



Benoît Dratwicki

Le Persée des fêtes de 1770

Un collectif d'artistes à la gloire du « Goût français »

Cahiers PHILIDOR

36



Centre de Musique Baroque de Versailles
Cahiers PHILIDOR 36

—
Le Persée des fêtes de 1770
Un collectif d'artistes à la gloire du « Goût français »
réalisation Benoît Dratwicki
janvier 2009

© Benoît Dratwicki, CMBV
dépôt légal : janvier 2009
ISSN 1760-6357
<http://philidor.cmbv.fr>

L'émulation artistique liée au mariage du dauphin Louis-Auguste (futur Louis XVI) et de l'archiduchesse Marie-Antoinette a déjà suscité plusieurs études ¹. La découverte d'un manuscrit qu'on croyait perdu, le conducteur ayant servi aux deux représentations de *Persée* de Quinault et Lully, les 17 et 26 mai 1770, apporte un nouveau témoignage sur les pratiques musicales de ce temps. Par ailleurs, sa confrontation avec différents documents déjà connus permet de mieux comprendre aujourd'hui certains enjeux esthétiques et politiques d'une des manifestations artistiques les plus marquantes du règne de Louis XV.

*

* *

Le cadre des festivités de la cour fut longuement discuté : par le passé, habitude avait été prise d'ériger provisoirement des salles amovibles dans un lieu écarté du domaine de Versailles. Ainsi, pour le mariage du dauphin, fils de Louis XV, en 1745, la salle du manège de la Grande Écurie fut transformée en un magnifique théâtre décoré par les frères Slodtz. Mais l'architecture trop longue, trop haute et trop étroite révéla une acoustique désastreuse. En 1770, les artisans des nouvelles fêtes pensèrent un temps profiter de l'orangerie du château. La construction d'une véritable salle de spectacle s'imposa finalement. Le projet fut confié à l'architecte Gabriel, qui éleva, entre février 1768 et mai 1770, l'Opéra royal que l'on connaît aujourd'hui.

C'est dans ce décor somptueux qu'eurent lieu les représentations lyriques et théâtrales, bien sûr, mais aussi le festin royal du 16 mai et le bal paré donné trois jours plus tard. Les spectacles s'étendirent sur près de trois mois, jusqu'en juillet 1770. Le choix des ouvrages fait montre d'un grand éclectisme : *Persée*, tragédie lyrique de Lully et Quinault (17 et 26 mai) ; *Athalie*, tragédie de Racine (24 mai) ; *Castor et Pollux*, tragédie lyrique de Gentil-Bernard et Rameau (9 juin) ; *Tancrède*, tragédie de Voltaire (20 juin) ; *La Tour enchantée*, ballet héroïque de Joliveau et Dauvergne (20 juin) ; *Sémiramis*, autre tragédie de Voltaire (14 juillet) et enfin *L'Impromptu de Campagne*, comédie de Poisson (14 juillet).

La Tour enchantée fut la seule œuvre composée expressément pour l'occasion ; toutes les autres appartenaient au grand répertoire de la scène française, dont certaines depuis plusieurs décennies. De ce fait, le contraste avec les fêtes du mariage de 1745 est saisissant : à l'époque, on avait créé *La Princesse de Navarre*, *Platée*, *Le Temple de la Gloire*, *L'Idylle de Saint-Cyr*, *Jupiter Vainqueur des Titans*... toutes œuvres qui témoignaient d'une actualité musicale florissante. À l'inverse, le programme de 1770 propose un parfait testament artistique du règne de Louis XV et trahit, d'une certaine manière, la crise passagère du théâtre lyrique français de cette époque.

1. Paul Fromageot, « L'Opéra à Versailles en 1770 pour les fêtes du mariage de Marie-Antoinette », *Versailles Illustré*, Versailles, Aubert, 1902 ; Pierre Verlet, « Décors et costumes de l'opéra de Versailles pour les spectacles de 1770 », *Les Monuments Historiques de la France*, 1 (janvier-mars 1957), p. 28-34.

Parmi toutes les œuvres représentées, le choix de *Persée* peut paraître le plus déroutant mais est, pourtant, sans doute le plus significatif. Si Rameau ou Voltaire étaient encore en pleine gloire, le vieux Lully commençait à courber l'échine sous le poids du temps: « depuis quelques années Lully commence à devenir ancien. Il n'est pourtant pas si abandonné, qu'il n'ait encore nombre de partisans. Mais combien de temps tiendront-ils encore contre le torrent de la mode? »². Accueillir la dauphine avec sa musique avait donc de quoi surprendre:

— « On veut du Lully; c'est se moquer d'une princesse autrichienne élevée dans l'amour de la musique italienne et de l'allemande; il ne faut pas la faire bâiller pour sa bienvenue. »³

Un tel choix révèle pourtant une volonté politique évidente de confronter, dès son arrivée, la future reine de France au goût particulier de son pays d'adoption. La remise au théâtre régulière des ouvrages de Quinault et Lully était, à ce titre, jugée indispensable « pour la conservation d'un art si agréable et pour la gloire du goût national »⁴ et certains n'hésitaient pas à faire appel au concept de « musique nationale » pour qualifier ces opéras⁵. Marie Leszczyńska, la première, honora Lully de ses suffrages et le fit régulièrement jouer dans ses concerts particuliers. À sa suite, la jeune dauphine Marie-Josèphe de Saxe (seconde épouse du fils de Louis XV) se familiarisera elle aussi avec l'opéra français. Mais Marie-Josèphe comme Marie Leszczyńska étaient des mélomanes accomplies. Marie-Antoinette restera beaucoup moins sensible au « grand » style musical français: après la représentation de *Persée*, on nota que « Madame la Dauphine n'avait pas paru y prendre goût »⁶. « Il est vrai – ajoutait Papillon de La Ferté – « que c'est un opéra bien sérieux pour quelqu'un qui ne connaît pas encore le spectacle et qui n'aime pas la musique »⁷...

Dès les premiers jours de 1770, un comité placé sous l'autorité du Premier Gentilhomme de la Chambre, le duc d'Aumont, avait fait le choix définitif des ouvrages interprétés dans la nouvelle salle d'opéra. Papillon de la Ferté, intendant des Menus Plaisirs et principal artisan des fêtes, rapporte:

— « J'ai été deux fois à Versailles depuis huit jours. Nous y avons eu une grande assemblée, avec les surintendants de la musique, maîtres de ballet, auteurs, machinistes et décorateurs, pour arrêter les programmes de *Persée* et de *Castor*. Ce travail a été d'autant plus long que l'on a aussi arrêté l'état des chanteurs, chanteuses, des chœurs, danseurs, danseuses, symphonistes et autres à employer, ainsi que la distribution des jours de fête. Le Roi a avancé le mariage au 16 mai, ce qui raccourcit beaucoup le temps qui nous est laissé. Nous avons aussi les répétitions à faire, les changements à prévoir, de sorte qu'il n'y aura pas un moment à perdre. »⁸

Le choix de *Persée* était particulièrement adapté aux festivités de la cour: contrairement à d'autres ouvrages de Lully et Quinault, tels *Roland* ou *Armide*, *Persée* est avant tout un récit de hauts faits, fournissant un spectacle palpitant et une suite de tableaux grandioses.

— « Aucun Opéra n'aurait pu être comparé à *Persée*, si le fond du sujet avait été aussi intéressant que la distribution de ses accessoires est sage, & faite avec intelligence. Chaque acte de *Persée* est, dans Quinault, un tableau isolé, mais qui a les rapports les plus parfaits avec tout ce qui le précède ou ce qui le suit. On est continuellement attaché à ce spectacle par l'enchaînement admirable de toutes ses parties. »⁹

C'était, en outre, l'un des opéras les plus régulièrement montés par l'Académie royale de musique: des reprises avaient eu lieu en 1687, 1695, 1703, 1710 et 1711, puis, sous le règne de Louis XV, en 1722, 1723, 1735, 1737, 1738, 1746 et 1747. Malgré tout, le poème avait ses détracteurs:

2. « Essai sur le beau » cité dans Herbert Schneider, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Regime*, Tutzing, Hans Schneider, 1982, p. 288.

3. Voltaire, *Correspondance générale*, Lettre à d'Argental de 1770.

4. *Mercure de France*, janvier 1766 I, p. 193.

5. Louis-Charles-Michel de Bonneval, « Apologie de la Musique française », *Querelles littéraires*, Paris, 1761, II, p. 1170.

6. Denis Papillon de la Ferté, *Journal des Menus plaisirs du Roi (1756-1780)*, Clermont-Ferrand, Éditions Paleo, 2002, p. 184 « vendredi 18 [mai 1770] ».

7. *Ibid.*

8. *Idem*, p. 174, « vendredi 9 février [1770] ».

9. *Almanach Musical* (1781), p. 157.

— « On a fort censuré le goût de ceux qui ont assisté au choix des spectacles, d'avoir préféré celui-ci qui a répandu un ennui général sur toutes les physionomies [...]. Il a paru singulier que pour le début on assomme Madame la Dauphine, dont l'oreille n'a entendu jusqu'ici que les meilleurs ouvrages des grands maîtres d'Italie, d'un récitatif français que l'on sait insupportable pour ceux qui n'y sont pas familiers. »¹⁰

Une première série de répétitions eut lieu dans la salle des Menus Plaisirs à Paris les 21 et 27 janvier, 8, 12 et 14 février. Papillon de la Ferté avait programmé les séances de travail avec grand soin: « il faudra – notait-il – faire six jours à l'avance les répétitions de *Persée* [...]. À peine ces six répétitions suffiront-elles, et il faudra que les sujets s'établissent tous à Versailles pendant ce temps, pour qu'il n'y ait pas un instant de perdu, et qu'ils connaissent bien le local. [...] L'avant-veille de la première journée et la veille, répétition générale de *Persée* avec toutes les machines »¹¹. L'intendant avait parfaitement conscience des problèmes posés par le choix spécifique de cette œuvre pour inaugurer la nouvelle salle de spectacle: « l'on ne peut donner un opéra nouveau sans qu'il y ait eu au moins une répétition générale, tant pour les décorations que pour la musique et les ballets. C'est ici le cas de faire les plus sérieuses réflexions: *Persée* est un ouvrage extrêmement compliqué par les décorations et machines »¹². Au mois de mars, le travail reprit avec les musiciens et, le 31, l'Opéra royal résonnait pour la première fois des airs de *Persée*...

— « Nous avons eu, mercredi, répétition générale au nouveau théâtre pour y essayer l'effet des voix, des chœurs et des symphonies. [...] Autant qu'il a été possible d'en juger, la salle est assez favorable pour les voix et pour la musique. Tout le monde a été très content de la beauté de la salle et de la grandeur du théâtre. »¹³

Les répétitions se poursuivirent les 2 et 30 avril, 5 et 7 mai. Deux lectures complètes eurent lieu coup sur coup, les 12 et 13 mai, puis la salle fut libérée pour les préparatifs du festin royal donné en présence de toute la cour le 16 mai.

Rien n'avait été épargné pour que le spectacle fût grandiose: cinq décors avaient été construits sur mesure pour la nouvelle scène. En premier lieu, la place publique du premier acte et les jardins du palais de Céphée, au second acte, tous deux ornés de l'ordre corinthien – ordre dominant dans la salle – tendaient à unifier l'esthétique générale du lieu. La grande attraction devait être l'antre des Gorgones, au troisième acte, avec Madame Duplant dans le rôle de Méduse, les danses des Ministres du Sommeil, et l'apparition d'un « petit chœur » (24 dessus et 10 hautes-contre), portés par des « vapeurs » peintes de hiboux, de chauves-souris et de guirlandes de pavots. Les deux décors du quatrième acte constituaient l'autre moment fort de la soirée: de la mer, mouvante, cinq tritons surgissaient suivis d'un monstre marin modelé en carton, rehaussé d'écaillés en fer-blanc et éclairé de l'intérieur par des bougies disposées dans des cylindres colorés. Quant à la gloire finale, elle permettait de faire apparaître, par un changement à vue, le palais de l'Amour qui descendait des cieux tandis que l'autel de l'Hymen surgissait du sol.

Papillon de la Ferté fit réaliser ces décors par les plus grands spécialistes de l'époque: de Machy (architectures), Canot (figures), Boquet fils (plafonds), Baudon père et fils (paysages), Sarrazin et Subraut (perspectives) et Charny (accessoires). Soigneusement conservés dans les magasins des Menus Plaisirs, certains éléments furent utilisés par la suite pour d'autres spectacles: les châssis des jardins de Céphée (*Mirza*), le trône de l'Amour (*Sabinus*) et la gloire pour (*Jupiter et Callisto*).

En outre, on réalisa 527 costumes originaux, d'après des esquisses de Bocquet, destinés aux solistes, danseurs, choristes et figurants. Tous déclinaient un exotisme bienvenu dans cet opéra, dont l'action se situait en Éthiopie: « habillements indiens », « costumes éthiopiens » ou « habits nationaux » voisinaient pêle-mêle et sans grande cohérence, mais permettaient un défilé d'étoffes luxueuses et chamarrées.

10. *Journal de Musique* cité dans Philippe Beaussant, *Les Plaisirs de Versailles*, Paris, Fayard, 1996, p. 202.

11. Papillon de la Ferté, *Mémoires au duc d'Aumont* cité dans Paul Fromageot, « L'Opéra à Versailles en 1770 pour les fêtes du mariage de Marie-Antoinette », *op. cit.*, p. 3.

12. *Ibid.*

13. Papillon de la Ferté, *Journal des Menus plaisirs du Roi (1756-1780)*, *op. cit.*, p. 177 « samedi 31 [mars 1770] ».

Le plateau réunissait un nombre impressionnant de participants. En plus de la Musique du roi, l'on avait réquisitionné tous les artistes de l'Académie royale de Musique et fait venir un certain nombre de musiciens extérieurs. Le chœur totalisait à lui seul 95 chanteurs, 43 femmes et 52 hommes. La distribution réunissait les meilleurs solistes du temps : Mesdemoiselles Arnould (Andromède), Duplant (Méduse), Rosalie (Mérope) et Larrivée (Vénus); Messieurs Legros (Persée), Larrivée (Phinée) et Gélin (Céphée). À leurs côtés, les plus grands danseurs se partageaient la vedette, notamment Monsieur Vestris et Mademoiselle Guimard, pour qui Laval, compositeur des ballets du roi, avait imaginé des pas virtuoses en solo ou en duo.

À l'issue de la représentation du 17 mai, Papillon de la Ferté notait laconiquement : « l'on a été très content de la magnificence du spectacle »¹⁴. De nombreux problèmes avaient pourtant perturbé le bon déroulement de la soirée :

— « Malgré les efforts réunis de toutes les personnes qui concouraient à ce grand ensemble, malgré la pompe imposante d'un opéra fait pour étonner et pour plaire par le merveilleux qui lui est particulier, autant que par la magnificence dont il est susceptible, quelques longueurs dans l'ouvrage même, le défaut de précision, de prestesse dans le changement des décorations, dans le jeu de quelques machines, en un mot dans plusieurs parties du service théâtral, ont répandu un peu de longueur sur l'effet de cette première représentation. »¹⁵

Le témoignage du baron Grimm, présent dans la salle, n'épargne ni la responsabilité des machinistes, ni celle des acteurs : « l'opéra de *Persée* a magnifiquement ennuyé; toutes les machines ont manqué, comme il devait arriver sur un théâtre tout neuf; le seul moment piquant du spectacle a été l'ouvrage du gros Persée; *Persée-Le-Gros* s'est laissé choir aux pieds d'Andromède dans le moment décisif. Cette chute a beaucoup fait rire Madame la Dauphine »¹⁶.

Une reprise était prévue le 26 mai. Cependant, la cour avait entre-temps assisté avec enthousiasme à *Athalie* de Racine et, d'après Delaporte, souffleur de la Comédie-Française, « tous les courtisans disaient le lendemain dans la Galerie que l'on devrait bien donner une seconde représentation d'*Athalie* à la place de celle de l'ennuyeux *Persée* qui avait fait bailler la cour et les acteurs »¹⁷. Le spectacle fut toutefois maintenu, et des conditions nettement plus satisfaisantes rendirent justice à l'ouvrage :

— « Le samedi 26 mai, on a donné une seconde représentation de *Persée*. Quelques retranchements, fais à propos dans les scènes & surtout dans les ballets; plus d'exactitude & de célérité dans l'exécution théâtrale; plus de confiance de la part des acteurs & un ensemble plus heureux dans le total, ont, pour ainsi dire, montré cet opéra sous un nouveau point de vue. »¹⁸

Les coupures musicales apparaissent dans le conducteur conservé : elles concernent quelques mesures de récitatif (I, 2 – I, 4), un air de ballet (Premier air pour les Nymphes guerrières : II, 6) et un certain nombre d'airs, d'ensembles et de chœurs (air de Mérope : I, 2 – trio et chœur : I, 5 – air de la Nymph guerrière : II, 6 – trio puis duo des Gorgones : III, 2 – chœur des Tritons : IV, 4 – chœur général : IV, 11). D'autres passages sont légèrement réécrits ou raccourcis (air de Céphée : I, 1 – air et chœur des Éthiopiens : I, 5 – air pour la danse gracieuse : I, 5 – chœur des Éthiopiens : I, 5 – air de Mercure : II, 6 – air de Mercure : III, 2 – chaconne).

Afin de ménager plus de temps pour les changements de décors, il semble qu'on ait en revanche considérablement allongé la durée des entractes : différentes mains ont en effet ajouté sur le conduc-

14. *Idem*, p. 184 « vendredi 18 [mai 1770] ».

15. *Journal des Spectacles* (mai 1770), cité dans P. Beaussant, *Les Plaisirs de Versailles*, op. cit., p. 203. Le *Journal de Musique* constate de même : « Quelques longueurs, qu'on n'avait pu éviter, malgré le soin qu'on avait pris d'élaguer, de la lenteur dans les changements & les entractes, causées par les variations qu'avait souffert le théâtre, peut-être un reste de langueur dans la musique de Lully, qu'on avait pu entièrement détruire, tout cela répandit quelque froideur sur la première représentation de cet opéra », *Journal de Musique* (mai 1770), p. 40.

16. Baron Grimm, *Correspondance littéraire*, Paris, « juillet 1770 ».

17. Cité par P. Beaussant, *Les Plaisirs de Versailles*, op. cit., p. 207.

18. *Recueil des Fêtes et Spectacles donnés devant Sa Majesté à Versailles, à Choisy & à Fontainebleau, pendant l'année 1770*, Paris, Ballard, 1770, I, p. 54.

teur: « la marche » à la fin du premier acte, « deuxième air pour les Cyclopes » à la fin du second, et « les deux gavottes du sommeil de cet acte en entier » à la fin du troisième, en plus des symphonies ou des airs prévus à l'origine.

*
* *
*

Le *Persée* qui inaugura l'Opéra royal avait été complètement remanié pour la circonstance, arrangé à la manière du théâtre lyrique « moderne ». Depuis le milieu du XVIII^e siècle, on avait pris l'habitude de retravailler les œuvres, lors de chaque reprise. Les opéras de Lully payaient un lourd tribut à cette pratique, car la musique en était jugée particulièrement inégale :

— « Autant Lully est rempli d'âme et d'action dans sa déclamation, et dans beaucoup de morceaux de caractère, autant ses chœurs sont nus, ses symphonies et ses fêtes sont froides et peu intéressantes; ce qui répand dans le total de ses opéra, un sombre ou, pour mieux dire, un silence que les opéras de Rameau nous ont fait apercevoir [...]. On aura beau se sentir porté d'admiration pour Lully, on voudra de l'amusement; où en trouver, sans variété? Il était un moyen: c'était de conserver les scènes et quelques autres morceaux précieux de ses ouvrages, retranchant d'ailleurs tout ce qui n'est pas de l'action du poème; ajouter d'une même main les airs, les chants et les fêtes: et, pour dire, en un mot, refaire tous les ornements de ce bâtiment, qui ne montre qu'un beau fonds d'architecture, dont tous les dehors paraissent négligés. »¹⁹

On chargea ainsi Joliveau, un des directeurs de l'Académie royale de Musique, de retoucher le poème; François Rebel (1701-1775), Bernard de Bury (1720-1785) et Antoine Dauvergne (1713-1797) – Surintendants de la Musique de la Chambre²⁰ – prirent quant à eux soin de revoir la musique de Lully. Pourtant, le livret imprimé pour l'occasion et distribué aux spectateurs se bornait à indiquer: « Le poème est de Quinault. La musique est de Lully ». Malgré l'important travail effectué, tant au niveau littéraire que musical, les deux auteurs – emblématiques – conservaient leur présence.

La révision du livret par Joliveau fut vivement critiquée, notamment par Bachaumont: « on a trouvé mauvais que le Sieur Joliveau se fût avisé de changer le poème de Quinault, ou plutôt de le profaner par ses corrections sacrilèges »²¹. Pourtant, les transformations littéraires révèlent une véritable réflexion sur la réhabilitation de Quinault à une époque où les goûts, en matière de théâtre lyrique, avaient considérablement évolué. Certains commentateurs le comprirent, qui notaient que « le poème, beaucoup trop long pour notre manière présente, a été arrangé par M. Joliveau de la façon du monde la plus ingénieuse & la plus agréable »²². Pour revoir Quinault, le poète a privilégié cinq axes essentiels: réduire le nombre de vers, étendre les divertissements, accuser les contrastes, proposer une nouvelle hiérarchisation des personnages principaux et donner un caractère circonstanciel à l'ouvrage.

Des 923 vers de Quinault, Joliveau n'en a conservé que 500 (dont 11 légèrement retouchés). 404 vers ont donc été supprimés et remplacés – en partie – par 123 vers nouveaux. Le poème ainsi révisé totalise 623 vers, soit 300 de moins que l'original. Cette diminution considérable des proportions permet de concéder une plus large part aux passages instrumentaux (ouverture, ballets, symphonies descriptives et entractes). Elle permet aussi d'augmenter la forme musicale et la durée des airs ou des ensembles, grâce aux nouvelles techniques musicales de l'époque (dont la forme sonate). Pour répondre au goût de son temps, Joliveau étend les divertissements: si le livret de Quinault comptait 115 vers de divertissement (correspondant à 12 % du total de l'ouvrage), celui remanié en 1770 porte ce nombre à 129 (soit plus de 20 % du nouveau poème).

19. Charles-Henri de Blainville, *L'esprit de l'art musical, ou réflexions sur la musique, et ses différentes parties*, Genève, 1754, p. 110.

20. Bernard de Bury était à l'époque survivancier de François Rebel: il lui succédera à sa mort, en 1775. Antoine Dauvergne était quant à lui survivancier de François Francœur, qui lui cédera sa charge en 1776. La participation de François Francœur (1698-1787) à la réécriture musicale de *Persée* n'est mentionnée par aucun document.

21. N. Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets*, cité dans P. Fromageot, « L'Opéra à Versailles en 1770 pour les fêtes du mariage de Marie-Antoinette », *op. cit.*, p. 30.

22. *Journal de Musique* (mai 1770), p. 19.

Comme dans la majorité de ses livrets, Quinault a attribué à chacun des actes de *Persée* une fonction précise. L'acte I est celui de l'exposition: il présente les personnages, le décor et le contexte du drame; l'acte II est l'acte « amoureux » et « magique » : c'est là que sont confrontées les deux facettes du héros, lié à la fois aux humains et aux dieux (la partie de tragédie est consacrée aux échanges amoureux entre Persée et Andromède, le divertissement au défilé de personnages merveilleux qui arment Persée pour le combat); l'acte III est l'acte infernal: il se déroule intégralement dans l'antré obscur des Gorgones; les actes IV et V sont les actes « héroïques » : pour dénouer le drame, Persée doit être successivement vainqueur du monstre envoyé par Junon et de son rival Phinée.

Malgré la suppression du prologue et la fusion des deux derniers actes en un seul, la cohérence du plan de Quinault a été maintenue dans la version de 1770. Les révisions de Joliveau tendent même à accuser le caractère de chaque acte et à en forcer les contrastes. L'acte I conserve son rôle d'exposition mais se débarrasse de nombreux détails afin d'en accélérer le déroulement. Dans le second acte, la dimension « amoureuse » est accentuée par la suppression du personnage de Mérope qui laisse Andromède et Persée seuls en scène (leur duo est conservé tel quel). Le divertissement « merveilleux » qui suit est quant à lui nettement augmenté, notamment par l'ajout d'un quatuor et d'un chœur final réunissant tous les personnages. Le troisième acte, maintenu presque inchangé, intègre un véritable divertissement, absent du livret de Quinault: autour de l'évocation du sommeil que chante Mercure, se greffe une suite de danses et de chœurs pour les Ministres du Sommeil. Enfin, en réunissant les deux derniers actes, Joliveau évite les redondances de la version d'origine et – regroupant judicieusement la mort du monstre et celle de Phinée – réduit considérablement la durée du dénouement... ce qui permet de conclure le spectacle avec un pompeux divertissement, justifié par la descente de Vénus désireuse de rendre le bonheur aux mortels.

L'originalité du livret de Quinault – et son éventuelle faiblesse – tient à la multiplicité des personnages de premier plan: Céphée, Cassiope, Mérope, Andromède, Phinée et Persée, auxquels il convient d'ajouter Mercure, Méduse et le Chœur. Autant de personnages dont le caractère n'est qu'esquissé, aucun d'eux n'ayant la possibilité de s'exprimer longuement. C'est sans doute ce qui contribua au sentiment de froideur évoqué par certains commentateurs. Joliveau a tenté d'y remédier en éliminant certains personnages secondaires (Amphiménor, Corite, Proténor, Idas, le Grand Prêtre) et en bouleversant la hiérarchie des rôles principaux ²³:

1682		1770	
<i>Méropé</i>	169 vers (18,3 %)	<i>Le Chœur</i>	97 vers (15,6 %)
<i>Phinée</i>	154 vers (16,6 %)	<i>Phinée</i>	95 vers (15,2 %)
<i>Andromède</i>	139 vers (15 %)	<i>Andromède</i>	89 vers (14,3 %)
<i>Cassiope</i>	101 vers (11 %)	<i>Méduse</i>	61 vers (9,8 %)
<i>Céphée</i>	96 vers (10,5 %)	<i>Persée</i>	58 vers (9,3 %)
<i>Le Chœur</i>	92 vers (10 %)	<i>Cassiope</i>	57 vers (9,1 %)
<i>Méduse</i>	63 vers (6,8 %)	<i>Mercuré</i>	57 vers (9,1 %)
<i>Persée</i>	58 vers (6,3 %)	<i>Céphée</i>	38 vers (6,1 %)
<i>Mercuré</i>	58 vers (6,3 %)	<i>Méropé</i>	38 vers (6,1 %)

Certains personnages, qui ne participent qu'indirectement à l'action principale, voient leurs interventions réduites, parfois de manière considérable (Mérope, Céphée). À l'inverse, le couple central Andromède/Persée voit son statut plus affirmé. Le cas du chœur, qui devient protagoniste essentiel du drame, est tout à fait particulier: il s'explique sans doute en partie par la volonté de proposer une grandiose fresque musicale et de réunir, aussi souvent que possible, tous les effectifs en présence. Mais, loin d'être uniquement décoratives, les interventions du chœur sont également dramatiques, notamment au cours du dernier acte où il commente et participe tour à tour à l'action.

23. Dans le tableau ci-dessous, le pourcentage rendant compte de l'importance du rôle, est obtenu par le rapport entre le nombre de vers chantés par ce personnage et le nombre total de vers (923 pour le livret de 1682, 623 pour le livret 1770).

Enfin, Joliveau parvient à donner à son nouveau *Persée* un caractère de circonstance. Le divertissement final, propice à ce détournement, s'enrichit d'une quarantaine de vers directement adressés au dauphin et à sa nouvelle épouse, parmi lesquels ce récit explicite de Vénus :

Hymen, d'un jour si beau consacre la mémoire :
 Unis, par des nœuds enchanteurs,
 L'aimable Hébé, le dieu des cœurs
 T'offrent la plus belle victoire :
 Que les Jeux, sous tes lois, les enchaînent de fleurs :
 Répands sur eux tes dons les plus flatteurs !
 Le monde attend de toi leur bonheur et sa gloire.

Une didascalie du livret rend compte du cérémonial imaginé pour la scène, allégorie des noces célébrées quelque temps plus tôt à la Chapelle royale du château : « Sur une passacaille dansée, & chantée en partie, les Grâces & les Plaisirs conduisent l'Amour & Hébé au milieu du théâtre, pour y être unis par l'Hymen. Au moment de cette union, des lys, auxquels sont entrelacés des branchages de roses, semblent naître & s'élever pour entourer un autel, qui sort en même temps du dessous du théâtre, & sur lequel l'aigle de Jupiter, planant & tenant le foudre dans ses serres, vient allumer le feu sacré. Ces différents prodiges donnent lieu au chœur suivant ».

Sans attendre le divertissement final, Joliveau distille tout au long de l'œuvre des louanges à l'attention du jeune couple princier, et notamment du dauphin : ainsi, les derniers vers du monologue d'Andromède (II, 3) « Le moyen de tenir contre tant de mérite, et contre tant d'amour » deviennent « Comment ne pas aimer un héros qui mérite, de l'univers entier et l'hommage et l'amour ». Plus loin, le récit du Cyclope (II, 6) substitue aux deux vers « Chacun doit aller à la gloire, mais un héros y doit voler », les suivants, faisant référence aux glorieuses campagnes de Louis XV durant la Guerre de Succession d'Autriche et engageant le dauphin à suivre l'exemple de son grand-père : « Allez cueillir la palme de la gloire, digne émule d'Alcide, il le faut égaler ».

À partir du livret révisé par Joliveau, les compositeurs Rebel, Bury et Dauvergne réalisèrent en collaboration une nouvelle partition, passablement éloignée de celle de Lully. Le chroniqueur du *Journal de Musique* précise que « M. Rebel a montré la plus grande intelligence dans la direction & dans l'exécution de cet ouvrage auquel il présidait. Il a retouché le troisième acte. Le premier et le quatrième l'ont été par M. Dauvergne, le second par M. de Bury »²⁴. Du fait de cette répartition, chaque acte porte clairement l'empreinte de l'artiste chargé de le réviser. Rebel, pour le troisième acte, se montre le plus respectueux de la musique de Lully et se borne – dans les grandes lignes – à augmenter l'orchestration. Il se révèle en outre le plus passéiste, tant dans son écriture instrumentale que dans sa pensée harmonique et mélodique. Dans le second acte, Bernard de Bury renforce lui aussi les accompagnements, mais n'hésite pas à réécrire complètement les introductions des scènes ou des ensembles. Il est le seul à avoir choisi de conserver un air à danser de Lully (l'air pour l'entrée des Divinités infernales), peut-être en raison de l'originalité de son rythme très affirmé à $\frac{3}{4}$. L'orchestre a toutefois été étoffé de parties de hautbois et bassons. Dauvergne, enfin, est incontestablement le plus novateur de tous, notamment dans les grandes pages d'orchestre que sont l'ouverture, les « jeux junoniens » (qui forment le divertissement du premier acte), la tempête et le bruit de combat du quatrième acte, ou les danses du divertissement final.

Les nombreuses complications dues aux transformations de la musique obligèrent à payer deux copistes 3776 livres pour remanier les parties séparées des chanteurs et des instrumentistes et réaliser un conducteur complet, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque nationale sous la cote F-Pc/ D 12652⁽¹⁻²⁾, unique et précieux témoignage du travail musical accompli.

Les commentateurs de l'époque ont souligné l'importance de « donner à cet opéra toute la nouveauté, toute la fraîcheur de la musique moderne ». Pour ce faire, « on a retranché, raccourci, ajouté

24. *Journal de Musique* (mai 1770), p. 19.

des airs, accompagnés de récitatifs »²⁵. De manière plus spécifique, on nota que « la nécessité de donner plus d'étendue aux divertissements, afin de profiter de tous les progrès de la danse, avait déterminé à réduire cet opéra en quatre actes »²⁶. Dans ce but, les Surintendants composèrent « la musique d'un nombre de nouveaux morceaux de chant répandus dans les fêtes, ainsi que celle des divertissements, dans lesquels on n'avait pu laisser subsister que quelques airs de Lully »²⁷. La partition de *Persée* cristallise ainsi un ensemble de pratiques caractéristiques du règne de Louis XV, visant à maintenir les œuvres anciennes « au goût du jour », par la révision, la suppression ou l'ajout d'un grand nombre de passages.

En 1770, une musique « moderne » se définit avant tout par son instrumentation. La composition et la disposition exacte de l'orchestre utilisé à l'Opéra royal nous sont connues grâce à un « Plan de l'orchestre de la salle de spectacle du Roi, fait sous les ordres de Monseigneur le Duc d'Aumont, Premier Gentilhomme de la Chambre, dans son année de service 1770 », conservé aujourd'hui à la Bibliothèque municipale de Versailles. Celui-ci fait état de 80 instrumentistes répartis en :

1 surintendant (bateur de mesure) - 1 claveciniste
 12 premiers violons - 14 seconds violons - 8 quintes
 4 basses du petit chœur - 12 basses du grand chœur - 4 contrebasses
 9 flûtes et hautbois - 2 clarinettes - 8 bassons
 2 cors - 2 trompettes - 1 timbalier

Ces instrumentistes, placés en demi-cercle autour du Surintendant battant la mesure, tournaient le dos aux spectateurs et faisaient face à la scène, dans une disposition exactement inverse de celle adoptée aujourd'hui.

À la gauche du surintendant se trouvait la masse des premiers dessus (flûtes, hautbois, clarinettes et premiers violons), au nombre de vingt-trois. La doublure fréquente des premiers violons par les vents explique que leur nombre soit inférieur à celui des seconds violons, plus souvent exposés à découvert. À la droite du Surintendant se trouvaient réunis le groupe instrumental formant le « petit chœur » : quatre violoncelles, un contrebasse et le clavecin. Ces solistes accompagnaient les récits avec basse continue et, dans certaines sections spécifiques, produisaient un effet de spatialisation et de variation d'intensité, par opposition aux basses du « grand chœur ». Celles-ci – au nombre de douze violoncelles et trois contrebasses – se répartissaient de part et d'autre de la fosse, tout comme le chœur sur scène. La disposition particulière des contrebasses, aux quatre coins de l'orchestre, avait pour but de stabiliser rythmiquement l'ensemble en affirmant la ligne de basse. Cela explique sans doute – en partie – les fréquentes divisions d'avec les violoncelles, la partie de contrebasse proposant une assise rythmique plus marquée.

Exemple 1 : Persée (version 1770)

25. *Ibid.*

26. *Recueil des Fêtes et Spectacles donnés devant Sa Majesté à Versailles, à Choisy & à Fontainebleau, pendant l'année 1770, op. cit.*, p. 12.

27. *Ibid.*

Les altos (« quintes ») occupent deux rangées, entre les seconds violons et les basses des grand et petit chœurs. Parfois sollicités tous les huit ensemble, ils sont le plus souvent divisés en quatre premiers et quatre seconds. Symétriquement leur font face autant de bassons qui, généralement, jouent tous à l'unisson. Leur nombre important permettait de prévoir des parties saillantes destinées à mettre leur timbre en valeur.

Exemple 2 : Persée (version 1770)

Les cuivres – trompettes, cors et timbales – forment une entité autonome, placée à l'extrémité gauche de la fosse, tout contre la scène.

La partition met parfaitement en valeur la richesse des timbres de cet effectif imposant. Elle prévoit ainsi plus d'une vingtaine de parties différentes, réparties en deux flûtes (et petites flûtes), deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, deux trompettes, deux timbales, violons 1 et 2, altos 1 et 2, violoncelles, contrebasses et basse continue. Aucune page, à l'exception des récits accompagnés par le seul continuo, ne fait l'économie de ces timbres variés: on ajoute les vents en doublure des cordes, ou on leur compose de nouvelles parties. Le prélude du troisième acte, par exemple, est conservé tel quel, mais Bernard de Bury y insère une partie de hautbois et deux parties de bassons indépendantes; de la même manière, il garde presque inchangée la symphonie pendant laquelle Persée tue Méduse, en y adjoignant toutefois une partie de hautbois et clarinettes, une partie de bassons et deux parties de cors.

Les lignes de violons ou de basses sont retravaillées et affichent une virtuosité du type de celle développée par Leclair ou Mondonville depuis les années 1740. Dans certains passages particulièrement expressifs ou dramatiques, accompagnés par la basse continue seule chez Lully, on ajoute des parties instrumentales « caractérisées » : l'emportement des Gorgones dans leur trio de l'acte central est figuré par des croches nerveuses de violon et une basse plus dynamique (ex. 3a et 3b).

Exemple 3a: Persée (version 1682)

Exemple 3b: Persée (version 1770)

L'accompagnement dense et statique du monologue de Mérope, au premier acte, souligne avec emphase l'accablement du personnage (ex. 4a et 4b).

Exemple 4a: Persée (version 1682)

Exemple 4b: Persée (version 1770)

Surtout, on revoit la texture des cordes en privilégiant un idéal à quatre parties: deux violons/alto/basse ou violon/deux altos/basse. Mais, pour certains passages, l'ancienne manière à cinq parties – pratiquée par Lully – est volontairement conservée. Dans ce cas, on choisit soit la formule deux violons/deux altos/basse, soit la formule plus originale violon/deux altos/basson (jouant l'ancienne partie de quintes de violon)/basse. Cette dernière texture, particulièrement sombre, accompagne notamment les interventions de Méduse durant le troisième acte.

L'opposition des timbres apparaît comme un nouveau moyen de caractériser les personnages: la confrontation du monde merveilleux de Mercure et de l'antre infernal des Gorgones, au troisième acte, est ainsi soulignée par l'accompagnement des flûtes et violons sans basse pour Mercure, et l'accompagnement des altos, bassons, basses et contrebasses pour le trio des Gorgones.

La notation: ornements, chiffrages, prosodie... Éléments de tradition et de modernité

La « modernité » passe également par un grand nombre de retouches dans l'ancien récitatif de Lully. Preuve d'une altération progressive des techniques d'interprétation de ce récitatif, un système de notation très précis (liaisons, signes de coupe, chevrons...) permet de fixer le caractère déclamatoire ou lyrique des lignes vocales; par ailleurs tous les ornements caractéristiques de l'ancien chant français (cadences, ports de voix, coulés, plaintes, battements) sont scrupuleusement notés (ex. 5a et 5b).

Exemple 5a et 5b: Persée (versions 1682 et 1770)

Exemple 5a et 5b: Persée (versions 1682 et 1770). The image shows two musical examples, 5a and 5b, each with two staves: Andromède (top) and Persée (bottom). The lyrics are: "Dieux! sau-vez, sau-vez ce que j'ai - me, Dieux! sau-vez ce que j'ai - - - - me." Example 5a shows the original notation with various ornaments like accents and slurs. Example 5b shows a revised notation with different ornaments and phrasing.

Cependant, un certain systématisme dans le recours à l'ornement lui ôte sa fonction rhétorique d'origine, et alourdit considérablement les lignes mélodiques.

Dans le même ordre d'idée, la notation rythmique atteste d'un ralentissement considérable du débit. Aux cadences, les valeurs sont souvent multipliées par deux; toutes les subtilités liées aux changements fréquents de mesure disparaissent en même temps qu'on choisit une seule mesure par section (ex. 6a et 6b), ce qui nécessite un aménagement considérable de la notation rythmique.

Exemple 6a: Persée (version 1682)

Exemple 6a: Persée (version 1682). The image shows a musical score for Méduse with two staves. The lyrics are: "J'ay per - du la beau - té qui me ren - dit si vai - ne, Je n'ay plus ces che-veux si beaux Dont au - tre - fois le Dieu des eaux Sen - tit li - er son cœur d'u - ne si dou - ce chaî - ne,". The notation features complex rhythmic values and multiple time signatures (C, 3/8, 6/8, 3/4).

Exemple 6b: Persée (version 1770)

Exemple 6b: Persée (version 1770). The image shows a musical score for Méduse with two staves. The lyrics are: "J'ay per - du la beau - té qui me ren - dit si vai - - ne, Je n'ay plus ces che-veux si beaux Dont au - tre - fois le dieu des eaux Sen - tit li - er son cœur d'u - ne si dou - ce chaî - ne,". The notation is simplified with regular rhythmic values and a consistent time signature (3/4).

On délaisse les ruptures caractéristiques du récit lullyste au profit d'une déclamation plus fluide mais plus monotone, dont les carrures régulières annoncent le futur « style classique » français. Ce

ralentissement du débit influe directement sur la complexification du tissu harmonique : certaines notes de passage mises en valeur par l'emphase de la déclamation sont harmonisées. Des accords plus caractérisés se substituent à ceux prévus par Lully, notamment les quintes diminuées, septièmes de dominantes et neuvièmes ajoutées.

Un autre aspect de la modernité réside dans une écriture vocale beaucoup plus virtuose : la tessiture des rôles est considérablement élargie, et presque tous sont amenés à vocaliser à un moment ou l'autre de l'ouvrage. Dauvergne, dans le cours du divertissement final, prévoit ainsi une ariette pour Vénus (« L'aimable Hébé, le dieux des cœurs... »), chantée par Mademoiselle Larrivée, et une autre pour Persée, accompagnée par tout le chœur (« Sur l'univers, règne à jamais... »). Cette dernière accumule les exigences techniques – vocalisation rapide, tessitures aiguës et ornementation chargée – dont Legros, interprète incontesté de ce genre de page dans les œuvres contemporaines de Rameau ou Mondonville, s'était fait une spécialité.

Ailleurs dans la partition, les parties vocales sont retouchées dans le but de faire briller au mieux les solistes. La voix de basse-taille du célèbre Larrivée n'ayant guère l'occasion de s'épanouir sur toute la largeur de sa tessiture dans le rôle de Phinée, on n'hésita pas à transposer à l'octave certains passages (ex. 7a et 7b), donnant au rival de Persée un caractère beaucoup plus vaillant.

Exemple 7a : Persée (version 1682)

Violons 1

Violons 2

Phinée

Basse continue

L'A - mour meurt dans mon cœur, La ra - ge luy suc - cè - - - de,

Exemple 7b: Persée (version 1770)

Violons 1

Violons 2

Phinée

Basse continue

doux

doux

L'a - mour meurt dans mon cœur, La ra - - - ge luy suc - ce - - - - de,

6

La tempête annonçant le monstre marin est l'occasion de vocalises descriptives confiées à Mérope et à Phinée, arrangées à partir du modèle lullyste dans un style plus brillant (ex. 8a et 8b).

Exemple 8a : Persée (version 1770)

Mérope

Phinée

U - ne tem - pes - te sou - dai - ne Sou - le - ve les flots, Sou - le - - ve, Sou - le - ve les flots.

U - ne tem - pes - te sou - dai - ne Sou - le - ve les flots, Sou - le - - - - - - - ve les flots.

Exemple 8b: Persée (version 1770)

Mérope
U - ne tem - pê - te sou - dai - ne sou - le - - - - - ve, sou - le - ve les flots, sou -

Phinée
U - ne tem - pê - te sou - dai - ne sou - le - - - - - ve, sou - le - ve les flots,

...le - - - - - ve, sou - le ve, sou - le - ve les flots.
sou - le - - - - - ve, sou - le - ve, sou - le - ve les flots.

Les sections de divertissement sont bien sûr les plus « modernes » dans leur facture, car entièrement nouvelles. Les airs de ballets forment de longues chaînes chorégraphiques très contrastées, qui répondent à l'attente d'un public de plus en plus friand de danses figurées et de pantomimes :

- Acte I** Air grave pour la lutte
Air vif – presto
Air pour l'exercice de l'arc – presto
Air pour la danse gracieuse – voluptueusement
Air pour la danse vive – gaiement
Troisième air pour la danse gracieuse et vive en même temps – allegro
- Acte II** Entrée des Cyclopes – pesamment sans lenteur
Deuxième air pour les Cyclopes – détaché et pas vite
Premier air pour les Nymphes guerrières – vivement
Deuxième air pour les Nymphes guerrières – en chaconne
Entrée de Divinités infernales – gravement
Air pour rassembler les différents personnages dansants qui sont sur la scène – léger sans vitesse et détaché
- Acte III** Premier air en sourdines pour les Ministres du Sommeil
Première gavotte - Deuxième gavotte
Dernier air pour les Ministres du Sommeil
- Acte IV** Légèrement
Passacaille
Premier air léger - Deuxième air léger
Chaconne
Chaconne à deux temps

Les « jeux junoniens », au premier acte, intégraient sans doute des séquences de pantomimes, confiées à la spécialiste Mademoiselle Guimard. La confrontation de la « danse vive » et de la « danse gracieuse » dans un « Troisième air pour la danse gracieuse et vive en même temps » – principe très original – se traduit musicalement par la juxtaposition puis la superposition de deux motifs contrastés, l'un binaire, l'autre ternaire.

Dans le divertissement du second acte, Lully n'avait prévu qu'un air d'entrée pour chaque troupe de divinités, repris en guise de sortie. La nouvelle partition prévoit une plus grande variété, avec deux airs différents pour les Cyclopes et deux autres pour les Nymphes guerrières (encadrant, à chaque fois, le récit du soliste). Enfin, un dernier « air pour rassembler les différents personnages dansants qui sont sur la scène » devait sans doute donner lieu à une superbe fresque chorégraphique.

À l'acte III, le divertissement entièrement imaginé par Joliveau nécessitait un jeu de machinerie complexe: la descente du chœur des Ministres du Sommeil portés par des vapeurs aériennes, le vol

de monstres « nés du sang de Méduse » puis, par un jeu de trappes, la chute d'Euryale et de Sténone dans les gouffres infernaux devaient former un spectacle grandiose. Pour le ballet, un premier air « en sourdines », deux gavottes et un air en forme de gigue permettaient l'assoupissement des Gorgones à la demande de Mercure.

Le divertissement final – plus vocal que chorégraphique, avec ses deux chœurs et ses deux ariettes – propose les traditionnelles « chaconne » et « passacaille » dont les variations successives permettent de mettre en avant tous les groupes instrumentaux de l'orchestre.

Parmi les autres pièces instrumentales, il faut faire cas de l'ouverture en *ut* majeur: elle est l'œuvre de Dauvergne qui reprend l'ouverture de son *Retour du Printemps*, un divertissement donné devant le roi à Fontainebleau dans les années 1760. Le compositeur l'a remaniée pour grand orchestre, mais n'a rien changé de la matière musicale. Une première partie « fièrement sans lenteur », très pompeuse, fait alterner accords martelés, arpèges sur toute la tessiture, marches de septièmes et effets de *sforzando*. Elle introduit un *allegro* à $\frac{3}{4}$ caractérisé par un motif au déhanchement original (appui sur le second temps de la mesure) relayé par de légères figurations en croches. Citons enfin la tempête du dernier acte, du même Dauvergne, dont l'écriture orchestrale caractéristique – avec ses fusées de cordes, traits à l'aigu des flûtes et parties de basses divisées – se ressent directement de Rameau.

*

* *

Le *Persée* donné à Versailles en 1770, est l'ultime reprise de cet ouvrage de Lully et Quinault. D'autres tragédies lyriques des deux auteurs seront encore jouées, mais sans grand succès: *Amadis* (1771), *Bellérophon* (1773) ou *Thésée* (1779). *Persée* revivra en 1781, réduit en trois actes et complètement revu par Marmontel, avec une musique nouvelle de Philidor.

La partition de 1770 se révèle emblématique des courants de pensée de la seconde moitié du règne de Louis XV. Certains historiens d'art de notre époque n'hésitent pas à faire appel au terme « rococo » pour qualifier un style que d'autres – à commencer par les commentateurs du XVIII^e siècle – qualifient de « corrompu » et « décadent ». Sans entrer dans le débat, nous nous bornerons à constater que, tout en brandissant un ouvrage considéré comme représentatif du goût « national », les intendants et les artistes de la cour de Louis XV jugèrent indispensable d'en altérer l'identité par une surenchère ornementale, observable tout autant dans la mélodie, l'harmonie et l'orchestration, que dans la chorégraphie ou les autres arts de scène.

La réalisation artistique de ce *Persée* était en fait subordonnée à une double problématique, paradoxale. Afin de maintenir la cohérence d'un système monarchique reposant sur la tradition et la pérennité, il fallait exalter le souvenir du « Grand Siècle » de Louis XIV, perçu comme un âge d'or révolu. Mais, à une époque où l'on appréhendait l'art en terme de « progrès », il s'avérait tout autant indispensable d'affirmer l'originalité et la modernité d'une musique « française » que l'Europe entière décriait avec virulence. Enjeu de première importance, le *Persée* donné en 1770 figea – le temps de deux représentations – les malaises politiques et artistiques de tout un pays, au sortir du règne de Louis XV.