de même que les situations, et le contraste entre vie pastorale et royaume des morts, appellent le choix des timbres de l'orchestre. Enfin, dans les intervalles du texte, le compositeur insère des épisodes instrumentaux, symphonies et *ritornelli*, complétant l'ensemble de reprises, de symétries, de correspondances qui donnent à l'œuvre son unité organique. L'invention de l'opéra suscite un type de création poétique qui existait déjà, à une échelle plus réduite, pour l'intermède, celle où l'écrivain vise à fournir au musicien des moyens de développer et d'organiser les ressources de son art. Sa démarche précède celle du compositeur, mais suppose une concertation et, au besoin, une remise en chantier du texte pour le conformer aux structures musicales que ce dernier souhaite mettre en œuvre.
- 25 La communication de Jiri Hilmera, sur *Costanza e Fortezza*, postérieur de plus d'un siècle aux premiers opéras italiens, s'appuyait sur une reconstitution du spectacle, à l'aide de diapositives et de bandes magnétiques. Elle présente cet intérêt particulier que l'auteur y examine la progression de l'action, le développement de la musique, et les transformations du décor dans un opéra solennel, mettant en évidence les rapports entre les évolutions des personnages et des groupes, le traitement des volumes sonores, et le modelage de l'espace scénique avec ses divers plans de profondeur.

- 26 Le sérieux et le frivole sont curieusement mêlés dans les fêtes dont nous avons discuté. Daniel Hertz nous a rappelé que les réjouissances de la cour des Valois dissimulaient

toujours quelque intention politique, et appris qu'il pouvait y avoir quelque part entre une mascarade de Turcs et l'alliance avec la Sublime-Porte. On sait assez que les Médicis possédaient un goût très vif pour les fêtes, et savaient les mettre au service de leurs ambitions. Et ce n'est pas un hasard si leur politique matrimoniale a tant contribué à la diffusion des arts du spectacle. Cependant, ce mélange de calcul et de jeu dans les représentations de cour était assez généralement répandu en Europe.

- 27 La boutade de Figaro mériterait à cet égard d'être modifiée, car il fallait être à la fois danseur et calculateur. Le Comte Philippe d'Aglié, ministre des Finances à la cour de Turin, était poète, musicien et danseur, et grand ordonnateur des fêtes, qu'il s'agisse d'un hommage personnel à la souveraine ou de l'exaltation de la grandeur de la nation. *Il Dono del Re dell' Alpi*, banquet à machines, décrit par Margaret McGowan, fait accomplir aux convives un tour de Savoie, folklorique et gastronomique, qui se termine sur une vision du passé héroïque et de la puissance militaire du pays. On pense aux techniques modernes d'environnement, à une mise en condition des spectateurs à des fins de propagande, et par le mouvement qui les propulse, et par l'agression des divers sens (images peintes, acteurs vivants, musique, ingestion de spécialités régionales).
- 28 Les ballets ou masques de cour servent également à exalter la puissance navale ou militaire d'un royaume, et les titres parlent d'eux-mêmes : *Britannia Triumphans* présenté par Charles I^{er} (1638) ; *Ballet de la prospérité des armes de la France* inspiré par Richelieu (1641). Même lorsque les préoccupations politiques sont moins apparentes, elles n'en jouent pas moins un rôle décisif dans l'organisation des spectacles. Françoise Christout attire notre attention sur l'utilisation par Mazarin de l'élégance du jeune Louis XIV dans *Les Noces de Pélée et de Thétis* (1654) pour consolider le pouvoir monarchique. On sait que les ambassadeurs étrangers étaient invités aux représentations de ce genre, et que descriptions et livrets somptueusement illustrés étaient largement diffusés. Dans les *Noces de Pélée*, on vise à atteindre, et gagner, non seulement la cour, mais la bourgeoisie et le menu peuple, d'où le nombre élevé de représentations (destiné aussi sans doute à amortir la dépense).
- 29 L'entrée de ville est conçue comme un double spectacle : celui du cortège d'un prince, de sa suite et des notables offert à la population, celui d'un décor de rues et d'un grand concours de peuple offert au prince. Le décor de l'entrée est toujours porteur d'un message politique. Celui de l'entrée de Marianne d'Autriche à Madrid, comme il ressort de l'exposé de J. E. Varey, est conçu pour redonner à la nation confiance en elle-même, après une période de déclin et de revers. Le mariage de Philippe IV et de Marianne doit assurer une descendance au souverain en même temps qu'il réalise l'union des deux branches des Habsbourg. Dans cette perspective, le symbolisme cosmique et notamment la représentation des quatre parties du Monde, la mise en parallèle des héros légendaires de l'Espagne avec les grands conquérants de l'Antiquité, l'opposition de faux miracles de la mythologie païenne et de vrais miracles des saints, constituent un discours en images exprimant l'aspiration à la domination de l'Espagne sur le monde grâce à la religion chrétienne.
- 30 C'est encore l'espoir que la succession de Philippe IV sera enfin, assurée qui se manifeste dans la représentation de *L'Hipermestra*, destinée à célébrer la naissance d'un Infant. L'importance que Ferdinand II de Toscane, et le cardinal son frère, attachaient à l'événement donne la mesure de la dépendance du Grand-Duché à l'égard de l'Espagne. Mais ce qui, du point de vue de la mise en œuvre, doit retenir notre attention, est le choix et la transposition d'un thème légendaire pour l'adapter aux circonstances de la fête. Ici.

nous dit Françoise Decroisette, la naissance d'un fils aux souverains d'Espagne, après la mort des précédents. est mise en parallèle avec l'histoire d'Hipermestra qui assure la descendance des fils d'Egyptus.

- 31 L'actualisation de la légende (ne serait-ce que sous la forme d'un compliment au souverain), est assez générale. C'est ainsi que la trilogie munichoise de 1662 a Thésée pour héros principal, parce que c'est de lui que prétendaient descendre les ducs de Bavière. De même, les épisodes de l'histoire romaine choisis pour *Costanza e Forza* sont destinés à mettre en valeur la devise de l'empereur Charles VI, tout en rendant hommage à l'impératrice sous les traits de Vesta. Les études que nous avons rassemblées fournissent encore une ample matière à réflexion sur les rapports du réel et de l'imaginaire dans la fête. Il peut y avoir transposition, voire évasion dans le monde du roman de chevalerie ou de la pastorale. Helen Purkis nous rappelle que, des grandes fêtes de Versailles, tous soucis sont bannis, sauf ceux du cœur. Elles sont pour Louis XIV le repos du guerrier et célèbrent l'Amour, plutôt que la Gloire, sans toutefois faire oublier que le monarque appartient à l'un et à l'autre. La Cour reconnaît, dans le monde de la chevalerie ou de la pastorale, l'image idéalisée d'elle-même. Et c'est par le moyen de l'intermède ou du ballet que, par contraste, sont soulignés le ridicule, la gaucherie du roturier dans des comédies comme *Dandin* ou *Le Bourgeois gentilhomme*.
- 32 Mais l'imaginaire de la fête peut être aussi la projection d'un rêve de puissance qui se cherche des justifications dans l'histoire et la géographie, aussi bien que le mythe et l'allégorie. Dans quelle mesure cette projection est-elle l'image magnifiée d'une puissance réelle, ou la compensation d'une faiblesse, la question demande à être examinée dans chaque cas. Le camouflage des laideurs de l'itinéraire réel à l'aide d'un décor séduisant, auquel J. E. Varey attache une plus grande valeur significative qu'aux arcs triomphaux dans l'Entrée de Madrid, était une pratique assez courante chez les organisateurs de ces spectacles urbains.
- 33 Le souverain que l'on reçoit se donne en spectacle dans l'entrée en même temps qu'il est spectateur des décors devant lesquels il passe, et de la population rassemblée. Lorsque la fête prend le caractère d'une représentation théâtrale, le personnage princier peut être acteur ou spectateur. À la cour d'Angleterre, le prince Henri, puis Charles I^{er} et son épouse, dansent dans les masques, de même que le jeune Louis XIV danse dans les ballets. Le souverain peut également tenir un rôle dans des spectacles qui sont destinés (en principe) à mettre en valeur l'adresse au maniement des armes. C'est le cas du prince électeur de Bavière qui apparaît sous les traits de Thésée dans *Antiope*, drame guerrier. Mais le reste du temps, le souverain est le spectateur privilégié qui fait face à la scène, dans l'axe de la perspective, et jouit de la représentation dans des conditions idéales. Objet des hommages directs et des compliments allusifs que renferme le spectacle, il est l'équivalent terrestre du Jupiter qui trône sur les nuées de l'Olympe et préside aux destinées des humains représentés sur la scène.
- 34 La danse et les jeux guerriers sont les seules actions scéniques considérées comme nobles. Henriette-Marie, épouse de Charles I^{er} d'Angleterre, qui joua les pastorales avec des dames de sa suite (ce qui suscita l'indignation des Puritains), paraît faire exception. Ce qui vaut pour le souverain vaut aussi pour les nobles et gentilshommes. Ceux-ci, dans *L'Hipermestra*, participent seulement à la guerre feinte, les rôles parlés ou chantés sont dévolus aux professionnels, de même que les danses populaires ou grotesques, nettement distinctes des danses nobles.

- 35 Enfin le problème des publics, bien qu'il n'ait pas été au centre des débats, a été évoqué à plus d'une reprise. Nous avons déjà noté que la présentation des *Noces de Pélée et de Thétis* dans la salle du Petit-Bourbon avait été suivie d'un nombre élevé de représentations publiques. Et il importerait de savoir, pour chacun de ces grands spectacles, destinés en premier lieu à un auditoire de cour, mais donnés dans de grandes salles de palais, ou même dans des édifices théâtraux permanents, dans quelle mesure ils étaient ouverts à un public plus large, et pouvaient faire même l'objet d'une commercialisation.
- 36 Les quelques réflexions qui précèdent n'épuisent nullement les enseignements qu'on peut tirer de ce recueil de travaux. Mais peut-être permettront-elles de mieux saisir les lignes de force de cette recherche collective, et la problématique commune aux divers exposés.
-

NOTES

1. Cf. Nino PIROTTA, *Il due Orfei da Poliziano a Monteverdi*, con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo, Edizioni RAI, Radiotelevisione italiana, 1969.
 2. On se référera à l'ouvrage fondamental d'Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, 3 vol., Princeton University Press, 1949. Voir également notre étude critique « *The Italian Madrigal* d'Alfred Einstein et les rapports de la musique et de la poésie au XVI^e siècle », *Revue de Musicologie* (xxxv), juillet 1953, pp. 32-44.
 3. L'ouvrage de Manfred BUKOFZER, *Music in the Baroque Era*, New York 1947, demeure important. Voir notamment p. 16.
 4. Sur son œuvre théâtrale et madrigalesque, voir Leo SCHRADE, *Monteverdi, Creator of Modern Music*, London 1951.
 5. *Applausi testivi, barriera rappresentata in Monaco alla venuta quivi dell' Invittissimo Leopoldo Augusto...* Monaco 1658.
-

AUTEUR

JEAN JACQUOT

Directeur de Recherche au Centre National de la Recherche Scientifique