

## PRÉFACE

Après avoir été absents des scènes lyriques pendant près de deux siècles, les opéras de Lully ont retrouvé suffisamment d'intérêt pour être aujourd'hui de plus en plus représentés et appréciés du public. Comme pour la plupart des œuvres de ce répertoire dramatique, le rôle de l'auteur des paroles n'en demeure pas moins diminué par rapport à celui du compositeur. Trop souvent considéré comme mineur, le genre littéraire qu'illustra Philippe Quinault en apportant son concours à presque toutes les tragédies en musique de Lully occupe cependant une place originale que l'on ne saurait nier, et à laquelle plusieurs historiens ont déjà prêté attention. Malgré la thèse magistrale d'Étienne Gros publiée en 1926, suivie d'autres études également consacrées à cette figure du Grand Siècle, le sujet n'était guère épuisé. Une question essentielle méritait notamment d'être posée : comment – et pourquoi – Quinault, qui avait connu le succès avec plusieurs pièces à l'Hôtel de Bourgogne, fut-il conduit à emprunter la voie nouvelle et incertaine d'un autre théâtre parisien, celui de l'Académie royale de musique ? Tel est l'objet du travail de Sylvain Cornic, exposé dans ce volume.

Les débuts de Lully et de son poète, Quinault, à l'Opéra furent en effet difficiles. Certains doutaient d'abord de la réussite de leur entreprise. L'idée d'un grand spectacle entièrement chanté était loin de faire l'unanimité. Dès 1672, *Le Mercure galant* prévenait ses lecteurs en ces termes : « Ce n'est pas que la musique ne plaise et qu'on ne l'écoute d'abord, mais elle ennuie dès qu'elle dure trop longtemps, quand même elle serait bonne ». Après s'être brouillé avec Molière, le compositeur florentin vit ensuite ses nouvelles fonctions à la tête du théâtre lyrique contestées, en dépit du privilège qu'il venait de recevoir du roi. Enfin, quand il obtint de Louis XIV, après la mort de Molière, l'autorisation d'occuper la salle du Palais Royal, il provoqua la colère de la troupe du comédien défunt, qu'il délogeait ainsi sans ménagement. Les réactions ne se firent pas attendre : dès le premier ouvrage qu'il donna en 1674 dans ce théâtre, sa tragédie en musique *Alceste*, la cabale fut si virulente qu'elle n'épargna pas l'auteur du livret. Elle n'allait pas seulement être à l'origine de la Querelle des Anciens et des Modernes : pour Quinault, elle marqua l'apparition d'une véritable hostilité à son égard de la part des écrivains les plus célèbres, Racine, Boileau et La Fontaine.

Leur attitude parvint à semer le trouble dans les milieux littéraires de l'époque. L'abbé Dubos devait plus tard rapporter à propos de *Thésée* et d'*Atys*, créés aussitôt après *Alceste* : on « faisait croire » au public « que ces tragédies étaient

remplies de fautes grossières qui ne venaient pas tant de la nature vicieuse de ce poème que du peu de talent qu'avait le poète. On soutenait qu'il était facile de faire beaucoup mieux que lui et que si l'on pouvait trouver quelque chose de bon dans ses opéras, il n'était pas permis, sous peine d'être réputé un esprit médiocre, d'en louer trop l'auteur ». Ces propos sont confirmés par des témoignages contemporains. Après avoir été émue jusqu'aux larmes lors des répétitions d'*Alceste* organisées à la cour, Madame de La Fayette ne se priva pas, deux ans plus tard, de dire « beaucoup de mal des vers du nouvel opéra » d'*Atys*, incitant Charles de Sévigné à consentir « volontiers » à ce jugement « sans les voir ». Le beau-frère de la marquise allait toutefois rapidement changer d'opinion quand il fut appelé à lire, en présence de plusieurs personnes, une partie du livret, le prologue et le premier acte : « Nous trouvons l'opéra de cette année incomparablement au-dessus de tous les autres ».

10 C'est en effet à la lecture des paroles mises en musique qu'il était possible de se rendre compte d'emblée de leur qualité, comme le précise encore l'abbé Dubos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la musique*, publiées en 1719 :

On convient généralement aujourd'hui que les vers lyriques de Quinault sont très propres à être mis en musique par l'endroit même qui les faisait critiquer dans le commencement des opéras. Je veux dire par le caractère de la poésie, de leur style. Que ces vers y soient très propres par la mécanique de la composition ou par l'arrangement des mots regardés en tant que de simples sons, c'est à quoi il a fallu convenir dans tous les temps.

Or, la sonorité des mots choisis pour les livrets était particulièrement goûtée quand on s'appliquait à bien les prononcer. Leur auteur se distinguait dans cet exercice. La *Gazette de France* relate avec admiration comment plusieurs fois, « le sieur » Quinault « porta la parole » au nom de l'Académie française, venue à Versailles présenter ses compliments au roi. D'après ce périodique, il le fit, le 30 juillet 1675, « d'une manière éloquente et agréable, dont Sa Majesté témoigna être fort satisfaite » et au mois de juin 1677, il fut écouté « avec toute la satisfaction possible ».

Ses aptitudes à l'art oratoire, qu'il avait probablement développées auprès des grands interprètes de l'Hôtel de Bourgogne, le désignaient pour « instruire », l'année suivante, « les acteurs et les actrices pendant les répétitions des opéras d'*Alceste* et de *Cadmus* », repris à la cour. Comme le souligne Sylvain Cornic, Quinault assurait ce rôle en tant que « spécialiste du jeu d'acteur et de la déclamation ». Il lui revenait d'indiquer aux chanteurs chargés d'incarner les principaux personnages les attitudes, les gestes et la diction qu'il convenait d'adopter, mais aussi, d'après ce qui se pratiquait à l'Opéra à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, de les « faire entrer à propos » sur la scène. Sa tâche fut donc beaucoup plus

importante qu'on ne l'avait jusqu'à présent supposée. Soucieux de veiller à la justesse de l'orchestre, Lully se serait surtout mêlé sur le plateau de la danse pour montrer à d'autres interprètes les pas qu'il entendait imposer dans les entrées de ballet les plus expressives.

L'héritage des années passées à l'Hôtel de Bourgogne ne saurait cependant se limiter à des règles de mise en scène adoptées par une partie de la troupe de l'Académie royale de musique. Il est également perceptible dans le répertoire auquel Quinault se consacra quand il collabora avec le compositeur florentin. C'est là où excelle Sylvain Cornic qui s'est livré, pour mieux déceler cette influence, à de judicieux rapprochements entre les œuvres de l'auteur conçues pour le théâtre parlé et celles qu'il destina à la scène lyrique. Dès le début de la démonstration, la recherche menée de manière systématique sur la langue de l'écrivain est riche d'enseignement. Elle permet notamment d'apprécier comment l'usage d'un même vocabulaire appelé à servir des situations comparables a orienté l'inspiration de Quinault. Rédigé avec clarté et une rigueur exemplaire, le travail de Sylvain Cornic paraît ainsi indispensable à une meilleure compréhension de la poésie la plus exquise jamais créée pour l'opéra français.

Jérôme de La Gorce