



HAL
open science

**Les gravures-frontispices de François Ertinger dans le
Recueil général des opéras représentés par l'Académie
royale de musique depuis son établissement, Paris,
Christophe Ballard, 1703 (tomes 1 à 7)**

Anne-Estelle Trombitas-Michelangeli

► **To cite this version:**

Anne-Estelle Trombitas-Michelangeli. Les gravures-frontispices de François Ertinger dans le Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement, Paris, Christophe Ballard, 1703 (tomes 1 à 7). Art et histoire de l'art. Université Côte d'Azur, 2021. Français. NNT : 2021COAZ2024 . tel-03606020

HAL Id: tel-03606020

<https://theses.hal.science/tel-03606020>

Submitted on 11 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

Les gravures-frontispices de
François Ertinger dans le *Recueil
général des opéras représentés par
l'Académie royale de musique depuis
son établissement*

Paris, Christophe Ballard, 1703, tomes 1 à 7

VOLUME I

Anne-Estelle TROMBITAS-MICHELANGELI

Laboratoire CTTEL UPR 6307

**Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en** Langue, littérature
et civilisation françaises
d'Université Côte d'Azur
Dirigée par : Hélène Baby
Soutenue le : 22 novembre 2021

Devant le jury, composé de :
Hélène Baby, Professeure des universités,
Université Côte d'azur
Sabine Chaouche, Professeure des
universités, Sunway University (Malaisie)
Véronique Gély, Professeure des
universités, Sorbonne Université
Véronique Meyer, Professeure des
universités, Université de Poitiers
Marina Nordera, Professeure des
universités, Université Côte d'azur

Les gravures-frontispices de
François Ertinger dans le *Recueil
général des opéras représentés par
l'Académie royale de musique depuis
son établissement*

Paris, Christophe Ballard, 1703, tomes 1 à 7

Jury

Rapporteurs

Sabine Chaouche, Professeure des universités, Sunway University (Malaisie)

Véronique Meyer, Professeure des universités, Université de Poitiers

Examineurs

Hélène Baby, Professeure des universités, Université Côte d'azur

Véronique Gély, Professeure des universités, Sorbonne Université

Marina Nordera, Professeure des universités, Université Côte d'azur

Les gravures-frontispices de François Ertinger dans le *Recueil général des opéra[s] représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement, Paris, Christophe Ballard, 1703, tomes 1 à 7.*

En 1702, Jean-Nicolas de Francini, directeur de l'Académie Royale de Musique, cède à Christophe Ballard son privilège pour l'impression d'un *Recueil général des opéras représentés sur la scène de l'Académie royale de musique depuis son établissement*. En 1703, paraissent sept tomes, rassemblant cinquante-six livrets d'opéra français, de *Pomone* (1671) aux *Fragments de M. de Lully* (1702), illustrés chacun d'un frontispice gravé par François Ertinger. Cette thèse saisit la singularité d'un objet de recherche inédit, le frontispice d'opéra, et montre que ces gravures constituent un vrai programme illustratif, support d'un discours sur le genre opératique. Pour en rendre compte de manière exhaustive sont utilisés les acquis, outils et démarches de disciplines diverses : histoires politique, des spectacles, du livre, de l'art et mythographie. Leur analyse relève d'une démarche iconographique (éclairée par une recherche des sources) et sémiotique (fondée sur leurs relations aux textes), enrichie par leur confrontation avec des frontispices concurrents et avec les gravures du même Ertinger pour les *Métamorphoses* d'Ovide et le *Théâtre italien* de Gherardi. La partie I présente les contributeurs de cet ouvrage, le situe dans l'histoire des deux entreprises qui l'ont initiée. Même répondant à des objectifs financiers, il s'accompagne d'un vrai travail éditorial annoncé dès le titre et défendu dans une préface qui propose pour la première fois une histoire de l'opéra, placé sous les auspices du Roi, dispensateur des privilèges auquel des gravures encomiastiques redent hommage. La partie II étudie les gravures en tant que frontispices : entretenant des relations étroites avec la page de titre et avec le titre, elles sont des indicateurs génériques et présentent le héros éponyme, que le travail d'Ertinger soit de copie ou d'invention pure, en passant par l'imitation libre. La partie III détermine ce qu'elles apportent à la définition de l'opéra et mesure leur prise en compte des spécificités du genre. Reportant dans l'espace gravé la dualité scène/salle ou intégrant des éléments scéniques, ce programme conserve aussi sa part de pictorialité, si bien qu'aucune gravure ne fixe les conditions exactes de mise en scène d'un livret. La marginalité des gravures intégrant musiciens, danseurs et chœurs ramène le théâtre lyrique à un théâtre parlé. Les costumes et décors gravés sont des versions simplifiées de ceux que le public a coutume d'admirer et Ertinger ne grave que les protagonistes, rarement les troupes qui contribuent à la pompe opératique : sous son trait, l'opéra n'est plus un spectacle total mais un théâtre parlé, sobre et classique. Il relaie peu la dramaturgie propre à l'opéra : l'extériorisation des passions violentes sous forme de créatures allégoriques et de destructions est quasi inexistante des gravures, alors que le péril de mort, commun aux tragédies lyrique et parlée, en est un *topos* ; le merveilleux s'y manifeste par le *deus ex machina* et la métamorphose, dans leur fonction dramatique de dénouement. Pourtant, ces frontispices ne se confondent pas avec ceux des tragédies parlées : Ertinger conserve de l'opéra l'omniprésence du personnel divin, l'univers pastoral propice au chant et une conception de l'amour réciproque comme source de plaisirs. Répondant au renouvellement du répertoire par des compositeurs et librettistes œuvrant pour un public lassé des *topoi* nobles et antiques, Ertinger intègre les thèmes festifs, exotiques et comiques mais dilue visuellement les nouveautés structurelles de l'opéra-ballet dans une conception du sujet gravé qui privilégie un épisode du drame facile à traduire en mots. Gravant un genre en évolution, il constitue en paires les gravures de livrets qui, conçus à des années d'écart, se rejoignent par leurs titres, gommant leurs disparités esthétiques. Autant de choix qui relativisent la nouveauté des récents opéras et privilégient ce qu'ils doivent à Lully.

Mots-clés : Opéra, tragédie lyrique, gravure-frontispice, classicisme, mythologie, histoire des arts.

The frontispieces engravings by François Ertinger for the *General collection of the operas performed on the stage of the Académie Royale de Musique since its establishment, Paris, Ballard, 1703, volumes 1 to 7*

In 1702, the manager of the Opera house, Jean-Nicolas de Francini, transfers to the printer Christophe Ballard his authorisation to print a *General collection of the operas performed on the stage of the Académie Royale de Musique since its establishment*. In 1703, seven volumes were published, bringing together fifty six french opera librettos, from *Pomone* (1671) to the *Fragments* by M. de Lully (1702). Each of them is illustrated with an engraving made by François Ertinger. This thesis captures the singularity of an unseen and singular support for research : the opera frontispiece, and it shows that these engravings constitute a real illustrative program, supporting a conception of the opera. In order to give an exhaustive account of these engravings, we use knowledges, tools and methods from mythography and from other fields of expertise which study, in their historical dimensions, politics, theatrical performances, book, visual arts. Their analysis is based on double approach : iconographic (enlightened by a search for their sources) and semiotic (based on their links to the texts). It is enhanced by their comparison with some competing frontispieces and with pictures engraved before by the same artist for the Ovid's *Metamorphoses* and Gherardi's *Italian Theatre*. Part I introduces the people who contributed to this book and situates its editorial undertaking in the history of the two companies which engaged it. Even though this edition was intended for financial purposes, it was the object of a real editorial effort, heralded from the title and defended in a preface which, for the first time, relates a history of the Opera house. Some of these engravings are also a tribute to the king who bestows privileges. In the second part we study these engravings as frontispieces, in close connection with the title page and the title and as artistic pictures, whether they are copied, freely imitated or purely inventive. Part III measures their consideration of the specificities of the opera. This program transfers the stage/room duality into the engraved space and integrates scenic elements, but it also retains its pictorial dimension, so that no engraving sets the exact conditions for staging a libretto. The marginality of the engravings integrating musicians, dancers and choirs is a way to bring lyric theatre back to a spoken theatre. The costumes and sets engraved are simplified versions of those that the public is accustomed to admire, and Ertinger engraves only the protagonists, rarely the parties that contribute to the operatic pomp : illustrated by Ertinger, opera is no longer a total spectacle but a spoken theatre, sober and classical. Ertinger partially relays the dramaturgy specific to opera : in the engravings, the externalisation of violent passions through allegorical creatures and destruction of the palaces is rare, whereas the peril of death, common to lyrical and spoken tragedies, is a *topos* ; the marvellous register is manifested by the *deus ex machina* and the metamorphosis, in their dramatic function of denouement. However, these frontispieces are not the same as those of the spoken tragedies : Ertinger retains from the opera the omnipresence of the deities, the pastoral universe that favours song, and a conception of mutual love as a source of pleasure. At a time when composers and librettists, working for a public tired of noble and ancient *topoi*, renew the repertoire, Ertinger integrates festive, exotic and comic themes, but visually dilutes the structural novelties of the opera-ballet in a conception of the engraved subject that privileges an episode of the drama easy to translate into words. Engraving a genre in evolution, he erases the aesthetic disparities of librettos which are conceived years apart. All these choices temper the novelty of the most recent operas and emphasize what they owe to Lully and his librettist Quinault.

Keywords : Opera, lyrical tragedy, frontispiece engraving, classicism, mythology, art history.

Les gravures-frontispices de
François Ertinger dans le *Recueil général des
opéras représentés par l'Académie royale de
musique depuis son établissement*
Paris, Christophe Ballard, 1703,
tomes 1 à 7

Volume I



REMERCIEMENTS

Je remercie

le laboratoire CTEL, le personnel de la bibliothèque universitaire Henri Bosco en particulier le service du PEB et le service des thèses,

toutes les personnes qui par leur disponibilité, leurs conseils et leurs connaissances ont permis à ce travail de progresser : Sabine Chaouche et Stéphane Lojkine (pour l'autorisation de reproduction de certaines illustrations disponibles sur les sites CESAR et Utpictura18), Marina Nordera et Josiane Rieu (membres du comité de suivi de thèse), Barbara Nestola et Emanuel De Luca (responsables du projet ThéPARIS), Jean-Marc Châtelain, Delphine Denis et Eglal Henein (à propos de la gravure pour *Astrée*), Laurent Guillo (à propos des éditions Ballard), Mariette Naud (pour la communication de sa thèse), Sylvie Ballestra-Puech, Gilbert Bezzina, Flavio et Marie-Anne Llosco, Nicole Rouillé,

ma directrice de thèse, Hélène Baby, pour sa disponibilité, ses encouragements, ses conseils précieux et ses remarques toujours stimulantes,

pour leurs relectures attentives à différentes étapes de mon travail, mes parents, Éric, Manon, Stella.

pour leur soutien, leur patience et leurs marques d'affection tous les membres de ma famille à Nice, La Seyne-sur-mer, Ajaccio et Cacciabello.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	9
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE UNE ENTREPRISE ÉDITORIALE REMARQUABLE	27
Chapitre premier LA PUBLICATION	29
1. Jean Nicolas de Francini et Christophe Ballard	30
L'exposant	30
L'éditeur	34
L'imprimeur	35
Les contributeurs « annexes »	39
Le libraire	39
2. Le calendrier de la publication	40
3. Un titre programmatique	42
Un recueil...	42
...général...	48
... d'opéras ...	49
...représentés...	53
...par l'Académie royale de musique...	54
...depuis son établissement.	55
4. Une préface inédite	57
Une histoire de l'Académie royale de musique	57
Un éloge de la maison Ballard	63
Conclusion du chapitre premier	69

Chapitre II A LA (RE)CONQUÊTE DU SUCCÈS : FINANCEMENT ET PRESTIGE	73
1. Une opération commerciale	73
Pour la maison Ballard en restructuration	75
Pour l'Académie royale de musique en déficit	84
2. Investir pour réussir : illustrer	89
Des gravures impliquant des « grandes dépenses »	90
Des gravures adaptées au format in-12	94
Des eaux-fortes	95
3. Un troisième homme : Ertinger	100
Conclusion du chapitre II	113
Chapitre III A LA RECONQUÊTE DU ROI	114
1. L'éloge royal	119
2. Le refus de l'historicité	123
3. Les gravures et la mythologie solaire	124
Le Soleil	125
Apollon	126
4. Les gravures et les vertus royales	128
Faire preuve de piété	130
Pacifier	131
Récompenser	132
Punir	133
Combattre le mal	134
Vaincre ses passions	140
Pardonner	142
Protéger les arts	147
Conclusion du chapitre III	148
Conclusion de la partie I	150

DEUXIÈME PARTIE DES GRAVURES-FRONTISPICES	154
Chapitre IV LA GRAVURE ET LE TITRE	160
1. Une indéniable parenté entre gravure et titre	161
Perméabilité du titre et de la gravure	161
Titre de la gravure ou titre de l'opéra ?	163
La gravure, illustration du titre	166
2. La gravure pour désigner ou dessiner les genres	169
Le décor	171
Les personnages	178
L'épisode et le registre	181
3. La gravure, complément du titre	187
Les équivalents gravés de l'éponymie	187
L'attribut notoire	193
Conclusion du chapitre IV	197
Chapitre V LA GRAVURE ET SES SOURCES	200
1. Ertinger imitateur	201
Hériter de sujets notoires et/ou de scènes topiques	201
Copier	208
S'affranchir de ses modèles	225
2. Ertinger inventeur	245
Inventer par défaut	246
Inventer par choix	254
Conclusion du chapitre V	269
Chapitre VI TROIS GRAVURES EXEMPLAIRES	272
1. Astrée ou le patchwork pastoral	272
2. Didon ou la mort spectacle	280
3. Psyché ou le corps spectacle	293
Conclusion du chapitre VI	307
Conclusion de la partie II	310

TROISIÈME PARTIE	DES GRAVURES POUR DIRE L'OPÉRA	314
Chapitre VII	GRAVER L'OPÉRA, ENTRE LITTÉRATURE ET SPECTACLE	318
1.	Le frontispice d'opéra et la théâtralité	321
	Rideaux	322
	Quatrième mur	322
	Adresse au lecteur	324
	Spectateurs internes et témoins cachés	325
2.	Le frontispice comme tableau : le pictural	327
	Les créatures gravées inconcevables sur scène	327
	Les costumes à l'antique	332
	Les espaces non concevables sur scène	334
3.	Le frontispice comme <i>memorandum</i> d'une représentation : le théâtral	336
	Les habits modernes	336
	L' <i>actio</i> de l'acteur	338
	Les références aux décors de théâtre	355
	Conclusion du chapitre VII	367
Chapitre VIII	GRAVER L'OPÉRA DANS SES MOYENS ET SA DRAMATURGIE PROPRES	372
1.	Graver l'opéra en minimisant la part de la danse et du chant	372
	La présence discrète de chœurs	374
	Les rares instrumentistes	376
	Les rares troupes dansantes	377
	L'univers pastoral comme légitimation du chant	378
2.	Graver l'opéra en n'en sélectionnant que certains topoi	380
	La sobriété contre l'ostentation	380
	Le parti pris du merveilleux	393
	L'atténuation de la violence	409
3.	Graver l'opéra, « temple de Cupidon »	421
	Illustrer l'amour	422
	Se détourner du discours didactique condamnant l'amour	428
	Faire l'éloge de l'amour	439
	Conclusion du chapitre VIII	448

Chapitre IX GRAVER UN OPÉRA EN ÉVOLUTION	452
1. L'exotisme contemporain	453
L'Orient	456
L'Italie	459
2. Les thèmes festifs	463
Le carnaval et ses masques	464
Le cas d'Arlequin	469
La fête galante et ses concertistes	473
3. Le renouvellement du personnel opératique	478
Des dieux plus légers et humanisés	478
Des souverain(e)s sans couronne	479
Des personnages de l'humanité ordinaire	480
4. Le comique	484
Le respect de l'unité de ton	485
Les motifs satyriques et bacchiques des premières pastorales	486
L'apparition de Momus sur la scène de l'Opéra	488
Vers la comédie lyrique avec Les fragments	490
5. La structure renouvelée du ballet de la fin du siècle	498
6. Les signes iconographiques d'une parenté entre premiers opéras et ballets fin de siècle	503
Les liens iconographiques entre différentes périodes de l'histoire de l'opéra	503
Cambert, Lully, Campra réunis dans Les Fragments de M. de Lully	506
Conclusion du chapitre IX	508
Conclusion de la partie III	510

CONCLUSION GÉNÉRALE	516
Résultats	516
Mise en perspective des résultats	518
Pistes désormais ouvertes	519
Vers une étude de tous les tomes du <i>RGO</i>	519
Vers une monographie sur Ertinger	520
Vers l'étude de filières iconographiques dans lesquelles s'inscrivent les gravures du <i>RGO</i>	524
Vers une étude de la part des gravures du <i>RGO</i> dans le renouvellement de la peinture d'histoire	525
BIBLIOGRAPHIE / SITOGRAPHIE	530
SOURCES	532
Corpus principal	532
Sources iconographiques	532
Sources textuelles	533
Antiquité	533
Époque moderne	534
ÉTUDES (OUVRAGES ET ARTICLES) SUR L'ÉDITION SOUS L'ANCIEN RÉGIME	538
Généralités sur l'édition	538
L'édition musicale	539
L'édition illustrée	540
Le théâtre illustré	541
Exemples d'œuvres théâtrales illustrées	543
Théâtre de Pierre Corneille	543
Théâtre de Molière	543
Théâtre de Racine	543
Théâtre de Du Ryer	544
Théâtre de foire, Théâtre italien	544

ÉTUDES (OUVRAGES ET ARTICLES) SUR LA LITTÉRATURE ET LES SPECTACLES SOUS L'ANCIEN RÉGIME	545
La littérature	545
Les conditions matérielles des spectacles sous l'Ancien Régime	545
Généralités	545
Scénographie	546
Costumes	546
Jeu d'acteur	546
Musique au théâtre	547
Le théâtre	547
La musique	549
Le ballet	550
L'opéra	551
ÉTUDES (OUVRAGES ET ARTICLES) SUR LA MYTHOLOGIE	557
ÉTUDES (OUVRAGES ET ARTICLES) SUR L'ICONOGRAPHIE	558
Sur l'image sous l'Ancien Régime	558
Sur la gravure	559
Sur des œuvres ou des sujets iconographiques divers	560
BASES DE DONNÉES	563
Images	563
Textes (dont livrets d'opéra)	564
Répertoires	564
DIFFÉRENTS INDEX	566
INDEX DES OPÉRAS ET BALLETS	568
INDEX DES AUTRES ŒUVRES (THÉÂTRE PARLÉ, ESSAIS, DICTIONNAIRES, ROMANS, CONTES ET FABLES)	572
INDEX DES PERSONNES	576
INDEX DES PERSONNAGES GRAVÉS	582
INDEX DES OBJETS, ANIMAUX, ÉLÉMENTS DE COSTUMES ET DE DÉCORS	588
INDEX DES MOTS-CLEFS	592

INTRODUCTION

LE SUPPORT ET LE CORPUS : LE *RECUEIL GÉNÉRAL DES OPÉRAS* ET SES GRAVURES

Le titre de ce travail se confond quasiment avec son corpus d'étude, lequel ne peut être décrit sans que l'on ne cite le long titre de l'ouvrage qui en est le support. Notre recherche repose en effet sur l'analyse des gravures illustrant les tomes 1 à 7 du *Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement* de format in-12¹.

Cet ouvrage² correspond à une entreprise éditoriale d'envergure qui a donné naissance à seize tomes répartis en dix-sept volumes et rassemblant cent-trente-deux livrets³. Cette entreprise de longue haleine, s'étalant sur près d'un demi-siècle, s'est faite en différentes étapes, a connu des évolutions et des aléas. En 1703 sont « donnés ensemble⁴ » sept premiers tomes, assortis d'une préface justifiant le geste éditorial. En 1706, 1710 puis 1714, sont « donné[s] séparément⁵ » les tomes 8, 9 et 10. Dans un « Avis » précédant le tome 10, son éditeur et

¹ Nous le désignerons désormais par l'abréviation *RGO*. L'édition in-12 partageant son titre de « Recueil général des opéras » avec d'autres éditions in-4 de 1703 et 1714, nous emploierons l'abréviation *RGO* in-4 pour ces dernières. L'abréviation *RGO* sans indication de format désignera par défaut l'édition in-12.

² Voir annexe 1, « Description du *RGO* ». Nous avons rassemblé à la fin du volume III des annexes qui présentent sous forme synthétique, notamment sous forme de tableaux, des éléments d'analyse du *RGO*. Le lecteur de cette thèse pourra s'y référer toutes les fois qu'une note de bas de page renverra à une annexe numérotée.

³ Le terme n'apparaît dans la langue française qu'en 1867 (en lieu et place du terme italien « *libretto* »). Nous le prenons ici dans le sens de « texte littéraire des opéras et non plus seulement la brochure qui le contient. » (Marc Honegger (dir.), *Science de la musique : formes, technique, instruments*, Paris, Bordas, 1976).

⁴ « Avis », dans *RGO*, Paris, J.-B.-C. Ballard, 1734, tome 12, page non numérotée.

⁵ *Idem*.

imprimeur Christophe Ballard annonce (cinq ans avant de mourir) qu'il abandonne cette entreprise éditoriale et plus généralement l'édition de livrets d'opéra :

il ne m'est pas permis de donner au public plus que mes soins, et c'est ce qui m'a forcé d'abandonner la suite de ce recueil, après y avoir travaillé pendant quarante années⁶.

Le privilège d'impression échappe un temps à la famille Ballard ce qui explique que le tome 11, paru en 1720, soit au nom d'un autre imprimeur, la veuve Ribou⁷, qui ne poursuivra cependant pas sur sa lancée : le rythme de parution des tomes du *RGO*, jusque-là d'environ tous les quatre ans, est rompu. Il faut attendre 1734 pour que l'entreprise reprenne, à l'initiative de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, fils de Christophe, qui a récupéré le privilège d'impression en 1733. Pour combler le retard, il imprime « indivisiblement⁸ » les tomes 12⁹, 13 et 14 en 1734. En 1738, il réédite sous son nom le tome 11¹⁰, suivi en 1739 par un tome 15. Il semble que cette entreprise adopte à nouveau le rythme régulier des premiers temps mais le tome 16 tarde à paraître : sa parution en 1745 marque la fin, définitive cette fois, de cette entreprise éditoriale.

Notre parti pris de n'étudier que les sept premiers tomes du *RGO* découle de la volonté de travailler sur un corpus qui soit le plus cohérent possible. Cette publication prise dans son intégralité, répartie entre trois éditeurs, connaissant des rythmes variables, et couvrant une période politique qui a connu deux souverains (Louis XIV puis Louis XV), manque d'unité. La première étape de cette publication (qui correspond aux tomes 1 à 10) montre davantage de cohérence : s'échelonnant sur les dernières années de règne du seul Louis XIV, elle est placée sous l'égide du seul éditeur Christophe Ballard qui, après ce geste éditorial fort consistant à rassembler des livrets d'opéra jusque-là édités séparément, dans les sept premiers tomes d'un recueil voués à être complétés par d'autres, va s'astreindre à respecter un rythme régulier de

⁶ « Avis », dans *RGO*, Paris, C. Ballard, 1714, tome 10, page non numérotée.

⁷ Cette édition (voir sa notice à l'adresse : disponible sur : <http://www.sudoc.fr/178251496>.) porte en page de titre la mention « A Paris, chez la Veuve de P. Ribou, seul libraire de l'Académie royale de musique, quai des Augustins à la descente du Pont-neuf, à l'Image S. Louis. 1720, avec Privilège du Roi » et s'appuie sur un privilège de l'Académie royale de musique cédé par Mathurin Besnier, qui le partage depuis 1713 avec trois autres créanciers. En 1713, l'imprimerie Ballard a donc vu son monopole d'imprimeur des livrets d'opéra fragilisé. Il faut y voir la conséquence des problèmes économiques que rencontre l'Opéra dont le privilège passe de mains en mains (pas toujours scrupuleuses) mais peut-être aussi d'un manque de vigilance de Christophe Ballard (qui meurt deux ans plus tard).

⁸ *RGO*, Paris, J.- B.- C. Ballard, 1734, tome 12.

⁹ La page de titre du tome 12 et des suivants indique désormais « De l'imprimerie de J.-B.-Christophe Ballard seul imprimeur du Roi : de l'Académie royale de musique, au mont Parnasse, Rue S. Jean-de-Beauvais ». Jean-Baptiste-Christophe Ballard a entre-temps succédé à son père, mort en 1715. Le tome s'ouvre sur un texte dans lequel sont regrettées les malfaçons.

¹⁰ Cette seconde édition est présentée comme une « Nouvelle édition » et s'appuie sur un privilège daté de 1733 cédé par Louis-Armand-Eugène de Thuret, qui possède le privilège de l'Académie royale de musique depuis 1731. Elle reprend l'édition Ribou : toutes deux se signalent par un ordre de présentation des livrets exceptionnellement non chronologique, en fait, très désordonné.

rassemblement en tome et de publication des opéras nouvellement créés. Cependant, notre travail s'appuyant sur les gravures, que celles-ci ne soient pas de la même main dans ces dix tomes est un obstacle. Dès lors notre choix s'est porté sur les seuls tomes 1 à 7 : publiés de concert en 1703, ils sont illustrés par un même graveur. Qui plus est, parce qu'ils sont les premiers, c'est par leur entremise que se concrétise le geste éditorial de Christophe Ballard : y sont fixés des critères d'établissement et d'ordonnement du corpus, des choix de mise en forme qui perdureront tout au long de la publication du *RGO*. C'est avec ces choix et leurs implications esthétiques qu'a dû composer l'illustrateur. Dès lors les cinquante-six gravures des sept premiers tomes du *RGO*, parus en 1703, chez un éditeur unique (Christophe Ballard), illustrés par un artiste unique (François Ertinger) constituent notre corpus¹¹.

Curieusement, ce recueil a rarement attiré l'attention. Le fait qu'il s'agisse d'un recueil de livrets de théâtre chanté et non parlé, et dont les auteurs n'ont pas atteint la notoriété de Corneille, Molière ou Racine peut expliquer cette négligence. Pourtant, le regain d'intérêt pour la musique baroque, qui a eu pour conséquence la reconnaissance d'un auteur comme Quinault en tant que librettiste et l'accession du livret d'opéra (et particulièrement de la tragédie lyrique) au statut d'objet d'étude universitaire, aurait dû davantage attirer l'attention sur ce recueil : Jérôme de la Gorce, dans son histoire de l'Académie royale de musique ne s'étend pas sur les circonstances de sa publication ; dans le *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, il en est simplement fait mention à l'article consacré à son éditeur, « Christophe Ballard »¹². Jean-Noël Laurenti, en 2002, et plus récemment le site *Philidor* en ont fait cependant l'ouvrage de référence lorsqu'il s'est agi de travailler sur un corpus complet et uni de livrets d'opéra : c'est en effet le *RGO* qui fixe (et fige) le répertoire opératique. Jean-Noël Laurenti a ainsi choisi de mentionner cet ouvrage dès le titre de sa thèse, « Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique (1669-1737) : étude du *Recueil général des opéras* », tandis que le choix du *RGO* comme ouvrage de référence est revendiqué et ainsi justifié sur le site *Philidor* :

En raison de sa conception systématique, le Recueil général des opéras publié par Ballard en 16 volumes de 1703 à 1745 a été choisi comme corpus de base pour cette étude. Il contient les 132 livrets des œuvres représentées à l'Académie royale de musique de Pomone (Perrin/Cambert, 1671) à Castor et Pollux (Bernard/Rameau, 1737).

¹¹ Nous avons rassemblé ces gravures dans un volume II intitulé « Recueil des gravures du *RGO* ».

¹² Sylvie Bouissou, Pascal Dénecheau et France Marchal-Ninosque (codir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

De leur côté, les gravures du RGO n'ont jamais fait l'objet d'une étude spécifique et, par notre travail, nous souhaitons aussi augmenter leur visibilité. Le désintérêt envers ces gravures en particulier est la conséquence d'un désintérêt plus vaste pour toute la production gravée contemporaine de la période créatrice d'Ertinger :

Coïncée entre deux périodes glorieuses de la gravure française, le XVI^e siècle et ses gravures sur bois à la fois simples et virtuoses, et le XVIII^e siècle et ses eaux-fortes au dessin souple, la gravure du XVII^e siècle est souvent jugée sèche et ennuyeuse, tributaire d'un burin peu chaleureux et d'un langage rhétorique que l'on peine rapidement à suivre.

Plus précisément,

Pour les années 1670-1700, [...] c'est l'adjectif « décevante » que [Diane Canivet¹³] emploie pour qualifier une production fortement influencée par les Pays-Bas dont le secteur éditorial est alors florissant ; le dessin est plus fluide, mais l'ensemble est parfois quelque peu bâclé. Quant à l'inspiration, si celle-ci se libère vis-à-vis du texte après 1670 semble-t-il, elle n'échappe pas aux poncifs de l'idéalisation antique, qui pousse les graveurs à représenter des héros-type, drapés dans des toges sans originalité et évoluant dans des palais très standardisés.¹⁴

Dans son article « Texte et image », Alain-Marie Bassy associe la période 1680-1710 à une de ces « crises de production qui jalonnent l'histoire du livre illustré » et en propose des explications économiques à la piètre qualité de la production illustrée :

elle souffre en outre de la concurrence étrangère, de l'amenuisement de la demande et de la réglementation mise en place par Colbert [qui] a contribué de façon décisive à réduire le nombre des libraires-imprimeurs susceptibles d'employer les artistes¹⁵.

Ses explications sont aussi d'ordre esthétique. Il pointe la mise en concurrence entre les deux systèmes de communication que sont l'écrit et l'image, qui cessent de se servir mutuellement :

L'image et le texte sont en effet, depuis près de deux siècles, entrés en concurrence, en rivalité, dans un même espace de communication – celui de la rhétorique – [...] Destinés au même public, dans le livre illustré, le texte et l'image se complètent moins qu'ils ne se concurrencent. En chacun d'eux s'expriment, dans la même théâtralité démonstrative, discursive et proprement pédagogique, des règles, des codes, des répertoires, des systèmes d'association ou de substitution identiques. À la fin du XVII^e siècle, la crise est notée : l'image discourt aussi bien que le texte. Le texte donne à voir aussi bien que l'image¹⁶.

L'auteur des gravures du RGO n'appartient pas à cette première génération à laquelle se rattachent les noms prestigieux de François Chauveau (1613-1673), Abraham Bosse (circa

¹³ Diane Canivet, *L'illustration de la poésie et du roman français au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1957, p. 58.

¹⁴ Mariette Naud, *Imprimer et illustrer le théâtre sous Louis XIV – Étude sur les frontispices des Éditions de France, des Pays-Bas et des Provinces-Unies*, thèse de master soutenue à l'École nationale des chartes en 2008.

¹⁵ Alain-Marie Bassy, « Le texte et l'image », dans Henri-Jean Martin, Roger Chartier, Jean-Pierre Vivet (codir.), *Histoire de l'édition française*, tome 2 « Le livre triomphant 1660-1830 », Promodis, 1984, p. 140.

¹⁶ *Idem*.

1602-1676), Jean Lepautre (1618-1682) et Israël Silvestre (1621-1691), qui avaient notamment bénéficié des commandes du Cabinet du roi¹⁷, mais à une deuxième génération qui regroupe entre autres Sébastien Leclerc (1637-1714), Gérard Edelinck (1640-1707), Antoine Masson, Pierre Van Schuppen (1627-1702), Etienne Baudet (1638-1711), Girard Audran (1640-1703). Pour Maxime Préaud, les artistes de cette « deuxième génération [...], nés après 1625, [...] pour être moins célèbres que leurs aînés, [...] n'en sont pas moins talentueux¹⁸ ».

L'auteur même de ces gravures, François Ertinger, ne bénéficie ni d'une grande renommée, ni d'une grande estime, ce à quoi nous avons voulu remédier en indiquant son nom dès le titre de notre travail. Ertinger, illustrateur du premier recueil officiel de livrets d'opéra, n'est ainsi pas cité dans le *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)* dont le projet se veut pourtant exhaustif puisqu'il se propose l'étude « de son répertoire, de ses créateurs (compositeurs, dramaturges, maîtres de ballet, costumiers, décorateurs et machinistes) et de son personnel artistique et administratif¹⁹ ». Notre travail n'a pas pour but principal de réhabiliter une œuvre et un artiste méconnus en démontrant la valeur esthétique de gravures jusque-là négligées (même si cette valeur esthétique est loin d'être inexistante), mais il s'attachera à réévaluer leur importance dans l'histoire de l'opéra. Ce faisant, nous permettrons ainsi à la recherche opératique d'asseoir un discours scientifique nettoyé des nombreuses approximations qui entourent encore trop souvent les gravures du RGO. Par exemple, l'article consacré au compositeur Cambert dans l'encyclopédie *Wikipedia* est illustré du « frontispice des *Peines et les plaisirs de l'amour* dans l'édition in-12° de 1703 » ce qui laisse entendre qu'il s'agit d'un frontispice d'une édition séparée de cette pastorale, ce qui n'est pas le cas. La méconnaissance de ces gravures s'étend aussi aux études sur le théâtre au XVII^e siècle. Jean-Yves Vialleton, dans l'ouvrage où il développe l'idée que les codes iconographiques du théâtre et ceux de la peinture sont distincts, mentionne par exemple, à propos de la tragédie lyrique *Alys*, ce qu'il appelle des « images de la représentation » (à savoir des dessins de l'atelier de Berain) et les oppose aux « images de la fiction », ces dernières se résumant aux illustrations de la partition de 1709 et n'intégrant pas la gravure du RGO²⁰. Il arrive qu'un chercheur s'appuie sur l'analyse d'une

¹⁷ Ce programme d'édition d'estampes destinées au roi et qui, lorsqu'elles étaient offertes comme cadeaux diplomatiques, servaient sa gloire fut compromis à la fin du règne de Louis XIV par le décès de Colbert, la succession des guerres et la crise économique.

¹⁸ Maxime Préaud, « L'estampe sous Louis XIV », art. cit., p. 11.

¹⁹ Sylvie Bouissou, Pascal Dénecheau et France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, quatrième de couverture.

²⁰ Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde – Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 210.

gravure du *RGO* pour conforter son propos mais sans toujours la contextualiser, voire en lui associant une légende fautive. Guy Spielmann²¹ cite ainsi le frontispice du *Phaéton* de Quinault (ainsi que celui de la comédie italienne *Arlequin Phaéton*) en tant que témoignage sur la machine représentant la chute de Phaéton, mais il omet de préciser de quel frontispice il s'agit sur les trois existants²². Dans la thèse qu'Aurore Gutierrez-Laffond consacre à la magie dans le théâtre du XVII^e siècle²³, elle reproduit les gravures du *RGO* pour *Thésée et Circé* car elles représentent en effet les magiciennes Médée et Circé : si elle cite bien la source des gravures, elle les associe à la date de représentation des opéras et non à celle de la publication du *RGO* et, curieusement, cinq autres gravures du *RGO* représentant également des magiciennes n'ont pas été retenues. S'intéressant aux traces de l'actualité politique dans les livrets d'opéra de l'époque, Alain Niderst reproduit la gravure qui illustre l'opéra n°43, *L'Europe galante*, sans pour autant l'analyser²⁴. Le frontispice du dernier opéra est également reproduit dans un ouvrage de David Charlton sur l'opéra des années 1750²⁵ mais, inexplicablement, l'auteur l'accompagne d'une légende qui en fait l'illustration d'un passage du livret qui n'est pas le bon. Tous ces exemples montrent donc que les gravures du *RGO* présentent un intérêt certain pour la recherche en iconographies théâtrale et opératique, mais qu'elles sont mal exploitées car le recueil dont elles sont tirées est soit méconnu soit mal connu.

D'autre part, même les projets s'intéressant de près au *RGO*, comme celui de Géraldine Gaudefroy-Demombynes, n'ont jamais véritablement abouti. Celle-ci, lorsqu'elle étudie le livret de l'opéra *Achille et Polyxène*, s'intéresse tout naturellement au frontispice correspondant du *RGO* et le décrit brièvement en lien avec le livret²⁶. La même chercheuse, dans un article sur *Didon*²⁷ s'intéresse au frontispice correspondant du *RGO*. De cet article, qui est en fait une maquette pour un projet de *Dictionnaire*, il ressort que l'auteur prévoyait d'intégrer à chaque

²¹ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos. Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715*, Paris, H. Champion, 2002, p. 375.

²² Celui du *RGO* mais également deux ornant les livrets édités séparément.

²³ Aurore Gutierrez-Laffond, *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII^e siècle en France*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Lille en 1998.

²⁴ Alain Niderst, « L'actualité politique dans l'opéra français à la fin du règne de Louis XIV, 1686-1715 », dans *Regards sur l'opéra*, Paris, PUF, 1976, p. 199.

²⁵ David Charlton, *Opera in the age of Rousseau – Music, confrontation, realism*, New-York, Cambridge University Press, 2012, p. 34.

²⁶ Voir Géraldine Gaudefroy-Demombynes, « Achille et Polyxène (1687) : l'inauguration du cycle troyen à l'Académie royale de musique » dans Michel Fartzoff, Muriel Faudot, Evelyne Gény, Marie-Rose Guelfucci (codir.), *Reconstruire Troie : permanence et renaissances d'une cité emblématique*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009, p. 348-351.

²⁷ Géraldine Gaudefroy-Demombynes, *Opéra français (1650-1791) et Opéra de Paris sous l'Ancien Régime : Dictionnaire ou Répertoire croisé Académie royale de musique et Cour de France. Des créations et une créativité interdépendantes*, Université de Rennes, 2016, préface.

article consacré à un opéra, à la suite d'analyses de passages musicaux, l'analyse d'un « exemple iconographique ». L'auteur fait d'ailleurs référence à des « frontispices retrouvés » et renvoie à un « DVDrom pour l'ensemble ». Sa démarche n'a pas été reprise par les concepteurs du *Dictionnaire de l'Opéra*. Par ailleurs, si les gravures sont collationnées sur le site CESAR, où elles sont l'objet d'une indexation des objets et personnages qu'elles intègrent, elles sont mises sur le même plan que les autres gravures reproduites ; sur le site *Opérabaroque*, elles sont parfois associées à leurs livrets, mais sans indication de leur provenance ; enfin, le portail *Philidor* opte pour un cadrage des gravures qui efface la signature de leur auteur. On le voit bien, les gravures du RGO forment un objet d'étude important mais à ce jour mal étudié, en attente d'un travail qui les envisage dans leur globalité : c'est le propos de la présente recherche.

Un tel travail suppose que le RGO et ses gravures soient aisément accessibles. S'il est disponible sous la forme d'un *reprint* paru en 1971 aux éditions Slatkine, la mise en page est cependant décevante : en effet, non seulement le format original in-12 cède la place à un grand format qui regroupe plusieurs pages originales sur une seule, mais aussi l'emplacement des gravures frontispices est aléatoire. L'objectif de cette édition, qui avait le mérite en 1971 de mettre à disposition un ouvrage rare, est désormais atteint de manière évidemment plus satisfaisante par les sites internet qui l'ont mis en ligne. Le RGO est donc disponible sous la forme d'un *fac simile* complet sur au moins deux sites : le site *Europeana* met en ligne l'exemplaire conservé à la *Munich StadtBibliothek* et le site *Googelivres* l'exemplaire de la bibliothèque de Lyon. S'agissant d'illustrations gravées, il est cependant indispensable de consulter l'ouvrage sous une forme autre que numérisée, afin de mieux analyser certains de leurs détails, mais également afin d'avoir accès aux gravures dans leur environnement matériel, et d'avoir un rapport direct à ce recueil en tant qu'objet-livre. D'autre part, même si nous n'établissons pas une édition critique pour laquelle la collation de tous les exemplaires existants serait nécessaire, il demeure également indispensable de consulter plusieurs exemplaires de la même édition, ne serait-ce que pour vérifier que notre base de travail est stable et cohérente.

Une trentaine d'exemplaires sont conservés dans les bibliothèques françaises²⁸ dont l'un, conservé à la Bibliothèque patrimoniale Fesch d'Ajaccio, est l'un des trois sur lequel nous travaillons ; un deuxième exemplaire nous a été aimablement prêté par un particulier habitant à Nice et les contraintes d'accès à ces deux premiers exemplaires nous ont enfin conduite à en

²⁸ Voir annexe 2, « Liste des exemplaires du RGO ».

acquérir un. Travailler sur des exemplaires différents s'est révélé fructueux. Tout d'abord parce qu'aucun n'est complet, unifié, ou ne contient toutes les gravures²⁹ et qu'ils se complètent donc les uns les autres. Ensuite, parce que la connaissance de ces différents exemplaires nous a permis de constater et de comprendre que chaque exemplaire du *RGO* est potentiellement unique selon la personne à qui revient la responsabilité de sa reliure : cette unicité ne provient pas seulement des aléas de conservation de l'exemplaire mais bien de sa conception d'origine, et elle n'affecte pas simplement les choix esthétiques de reliures mais surtout le contenu même de l'ouvrage selon qu'il était illustré (de toutes ou d'une partie des gravures) ou pas, et selon l'emplacement des gravures.

L'OBJET D'ÉTUDE : LE FRONTISPICE D'OPÉRA

Maintenant que nous avons défini et circonscrit le corpus et montré combien il demeure peu ou mal exploité, il nous faut justifier son choix et le fait que nous le considérons comme le support d'un objet d'étude à part entière : le frontispice d'opéra.

La catégorie plus générale de frontispice de théâtre, dont relèvent les gravures du *RGO*, n'est pas un objet d'étude inédit. Elle a accédé à ce statut dans le cadre plus général de l'émergence et du développement, dans les années 1990, d'un nouveau champ disciplinaire, l'« iconographie théâtrale », notamment à l'instigation de Martine de Rougemont :

Au carrefour de l'histoire de l'art et de l'histoire de spectacles, la recherche en iconographie théâtrale, institutionnalisée par des congrès internationaux et un network européen aujourd'hui appuyé sur des nombreuses bases de données [...] définit un mode d'interrogation et une méthode dans le champ devenu problématique de l'histoire du théâtre. Elle ne revendique pas en effet sa spécificité comme discipline, mais affirme sa pertinence comme méthode d'investigation du document iconographique et iconologique appréhendé comme reflet – à analyser avec prudence – des conditions historiques de production, représentation et réception des arts du spectacle. Compte tenu du statut varié des documents disponibles [...] la recherche iconographique interroge les rôles multiples de l'image de théâtre selon un principe exégétique exemplairement interdisciplinaire³⁰.

Il est désormais acquis que les frontispices de théâtre font partie des documents à considérer comme reflets de la réalité théâtrale d'une époque et, parce que le frontispice émerge dans les

²⁹ L'exemplaire numérisé sur *Europeana* ne contient pas toutes les gravures (il manque au tome 5 de cet exemplaire la gravure pour *Circé* et celle pour *Théagène et Chariclée*). Dans l'exemplaire de la bibliothèque Fesch manque le tome 10 tandis que le tome 3 ne fait pas partie du même ensemble. L'exemplaire de Nice est également incomplet (il y manque le tome 3) et disparate (la reliure des tomes 1 et 5 est décorée des armes d'un comte et porte la mention « Opera » tandis que celle des tomes 2, 4, 6 et 7 porte la mention « Recueil d'opera » et de simples motifs décoratifs). Notre exemplaire est complet mais le tome 2 n'est pas illustré.

³⁰ Gilles Declercq, « Introduction – La trace et le reflet », dans Gilles Declercq et Jean de Guardia (codir.), *Iconographie théâtrale et genres dramatiques*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p. 8.

éditions théâtrales au début du XVII^e siècle, il est tout naturel que ce soient les frontispices de cette période qui aient fait l'objet des premières études systématiques. Catherine Guillot s'est ainsi consacrée aux frontispices de théâtre de la première moitié du XVII^e siècle³¹ et Mariette Naud³² lui a emboîté le pas en se consacrant aux frontispices de la seconde moitié du même siècle. Ont vu le jour des monographies portant sur les frontispices des pièces d'un même auteur, au premier rang desquels ceux illustrant les œuvres de la trilogie des « classiques » : Françoise Siguret et Catherine Guillot se sont consacrées à Corneille, G. Donald Jackson et Abby Zanger à Molière, Raymond Picard, Noëlle Guibert puis Marie-Claire Planche à Racine. Les études monographiques ont étendu leur champ d'exploration en s'intéressant, en amont de la période classique, aux frontispices baroques (par exemple ceux de Pierre Du Ryer étudiés par Catherine Guillot) et en aval aux frontispices de spectacles non officiels (par exemple ceux du Théâtre de Foire étudiés par Guy Spielmann). De même qu'aux frontispices des œuvres des grands auteurs classiques, c'est aux frontispices du théâtre parlé qu'ont été consacrés prioritairement les premiers travaux. L'illustration du théâtre chanté n'a en revanche pas suscité l'intérêt, sinon de Mariette Naud dont les remarques, lorsqu'elle justifie la délimitation de son propre corpus de travail, confirment le caractère inédit d'une étude des frontispices d'opéra : elle prend le parti de les écarter de son corpus tout en soulignant le caractère pertinent et nécessaire d'une étude qui leur serait entièrement consacrée. Dans la conclusion de son travail, elle annonce :

Je prévois d'élargir le champ du sujet de façon significative. [...] j'avais [...] dans un premier temps envisagé d'élargir le corpus aux opéras et aux autres pièces à machines, très populaires et très imprimées à la fin du siècle. En termes de volume, l'étude serait très intéressante, car le nombre de frontispices d'opéras me semble surpasser de beaucoup celui des simples pièces. Néanmoins, je pense préférable de me limiter à un seul genre, déjà complexe à appréhender : l'opéra illustré mériterait une étude à lui seul, et je pense qu'il serait trop ambitieux de vouloir le confronter au théâtre³³.

Notre objet de recherche, le frontispice d'opéra n'a donc, à ce jour, pas fait l'objet de travaux systématiques.

LES OBJECTIFS, HYPOTHÈSES ET PROBLÉMATIQUE : QUELLE CONTRIBUTION DES GRAVURES À LA DÉFINITION DE L'OPÉRA ?

³¹ Catherine Guillot, *Histoire et poétique de l'image du théâtre en France (1600-1651) : contribution à l'histoire de l'illustration*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris 3 en 2003.

³² Mariette Naud, *op. cit.*

³³ *Ibidem*, p. 294.

Si notre objet de recherche est inédit, notre démarche l'est également. Elle a émergé non seulement de notre objet d'étude mais de son support. Lorsque Mariette Naud évoquait les frontispices d'opéras et leur nombre important, elle envisageait vraisemblablement aussi bien les frontispices de livrets d'opéras édités séparément que ceux du *RGO* ainsi que leurs équivalents hollandais contenus dans des éditions pirates. En nous restreignant aux frontispices contenus dans les sept volumes du *RGO*, nous avons, par la même occasion, opté pour une démarche se démarquant des précédents travaux sur les frontispices.

Dans sa thèse, Catherine Guillot s'intéresse à l'implication de l'écrivain dans la conception des illustrations, à l'évolution de la forme du frontispice et à ses fonctions, et met en place des outils d'analyse s'appuyant sur ses relations avec le texte illustré et la réalité scénique. Mariette Naud applique cette démarche et la prolonge en s'intéressant à un corpus plus récent. Elle l'enrichit en mettant au jour les pratiques et les acteurs de cette production, et en la confrontant aux pièces de théâtre non illustrées ainsi qu'aux pratiques éditoriales des Pays-Bas et des Provinces-Unies. Outre qu'il est exclu de travailler uniquement sur la fonction de ces gravures en tant que frontispices ou sur leurs conditions de publication – car cela reviendrait à se contenter d'appliquer des démarches élaborées et déjà brillamment mises en œuvre dans les deux thèses citées –, leurs enquêtes, historiques, découlaient de l'ampleur de leur corpus, s'étendant sur un demi-siècle, englobant des illustrations aussi bien de pièces éditées séparément que d'œuvres complètes ou de recueils, représentatives de différents genres théâtraux (tragédie, comédie, tragi-comédie, pastorale) et dues à différents auteurs.

Notre support se prête davantage à une démarche d'analyse monographique : les chercheurs qui se sont consacrés à une telle analyse s'attachent à la conformité de l'esthétique des images à l'esthétique théâtrale de l'auteur illustré. La nature particulière du *RGO* se prête également à une confrontation entre deux esthétiques, celles des gravures et celle, non pas d'un auteur, mais d'un genre, et c'est là la nouveauté de notre travail. En effet le *RGO* est le premier recueil consacré au livret d'opéra et même le premier recueil consacré au répertoire exhaustif d'un genre donné quand jusque-là les grands recueils illustrés étaient des œuvres complètes d'auteurs. L'initiative de dédier un recueil à un genre revient certes à Evaristo Gherardi qui est à l'origine du *Théâtre italien ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*³⁴ mais il s'agit d'une anthologie

³⁴ La première édition de 1694, éditée chez Guillaume de Luynes en un volume est une opération commerciale consécutive au succès remporté par les comédies qui répond aussi au souhait de Gherardi de constituer en répertoire un choix de pièces données par sa troupe. L'édition de 1700, remaniée, augmentée, éditée chez Jean-Baptiste

et non d'un recueil exhaustif comme l'est le *RGO* qui rassemble pour la première fois les livrets de tous les opéras représentés sur la scène de l'Académie royale de musique depuis sa création. Son unité générique, le fait qu'il soit placé sous la responsabilité conjointe du libraire et du directeur de l'Académie royale de musique, et enfin qu'il soit précédé d'une préface sur l'histoire de l'opéra en font un jalon important dans l'histoire de l'opéra, plus précisément dans l'histoire de la constitution de l'opéra en genre à part entière, ni théâtre parlé, ni ballet de cour, ni pièce à machines. La rencontre entre cette entreprise éditoriale inédite et des illustrations produites par un artiste unique (Ertinger), à l'occasion d'une commande précise dont on connaît la date (1703), le commanditaire (l'imprimeur Christophe Ballard) et le support (un ensemble de sept tomes), est à l'origine de notre hypothèse de départ : si la nécessité de constituer les livrets opératiques en répertoire en les publiant en recueil a donné naissance à ces gravures et les a constituées en programme illustratif, inversement, ce programme illustratif tient un discours sur l'opéra, parallèlement au répertoire. Nous avons donc choisi de considérer cet ensemble de 56 gravures à l'unité « auctoriale », éditoriale et générique, comme un programme illustratif délivrant un discours esthétique sur le genre théâtral qu'il illustre.

Cette hypothèse peut s'appuyer sur les travaux des chercheurs s'intéressant au degré de fidélité des frontispices non pas à la lettre mais à l'esprit du texte dramatique, à leur capacité à rendre compte de l'esthétique de l'œuvre illustrée. Cette capacité est une évidence lorsqu'on parle d'un frontispice général dont la fonction est de proposer sous la forme d'une image inaugurale forte une définition d'un genre : l'exemple le plus célèbre en est le frontispice général des œuvres complètes de Racine dessiné par Le Brun et gravé par Sébastien Leclerc³⁵ qui réduit l'œuvre de Racine à son œuvre tragique, et définit celle-ci par ses effets (pitié et terreur) sur un mode allégorique. Nul frontispice général dans le *RGO*, mais un ensemble de frontispices consacrés chacun à un livret différent. Un tel support a été étudié par Marie-Claire Planche pour le discours esthétique qu'il produit : lorsqu'elle analyse l'iconographie racinienne, elle le fait sous l'angle « Dessiner et peindre les passions », sous-titre de son ouvrage. Dans son article « Racine et Chauveau³⁶ » consacré au travail d'illustration des œuvres théâtrales de Racine, Raymond Picard, quant à lui, décrit ce que devrait idéalement être une illustration d'une tragédie

Cusson et Pierre Witte, a pour finalité de redorer l'image du Théâtre italien fermé en 1697 et de donner à lire les comédies italiennes dont les spectateurs étaient désormais privés à la scène.

³⁵ Jean Racine, *Œuvres de Racine*, tome 1, Paris, J. Ribou, 1676, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9905809/f5.item>.

³⁶ Raymond Picard, « Racine et Chauveau-Remarques sur l'inconsistance de la notion d'âge classique », *DE Racine au Parthénon – Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1977, p. 227-247.

de Racine pour conclure que les gravures existantes s’y opposent : il dégage donc des gravures l’image (même biaisée) qu’elles proposent de cette œuvre, confronte la simplicité classique du théâtre racinien à celle, baroque, des illustrations de François Chauveau. Georgia J. Cowart, pour mettre en évidence la dimension satirique du genre de l’opéra-ballet, s’appuie sur les frontispices de l’œuvre *Les Muses*³⁷. Bent Hol qui travaille sur le théâtre italien, théorise cette démarche :

*Grâce à certaine pratique de l’histoire de l’art et à l’analyse d’aspects iconologiques, l’image peut fournir des renseignements ou des pistes qui mènent l’historien du théâtre vers une compréhension plus approfondie d’une catégorie de théâtre*³⁸.

Notre hypothèse peut s’appuyer d’autre part sur les réflexions de l’historien du livre Roger Chartier, et tout particulièrement sur cette précieuse mise au point :

*il n’est pas de texte hors le support qui le donne à lire (ou à entendre), partant qu’il n’est pas de compréhension d’un écrit, quel qu’il soit, qui ne dépende pour une part des formes dans lesquelles il atteint son lecteur. De là, la distinction nécessaire entre deux ensembles de dispositifs : ceux qui relèvent des stratégies d’écriture et des intentions de l’auteur, ceux qui résultent des décisions d’édition ou des contraintes d’atelier. Les auteurs n’écrivent pas des livres : non, ils écrivent des textes qui deviennent des objets écrits, manuscrits, gravés, imprimés (et aujourd’hui informatisés). Cet écart, qui est justement l’espace dans lequel se construit le sens, a été trop souvent oublié, non seulement par l’histoire littéraire classique qui pense l’œuvre comme un texte abstrait dont les formes typographiques n’importent pas, mais même par l’« esthétique de la réception » qui postule, malgré son désir d’historiciser l’expérience que les lecteurs font des œuvres, une relation pure et immédiate entre les « signaux » émis par le texte — qui jouent avec les conventions littéraires acceptées — et l’« horizon d’attente » du public auquel ils sont adressés. Dans une telle perspective, « l’effet produit » ne dépend aucunement des formes matérielles qui portent le texte. Pourtant, elles aussi contribuent pleinement à façonner les anticipations du lecteur et à appeler des publics nouveaux et des usages inédits*³⁹.

Outre que Roger Chartier intègre l’illustration aux dispositifs éditoriaux susceptibles d’infléchir la perception du texte, il nous invite à ne pas isoler du discours éditorial le discours dont le programme illustratif du RGO est le support. L’opéra étant un genre destiné à la représentation (plus encore que le théâtre parlé, puisque s’y ajoutent musique, danse, chant et spectacle de machines), parmi « les changements de dispositifs qui le proposent à l’interprétation⁴⁰ », celui

³⁷ « Deux frontispices accompagnent les différentes éditions des *Muses*, correspondant tous deux à la teneur du prologue de substitution traitant du mariage de Thétis et de Pélée. Ils ajoutent une dimension visuelle à sa satire à travers leurs propres allusions à l’imagerie absolutiste. » (Georgia J. Cowart, « Sirènes et Muses : de l’éloge à la satire dans la fête théâtrale, 1654-1703 », *XVII^e siècle*, n°258, 2013, p. 31).

³⁸ Bent Holm, « L’image ambiguë d’Arlequin », dans Jérôme de La Gorce (dir.), *Iconographie et arts du spectacle*, actes du séminaire organisé par le CNRS à Paris en 1992, Paris, Klincksieck, 1996, p. 163.

³⁹ Roger Chartier, *L’ordre des livres – Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIV^e et le XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992, p. 21.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 15.

qui consiste à le réduire à son livret textuel, en l'isolant de ses conditions matérielles de représentation et en l'éditant sous forme de livre, est le plus lourd de conséquences. Mais d'autres choix éditoriaux gouvernent la réception de ces livrets. Tout d'abord, il s'agit d'une édition collective et non pas d'une édition isolée, la plupart des livrets contenus dans cette édition ayant déjà été édités séparément. Ensuite, il s'agit d'un recueil à l'unité générique : d'autres formes d'éditions collectives rassemblent des œuvres selon un autre critère que le genre, comme celui de l'auteur. Enfin, le fait que cette édition ne rassemble que des opéras unis par des circonstances de production précises (produits par l'Académie royale de musique), est un autre choix éditorial. Pour autant, nous nous intéresserons principalement à cet autre dispositif susceptible d'influer sur la réception de ces livrets d'opéra : leur illustration par une gravure. L'existence même de ces gravures, leur annonce dans le privilège du recueil, l'identité de celui qui les a dessinées et/ou gravées, leurs emplacements possibles, leur style, leurs sujets, leurs structures, sont à leur tour des formes à travers lesquelles les lecteurs s'approprient ces livrets d'opéra et qui modèlent l'image qu'ils se font de l'opéra. Notre principale question est donc : qu'apportent ces gravures à la définition du genre ?

Notre hypothèse peut être fragilisée par la question de la compréhension esthétique, par le graveur, de l'œuvre qu'il est chargé d'illustrer. La capacité d'un graveur à proposer, à travers ses productions, une conception du genre qu'elles illustrent ne va pas de soi. Mariette Naud rappelle ainsi, à propos de Chauveau illustrant les tragédies de Racine, des témoignages sur sa façon de travailler qui laissent peu de place à une réflexion sur le genre illustré :

Papillon n'explique-t-il pas que Chauveau produisait les illustrations à la chaîne, sans réelle réflexion ni retour sur la planche gravée ? — on peut facilement être tenté de considérer les illustrateurs de pièces de théâtre comme des artistes quelque peu laxistes, et en tous cas peu concernés et intéressés par l'esthétique des textes qu'on leur confiait⁴¹.

D'autant qu'il est difficile de savoir qui est véritablement l'auteur d'un programme illustratif parmi les acteurs de sa publication : l'image de l'opéra qui se dégage des gravures du RGO est-elle le fait du directeur de l'Académie royale de musique, soucieux de promouvoir l'opéra ? de l'éditeur, désireux de proposer de l'opéra une image conforme aux attentes qu'il attribue au lectorat visé⁴² ? du graveur (mais a-t-il seulement une expérience de lecteur et/ou de spectateur

⁴¹ Mariette Naud, *op. cit.*, p. 260-261.

⁴² Ce que met en lumière Roger Chartier, ce n'est pas seulement un mode de fonctionnement où la forme matérielle du livre influence l'interprétation, par le lecteur, du texte qu'il contient : il montre qu'inversement, le choix de la forme du livre « est commandé par la manière dont les libraires-imprimeurs spécialisés dans [un] marché se représentent les compétences et les attentes de leurs acheteurs. Ainsi les structures mêmes du livre se trouvent gouvernées par le mode de lecture que les éditeurs pensent être celui de la clientèle qu'ils visent » (Roger Chartier, *op. cit.*, p. 24).

d'opéras) ? Nous laisserons donc de côté le problème de l'intentionnalité créatrice. Nous considérerons que la conception véhiculée par ces images n'est pas forcément consciente, imputable à un individu, mais qu'elle émerge de l'ensemble formé par les gravures et de leur contexte de publication : elles constituent « un programme dont la définition est commune à l'artiste et à son commanditaire ; elles répondent à une demande et, d'une manière ou d'une autre, s'insèrent d'emblée dans une culture socialisée⁴³ ». La réponse dépendra avant tout de la fonction principale attribuable à ce recueil : s'agit-il d'un recueil conçu pour être vendu en nombre, auquel cas il s'offre à répondre aux attentes du lectorat (avec par exemple pour conséquence que l'ensemble des frontispices peut être conçu comme une sorte d'anthologie des meilleurs passages de livrets d'opéra comme il existe de nos jours mais déjà à l'époque⁴⁴ des « pots-pourris » des meilleurs airs d'opéra) ? ou bien s'agit-il d'un recueil conçu pour transmettre, imposer une représentation de l'opéra (menacée ? visionnaire ?). Bref s'agit-il d'un recueil visant à faire figure de *best-seller* ou de manifeste ?

Un discours sur ce qu'est l'opéra préexiste certes, avant tout promotionnel : ainsi, les estampes (majoritairement gravées, éditées et commercialisées par les Bonnard) relaient l'image d'une entreprise pourvoyeuse de costumes somptueux et d'artistes de talents hissés au rang de vedettes ; les catalogues de la maison Ballard fixent quant à eux la liste des partitions d'opéras éditées, ce qui revient à adosser à l'opéra un répertoire musical ; les gazettes, enfin, se font l'écho de la richesse des costumes et de l'ingéniosité des machines occupant la scène opératique qu'elles définissent par sa recherche du spectaculaire. Les gravures du RGO s'inscrivent bien dans ce corpus à visée promotionnelle puisqu'elles illustrent (au sens de « donner du lustre ») le premier répertoire de livrets d'opéra mais le discours qu'elles dispensent sur l'opéra, comparé aux discours concomitants, est plus complet (elles forment un programme illustratif), plus riche et complexe (elles composent à la fois avec les conditions matérielles du spectacle opératique et sa dramaturgie opératique telle qu'elle se dégage des livrets) et plus officiel (elles s'inscrivent dans une édition qui a l'aval de l'Académie royale de musique).

⁴³ Daniel Arasse, « Parmigianino et la scène de Vulcain », *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, [1997], 2006, p. 183.

⁴⁴ « Dès la parution d'un opéra sur la scène de l'Académie royale de musique, fleurissent les "plus beaux endroits" de tel opéra, ou bien les "airs choisis" ou les "airs à chanter". Ceux-ci ne réclament pas de virtuosité particulière, à la différence du récitatif : on les fredonnera, on les transformera en timbres dans les recueils de chansons politiques, on les parodiera, en changeant les paroles qui deviendront bachiques ou pieuses. » (Catherine Massip, « L'air de cour », dans *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991, p. 131).

L'ÉTAT DES LIEUX DE LA RECHERCHE : AU CARREFOUR DE DIFFÉRENTS DOMAINES

Cet objet d'étude, un ensemble de gravures illustrant des livrets d'opéra, peut sembler d'amplitude modeste : ces gravures au nombre de cinquante-six sont réunies dans les sept premiers tomes d'un ouvrage unique. L'apparente ténuité de ce support est cependant compensée par la multiplicité des approches possibles. Visant un programme illustratif accompagnant l'édition d'un recueil des livrets d'opéra représentés sur la scène de l'Académie royale de Musique, notre démarche s'appuie à la fois sur une analyse détaillée et rapprochée et sur une contextualisation, car notre objet d'étude se caractérise par sa situation particulière au carrefour de différents domaines. Ces gravures sont les productions d'un artiste s'inscrivant dans l'histoire de l'art mais ce sont également des frontispices dont la présence relève d'un choix éditorial, et enfin des illustrations situées en regard de textes et donc révélatrices d'une certaine conception des rapports entre texte et image. Les textes illustrés sont eux aussi le point de rencontre entre différents domaines. S'agissant de textes dramatiques, avant d'être destinés à la lecture, ils ont été représentés, c'est-à-dire transposés à la scène en la matière d'un spectacle vivant incarné par des acteurs en costumes, assistés de machines, sur fond d'un décor. S'agissant plus précisément de livrets d'opéras, ils ont été associés à de la musique et de la danse dans le cadre d'un spectacle total. On ne peut appréhender leur richesse qu'en ayant recours aux outils d'analyse de la poésie dramatique, des conditions de représentation scénique, des spécificités de l'opéra. Notre travail se situe donc au croisement de différents champs d'étude et de différentes disciplines qui nous ont fourni aussi bien des outils d'analyse que des éléments d'information. Rappelons d'emblée que le *RGO*, parce qu'il date de 1703, parce qu'il rassemble des opéras dont le premier date de 1671, s'inscrit dans une période qui a longtemps fait l'objet d'un désintérêt de la part de la critique littéraire car occupant une place médiane et donc peu avantageuse entre le classicisme et les Lumières. Le chercheur Guy Spielmann est plusieurs fois revenu sur la méconnaissance dont a été victime cette période qu'il a eu à cœur de réhabiliter dans son ouvrage *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos. Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715*, datant de 2002 :

Affirmer qu'il faut s'intéresser aux spectacles entre 1673 et 1715 environ exige au préalable de conférer à cette époque une existence, une identité qu'elle n'a pas encore vraiment. L'absence même de nom en propre (qu'a voulu pallier le néologisme anodin « Fin

de règne ») trahit le refus longtemps unanime de considérer cette tranche chronologique comme objet de connaissance en soi⁴⁵.

Lorsque nous avons entamé ce travail, cette période n'était heureusement plus la « *terra quasi incognita* » évoquée par Guy Spielmann. La concentration d'écrits sur le théâtre classique a eu pour conséquence d'attirer l'attention d'une nouvelle génération de chercheurs sur des pans de la création théâtrale jusque-là marginalisés, notamment l'opéra, et sur le théâtre non pas seulement en tant que texte mais aussi en tant que genre spectaculaire qui met fin à l'annexion du théâtre à la seule littérature. Guy Spielmann annonçait les deux voies dans lesquelles s'inscrit désormais la recherche :

D'abord, [...] il convient d'élargir la définition du « texte dramatique » au-delà de la transcription des dialogues et des didascalies, pour y faire entrer les livrets, relations, descriptions, et généralement tout écrit ou illustration contemporains qui se rapportent à la représentation. Ensuite, [...] il faut libérer le théâtre de la tutelle littéraire, afin de le replacer dans l'univers des spectacles, où l'on mettra en évidence les relations d'influence réciproque entre le carrousel, l'entrée royale, la pompe funèbre, le carnaval, le cirque, l'exécution publique, la parade, le ballet, l'opéra, la fête de cour ou le charivari de village⁴⁶.

L'existence de différentes monographies sur des aspects divers du théâtre de cette période (auteurs, troupes, genres, thèmes) s'est vue prolongée par des recherches sur ses conditions matérielles de représentation : costumes (Anne Verdier), gestuelle d'acteur (Sabine Chaouche), scénographie (Anne Surgers), décors (Marc Bayard, Philippe Cornouailles), déclamation (Eugène Green).

Le genre plus précis de l'opéra a quant à lui bénéficié de la redécouverte de la musique baroque. D'abord intuitive et balbutiante dans les années 50, puis savante, elle s'est traduite en 1987 par la production de l'opéra *Atys* de Lully et Quinault par l'ensemble des Arts florissants de William Christie qui a obtenu un succès international. Guy Spielmann y voit un tournant, depuis lequel

se sont multipliées les initiatives musicales et dramatiques autant que critiques, bien trop nombreuses pour être citées ; elles se sont heureusement développées sur deux fronts, celui de la recherche d'un public, et celui de l'érudition [...] Nous y avons gagné un accès facile à des documents naguère introuvables [...] et surtout les résultats de recherches qui renouvellent à peu près complètement notre vision de ce que fut l'art lyrique dans le dernier tiers du XVII^e siècle⁴⁷.

⁴⁵ Guy Spielmann, *op. cit.*, p. 11. L'auteur réfute les expressions « période de transition », « période d'inter règne ». Christian Biet, auteur de la préface du même ouvrage, remet également en question la critique qui envisageait cette période comme un simple « interstice théâtral », une « période de transition où rien ne se passerait ».

⁴⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 411.

L'année 1987 est en effet également l'année de la création du Centre de Musique Baroque de Versailles qui a pour mission de valoriser le patrimoine musical français des XVII^e et XVIII^e siècles en diffusant des informations sur les arts du spectacle et la musique en France à cette époque, et qui a constitué notamment l'opéra baroque en objet d'étude. Notre démarche a été largement facilitée par l'existence de travaux récents nous permettant de contextualiser d'une part la création des opéras recueillis dans le RGO, d'autre part la publication de ce recueil à l'instigation de l'Académie royale de musique. L'opéra sous l'Ancien Régime, en tant que genre à la fois littéraire, spectaculaire et musical et en tant qu'institution, est un objet d'étude universitaire auquel est désormais consacré un dictionnaire⁴⁸. Jean Duron, Anne Piéjus, Catherine Cessac, Solveig Serre ont montré l'importance de la musique et de l'opéra dans la société de l'époque et ses rapports au pouvoir. Jérôme de La Gorce a fait le point sur l'histoire et le fonctionnement de cette Académie en tant qu'institution. Des monographies ont été consacrées à des musiciens qui ont œuvré pour l'opéra comme Lully (Jérôme de La Gorce et Philippe Beaussant), Charpentier (Catherine Cessac) et à des opéras en particulier à l'occasion de leur recréation. Le livret opératique a été hissé au statut de genre littéraire à part entière : le titre de l'ouvrage de Cuthbert Girdlestone, *La tragédie en musique (1673-1750) considéré comme genre littéraire*, paru en 1972, annonce les travaux de Buford Norman qui a procédé à l'établissement des livrets de Quinault et à leur analyse, ceux de Catherine Kintzler et Laura Naudeix qui ont dégagé les spécificités de la dramaturgie opératique dans ses relations avec le système du théâtre parlé, ceux enfin de Jean-Noël Laurenti et Camille Guyon-Lecoq qui se sont intéressés à la morale transmise par ces livrets. Un site en ligne comme *Le Magazine de l'opéra baroque*, créé en 1999 à l'initiative de Jean-Claude Brenac, est une base de données précieuse qui propose un accès libre à des documents sur l'opéra baroque et reconstitue notamment les circonstances de production, de création, de réception, de recréation de chacun d'entre eux. Les travaux de Jérôme de La Gorce sur Jean Berain, concepteurs des costumes, décors et machines de l'opéra, et la mise en ligne de ses dessins de travail sur le site ARCHIM, permettent de reconstituer les conditions de représentation des opéras d'autant qu'il a mené un travail de recherche approfondie sur les questions d'attribution, de datation, d'authenticité, d'analyse de ces divers documents iconographiques relatifs à l'opéra qu'il présente ainsi :

Du fait de leur exceptionnel rayonnement tant en France qu'en d'autres pays d'Europe, les opéras donnés sous Louis XIV à la cour et au théâtre lyrique parisien suscitèrent de bonne heure la multiplication de documents iconographiques, susceptibles de garder le souvenir des

⁴⁸ Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*

*spectacles. Estampes reproduisant les plus beaux costumes qu'on pût alors admirer, frontispices et vignettes gravés, destinés aux livrets et aux partitions vendus au public, mais aussi de très nombreux dessins*⁴⁹.

Mickael Bouffard s'intéresse quant à lui au costume d'opéra ; Nathalie Lecomte s'est consacrée à l'histoire du ballet qui recoupe celle de la danse sur la scène de l'opéra tandis que Rebecca Harris-Warrick étudie son insertion dans le livret et ses relations avec le chant.

On ne pourra complètement appréhender ce programme illustratif sans tenir compte du fait que son existence dépend d'une démarche éditoriale précise. Les enjeux d'une édition s'inscrivent dans l'histoire du livre, de la lecture et de l'édition, pour laquelle sont essentiels les ouvrages de Henri-Jean Martin et de Roger Chartier. Dans ce vaste champ, nous intéressent directement les travaux plus précis sur l'édition musicale (notamment ceux menés par Laurent Guillo sur la dynastie des imprimeurs Ballard, à l'initiative de l'édition du RGO) et l'édition de livrets. Les gravures du RGO étant plus précisément des frontispices de théâtre, leur analyse tiendra compte des recherches portant sur les « relations entre l'industrie du livre et l'art du théâtre », les « questions à la fois théoriques et pratiques posées par cette rencontre de la scène et de l'imprimerie⁵⁰ » : il s'agit là d'un champ d'étude à part entière qui se trouve balisé par les travaux d'Alain Riffaud, les actes du colloque *Du spectateur au lecteur : imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles* qui s'est tenu à Chicago en 2001, et l'ouvrage collectif *Le Parnasse du théâtre*, publié sous la direction de Georges Forestier, Edric Caldicott et Claude Bourqui en 2007 et consacré à l'édition d'œuvres théâtrales complètes et aux différents choix éditoriaux susceptibles de faire accéder le texte théâtral à la dignité de la littérature.

Notre corpus consistant en un ensemble de gravures-frontispices, notre travail s'appuiera sur les acquis de l'histoire du théâtre non seulement imprimé mais aussi illustré, et donc de l'histoire du frontispice de théâtre. Michael Hawcroft⁵¹ fait le point sur les différentes approches des chercheurs s'étant intéressés à l'illustration théâtrale de cette époque. Il en

⁴⁹ Jérôme de La Gorce « Quelques rapports entre les dessins d'opéras français du règne de Louis XIV et l'architecture, la sculpture et la peinture », dans Jérôme de La Gorce (dir.), *Iconographie et arts du spectacle, op. cit.*, p. 135. Il explique que la conservation de tous ces documents doit beaucoup à l'existence d'amateurs qui en constituèrent d'importantes collections et au fait que « au milieu du XVIII^e siècle, l'administration des Menus Plaisirs [chargée d'organiser les « plaisirs », c'est-à-dire les divertissements, les fêtes et les spectacles donnés dans les résidences royales, à Paris comme à la Cour] se préoccupa de réunir dans des recueils ces témoignages laissés par leurs créateurs, afin de guider après leur mort l'inspiration de leurs successeurs » (*idem*).

⁵⁰ Larry F. Norman, Philippe Desan, Richard Strier (codir.), *Du spectateur au lecteur : imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, actes du colloque tenu à l'Université et à la Newberry library de Chicago en mars 2001, Fasano (Italie), Schena editore – Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 7.

⁵¹ Michael Hawcroft, « Le théâtre français du XVII^e siècle et le livre illustré », dans Larry F. Norman, Philippe Desan, Richard Strier, *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles. Actes du Colloque de l'université de Chicago, mars 2001*, Paris, PUPS, 2002.

distingue trois : la première consiste à dégager les relations entre les illustrations de pièces de théâtre avec ce que l'on sait des conditions de représentation de l'époque ; la deuxième revient à comparer l'esthétique de leur graphisme avec celle des pièces ; la troisième consiste à « examine[r] les illustrations en tant qu'objets artistiques à part entière, indépendamment de leurs liens avec les représentations qui furent données ou avec l'esthétique dramatique, et tenter d'en déchiffrer les moindres détails⁵² ». L'auteur s'engage dans une quatrième approche consistant à « prendre en considération les relations étroites qui peuvent exister entre le texte et l'image⁵³ ». Notre travail pourra bénéficier des résultats des différents travaux s'inscrivant dans ces quatre approches, largement balisées.

La deuxième approche étant celle dont les objectifs sont les plus proches des nôtres, les autres démarches sont des moyens pour les atteindre. La première relève de l'iconographie théâtrale dont nous avons déjà montré l'intérêt pour nos travaux. La troisième approche, consistant à aborder ces gravures avec les outils d'histoire de l'art, nous conduira à nous inspirer des travaux de l'historien de l'art Daniel Arasse. Nous prendrons également exemple sur Marie-Claire Planche, qui accorde la même valeur aux frontispices des éditions des œuvres de Racine qu'aux tableaux qui se sont inspirés du théâtre racinien, et qui établit des parallèles entre frontispice théâtral et peinture d'histoire. Sur la production gravée de l'époque, les travaux initiés par Roger-Armand Weigert dès les années 1960 et prolongés par Maxime Préaud sur la gravure au XVIII^e siècle, les volumes de l'*Inventaire du fonds français-Graveurs du XVIII^e siècle* réalisés par leurs soins sur, entre autres, les graveurs Chauveau, Lepautre, Leclerc nous permettront de confronter les gravures de l'artiste du RGO aux gravures de ses prestigieux prédécesseurs. Quant à la quatrième approche, elle a débouché sur de nombreux travaux consacrés au dialogue entre le texte et l'image (dans le cadre de l'illustration théâtrale mais aussi du conte, des fables, du roman...) et sur une réflexion théorique liée à ce « dialogue désormais établi entre les études en art du spectacle et les travaux en histoire de la rhétorique⁵⁴ », et qui s'est concrétisée par la publication d'ouvrages consacrés à *l'ut pictura poesis* (Anne Surgers, Marc Fumaroli...) qui font parler Anne Surgers d'« un terrain maintenant tellement arpenté – le visible baroque ou classique⁵⁵ ». La parenté entre la peinture et la poésie est en effet un *topos* résumé dans la formule

⁵² *Ibidem*, p. 325.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Gilles Declercq, « Préface », dans Anne Surgers, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007, p. 14.

⁵⁵ Anne Surgers, *op.cit.*, p. 23.

prêtée à Simonide « La peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante » et l'expression *ut pictura poesis*, empruntée à un vers d'Horace. On sait que cette expression a connu une inversion des deux termes de la comparaison et l'intervention d'un troisième terme dans cette relation duelle entre poésie et peinture sous la forme de la rhétorique : la parenté entre les deux pratiques se traduit par l'usage commun de la rhétorique, la peinture étant considérée comme une forme d'« éloquence muette⁵⁶ », basée sur une « rhétorique du visible⁵⁷ ». L'approche des œuvres d'art sous l'angle de l'histoire culturelle et plus précisément l'histoire de la rhétorique du corps (au cœur des travaux de Mickaël Bouffard qui montre que les règles de maintien du corps aristocratique transcendent tous les domaines concernés par le corps noble : éducation, théâtre, danse, opéra, arts martiaux mais aussi genres picturaux) sera également précieuse.

Un nombre important de frontispices du *RGO* illustrant des livrets inspirés des *Métamorphoses* d'Ovide, ce corpus vient croiser la tradition de la gravure d'illustration ovidienne et, dès lors, notre travail devra s'appuyer sur une autre discipline, la mythographie, ainsi que sur les acquis en matière de la réception d'Ovide au XVII^e siècle (tel l'ouvrage *Ovide savant, Ovide galant* de Marie-Claire Chatelain) et les bases de données consacrées à l'histoire de l'illustration ovidienne.

L'édition du *RGO*, enfin, est réalisée dans un contexte politique, celui de la monarchie absolue de Louis XIV, dont il faut connaître l'histoire pour mieux en appréhender les enjeux : les notions de propagande royale à travers les arts et notamment la mythologie (étudiés par Jean-Pierre Néraudeau dans *L'Olympe du roi Soleil – Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*), le rapport du monde éditorial au pouvoir (à travers la question du privilège), l'évolution du régime en fin de règne avec « la cabale du Dauphin » éclaireront certains choix éditoriaux et illustratifs.

LA MÉTHODE DE TRAVAIL

Une fois déterminée la problématique de notre travail et précisé l'état des lieux de la recherche universitaire sur les domaines au croisement desquels se situe notre objet d'étude, il nous revient de décrire notre méthode de travail. Notre objectif est de rendre compte de la manière la plus exhaustive de la singularité de notre objet d'étude. Pour cela, nous avons adopté une double démarche : d'une part l'analyse approfondie de chacune des gravures dans une

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ Sous-titre de l'ouvrage d'Anne Sugers.

démarche de comparaison avec le livret et dans une démarche d'histoire de l'art ; d'autre part l'immersion, par le biais d'ouvrages spécialisés, dans les contextes politique, éditorial, artistique, moral au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles.

Pour étudier ces gravures, s'impose une démarche d'histoire de l'art au sens où Daniel Arasse définit cette discipline (qu'il range dans la catégorie des sciences humaines) : « science des comportements humains en matière d'art à travers les objets produits dans l'histoire [...], science des pratiques artistiques depuis la production de ces objets jusqu'à leur réception⁵⁸ ». Il s'agit de reconstituer le contexte de production éditorial de ces gravures en le replaçant dans l'histoire de l'Académie royale de musique, telle que Jérôme de La Gorce l'a établie : en effet, si les gravures de ce recueil témoignent, comme c'est notre hypothèse, d'une conception de l'opéra, celle-ci n'est pas pure abstraction mais dépend étroitement des conditions économiques de cette institution. Les paratextes des livrets (titre du recueil, privilège, préface, avis au lecteur) seront les matériaux privilégiés de cette contextualisation.

Nous avons procédé à une analyse de chaque gravure prise séparément. Tout d'abord, nous avons examiné leur lien avec le texte opératique, en repérant dans le livret l'extrait illustré, en identifiant le sujet de l'image et en dégagant les relations entre l'image et le texte (de la fidélité à la contradiction). Parallèlement nous avons étudié isolément dans une démarche iconographique (de description) et iconologique (d'interprétation, en nous appuyant notamment sur les outils légués par la rhétorique et les traités d'iconologie), en faisant nôtre la conception de l'image résumée par Gilles Declercq :

L'image plastique [...] propose un angle de vue, une orientation, une sélection ; elle découpe, elle articule, elle construit ses lignes de force sur une formalisation pleine de sens qui ne reproduit pas ce qu'elle donne à voir mais l'organise en fonction de la réception que l'on attend du spectateur ; tous les éléments qui la composent, qui sont le propre du visible, contribuent à son expressivité : le contraste des ombres et des lumières [...] l'équilibre ou la tension entre les différents plans, l'unité perspective ou son éclatement, le respect ou non des échelles ... Saisir et comprendre leur dynamique impose donc de savoir déchiffrer l'élocution des moyens qui n'appartient qu'à l'image, irréductibles au verbe⁵⁹.

Comme nombre de ces images représentent des sujets mythologiques ou romanesques ayant déjà bénéficié d'un traitement artistique, nous avons recherché leurs sources afin d'inscrire le travail d'Ertinger dans l'histoire de l'art, et plus précisément dans l'histoire de la gravure, de la gravure d'illustration, et de la gravure d'illustration ovidienne en lien avec

⁵⁸ Daniel Arasse, « Interpréter l'art : entre voir et savoirs », *Les renouvellements de l'observation dans les sciences contemporaines*, 2001, Université de tous les savoirs.

⁵⁹ Gilles Declercq, « Préface », dans Anne Surgers, *op. cit.*, p. 23.

l'histoire de la réception des textes antiques. Nous avons tenté ainsi de reconstituer le travail d'un graveur devant produire en un temps limité un programme illustratif d'ampleur. Le corpus iconographique auquel nous pouvons comparer les gravures d'Ertinger est vaste⁶⁰ mais, à une époque où l'imitation est de mise, il existe des modèles fixés, et tout particulièrement dans la tradition des éditions illustrées des *Métamorphoses*, à laquelle Ertinger a lui-même contribué pour une édition des *Métamorphoses* d'Ovide datant de 1701. Nombre de ces gravures s'inscrivent dans une série « au sein de laquelle les transformations réciproques se laissent repérer et interpréter assez facilement⁶¹ ». Quand nous sommes parvenus à repérer et à identifier la source d'une gravure, la comparaison des deux images nous a permis de cerner le travail d'imitation, repérer d'éventuels écarts, de possibles traces d'une appropriation personnelle du matériau textuel ou figuratif par Ertinger.

Nous avons confronté les gravures non seulement à leurs sources mais aussi aux documents attestant des conditions de représentation en vigueur sur la scène de l'opéra, et ce dans une démarche dont l'objectif est inverse de celui que se fixe habituellement l'iconographie théâtrale : il ne s'agit pas de déterminer dans quelle mesure ces images peuvent être considérées comme des documents sur la scène opératique⁶² mais dans quelle mesure elles intègrent (ou pas) des références aux conditions matérielles dans lesquelles les textes illustrés étaient représentés, si elles tiennent compte (ou pas) des codes en vigueur en ce qui concerne les costumes, les décors et la gestuelle.

En posant ainsi notre objet d'étude comme résultat du tissage d'un réseau de fils correspondant à différents points de vue, nous espérons lui rendre son intelligibilité avec le souci de « retrouver les réflexes que les contemporains des images [...] présentées possédaient, [...] [de] refaire un horizon de lecture sans anachronisme⁶³. »

Une fois chaque gravure considérée pour elle-même, il s'est agi ensuite de changer d'échelle pour envisager chacune comme partie d'un ensemble. Cette deuxième étape a consisté

⁶⁰ Nous avons rassemblé les images avec lesquelles dialoguent les gravures du *RGO* dans un volume III. Le lecteur de cette thèse pourra s'y référer toutes les fois qu'une note de bas de page renverra à une illustration numérotée.

⁶¹ Daniel Arasse, « Parmigianino et la scène de Vulcain », art. cit., p. 185.

⁶² Parmi les questions qui se posent à propos de la valeur documentaire de tout frontispice de théâtre de point de vue de l'iconographie théâtrale, celles-ci, énumérées par Mariette Naud : « Les frontispices [...] peuvent-ils avoir une valeur documentaire, et nous renseigner sur la scénographie et les décors du XVII^e siècle, sur les costumes portés par les acteurs ou sur leur jeu, sur l'histoire du public et de la représentation ? Matérialisent-ils l'expérience du spectateur, qui retrouve sur le papier une image du spectacle auquel il a probablement assisté ? On peut également s'interroger sur la part d'invention qui intervient dans ce type de composition : le graveur était-il bien présent dans la salle où se jouait la pièce avant son impression, ou fait-il appel à sa mémoire, voire à son imagination ? » (Mariette Naud, *op. cit.*, p. 238).

⁶³ Gilles Declercq, art. cit., p. 25.

à dégager, à partir des éléments d'analyse récoltés, des récurrences et des grandes tendances dans le choix du sujet à graver, les relations entre le livret et la gravure, les choix de composition, les partis pris esthétiques, autrement dit le matériau d'où nous pouvons éventuellement dégager un discours sur l'opéra. Dans cette perspective, nous n'oublions pas que ce programme illustratif est avant tout un travail de graveur travaillant sur commande, et que le souci de répondre à cette commande en tenant les délais explique certains choix esthétiques. C'est pourquoi nous veillerons à reconstituer les étapes probables de la genèse de ces gravures, à identifier des démarches routinières dans le travail du graveur, afin de circonscrire plus précisément ce qui, dans la conception des gravures, relève d'un discours sur l'opéra.

Dans une troisième étape, consacrée à dégager ce discours, nous nous sommes appuyée sur des discours préexistants et concurrents, en l'occurrence sur d'autres images qui peuvent servir de comparants illustratifs, car « la confrontation à d'autres sources documentaires [...] révèle l'intentionnalité des images⁶⁴ ». Il s'agit d'autres programmes illustratifs qui, si l'on leur compare celui d'Ertinger pour le *RGO*, peuvent faire émerger les spécificités de ce dernier et ses partis pris, lesquels, combinés, peuvent mettre au jour une conception du genre opératique. Nous confronterons le *RGO* à trois espèces de comparants illustratifs. La première, à l'unité générique, regroupe des frontispices d'opéra concurrents, à savoir les frontispices de livrets édités séparément, les frontispices d'une édition pirate hollandaise antérieure, ainsi que les gravures du tome 8 du *RGO* gravées par Ertinger d'après Jean Berain. La deuxième, à l'unité « auctoriale », regroupe les œuvres gravées d'Ertinger illustrant des textes non opératiques mais sur des sujets identiques : elle permettra de déterminer dans quelle mesure le traitement iconographique d'un sujet mythologique dépend du genre qui relaie ce sujet et si Ertinger illustre un livret d'opéra à sujet mythologique comme il illustre une fable ou une comédie de même sujet : Ertinger est en effet l'auteur de certains frontispices de comédies du *Théâtre Italien* de Gherardi dont certains sont l'équivalent parodiques de sujets opératiques, et il a également illustré le genre de la fable ovidienne en tant qu'auteur des vignettes des *Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française*. La troisième catégorie a plus de diversité et des limites moins précises : elle regroupe théoriquement tous les frontispices des tragédies et de pastorales parlées afin de mieux déterminer la spécificité du geste illustratif d'Ertinger lorsqu'il doit illustrer des tragédies ou pastorales lyriques. Étant donné l'importance du corpus de référence, nous retiendrons deux programmes illustratifs : celui qui accompagne

⁶⁴ *Ibidem*, p. 9.

les œuvres complètes de Corneille a été choisi pour sa notoriété ; celui qui accompagne les œuvres complètes de Racine est non seulement célèbre, mais en plus est dû en partie à Chauveau, graveur avec lequel Ertinger présente une grande proximité esthétique. Ces deux programmes illustratifs, vraisemblablement connus d'Ertinger, incarnent le frontispice de la tragédie parlée.

Nous avons confronté enfin ce programme illustratif non seulement avec d'autres programmes mais aussi avec les caractéristiques objectives qui font la spécificité du genre opératique⁶⁵ tant sur le plan de ses moyens propres (danse et musique) que de ses spécificités dramaturgiques (thèmes privilégiés, conception et représentation du spectaculaire, du merveilleux et de la violence, rapport aux règles...). Ces caractéristiques forment un horizon de référence par rapport auquel l'illustrateur peut prendre plus ou moins ses distances.

L'édition de 1703 du *RGO* s'inscrivant dans une période charnière de l'histoire de l'opéra, nous avons tenu compte des innovations qu'il a connues en fin de siècle avec le renouvellement de ses thèmes et de ses formes (restructuration du genre du ballet et naissance de l'opéra-ballet, mise en place, dans les livrets, d'un univers plus léger, placé de nouveau sous le signe de l'Italie, réactivation de la querelle de la moralité). Il ne s'agit donc pas simplement de dégager de ce programme illustratif une conception de l'opéra mais également de déterminer dans quelle mesure elle est uniforme ou tient compte, dans les derniers tomes, des évolutions contemporaines : par exemple, le programme illustratif d'Ertinger cherche-t-il à contrer ce genre naissant de l'opéra-ballet en relégitimant l'esthétique de la tragédie lyrique ou au contraire à entériner cette évolution ? Ce qui se joue dans ce programme illustratif semble bien être le statut de l'opéra au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles.

Pour étudier toutes ces questions, notre travail se présente en trois grandes parties.

La première situe les gravures dans leur contexte éditorial et présente le *RGO* comme le résultat d'une entreprise remarquable. Elle entend fixer les circonstances précises et générales de cette édition en présentant ses contributeurs et son calendrier, en délimitant son contenu exact, ses choix éditoriaux et ses objectifs, et s'attache à y déceler la présence des quatre hommes sans lesquels elle n'aurait jamais vu le jour : Jean-Nicolas de Francini le directeur de

⁶⁵ C'est ainsi que procède Tiphaine Karsenti, auteur de l'ouvrage *Le mythe de Troie dans le théâtre français (1562-1715)*, Paris, H. Champion, 2012, lorsqu'elle compare le traitement des motifs troyens dans la tragédie parlée et la tragédie lyrique.

l'Académie royale de musique, l'imprimeur Christophe Ballard, le graveur François Ertinger et, bien sûr, le roi Louis XIV.

La deuxième partie analyse les gravures selon différents points de vue : en tant que frontispices, dans leurs relations à la page de titre, en tant qu'œuvres gravées par un artiste s'inscrivant dans une tradition iconographique, et dans leurs relations au texte. Émergent de ce bel ensemble trois gravures que leur originalité nous conduira à analyser de façon privilégiée.

Une fois établie la part des circonstances d'édition et de création dans l'élaboration de ces gravures, nous mettrons en lumière dans une dernière partie la nature du discours sur l'opéra tenu par ces gravures considérées en tant que programme illustratif.

PREMIÈRE PARTIE

UNE ENTREPRISE ÉDITORIALE REMARQUABLE

Les gravures du RGO ne peuvent être étudiées indépendamment de leur contexte d'édition. Elles font partie d'un ouvrage qui, par ses contributeurs et ses ambitions, à la fois commerciales et politiques, représente une entreprise éditoriale remarquable. Le RGO s'inscrit dans un ensemble plus vaste de publications opératiques :

Ce sont d'abord les partitions imposantes, in-folio, [...] pour Lully, mais dont la publication ne cesse pas avec la mort du fondateur, à une époque où dans tout le reste de l'Europe l'opéra ne circulait que sous forme manuscrite. C'est ensuite la publication d'un corpus de livrets en seize tomes intitulé Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement, chez l'éditeur royal Ballard (1703-1745). Puis, dès le lancement de la série des almanachs intitulés Les Spectacles de Paris, l'Opéra republie, année après année, l'intégralité des titres de son répertoire. Dans la livraison de 1787 des Spectacles de Paris (t. 34), il ne faut pas moins de vingt pages (p. 36-55), pour reproduire le « catalogue alphabétique de tous les opéras qui ont été représentés sur le théâtre de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à l'année 1785 »¹.

Il s'agira dans cette partie de montrer les spécificités de cette publication (chapitre premier), d'en reconstituer les enjeux (chapitre II) et de l'inscrire dans un contexte artistique largement dépendant du pouvoir royal (chapitre III).

¹ Michel Noiray, Solveig Serre, « Introduction », dans Michel Noiray et Solveig Serre (codir.), *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : Analyse et interprétation*, Paris, École nationale des chartes, 2010, p. 11.

CHAPITRE PREMIER

LA PUBLICATION

On ne peut s'engager dans l'étude du contenu d'un ouvrage sans au préalable avoir fait le point sur ses circonstances de publication, en lien avec le contexte général du monde de l'édition sous l'Ancien Régime. C'est dans le privilège général et ses additifs figurant en début du tome 1 du *RGO* que se trouve une partie des informations sur les acteurs de sa publication. La présence de textes préliminaires dans cet ouvrage et leur fonction dans la compréhension des conditions de publication de l'ouvrage n'ont pas de quoi surprendre. Roger Chartier rappelle que :

Aux XVI^e et XVII^e siècles, le livre, quel qu'il soit, ne commence pas avec le texte qu'il publie. Il s'ouvre avec un ensemble de pièces préliminaires qui manifestent de multiples relations impliquant le pouvoir du prince, les exigences du patronage, les lois du marché et les rapports entre les auteurs et leurs lecteurs. Les significations attribuées aux œuvres dépendent pour partie du porche qui conduit le lecteur jusqu'au texte et qui guide, sans la contraindre absolument, la lecture qui doit en être faite¹.

Sous l'Ancien Régime, l'édition se fait dans le cadre d'un système basé sur le principe de la « censure préventive² » : aucun livre nouveau ne peut être imprimé sans une permission préalable du pouvoir. Henri-Jean Martin résume les différentes étapes précédant la publication effective d'un ouvrage :

Déjà, le titre du futur ouvrage est enregistré avec le nom de son auteur et celui de la personne qui a demandé l'approbation. Puis celui-ci est confié à un censeur, qui au bout d'un délai assez long – parfois six mois – donne son avis. Si le texte est "approuvé", les termes de l'approbation sont consignés sur le même registre avec le nom de l'approbateur ; en cas contraire, le motif du refus est mentionné, mais non pas le nom du censeur qui peut conserver de la sorte plus de liberté. [...] Fait significatif, [on] ne demande pas seulement à ces hommes de juger si le manuscrit soumis peut être publié ou non : [on] entend également que ceux-ci motivent leur décision et fournissent même un jugement de valeur. [...] Le privilège obtenu, cependant, auteurs et libraires n'en avaient pas fini avec les formalités

¹ Roger Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, 2015, p. 14.

² Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1999, p. 690-691.

administratives, il leur fallait encore aller faire enregistrer celui-ci à fins de publicité sur les registres de la communauté des imprimeurs et libraires parisiens [...] après cette inscription, le livre pouvait enfin paraître et être distribué, à condition qu'y soit mentionné le nom et l'adresse de son éditeur, que le texte intégral de la permission ou du privilège s'y trouve encore reproduit in extenso, et que le nombre prescrit d'exemplaires ait fait l'objet du dépôt légal³.

Le censeur⁴ du RGO est Julien Pouchard, un académicien, connu aussi pour avoir dirigé le *Journal des savants*. Il rédige l'approbation suivante :

Approbation pour les sept volumes des opéras : J'ai lu par ordre de Monseigneur le chancelier, le Recueil des opéras, en sept volumes in-12, dont je crois que la lecture fera plaisir au public.

Fait à Paris le 30 mai 1703, signé Pouchard⁵.

On y retrouve les étapes habituelles : le rappel de la délégation de pouvoir, l'identification du manuscrit par son titre (et ici le nombre de volumes et le format), le commentaire, le lieu et la date actant l'approbation, et la signature.

1. JEAN NICOLAS DE FRANCINI ET CHRISTOPHE BALLARD

L'exposant

C'est dans le privilège que se trouve le nom de l'exposant :

Notre bien aimé le Sr Jean Nicolas de Francini, l'un de nos conseillers maîtres d'hôtel ordinaire, intéressé conjointement avec le Sr Hyacinthe de Gauréault Sieur de Dumont, l'un de nos écuyers ordinaires et de notre très cher et bien aimé fils le Dauphin au privilège que nous leur avons accordé pour l'Académie royale de musique, par nos lettres patentes du 30 décembre 1698, nous ayant fait remonter qu'il désirait donner au public un recueil général des opéras représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement et qui seront représentés ci-après, s'il nous plaisait lui accorder nos lettres de privilège sur ce nécessaires, attendu les grandes dépenses qu'il convient faire tant pour l'impression que pour la gravure en taille-douce des planches dont ce livre sera orné. Nous avons permis et permettons par ces présentes au dit Sr de Francini de faire imprimer ledit recueil par tel imprimeur et en telle forme, marge et caractère qu'il lui plaira⁶.

³ *Ibidem*, p. 764-768.

⁴ Voir l'article « Censeur royal » dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 1, p. 745.

⁵ « Approbation pour les sept tomes des opéras », dans *RGO*, tome 1, page non numérotée. Nous avons choisi de moderniser l'orthographe et la ponctuation des textes des XVII^e et XVIII^e siècles cités et notamment de supprimer les majuscules dont l'emploi ne serait pas régulier de nos jours. Ce n'est que dans le cas où la modernisation de l'orthographe a une incidence sur le compte de syllabes et donc la versification que nous y avons renoncé.

⁶ *Idem*.

La réalisation d'un tel recueil est donc présentée comme une initiative de Jean Nicolas de Francini⁷ (1662-1735), directeur de l'Académie royale de musique depuis 1687⁸, date de la mort du précédent directeur, Jean-Baptiste Lully. La préface du RGO rapporte ce transfert du privilège de Lully à Francini et place ce dernier sous le double patronage du roi et de Lully, dont il est en effet le gendre :

Après [Lully], le privilège de l'Opéra passa à Mr de Francine son gendre, Maître d'hôtel du roi, qui en jouit encore aujourd'hui⁹.

Mais elle brûle quelques étapes. Il était en effet prévu que Lully laissât l'Académie royale de musique, conjointement à deux de ses fils. Mais cette association ne dura pas plus de trois mois puisque l'un des deux mourut. Il revint au roi de régler la succession :

Le roi ayant été informé que depuis la mort du sieur de Lully, surintendant de sa musique, l'Académie de Musique, autrement dit l'Opéra, établie en sa bonne ville de Paris, en conséquence du privilège que sa Majesté en avait accordé aud[it] feu Sr de Lully et aux siens, est gouvernée par ses enfants, qui n'ont pas pour cela l'expérience requise, et voulant y pourvoir par son autorité, en sorte que cet établissement, dont le public reçoit tant de satisfactions, et qui contribue si avantageusement à la beauté et à la magnificence que trouvent en la Ville de Paris les étrangers qui abordent de toutes parts, ne puisse déchoir, Sa Majesté a commis et ordonné le sieur de Francini, l'un de ses maîtres d'hôtel ordinaire, gendre dud[it]. feu Sr de Lully, pour pendant le temps de trois années, avoir la conduite, direction et gouvernement de ladite Académie de musique¹⁰.

Non musicien, c'est à son mariage avec Catherine-Madeleine Lully, fille aînée du compositeur que Francini dut d'obtenir la direction de l'Opéra¹¹. Il le dut aussi à sa position enviée à la cour. Sa famille, originaire de Florence, venue en France sous le règne de Henri IV et naturalisée en 1660, jouissait d'une fortune exceptionnelle à la cour où elle détint, d'une génération à l'autre, la charge d'intendant général des Eaux et fontaines jusqu'en 1784¹². Son père lui avait

⁷ Nous avons pris le parti de nommer le directeur de l'Opéra du nom italien sous lequel il est désigné dans le privilège, soit « Francini » et non pas Francine.

⁸ Deux fictions historiques, basées sur une importante documentation, ont été consacrées à Jean-Nicolas de Francini par Claude-Jean Nébrac : *Directeur de l'Opéra après Lully-Mémoires imaginaires de Jean-Nicolas de Francine* (1687-1692), Books on Demand, 2012 et *L'Académie royale de musique de 1692 à 1697 – Journal imaginaire de Jean-Nicolas de Francine, Directeur de l'Opéra*, Books on Demand, 2013. Voir aussi la partie de l'article « Administrateur » qui lui est consacrée dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 1, p. 72-73.

⁹ RGO, tome 1, page non numérotée.

¹⁰ Brevet du 27 juin 1687, cité dans l'ouvrage de Jean Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'opéra, 1669-1984*, 1984, Paris, Albatros, p. 23-38, et le recueil de Marcelle Benoît, *Musiques de cour – Chapelle, Chambre, Écurie – Recueil de documents 1661-1733*, Paris, A. et J. Picard, 1971, p. 108-109.

¹¹ François Moureau parle de « mise sous séquestre familial de l'Opéra de Paris comme conséquence du Privilège exclusif de mars 1672. » (François Moureau, *Le goût italien dans la France rocaille : théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Paris, PUPS, 2011, p. 142).

¹² Pour l'histoire de cette famille, voir Albert Mousset, *Les Francine : créateurs des eaux de Versailles, intendants des eaux et fontaines de France de 1623 à 1784*, Paris, A. Picard, 1930.

transmis la charge de maître d'hôtel du Roi, également mentionnée dans le privilège du *RGO*, et, habile courtisan, il bénéficiait de l'amitié et du soutien du Dauphin. Les trois premières années de son administration se déroulèrent sereinement et le 1^{er} mars 1689 le roi lui consentit un renouvellement de son privilège pour dix ans. La conjoncture fut par la suite moins heureuse et Francini se trouva plongé dans des difficultés financières. Dans ces conditions, en 1698, le roi n'accepta de renouveler son privilège pour les dix années suivantes (1699-1709) qu'en donnant à Francini l'appui d'un associé, souhaitant :

[accorder] *aud[it]* Sr de Francine la meilleure portion dud[it] privilège, en gratifier en même temps quelques autres personnes dont les services [lui] sont agréables¹³.

Parmi ces personnes on compte un nouvel associé, Hyacinthe de Gauréault, sieur de Dumont (1647-1726), qui avait été détaché de la Petite Écurie du Roi pour s'occuper des chevaux du Dauphin. C'est d'ailleurs à la demande du Dauphin qu'il fut impliqué dans l'administration de l'Académie royale de musique¹⁴, les lettres patentes lui attribuant le quart et à Francini les trois quarts des droits et profits du privilège¹⁵. Si le privilège du *RGO* cite bien cet associé avec lequel Francini est « intéressé conjointement » au privilège, il n'est fait cependant aucune référence à une quelconque responsabilité de Hyacinthe de Gauréault dans l'édition du *RGO*. Seul le nom de Francini occupe la fonction sujet des verbes, dans la proposition : « nous ayant fait remonter

¹³ Lettres patentes du 30 décembre 1698, reproduites dans Marcelle Benoît, *op. cit.*, p. 157-158.

¹⁴ Au-delà de leurs attributions officielles en tant que directeurs de l'Opéra, Hyacinthe de Gauréault et Jean-Nicolas Francini, proches de Monseigneur (1661-1711), jouaient un rôle plus trouble. Aux dires de Saint-Simon, le fils de Louis XIV « eut plutôt des soulagements passagers et obscurs que des galanteries dont il était peu capable, et que Du Mont et Francine, gendre de Lully, et qui eurent si longtemps ensemble l'Opéra, lui fournirent. » (Saint-Simon, *Mémoires*, tome IV, année 1711, cité dans Olivier Beaumont, « À l'Opéra, monsieur ! » – *La musique dans les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, Gallimard, 2015, p. 186).

¹⁵ Voir l'article Wikipédia consacré à Hyacinthe de Gauréault Sieur de Dumont qui cite deux sources, dont la seconde laisse penser que Francini était peut-être à l'origine de cette idée d'association :

- un extrait du *Journal* de Dangeau, daté du 5 décembre 1698 : « Le Roi, à la prière de Monseigneur, a continué à Francine le privilège de l'Opéra pour dix ans, à condition qu'il donnera le quart du profit à Gauréault Dumont, écuyer de Monseigneur, et outre cela qu'il donnera 1000 écus de pension à Berain, fameux décorateur, 1000 écus de pension à Colasse, un des quatre maîtres de la Musique du Roi, et 1000 francs de pension à Mademoiselle Rochouat [Le Rochois], qui a longtemps chanté à l'Opéra avec de grands applaudissements. Monseigneur n'avait quasi jamais rien demandé au Roi pour des particuliers, et il a paru s'intéresser fort à cela. »

- un témoignage du marquis de Sourches cité également par Marcelle Benoît, *op. cit.*, p. 273 : « Le 6, le Roi accorda pour dix ans à Francine la continuation des privilèges des opéras (Francine, pour ce faire, avait eu recours au crédit de Gauréault Dumont auprès de Monseigneur pour obtenir la continuation du privilège en sa faveur, et il lui en coutât un quart du profit) tant à Paris que dans les autres grandes villes du Royaume, à condition de donner le quart à Dumont (écuyer de Monseigneur, fils d'un sous-gouverneur du Roi), et de continuer les 100 [sic] écus de pension à Colasse (élève de Lully, qui avait commencé par battre la mesure pour lui à l'opéra) et autant à Berain. »

qu'il désirait donner au public un recueil général des opéras ». Cet effacement est confirmé par Jérôme de La Gorce qui présente ainsi cette association à la tête de l'Opéra¹⁶ :

le rôle du gendre de Lully demeure prépondérant dans l'entreprise et son collaborateur ne semble pas lui apporter le soutien efficace que l'on espérait¹⁷.

Plus loin dans le privilège, Francini est désigné explicitement comme l'« exposant » : c'est lui qui entreprit les démarches pour faire imprimer ce recueil d'opéras et notamment qui déboursa les frais de chancellerie nécessaires au dépôt du privilège.

Que l'exposant du RGO soit le directeur de l'Académie royale de musique interroge : comment peut-il déposer une demande de privilège pour l'impression de textes dont il n'est pas l'auteur ? Son prédécesseur Lully avait déjà le droit d'éditer « aux dépens de l'Académie royale de musique » (c'est-à-dire en son nom) non seulement ses partitions (seules ou accompagnées du livret) mais aussi les paroles qu'il mettait en musique, comme le formule le privilège précédant chaque édition des livrets d'opéra :

voulant favorablement traiter l'exposant, nous lui avons permis et accordé, permettons et accordons par ces présentes de faire imprimer par tel libraire ou imprimeur, en tel volume, marge, caractère, et autant de fois qu'il voudra avec planches et figures, tous et chacun les airs de musique qui seront par lui faits ; comme aussi les vers, paroles, sujets, dessins et ouvrages sur lesquels lesdits airs de musique auront été composés sans en rien excepter, et ce pendant le temps de trente années consécutives, à commencer du jour que chacun desdits ouvrages seront achevés d'imprimer¹⁸.

Il lui arriva cependant de partager avec le librettiste Philippe Quinault le revenu de la publication de certains livrets séparés d'opéra¹⁹. Quinault fut, semble-t-il, le seul librettiste à obtenir un privilège royal pour l'impression de certains de ses livrets : il bénéficia d'un régime de faveur encadré par des contrats de droit privé et qui ne fut pas la règle²⁰. À cette époque où

¹⁶ Nous avons opté pour la majuscule à l'initiale du mot « Opéra » lorsque le terme est un synonyme d'Académie royale de musique, c'est-à-dire désigne exclusivement l'entreprise de spectacle.

¹⁷ Jérôme de La Gorce, « L'Académie royale de musique en 1704, d'après des documents inédits conservés dans les archives notariales », *Revue de Musicologie*, tome 65, n°2, 1979, p. 161.

¹⁸ Ce privilège est reproduit dans de nombreuses éditions des livrets et partitions, par exemple, l'édition de 1673 de *Cadmus et Hermione*, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83281q/f77.image>.

¹⁹ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Fayard, 2002, p. 274. Le site *Philippe Quinault* dresse une liste des documents officiels par lesquels Lully cède à l'imprimeur Christophe Ballard son privilège d'imprimer paroles et musique pour trois opéras sur des livrets de Quinault ou par lesquels Quinault obtient ou cède le privilège d'imprimer ses propres livrets.

²⁰ C'est la thèse de Laurent Guillo pour qui « Quinault est [...] le seul librettiste qui semble avoir signé devant notaire une cession de privilège à Ballard lui permettant d'imprimer ses livrets. En cette matière, il a visiblement suivi les méthodes de son ami Lully pour la gestion de ses affaires, qui consistait à contractualiser, enregistrer et vérifier. Pour les autres librettistes il n'y a eu que des contrats sous seing privé, ou rien du tout. » (Laurent Guillo, *Christophe Ballard, un imprimeur-libraire en musique sous Louis XIV*, Turnhout, Brepols (ouvrage à paraître dont des extraits nous ont été aimablement communiqués).

la notion de propriété intellectuelle était encore anachronique, les librettistes étaient, comme les dramaturges du théâtre parlé au début du XVII^e siècle, des poètes à gages²¹ qui vendaient leur œuvre et renonçaient de ce fait à percevoir des droits sur leur impression que seul le directeur de troupe avait le droit de prendre en charge. Jean-Nicolas de Francini, en héritant du privilège de Lully, hérite donc du privilège de faire imprimer les livrets. Ajoutons que le privilège de 1703 pour le *RGO* porte avant tout sur l'édition d'un recueil de livrets déjà imprimés et non pas écrits par des auteurs susceptibles de réclamer des droits sur les bénéficiaires. Qui plus est, en 1703, Philippe Quinault est mort depuis quinze ans, et ses privilèges, d'une durée de dix ans, ont expiré, écartant le risque d'une réclamation de ses héritiers.

Que Francini ait eu le premier l'idée de ce recueil n'est cependant pas complètement exact : la réalité est plus complexe comme nous l'a signalé Laurent Guillo en s'appuyant sur les archives de la chambre syndicale de la librairie et l'imprimerie. Le dépôt de la demande de privilège pour un *Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement et qui seront représentés ci-après* (dont il est précisé « Ce recueil contiendra d'abord 6 volumes in-12 avec des figures et sera suivi par après de quelques volumes ») y est enregistré sous le n°1117²². Or, ce privilège est demandé non par Francini mais par Christophe Ballard, seul imprimeur du roi pour la musique. Plus exactement, c'est à Ballard qu'il est dans un premier temps accordé mais son nom est biffé et remplacé par celui du Sieur de Francini. Il semble donc que Christophe Ballard ait été à l'initiative de cette édition avant que Francini fasse valoir le droit de publication des livrets que son privilège de l'académie royale de musique lui garantissait.

L'éditeur

Si le directeur de l'Académie royale de musique est bien celui qui a reçu le privilège (à défaut d'être celui qui en a déposé la demande), il n'est pas celui qui apporte l'argent. Son privilège est en effet cédé par lui à Christophe Ballard, comme nous en informe le paragraphe additif qui suit le texte du privilège :

Ledit sieur de Francini a fourni le présent privilège à Christophe Ballard, seul imprimeur du roi pour la musique, pour en jouir en son lieu et place, suivant leurs conventions²³.

²¹ Jérôme de La Gorce fixe à 3000 livres le prix de la composition d'un livret d'opéra par Quinault (Jérôme de La Gorce, « L'Académie royale de musique en 1704, d'après des documents inédits conservés dans les archives notariales », art. cit., p. 168).

²² Voir illustration 2.

²³ *RGO*, tome 1, page non numérotée.

Ce cas de figure est d'ailleurs prévu par le privilège qui interdit les contrefaçons mais ne considère pas comme tels les exemplaires imprimés avec « le consentement par écrit de l'exposant ou de ceux à qui il aura transféré son droit ». Le caractère vague des verbes « fournir » et « transférer » jette un voile pudique sur la nature financière de la transaction, enregistrée « sur le livre de la communauté des imprimeurs et libraires, conformément aux règlements, à Paris, le 12 juin 1703²⁴ », comme le mentionne le syndic Trabouillet.

Cette fonction d'éditeur (aussi appelé libraire) est donc remplie par Christophe Ballard, qui rachète le privilège à Jean-Nicolas de Francini et finance seul l'impression de l'ouvrage. Des conditions financières dans lesquelles se fait l'édition du *RGO*, on peut déduire d'une part que Francini ne souhaite pas ou ne peut pas investir dans cette édition et d'autre part que l'initiative de cette édition revient bien à Christophe Ballard qui a sollicité Francini pour qu'il en acquière le privilège. Cette hypothèse est confirmée par le fait que le censeur se prononce sur un ouvrage dont le format in-12 et le nombre de volumes sont déjà fixés, ce qui ne peut être que le fait d'un éditeur qui est aussi imprimeur.

L'imprimeur

Le paragraphe additif cité plus haut signale également cette deuxième fonction remplie par Christophe Ballard, rappelée sur la page de titre de chaque tome du *RGO* jusqu'au tome dix inclus : « A Paris, chez Christophe Ballard, seul imprimeur du roi pour la musique, rue S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse, avec privilège de Sa Majesté ». Christophe Ballard ne soustraite pas l'impression de l'ouvrage mais possède sa propre imprimerie. L'ouvrage, même s'il émane d'une Académie royale, ne sort donc pas des presses de l'Imprimerie royale.

Christophe Ballard appartient à une lignée d'imprimeurs et libraires de musique qui naît au XVI^e siècle. En 1551, Robert I Ballard fonde son atelier d'imprimerie à Paris et, par lettres patentes d'Henri II de 1552, bénéficie de la charge de « Seul imprimeur de la Musique de la chambre, chapelle et Menus Plaisirs du roi », en partenariat avec son cousin Adrian Le Roy. Cette charge, passant d'une génération à l'autre par le jeu de survivances, sera reconduite par les rois successifs et ce n'est qu'en 1776 que la situation de monopole des Ballard prend fin, lorsque le roi Louis XVI ne renouvelle pas la charge.

²⁴ *Idem.*

Christophe Ballard, né le 12 avril 1641, est le fils aîné et seul successeur de l'imprimeur-libraire parisien Robert III Ballard. Il est reçu maître le 17 juin 1666 ; dès le 28 mai 1668, il rachète le magasin de ses parents²⁵ ; la charge de « Seul imprimeur du roi pour la musique » lui est confirmée par les lettres patentes de Louis XIV du 11 mai 1673. En octobre 1695, Christophe Ballard obtient la survivance de sa charge pour son fils Jean-Baptiste-Christophe Ballard²⁶. À l'occasion du mariage de ce dernier, le 11 novembre 1698, il en fait son associé et lui abandonne la moitié de l'entreprise²⁷. Christophe Ballard occupe également la fonction d'adjoint de syndic de la communauté des imprimeurs libraires à partir de 1690 puis, entre 1698 et 1701, de syndic²⁸. Il est valet de la Chambre du roi, ce qui l'autorise à faire porter la livrée du Roi à trois de ses domestiques. Il décède le 28 mai 1715 et son fils prendra sa succession. En 1702, l'imprimerie, située « dans les maisons du Montparnasse et du Bellerophon [sic], rue Saint Jean de Beauvais²⁹ », compte quatre presses, six compagnons et deux apprentis. En 1703, année de publication du *RGO*, Christophe Ballard exerce donc avec son fils Jean-Baptiste-Christophe et il est en procès avec un autre imprimeur-libraire, Guillaume Desprez³⁰.

Sa charge de « Seul imprimeur du roi pour la musique » est la déclinaison, pour la musique, d'une charge existant dans d'autres spécialités typographiques, comme le latin, le grec ou les mathématiques. Elle confère à ceux qui la détiennent un certain nombre de faveurs³¹ : les Honneurs, qui reviennent à être attaché à la Maison du Roi, l'Autorité, qui permet de se qualifier de ce titre en toute occasion, la Prérogative, c'est-à-dire la supériorité donnée par ce titre sur les autres imprimeurs, la Franchise, qui permet l'exemption de certains impôts, la Liberté, qui leur donne la possibilité d'imprimer en leur nom avant même d'avoir été reçus dans la communauté des imprimeurs, le Privilège, qui fait que l'obtention de la charge implique l'obtention régulière des privilèges d'imprimeur, le Droit, qui permet d'imprimer des actes royaux (édits et ordonnances), de même que les arrêts du Conseil d'État, du Parlement, etc. ; le Profit, qui est celui que l'imprimeur tire de la vente des actes susdits ; les Revenus et

²⁵ Voir Anik Devries-Lesure et François Lesure (codir.), *op. cit.*, p. 23.

²⁶ Voir Marcelle Benoît, *op. cit.*, p. 142.

²⁷ Voir Frédéric Barbier, Sabine Juratic, Annick Mellerio (codir.), *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et gens du livre à Paris*, Genève, Droz, 2007, p. 115.

²⁸ Voir la notice « Ballard Christophe » dans Philippe Renouard, *Répertoire des imprimeurs parisiens libraires et fondateurs de caractères en exercice à Paris au XVIIe siècle avec tables des adresses, des enseignes et des noms de personnes*, Nogent le Roi, J. Laget, 1995, p. 14.

²⁹ Laurent Guillo, « La bibliothèque de musique des Ballard d'après l'inventaire de 1750 et les notes de Sébastien de Brossard (Première partie) », *Revue de Musicologie*, tome 90, n° 2, 2004, p. 285.

³⁰ Voir Anik Devries-Lesure et François Lesure (codir.), *op. cit.*, p. 24.

³¹ Voir l'article « Imprimeur du roi » disponible sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/Imprimeur_du_roi.

émoluments, qui sont les gages octroyés par la maison du Roi tous les trimestres ; le Don personnel, dont la nature varie d'un imprimeur à l'autre (garde de certains poinçons spéciaux, impressions spéciales, émoluments spéciaux, etc.) Elle s'inscrit dans un contexte à la fois éditorial et politique qui voit le pouvoir royal de Louis XIV diminuer le nombre de presses en organisant de grands regroupements d'éditeurs et en favorisant les monopoles³².

Le contenu de cette charge est explicité dans l'extrait de privilège suivant, reprenant le contenu des lettres patentes de 1673 :

Il est permis à Christophe Ballard, seul imprimeur du roi pour la musique, d'imprimer, faire imprimer, vendre et distribuer toute sorte de musique, tant vocale, qu'instrumentale, de tous auteurs ; faisant défense à toutes autres personnes de quelque condition et qualité qu'elles soient, d'entreprendre ou faire entreprendre ladite impression de musique, ni autre chose concernant icelle, en aucun lieu de ce royaume, terres et seigneuries de son obéissance, nonobstant toutes lettres à ce contraire, ni même de tailler ni fondre aucun caractère de musique sans le congé et permission dudit Ballard, à peine de confiscation desdits caractères et impressions, et plus de six mille livres d'amende³³.

Seul Christophe Ballard est donc autorisé à fabriquer des caractères d'imprimerie particuliers aux partitions et à imprimer la musique en France (à moins qu'il consente à se défaire contractuellement de ses droits en faveur d'un autre imprimeur). Concrètement, c'est à lui seul que compositeurs et librettistes peuvent céder, moyennant finance, le privilège qui leur est accordé par le roi d'imprimer leur musique, ou, autre cas de figure, avec lui seul qu'ils peuvent s'associer, c'est-à-dire partager les dépenses induites par la fabrication du livre et les profits à tirer de sa vente. La situation de monopole que lui assure ce privilège implique des litiges comme le montre la référence faite à des « arrêts contradictoires du Conseil privé du roi des 30 septembre 1694 et 8 août 1696 » et le procès intenté par Ballard à son frère Pierre II, qui tente de lancer une entreprise concurrente et qu'il accuse d'exercice illégal de l'imprimerie musicale³⁴. Laurent Guillo s'est interrogé sur l'impact d'un tel privilège : la charge de seul imprimeur du roi pour la musique détermine-t-elle le contenu du catalogue imprimé de la maison Ballard ? Le répertoire publié par les Ballard a-t-il été partiellement lié à la Cour ? La maison Ballard a-t-elle fait l'objet de commandes expresses de la Maison du Roi pour l'impression de la musique ? En ce qui concerne notre objet d'étude, la maison Ballard était-elle la mieux placée pour imprimer un ouvrage initié par une Académie royale ? Laurent Guillo répond à toutes ces questions par

³² Voir Mariette Naud, *op. cit.*, p. 104-107.

³³ Texte du privilège disponible sur :

http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Documents/privilege_ballard_musique.htm.

³⁴ Arrêt portant la côte 120 J 91 dans Aubin Leroy, *Répertoire numérique détaillé du fonds Ballard-Vinchon (1568- 1887)*, 2005, p. 4.

l'affirmative, s'appuyant d'une part sur les traces, dans les archives notariales, de paiement par la *Maison du roi* d'impression de livrets séparés, d'autre part sur la mention « Par exprès commandement de sa majesté » accompagnant quelques éditions, notamment des livrets d'opéra de Lully. Autrement dit la maison Ballard, non contente de disposer d'un privilège pour l'impression de musique, jouit de commandes directes de la maison royale.

La nature même de certaines de ces commandes amène une autre question : la charge de « seul imprimeur du roi pour la musique » concerne l'impression de musique et non de paroles : quelle est donc la part de Christophe Ballard dans l'impression de livrets, notamment d'opéras ? Laurent Guillo fait également le point sur cette question :

Ce n'est qu'à partir du Ballet du dérèglement des passions de 1648, et surtout à partir des grands ballets de cour écrits par Isaac de Benserade dès le début des années 1650 que la maison Ballard se mit à éditer régulièrement des livrets, de ballets d'abord et d'opéras ensuite, entreprise somme toute assez nouvelle pour eux. [...] L'impression des livrets de ballets devint donc l'affaire de Robert III Ballard, et celle des livrets d'opéra celle de Christophe Ballard, quoique pour ce dernier cela ait été moins systématique. Rien, aucun privilège ni aucune disposition administrative ne semble avoir protégé cette entreprise chez les Ballard. Nous ne pouvons évoquer que trois raisons à cette irruption :

- évidemment, l'affinité naturelle de l'édition musicale avec l'édition de la poésie dramatique [...]

- probablement l'appât du gain. [...] Les livrets étaient commandés et payés en gros au même titre que les autres fournitures du ballet ou de l'opéra, ils avaient sur les autres éditions l'avantage d'un écoulement commercial quasiment assuré. Qui plus est, la distribution des livrets avant les spectacles faisait aux Ballard une publicité considérable, et ceux-ci n'étaient point philanthropes.

- une raison symbolique, enfin : l'impression des édits était une des prérogatives des imprimeurs du roi. Dans la mesure où le livret de ballet ou d'opéra peut être vu comme relevant d'un acte royal, il paraît logique que son édition ait été accaparée par un imprimeur du roi³⁵.

Christophe Ballard se lance donc dans la publication des livrets séparés d'opéras en 1673 avec *Cadmus et Hermione* et, à défaut d'en avoir le privilège³⁶, en acquiert le monopole à partir de 1680, avec *Le triomphe de l'Amour*³⁷. Jérôme de La Gorce, lorsqu'il étudie les états de dettes annexes

³⁵ Laurent Guillo, « Les Ballard : imprimeurs du roi pour la musique ou imprimeurs de la musique du roi ? », art. cit., p. 9.

³⁶ Sylvie Bouissou fait curieusement référence à un privilège : « Dès 1672, Christophe Ballard imprime plusieurs livrets pour l'Académie royale de musique de Paris sans en avoir le privilège exclusif qu'il obtient dans les années 1680. » (Sylvie Bouissou, *Jean-Philippe Rameau : catalogue thématique des œuvres musicales*, tome 2, éd. cit., note 47).

³⁷ « A partir de cette date, il remplace Mille de Beaujeu et devient l'imprimeur exclusif des livrets de l'ARM jusqu'en juin 1713. » (Article « Ballard Christophe » dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 1, p. 325).

aux contrats qui lient Francini et son successeur, signale un autre type de commande passée par l'Académie royale de musique à Christophe Ballard :

Ballard nous est également connu comme éditeur de partitions et de livrets d'opéras. Ici, Francine lui devait de l'argent pour les affiches, qui sortaient vraisemblablement des mêmes ateliers d'imprimerie³⁸.

Les contributeurs « annexes »

Les autres contributeurs à la réalisation de cet ouvrage sont plus difficiles à identifier qu'il s'agisse des compositeurs (chargés d'assembler les caractères pour former des lignes de texte), mais aussi des relieurs, doreurs ainsi que fournisseurs de rubans ou de papier marbré³⁹. Les contributeurs à la réalisation et à l'insertion des gravures seront présentés dans le chapitre II.

Le libraire

Aux fonctions d'éditeur et d'imprimeur de Christophe Ballard, il faut ajouter celle de libraire. Le *RGO* fut distribué dans la boutique du libraire Christophe Ballard. Peut-être pouvait-on aussi l'acquérir à la porte de l'Académie royale de musique au Palais-Royal, rue saint-Honoré, lieu des représentations, et pourquoi pas au magasin de ladite Académie, à l'hôtel de la rue Saint-Nicaise, où étaient conservés costumes, décors et accessoires et où on vendait les livrets séparés, certes bien plus minces⁴⁰. Par ailleurs, le *RGO* figure au catalogue d'au moins un autre libraire, « Foucault, marchand rue Saint-Honoré, à la règle d'or, proche la rue de la Lingerie⁴¹ ».

³⁸ Jérôme de La Gorce, « L'Académie royale de musique en 1704, d'après des documents inédits conservés dans les archives notariales », art. cit., p. 172. Il fait référence à l'ouvrage de Samuel Chapuzzeau, *Le Théâtre Français*, Paris, 1875.

³⁹ Ce papier décoré dont les motifs imitent ceux du marbre ou d'autres roches est de fabrication artisanale : « Des gouttes de couleurs différentes, non solubles entre elles, sont projetées sur un bac rempli d'un liquide épaissi où elles flottent en surface. Cette surface est mise en forme en la remuant délicatement de différentes façons – d'où l'aspect final qui induit les dénominations descriptives : papier au peigne, à la coquille, etc. Puis une feuille de papier est déposée sur le bac, sur laquelle les couleurs viennent se fixer. » (Nicolas Petit, *L'éphémère, l'occasionnel et le non-livre (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 234).

⁴⁰ Voir l'article « À la salle de l'Opéra », dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 1, p. 24.

⁴¹ Encart dans Jean-Baptiste Bousset, *Recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire*, Paris, Christophe Ballard, 1705. Ce marchand fut d'ailleurs condamné pour l'édition et la vente des *Airs de musique* dont Christophe Ballard détenait le privilège : voir l'article « Ballard Christophe », dans Frédéric Barbier, Sabine Juratic, Annick Mellerio (codir.), *op. cit.*, p. 115.

*

* *

Cette entreprise éditoriale est avant tout remarquable par le prestige des deux figures qui se sont associées pour la mener à bien : Jean-Nicolas de Francini, directeur de l'Opéra, et Christophe Ballard, imprimeur, possèdent tous deux un monopole, l'un sur la production de pièces de théâtre lyriques, l'autre sur l'impression de la musique. Il était difficile que de l'association entre ces deux entrepreneurs ne naisse pas une édition prestigieuse.

2. LE CALENDRIER DE LA PUBLICATION

Le privilège faisant référence à l'association entre Francini et Hyacinthe de Gauréault à la direction de l'Académie royale de musique, sa demande est donc postérieure au 30 décembre 1698, date qui officialise cette association. Dans les archives de la chambre syndicale de la librairie et de l'imprimerie, le dépôt de cette demande est daté exactement du 24 mai 1703⁴².

L'approbation du censeur date du 30 mai 1703. Le privilège est accordé le 7 juin 1703. Le texte du privilège entièrement rédigé est daté du 10 juin 1703. L'enregistrement de sa cession « sur le livre de la communauté des imprimeurs et libraires » se fait deux jours plus tard, le 12 juin 1703. Henri-Jean Martin, lorsqu'il évoque le temps mis par le censeur pour émettre son avis parle d'« un délai assez long – parfois six mois⁴³ » ce qui permet *a contrario* de constater que l'octroi de ce privilège était acquis d'avance s'agissant d'un recueil de livrets ayant déjà été imprimés.

Chaque tome porte la date de 1703⁴⁴. La parution est datée plus précisément du mois de juin 1703 dans certaines publications des éditions Ballard, comme dans l'édition séparée du livret pour l'opéra *Cassandre*, dans laquelle un encart publicitaire pour les autres publications de la maison Ballard annonce « le huitième volume du recueil général des opéras en paroles, [...] imprimé de la même manière que les sept premiers volumes qui parurent au mois de juin 1703⁴⁵ ».

⁴² Voir illustration 2.

⁴³ Henri-Jean Martin, *op. cit.*, p. 764-768.

⁴⁴ Dans l'article « Ballard Christophe » du *Dictionnaire des libraires à Paris*, il est fait référence à une source (non citée) d'après laquelle Ballard aurait déclaré en 1701 avoir sous presse plusieurs ouvrages : *Dictionnaire de musique*, in-fol. et in-8° ; *Parodies sur les opéras*, in-12 ; *Recueil des paroles des opéras*, in-12 ; *Tancrède, opéra de M. Campra*, in-4° ; *Processional de Cîteaux (plain-chant)*, in-8° ; *Graduel monastique de M. Nivers*, in-4° (Frédéric Barbier, Sabine Juratic, Annick Mellerio (codir.), *op. cit.*, p. 118). Cette date de 1701 est invraisemblable.

⁴⁵ *Cassandre*, Paris, Ballard, 1706, disponible sur : ark:/12148/bpt6k5713663g.

Imprimé en juin 1703, le recueil s'achève sur le livret des *Fragments de M. de Lully*, œuvre représentée pour la première fois sur la scène parisienne le 10 septembre 1702. Le livret de *Tancredi*, opéra de Campra représenté le 7 novembre de la même année 1702, est en revanche absent du recueil. On devrait en déduire que la date butoir à prendre en compte dans la conception du recueil est novembre 1702. La situation n'est pas si simple : en effet, à leur création, le 10 septembre 1702, les *Fragments de M. de Lully* se composent d'un prologue et de seulement cinq entrées⁴⁶. Pendant les huit mois au cours desquels ils sont restés à l'affiche, ils furent enrichis de nouvelles entrées composées par Campra, comme le précise l'avertissement qui précède le livret dans le *RGO* : « Comme ce ballet a été varié dans l'espace de huit mois qu'il a été représenté, on a cru devoir y joindre les trois nouvelles entrées qui y ont été ajoutées successivement⁴⁷ ». C'est ce que confirme la page 439 du tome 7 qui porte, dans une disposition semblable à celle des autres pages de titre, la mention « Trois nouvelles entrées ajoutées aux fragments en différents temps », ainsi que l'intégration des livrets des nouvelles entrées. L'édition du *RGO* prend donc en compte l'enrichissement progressif de cet opéra dont l'actualité au moment de la conception du *RGO* est d'ailleurs signalée dans la table du tome 1, qui, à propos du *Carnaval*, précise que sa « septième entrée est le divertissement de la quatrième entrée des *Fragments*. » Le caractère allusif de la référence aux *Fragments* laisse entendre que le public sait de quelle œuvre il s'agit et signale que cette œuvre, dans sa version étendue, était encore récemment à l'affiche au moment de la conception définitive du *RGO*. Si l'on tient compte de l'indication temporelle donnée par l'éditeur qui date la création des *Fragments de M. de Lully* de huit mois auparavant, force est de constater que la conception du *RGO* n'a été arrêtée qu'en mai 1703, peu de temps avant le dépôt de la demande de privilège.

Les *Fragments de M. de Lully* sont aussi éclairants pour dater la conception des gravures : le personnage central de la dernière gravure du recueil est copié par Ertinger sur une estampe de Jean Berain datée de 1703⁴⁸. Cela signifie que le calendrier du graveur coïncide avec celui de l'imprimeur.

⁴⁶ C'est cette structure qu'indique la partition des *Fragments de M. de Lully*, Paris, Ballard, 1702.

⁴⁷ *RGO*, tome 7, p. 392.

⁴⁸ Nous présenterons cette gravure dans le chapitre IX.

3. UN TITRE PROGRAMMATIQUE

Cet ouvrage a pour titre complet : « Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement ». Chaque élément de ce titre délimite le contenu de l'ouvrage et implique des choix éditoriaux que nous allons mettre en valeur.

Un recueil...

Cet ouvrage est un recueil, c'est-à-dire un « assemblage de plusieurs ouvrages compilés et reliés ensemble⁴⁹ ». Les opéras qu'il rassemble ont déjà été imprimés séparément sous forme d'opuscules appelés « livres » qui faisaient office de programmes, étaient spécialement imprimés pour la représentation⁵⁰ et étaient distribués à l'entrée de la salle de spectacle, conformément à l'habitude prise pour les ballets et les pièces de machines :

On éditait des fascicules contenant des explications des décors, des figures et des symboles en jeu dans l'œuvre. Mais l'essentiel était de permettre de comprendre de goûter le charme des paroles chantées, que la mise en musique risque de brouiller⁵¹.

Le musicographe Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville (1674-1707), rapportant un dialogue fictif entre l'auteur et deux spectateurs de sa connaissance, juste avant le commencement de la représentation de l'opéra *Tancredi*, fait référence à cette pratique :

le Comte s'approcha de lui avec une bougie que la Comtesse s'était fait apporter pour lire les paroles de Tancredi, dont elle avait pris un exemplaire en entrant⁵².

Les deux spectateurs nobles ont acheté à la porte de l'Académie royale de musique un livre des paroles, qu'ils s'apprêtent à lire pendant le spectacle, à la lueur d'une bougie⁵³. Christophe

⁴⁹ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Arnout – Rotterdam, R. Leers, 1690, tome 3, p. 334.

⁵⁰ Ces opuscules entrent dans la catégories des imprimés non pas « éphémères » mais « occasionnels » : « Si l'on considère qu'un éphémère est un imprimé n'ayant pas la forme d'un livre, généralement non destiné à être conservé et échappant au circuit commercial (distribué, envoyé, offert, affiché, il n'est pas vendu), lorsqu'il fait l'objet d'une diffusion commerciale organisée, il s'agit plutôt d'un occasionnel. » (Nicolas Petit, *L'éphémère, l'occasionnel et le non-livre (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Klincksieck, p. 15).

⁵¹ Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, op. cit., p. 14.

⁵² Jean Louis Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, où, en examinant en détail les avantages des spectacles et le mérite des compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique*, Bruxelles, F. Poppens, 1704, p. 7.

⁵³ Le prologue des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* qui reprend la première des six entrées du ballet final dit « Ballet des Nations » du *Bourgeois gentilhomme* de Molière (1670) représente, selon le principe du théâtre dans le théâtre, une distribution mouventée de ce type de brochures au début de la représentation d'un ballet : l'homme chargé de la distribution reçoit les sollicitations appuyées de personnages pittoresques soucieux d'avoir « Un livre de ballet / Pour lire le sujet / Du divertissement qu'on fait ». Ces deux types de brochures (livret de ballet, livret d'opéra) ont en commun d'être procurées aux spectateurs le jour même de la représentation pour qu'ils suivent plus aisément mais leurs contenus sont différents : les livrets d'opéra contiennent le texte dans son intégralité tandis que le livret de ballet se contente de résumer la pièce en consacrant à chaque acte un « argument ».

Ballard, dans la préface du *RGO*, désigne d'ailleurs son imprimerie comme celle « où tous les opéras ont été imprimés originairement », et déclare avoir porté toute l'attention nécessaire « pour les purger des fautes légères que la précipitation y aurait pu faire glisser lorsqu'on [n'] a eu quelquefois qu'un jour ou deux pour en donner l'impression au public dans le temps de leur première représentation ».

Avant le *RGO*, la mise en recueil d'opéras s'est déjà concrétisée sous la forme d'assemblages de ces opuscules. Françoise Karro mentionne ainsi des recueils réalisés par des particuliers pour leur usage personnel :

*Avant que Christophe Ballard, en 1703, lance un RGO, l'habitude s'est prise de recueillir les livrets où le collectionneur met aussi en valeur ses entrées à la Cour*⁵⁴.

Parmi ces particuliers, le Roi. Laurent Guillo signale un *Recueil général des opéras, représentés devant sa majesté, depuis leur établissement*, Paris, Christophe Ballard, 1703, constitué « Par exprès commandement de sa majesté », donc à la demande de la Maison du roi et constitué exclusivement de livrets d'opéras de Lully publiés antérieurement :

*La constitution de certains de ces recueils semble avoir été ordonnée par la Maison du roi, ce qui révèle une ambition similaire à celle qui anime l'atelier des copistes Philidor et Fossard : la reconstitution d'une mémoire au service de la royauté*⁵⁵.

De pratique amateur due à des anonymes, la mise en recueil devient pratique professionnelle lorsqu'elle répond à une commande ponctuelle faite par la maison royale à l'imprimeur Ballard. Mais les recherches de Laurent Guillo montrent que cette mise en recueil ne répond pas uniquement à la demande de particuliers : la maison Ballard s'en est déjà fait une spécialité, ce que prouve l'existence, avant et après l'édition du *RGO* en format in-12, de recueils de livrets de paroles d'opéra (parfois associés à des livrets de ballets) édités par Christophe Ballard et dont la constitution répond aussi bien à la nécessité économique d'écouler un fonds de livrets séparés invendus qu'au souci de répondre à la demande du public. Les recueils suivants sont ainsi antérieurs ou contemporains de la conception du *RGO* :

- *Recueil des opéras et ballets du roi...*, 1676, 1 vol.

- *Recueil des opéras de M. Quinault...*, 1695, 2 vol.

⁵⁴ Françoise Karro, « Marques de royauté dans les livrets de l'Académie royale de musique entre 1672 et 1687 », *Revue de la BNF*, n°49, automne 1993, p. 23-25. Ce qui nous intéresse tout particulièrement dans la description d'un de ces recueils d'amateurs, c'est qu'il est enrichi de gravures d'origines diverses et représentant des vues de Rome, de Versailles, de Paris. Cet amateur éclairé éprouve déjà le besoin d'accompagner d'illustrations les livrets d'opéra qu'il a recueillis.

⁵⁵ Laurent Guillo « Les Ballard : imprimeurs du roi pour la musique ou imprimeurs de la musique du roi ? », dans Jean Duron (dir.), *Le prince et la musique - Les passions musicales de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, [s. d.], p. 5.

- *Recueil des opéras, mis en musique par M. de Lully...* Tome II., 1701, 1 vol.

- *Recueil général des Opera...* 1703, 1705, 8 vol.

Laurent Guillo décrit ces ouvrages comme « des collections en format in-4, reliées en plusieurs volumes et vendues sous un titre imprimé pour l'occasion : *Recueil des opéras, Recueil général des opéras, Recueil des sujets et paroles...* ». Il s'agit donc de recueils factices qui

*contiennent toujours des éditions anciennes, mais lorsqu'un livret épuisé empêchait de reconstituer une série complète, il fallait le réimprimer pour compléter le recueil (ou exceptionnellement le copier à la main). Pour respecter la chronologie des œuvres au sein du recueil, cette réimpression se faisait en général sous la date d'impression originale, ce qui pose des problèmes de datation parfois épineux*⁵⁶.

L'édition du RGO prend donc modèle sur des collections préexistantes consistant à proposer régulièrement au public des recueils factices, ceux de la maison Ballard, qui a le privilège et le monopole des impressions de livrets, et, comme nous le montrerons, ceux concurrents de l'imprimeur hollandais Abraham Wolfgang, confectionnés à partir de livrets pirates.

Le RGO est cependant à distinguer de ces différents recueils rassemblant, sous une même reliure, différents livrets publiés à l'occasion d'une représentation précise afin d'aider le public à suivre l'action musicale et scénique, qu'ils soient constitués par des amateurs d'opéras, la maison du Roi, la maison Ballard ou ses concurrents hollandais. Il ne fait pas non plus partie des « collections de musique publiées sous forme de périodiques⁵⁷ » qui montrent que Christophe Ballard a le sens du commerce :

*L'une des particularités de la production musicale des Ballard est l'existence de nombreuses collections. Elles sont parfois régulières, parfois irrégulières avec une échéance annuelle, mais constituent toujours des corpus très homogènes et incontournables*⁵⁸.

Par exemple, Ballard entreprit dès la fin des années 1650,

*de livrer régulièrement à raison d'un volume par an, des recueils d'airs généralement anonymes : la collection perdurera jusqu'au milieu des années 1690. Son abandon ne fut pas le signe d'une désaffection du public, bien au contraire, elle fut remplacée par une nouvelle série d'airs sérieux et à boire livrée mensuellement et qui s'éteindra bien après la mort de Louis XIV*⁵⁹.

⁵⁶ La liste et les citations sont extraites de l'ouvrage à paraître de Laurent Guillo.

⁵⁷ Frédéric Barbier, Sabine Juratic, Annick Mellerio (codir.), *op. cit.*, p. 116.

⁵⁸ Laurent Guillo, « L'édition musicale française avant et après Lully », dans Anne Terrier et Alexandre Dratwiski (codir.), *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 83.

⁵⁹ Jean Duron, « Cette musique charmante du siècle des héros » dans Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 67. On peut également citer les recueils suivants : *Recueil des meilleurs airs italiens*, 1699-1708 ; *Recueil de motets*, 1712 ; *Parodies bachiques sur les airs et symphonies des Opéra, recueillies et mises en ordre par Monsieur Robin*, 1695 et leur suite *Nouvelles parodies bachiques, mêlées de vaudevilles ou rondes de table*, 1702.

Cependant, même si les Ballard ont édité successivement tous les livrets des opéras créés par l'Académie royale de musique, ces livrets n'étaient pas systématiquement numérotés⁶⁰ : ils se succédaient, se ressemblaient dans leur mise en page mais ne s'inscrivaient pas explicitement dans une collection. Ils ne seront numérotés et leur mise en page ne sera complètement unifiée que dans le cadre de leur réédition dans le *RGO* in-12. Dans l'avis précédant le tome 10, l'éditeur fait une nette distinction, au sein de son fonds, entre les opéras imprimés « d'abord séparément de la forme in-4, et ensuite en recueil de cette forme⁶¹ », l'expression « cette forme » ayant valeur déictique et désignant celle du tome que le lecteur tient entre ses mains. De même, dans le catalogue de la maison Ballard⁶², la présentation du *RGO* comme « nouvelle impression in-12 » est un moyen de différencier le in-12 du recueil in-4 que Ballard préparait à la même époque. Le *RGO* in-12 est d'ailleurs plus abouti que les recueils factices in-4 déjà établis par Ballard : celui de 1703, décrit très précisément par Laurent Guillo, partage avec le *RGO* la répartition de huit livrets par tome ainsi que le choix de l'ordre chronologique, mais il est incomplet : dans le tome 3, manque *L'Idylle sur la paix et l'Églogue de Versailles* (dont la présence dans le *RGO* est d'ailleurs l'objet d'une justification), dans le tome 4, *Céphale et Procris*, et dans le tome 5, *Théagène et Chariclée*. Dans ce même tome 5, *Le ballet des saisons* figure anormalement en dernière place. Ballard mène bien parallèlement deux entreprises éditoriales : d'une part un recueil factice in-4 incomplet et de l'autre un vrai recueil in-12 plus abouti.

Que les sept tomes du *RGO* in-12 appartiennent à un même ensemble et constituent un recueil se traduit par des choix éditoriaux et formels à fonction unificatrice. C'est au tome 1 que revient tout d'abord cette fonction. Certes, il ne comporte aucun frontispice général qui permettrait d'unifier iconographiquement l'ensemble du recueil. Il contient cependant les textes préliminaires qui valent pour tous les volumes. Ils sont rassemblés dans un premier cahier dont les pages ne sont pas numérotées, et qui porte des signatures différentes des autres cahiers : est employée la voyelle tildée « ã » suivie d'un nombre indiqué en petits chiffres romains allant de « ij » à « vj », sauf sur la page de titre qui ne fait apparaître aucune signature. Cette pratique n'a rien d'inédit :

au temps de l'Ancien régime typographique », entre la mi-XV^e siècle et les commencements du XIX^e siècle, une série de contraintes commande la rédaction et les relations des éléments « péritextuels » situés avant la première phrase de l'œuvre imprimée dans le livre [...]

⁶⁰ Voir illustration 13.

⁶¹ *RGO*, tome 10.

⁶² *Catalogue des livres de musique, et autres qui se vendent chez Christophe Ballard, seul imprimeur du Roi pour la musique*, Paris, 1704 (voir illustration 8).

Dans tous les ateliers européens, la pratique était de composer les préliminaires et les parties finales [...] seulement lorsqu'était achevée l'impression des cahiers correspondants au texte de l'œuvre. Si ces nouveaux textes pouvaient s'inscrire sans problèmes dans la série des signatures en capitales romaines à la fin du livre, il n'en allait pas de même pour les préliminaires qui devaient recevoir une série de signatures particulières⁶³.

La différenciation typographique caractérisant le premier tome est donc la conséquence d'un écart temporel dans l'impression des livrets et des textes préliminaires qui valent pour les sept tomes sans qu'ils soient reproduits à chaque fois.

L'emploi du terme « tome » sur chaque page de titre signale par ailleurs que chacun constitue la partie d'un tout, ce que confirme la mise en page unifiée. Chacun comporte une page de titre reprenant toujours le titre général, l'indication « A Paris Chez Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la musique, rue S. Jean de Beauvais, au Mont Parnasse », la mention « Avec privilège de Sa Majesté », la date d'impression et les armes royales gravées sur bois. Seule varie l'indication du numéro de tome⁶⁴. Chaque tome intègre une « table du tome⁶⁵ » qui donne en les numérotant les titres en majuscules de chacune des pièces contenues dans le tome, accompagnés d'informations telles que leur genre, leur structure (en nombre d'actes ou entrées), la page où le livret débute.

L'unité des tomes est assurée également par la reliure. Dans le tome 13 du *RGO*, le catalogue des éditions Ballard est précédé d'un récapitulatif de l'histoire de la publication de ce recueil⁶⁶ qui établit une distinction entre exemplaires du *RGO* reliés et « en blanc⁶⁷ » qui vaut vraisemblablement déjà pour l'édition des sept premiers volumes en 1703. Il est alors d'usage que les acheteurs fassent l'acquisition d'ouvrages non reliés afin de les personnaliser : c'est ce que montrent, dans différents exemplaires que nous avons pu consulter, la variété des reliures⁶⁸ (parfois frappées aux armes d'une famille), la différence de couleurs des rubans (verts ou rouges par exemple). Nous n'avons pu mener, dans le cadre limité de notre travail, les recherches nécessaires pour identifier, parmi les exemplaires conservés dans les différentes bibliothèques, ceux qui doivent leur reliure à la maison Ballard. On sait que lorsque Christophe Ballard imprimait les livrets des divertissements de cour, il était d'usage que certains soient « couverts

⁶³ Roger Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, *op. cit.*, p. 145-146.

⁶⁴ Voir illustration 4.

⁶⁵ Voir illustration 5.

⁶⁶ *RGO*, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1734, tome 12.

⁶⁷ « On appelle un exemplaire en blanc celui qui n'est pas relié. » (*Dictionnaire universel du commerce*, nouv. éd., Paris, Veuve Estienne, 1741, tome 2, p. 1177). Dans les catalogues de partitions figurant à la fin de certains ouvrages de Ballard, la distinction est également faite entre « relié » et « broché » ou « en feuilles ».

⁶⁸ Voir illustration 1.

de papier blanc » et d'autres « couverts de papier marbré⁶⁹ » : le papier marbré étant la norme dans les exemplaires du *RGO* que nous avons consultés, son emploi prend certainement pour modèle la reliure proposée par l'éditeur, signe d'une édition soignée, visant un public aisé. Dans l'encart publicitaire du tome 13 déjà cité, la distinction entre les prix de trois tomes, selon qu'ils sont reliés ou pas, permet d'estimer plus précisément ce que coûte la reliure, soit la différence entre 9 livres (180 sous) et 7 livres et 10 sous (150 sous), soit 30 sous au total, donc 10 sous pour la reliure d'un seul tome.

Si la publication du *RGO* s'inscrit indéniablement dans le sillage du *Recueil des pièces de théâtre italien* de Gherardi initié dès 1694, ces deux programmes éditoriaux se distinguent au moins sur un point : le *Théâtre italien* rassemble des comédies italiennes dont la grande majorité n'a jamais été publiée tandis que les livrets d'opéras du *RGO* l'ont tous été sous forme d'opuscules séparés, au moment de la création de l'opéra correspondant. La différence de statut entre les livrets publiés séparément et les livrets rassemblés dans le *RGO* est confirmée par le traitement différent qui leur est réservé par les bibliothécaires. Isabelle Duquenne, qui s'est intéressée aux questions touchant au catalogage des livrets contenus dans différents fonds de bibliothèques, pointe le fait que

les livrets ont longtemps été assimilés aux imprimés. Or, la musicologie ayant attiré l'attention sur cet imprimé peu ordinaire, il a paru utile, sinon nécessaire, de leur réserver un traitement bibliographique approprié. Le statut du livret n'est pas toujours très clair au sein des bibliothèques, même si les collections de livrets forment souvent des collections spécialisées⁷⁰.

Elle s'appuie notamment sur la démarche du « RISM Libretto project » qui propose la définition suivante du livret (ou *libretto*) :

Un libretto sera défini comme un texte imprimé ou manuscrit, conçu pour une représentation ou une production particulière et qui utilise de la musique, incluant opéras, oratorios, cantates, Singspiele, ballets, masques et mélodrames

et qui considère par conséquent que

les ouvrages publiés sous forme d'œuvres complètes de librettistes ou des livrets issus de l'édition de masse destinés à être vendus lors de la représentation d'une œuvre musicale fréquemment reprise ne doivent pas être catalogués dans la base de données du RISM Libretto⁷¹.

⁶⁹ Les deux expressions sont employées par exemple pour les imprimés de *Mélicerte*, en 1698 dans les *Comptes de la maison du roi, Menus Plaisirs* (reproduit dans Marcelle Benoît, *op. cit.*, p. 162).

⁷⁰ Isabelle Duquenne, *art. cit.*, p. 18.

⁷¹ *Ibidem*, p. 23.

Ajoutons-y un autre cas de figure : celui des livrets rassemblés de manière exhaustive dans un recueil publié indépendamment et qui contribuent à lui donner une existence littéraire en dehors de toute représentation particulière. Sans citer le RGO, Isabelle Duquenne fait sienne cette exclusion des livrets qui y sont recueillis, au nom d'une définition stricte du terme de « livret » :

Nous avons soulevé le cas des livrets et recueils de livrets issus de l'édition littéraire car ces textes, n'étant pas liés à une représentation, ne doivent pas être considérés comme des livrets. Il n'en va pas de même pour les rééditions et réimpressions associées à de nouvelles représentations [qui relèvent] de fait de la pratique musicale⁷².

Autrement dit, le RGO, parce qu'il constitue un recueil, n'a pas sa place dans une collection de livrets au sens strict de « livres » distribués dans le cadre d'une représentation.

...général...

Ce titre a manifestement été inspiré à l'éditeur par le sous-titre du *Théâtre italien de Gherardi, Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées sur le théâtre italien de l'hôtel de Bourgogne*, dont le premier volume parut en 1694, et qui, dans sa réédition de 1701, devint le *Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*. En empruntant l'expression « recueil général⁷³ », les éditeurs affichent un souci d'exhaustivité, dont on sait qu'il n'est, chez Gherardi, qu'affirmé et non effectif⁷⁴.

Dans le RGO, le choix d'une numérotation à l'échelle du recueil et non pas du tome est très révélatrice de cette volonté de constituer un recueil exhaustif. Au total, ce sont « cinquante-six opéras » qu'annonce le préfacier⁷⁵ et il est important de noter que ce recueil n'écarte aucune production au nom d'un jugement de valeur négatif. D'ailleurs, si comme l'annonce le préfacier, les sept premiers tomes du recueil contiennent bien « cinquante-six opéras », il serait plus juste de dire qu'ils contiennent cinquante-sept œuvres : chaque tome contient bien huit livrets à l'exception du tome 4 qui en contient neuf. Le livret du *Ballet dansé à Villeneuve-Saint-Georges*

⁷² *Ibidem*, p. 25.

⁷³ L'approbation du censeur ne reprend pas l'adjectif « général », parlant du « Recueil des opéras » (RGO, tome 1).

⁷⁴ De même, les pièces foraines du recueil publié par Lesage et Dorneval seront, de l'aveu même des deux hommes, préalablement sélectionnées et passablement réécrites : « Nous n'avons pas même jugé à propos de faire imprimer toutes les pièces qui ont réussi sur la scène de l'Opéra-Comique, celles, par exemple, qui ont dû tout leur succès au jeu des acteurs, ou à des ballets brillants. Nous n'avons osé mettre au jour que des pièces qui ont plu par le mérite de leur propre fond. » (Lesage et Dorneval, « Préface des auteurs » au *Théâtre de la foire, ou l'opéra-comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. germain et de S. Laurent, 1737*, cité par Guy Spielmann, art. cit., p. 223).

⁷⁵ Voir annexe 3, « Listes des opéras contenus dans le RGO ». Y sont indiqués les titres de ces opéras, suivis de leur année de création, de leur genre et des auteurs de la musique et des paroles.

« devant Monseigneur le 1^{er} septembre 1692 par l'Académie royale de musique et remis au théâtre de la ladite Académie avec le carnaval, mascarade » est non numéroté et un avis justifie le refus de lui reconnaître le statut d'opéra :

*Ce ballet n'est pas compté au nombre des opéras, parce qu'il ne peut en former une représentation complète et ordinaire. On l'a néanmoins placé dans ce tome ainsi qu'il est annoncé au prologue du Carnaval, mascarade, afin de ne rien omettre de tout ce qui s'est représenté sur le théâtre de l'Académie royale de musique*⁷⁶.

Ce parti pris d'intégrer un livret dont la brièveté déroge pourtant à une des caractéristiques retenues pour définir le genre opératique témoigne bien du souci d'exhaustivité consistant à « ne rien omettre ». Il témoigne aussi de la difficulté à définir ce genre.

... des opéras ...

Le titre annonce en effet une unité de nature générique : ce recueil rassemble des ouvrages qui ont en commun de pouvoir être qualifiés d'opéras.

La notion d'opéra est un des objets de la préface du RGO qui débute par le rappel (« tout le monde sait que... ») du pays d'origine de l'opéra, l'Italie. Comme le signale Guy Spielmann,

*on hésita [...] quelques temps à ranger formellement les œuvres à dominante musicale dans une classe distincte, et surtout dans celle de l'« opera », qui pour le public du XVII^e siècle ne pouvait être qu'italien*⁷⁷.

Le terme « opera » a été d'ailleurs emprunté à l'italien, dès le milieu du XVII^e siècle, certainement au moment où Mazarin organisait la représentation, en France, d'œuvres italiennes. Dans le titre du RGO, le mot « opera », venant lui-même du pluriel latin de *opus*, conserve de cette origine son invariabilité (c'est ce que montre sur le plan morphologique, l'absence de « s » au pluriel), son emploi en italiques, et l'absence de l'accent aigu⁷⁸. Que les opéras rassemblés dans le RGO soient français n'est pas à expliciter puisque car aucun opéra italien n'est donné sur la scène de l'Académie royale de musique.

Dans son dictionnaire, Furetière propose à l'article « opera » la définition suivante :

*Spectacle public, représentation magnifique sur la scène de quelque ouvrage dramatique, dont les vers se chantent, et sont accompagnés d'une grande symphonie, de danses, de ballets, avec des habits, et des décorations superbes, et des machines surprenantes*⁷⁹.

⁷⁶ RGO, tome 4, p. 208.

⁷⁷ Guy Spielmann, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁸ Notre choix de moderniser l'orthographe dans les citations a impliqué l'accord et l'accentuation systématique du mot « opéra ».

⁷⁹ Antoine Furetière, *op. cit.*, tome 2, p. 788.

Il définit l'opéra par son point commun avec le théâtre parlé (tous deux partageant le fait d'être un « spectacle public, [une] représentation [...] sur la scène, de quelque ouvrage dramatique »), par ses moyens propres (chant, symphonie, danses, ballets, machines) et insiste, comme si c'était un trait définitoire, sur l'effet d'émerveillement à travers les adjectifs « magnifique », « grande », « superbes », « surprenantes ». Sébastien de Brossard, dans son *Dictionnaire de musique*, nomme « opéra » « les tragédies, les pastorales, et autres poésies, mises en musique et mêlées de spectacles et de danse, pour être représentés sur le théâtre »⁸⁰ : il ne fait pas explicitement référence à l'existence d'un texte opératique mais le sous-entend par les références aux genres du théâtre parlé ; le terme « musique » fait la synthèse entre chant et symphonie ; « danse » prend un sens plus général puisqu'il intègre les ballets ; il n'est plus fait mention des « habits » ni de la dimension spectaculaire. La définition donnée dans le *RGO* reprend celle de Furetière en la simplifiant et la condensant : « représentations, en musique, accompagnées de danses, de machines et de décorations ». Dans le titre du *RGO*, le terme « opera » désigne donc l'ensemble des spectacles lyriques : c'est le fait que les vers y sont chantés au lieu d'être déclamés qui distingue ce genre du théâtre parlé. Le choix de ce terme dans le titre « Recueil général des opéras... » permet de rassembler sous une même étiquette toutes les productions de l'Académie royale de musique quelle que soit la diversité effective de ces productions : nous n'avons pas affaire à un recueil de tragédies lyriques (ou « tragédies en musique⁸¹ ») pourtant majoritaires mais d'opéras c'est-à-dire aussi bien de pièces étiquetées « ballet » ou « pastorale » entre lesquelles les frontières génériques sont loin d'être étanches. D'ailleurs le recueil s'ouvre sur une pastorale et se termine sur un ballet intitulé *Fragments*.

L'unité générique des différents ouvrages est assurée, à l'échelle du recueil et de chaque tome, par une unification de leur présentation tant dans les choix typographiques et de mise en page que dans l'illustration des livrets : la nature des ornements et leur disposition varient peu et sont pensées pour rendre compte de la hiérarchie des paratextes et textes. Les rares changements dans la présentation des opéras témoignent de changements dans leur structure, comme nous le verrons dans la dernière partie.

Dans la préface, le terme « opera » renvoie tantôt au spectacle opératique dans son ensemble, tantôt au seul objet imprimé dans ce recueil, sans en préciser les contours exacts, pas

⁸⁰ Sébastien Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris, C. Ballard, 1703, page non numérotée.

⁸¹ C'est avec *Thésée* que Quinault et Lully inaugurent en 1675 l'appellation (sinon le genre) « tragédie en musique ».

plus que ne le fait le titre qui annonce un recueil d'œuvres unies par le genre de l'opéra, mais sans lever l'ambiguïté. Trois dimensions d'un opéra peuvent être *a priori* éditées : la danse, la musique et les paroles.

Pour ce qui est des danses exécutées à l'opéra, leur publication a débuté dès 1700, à l'initiative de Raoul-Auger Feuillet qui publie un *Recueil de danses composées par M. Pécour pensionnaire des Menus Plaisirs du roi et compositeur des ballets de l'Académie royale de Musique de Paris et mises sur le papier par M. Feuillet*⁸². La présence de schémas représentant les chorégraphies selon la notation Feuillet explique que ces danses soient publiées par l'auteur même et que Ballard n'en ait pas acquis le privilège. L'importance de la danse dans l'opéra français n'est d'ailleurs pas relayée dans le RGO lorsqu'il s'agit d'indiquer en page de titre les contributeurs des opéras : seuls sont cités le librettiste et le compositeur. Deux chorégraphes (Pécour et Lestang) sont nommés dans la préface et certains danseurs le sont soit dans la préface soit dans des listes qui précèdent les livrets les plus récents.

Un recueil d'opéras peut tout aussi bien être un recueil de musique. Le fait que ce soit Christophe Ballard, c'est-à-dire le « seul imprimeur de la musique du roi », qui soit chargé de son impression ne lève évidemment pas l'ambiguïté : on sait qu'il imprimait séparément aussi bien les partitions d'opéra que leurs paroles. Cette ambiguïté est cependant vite levée : il suffit de feuilleter le recueil pour se rendre compte qu'il ne contient aucune partition de musique. Ce parti pris de n'imprimer que les paroles est revendiqué et même on le pallie puisque, dans la table des matières⁸³ de chaque tome, chaque titre de pièce est suivi d'une information sur la disponibilité de la partition correspondante⁸⁴ : la pièce est soit « non imprimée en musique », soit « imprimée en musique », auquel cas la « partition » (dont le format est alors indiqué) est « rare » ou « se vend » à un prix également indiqué. Il incombe donc aux amateurs de musique de se reporter à l'édition séparée des partitions dans un système éditorial basé sur la séparation et la complémentarité entre éditions des paroles et éditions de leur musique. Dans le catalogue des éditions Ballard déjà cité, le RGO est classé dans la catégorie « Livres sans musique » et lorsque, dans le tome 10, Christophe Ballard annonce qu'il renonce à une partie de sa

⁸² Pécour, un des meilleurs danseurs de son temps, fut chorégraphe de l'Opéra de 1689 à sa mort en 1729. En 1704, soit un an après la publication du RGO, paraît également un *Recueil de danses contenant un très grand nombres [sic] des meilleures entrées de ballet de M. Pécour tant pour homme que pour femmes [sic] dont la plus grande partie ont été dansées à l'Opéra recueillies et mises au jour par M. Feuillet, maître de danse*, Paris, Feuillet, 1704.

⁸³ Voir illustration 5.

⁸⁴ La réciproque n'est pas vraie : sur les livrets de partitions imprimées n'est pas indiquée la disponibilité du livret.

production éditoriale d'opéras, il précise : « J'eusse bien voulu continuer les paroles, comme je continue la musique⁸⁵ ».

Encore faut-il s'accorder sur le statut de ce qu'on a, par commodité, désigné jusque-là par le terme « paroles ». Lorsqu'il est présenté comme un recueil de « paroles », le *RGO* semble exclure du texte opératique les didascalies, autrement dit les références aux conditions matérielles de représentation. Antoine Furetière donne la définition suivante du terme « paroles » :

On dit en poésie, faire les paroles d'un air, quand on fait des vers qu'on met après en musique. Voilà un air qui est fait par un tel musicien, les paroles sont d'un tel auteur⁸⁶.

Dans l'édition de 1727 de son dictionnaire, le paragraphe cité est précédé d'une nouvelle entrée correspondant au sens particulier du mot dans le domaine musical :

PAROLE, en termes de musique, se dit au pluriel du texte qui répond aux notes de la musique. BROSS [ART]. Voilà un beau motet ; mais aussi les paroles sont belles, et ont donné beau jeu au musicien. La musique est belle, mais les paroles ne valent pas grand-chose⁸⁷.

C'est la signification qu'a le mot « paroles » dans la préface du *RGO* qui choisit comme événement fondateur de l'opéra français l'idée de Perrin d'appliquer à la musique des paroles françaises, étant donné que « maniées avec art, [...] elles étaient susceptibles des mêmes mouvements et des mêmes ornements que les paroles italiennes⁸⁸ ».

En réalité, le texte qui nous est proposé s'apparente à un texte théâtral constitué certes des « paroles » énoncées par les personnages acteurs (sous forme d'airs chantés ou de récitatifs) mais aussi de didascalies (indiquant la structure de la pièce, le nom des personnages énonciateurs ainsi que les décors et certains déplacements, gestes, événements, actions se

⁸⁵ *RGO*, tome 10.

⁸⁶ Antoine Furetière, *op. cit.*, tome 3, p. 45.

⁸⁷ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, éd. corr. et considérablement aug., Paris, Compagnie des libraires associés, 1727, tome 5, demi-page 149.

⁸⁸ *RGO*, tome 1, non paginée. Rappelons que les paroles en français et non en italien sont l'apanage de l'opéra français : « À l'étranger, les représentations sont surtout en italien - la langue internationale de l'opéra jusqu'à la fin du XVII^e siècle - avec un personnel artistique italien [...]. Seule la France s'oppose aux représentations d'opéra italien que le cardinal Mazarin organise autour des célébrations du mariage de Louis XIV (*Ercole amante* de Francesco Buti et Francesco Cavalli, 1662) et conçoit un opéra national en français selon les règles du théâtre classique, en opposition explicite avec la dramaturgie de l'opéra italien. » (Andrea Fabiano, « Le livret d'opéra : parcours d'un nouveau genre théâtral du XVII^e au XX^e siècle », *Études Italiennes : Articles, Notes, Comptes rendus*, 2011).

déroulant sur scène), autrement dit à un « poème⁸⁹», terme qui a le mérite de n'avoir pas l'ambiguïté du terme « paroles » et de désigner l'ensemble formé par les répliques et les didascalies.

Reste qu'être auteur de « paroles » ou d'un « poème », ce n'est pas être auteur d'une œuvre à part entière : les paroles sont par essence la partie d'un tout et le texte opératique, réduit à la notion de « paroles » sans musique, n'est pas encore pleinement littéraire car pas encore pleinement autonome. Le terme « paroles » du titre ne suffit pas à faire de ce recueil un ouvrage purement littéraire.

...représentés...

Le titre du recueil rappelle en effet que les textes qu'il donne à lire ont la particularité d'avoir été déjà représentés. Ce statut est intrinsèque aux œuvres de genre opératique qui, rappelons-le, sont définies dès la préface comme des « représentations ». Chaque page de titre prend ainsi soin d'indiquer non pas une date d'écriture ou de composition mais l'année de création de chaque opéra.

C'est à la préface qu'il revient de tracer à grands traits les circonstances de représentation des opéras (lieux de représentation, noms des principaux acteurs et danseurs, des décorateurs et machinistes), du moins pour les opéras créés par Lully. Après *Achille et Polyxène*, le préfacier se contente de citer des noms et de renvoyer le lecteur à l'actualité opératique :

Les auteurs [sic, pour acteurs] et danseurs distingués, dont nous n'avons point encore eu lieu de parler, tels que sont les sieurs Dun, Hardouin, Thévenard, Ballon, etc. mesdemoiselles de Subligny, Maupin, etc. sont assez dédommagés de notre silence, par les applaudissements continuels qu'ils reçoivent du public⁹⁰.

C'est seulement dans le dernier livret du tome 7 du RGO qu'il est fait référence aux circonstances précises d'une représentation : il est en effet accompagné de la liste des acteurs et danseurs qui l'ont créée, ce qui contribue à le rattacher à ses conditions de représentation, à l'ancrer dans l'actualité artistique, et à renouer avec la fonction première du livret, celle de programme d'une représentation.

⁸⁹ Voir Sylvie Bouissou, « Le poème d'opéra, de la source littéraire au livret : le cas des *Opera omnia* de Rameau », dans Thomas Betzwieser, Norbert Dubowy, Andreas Münzmay (codir.), *Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte*, Berlin, W. de Gruyter, 2017, p. 85.

⁹⁰ RGO, tome 1.

...par l'Académie royale de musique...

Le recueil s'annonce donc comme rassemblant des œuvres unies par leur genre et leur appartenance au monde du spectacle scénique mais également par un créateur unique : l'Académie royale de musique, autrement dit une entreprise de spectacle privée⁹¹.

Que les livrets d'opéras contenus dans ce recueil aient été représentés par la seule Académie royale de musique implique un resserrement de la notion de répertoire opératique, et l'absence, dans ce recueil, de certains opéras montés au XVII^e siècle. On ne trouve par exemple pas trace dans le RGO des livrets d'opéras italiens donnés à Paris du temps de Mazarin, par des musiciens italiens, avant la création de l'Académie royale de musique. En sont également exclus les opéras français représentés à l'initiative d'autres personnes que le directeur de l'Académie royale de musique et par des chanteurs et danseurs ne faisant pas partie de la troupe de l'Opéra, dans des maisons particulières, notamment les théâtres de Cour, par exemple ceux qu'on est convenu de ranger sous l'étiquette de « petit opéra⁹² » : ils ne pouvaient trouver leur place dans un recueil tout entier dédié à la production d'une institution unique qui ne laisse pas place à la concurrence. On sait également que Philippe d'Orléans (1674-1723), neveu de Louis XIV, composa des tragédies lyriques qui furent représentées au Palais-Royal et à Fontainebleau : *Philomèle* vers 1694 et *Penthée* vers 1703. Par Palais-Royal il faut ici comprendre la résidence et non le théâtre de l'Opéra qu'elle abritait, ce qui explique que les livrets de ces deux opéras soient absents du RGO. Il en est de même pour *Le triomphe de la paix*, opéra de Gautier représenté le 29 janvier 1685 pour l'inauguration d'une Académie de musique à Marseille, certes autorisée par contrat par Lully⁹³, mais qui n'était pas l'Académie royale de musique parisienne.

L'absence du livret d'*Oronthee* est *a priori* plus énigmatique. Cette tragédie lyrique, dont la musique fut composée par Paolo Lorenzani (mais attribuée officiellement à l'époque au fils de Lully, son successeur d'alors) sur un livret de Michel Leclerc, fut représentée par la troupe de l'Opéra, le 23 août 1688, au château de Chantilly, chez le prince de Condé, à l'occasion d'une fête donnée en l'honneur du Dauphin. Il s'agit bien d'un livret représenté par l'Académie royale

⁹¹ Il faut attendre 1749 pour que le privilège cesse d'être aux mains d'un ou plusieurs particuliers : il passe alors à la ville de Paris et en 1780 au pouvoir royal *via* le département des Menus-Plaisirs.

⁹² Voir l'article de Nathalie Bertin-Blivet, « *Le Mercure galant*, une source pour penser le petit opéra », Paris, 2008. L'auteur intègre sous cette appellation deux pièces pourtant recueillies dans le RGO comme *L'idylle de Sceaux* et *L'idylle sur la paix*.

⁹³ Jérôme de La Gorce, *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV : histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères, 1992, p. 71-72.

de musique. C'est dans l'avis précédant, dans le *RGO*, le *Ballet dansé à Villeneuve-Saint-Georges*, que l'on trouve la réponse à son absence : on nous y explique que ce ballet étant une œuvre trop courte pour mériter l'étiquette d'« opéra », sa présence dans le recueil est justifiée par le souci « de ne rien omettre de tout ce qui s'est représenté sur le théâtre de l'Académie royale de musique⁹⁴ ». Cette remarque ajoute un critère de sélection des livrets, non explicite dans le titre du recueil : les opéras produits par l'Académie royale de musique ne sont intégrés au recueil qu'à la condition d'avoir été représentés sur son théâtre, constituant ainsi un « Répertoire de l'ARM *intra-muros*⁹⁵ ». *Oronthe* « ne fut jamais remis à la scène au théâtre parisien⁹⁶ » et donc ne fut jamais repris sous forme de livret dans le *RGO*, l'Académie se définissant moins par sa troupe que par sa salle de spectacle. Notons que lorsque l'almanach *Les Spectacles de Paris* introduit annuellement son catalogue alphabétique des opéras, il se montre très précis en substituant à la formule du titre « représentés par l'Académie royale de musique » celle-ci : « représentés sur le théâtre de l'Académie royale de musique⁹⁷ ».

...depuis son établissement.

Cette dernière précision donnée par le titre permet de fixer un moment à partir duquel l'exhaustivité sera effective. Ce moment n'est pas donné sous la forme chiffrée d'une date mais de manière indirecte par le biais d'un événement : l'établissement de l'Académie royale de musique. Cette date est loin d'aller de soi car elle est concurrencée par trois autres : la préface fait ainsi mention, dans son souci de retracer l'histoire du genre opératique en France, de la création, en 1659, du premier opéra français, *La Pastorale d'Issy*, des répétitions, en 1660 d'*Ariane* (jamais représenté), puis du privilège octroyé à Perrin en 1669 pour une « Académie des opéras en langue française ». C'est en 1672, à l'occasion du transfert de ce privilège à Lully, que l'« Académie des opéras » devient « Académie royale de musique ». Le *RGO* choisit comme origine du répertoire opératique français la date de 1669 puisque le premier opéra dont le livret est reproduit est *Pomone*, représenté en 1671, tandis que sont exclus du *RGO* les deux opéras créés antérieurement à 1669. Le choix d'intégrer à un recueil rassemblant les opéras produits

⁹⁴ *RGO*, tome 4, p. 208.

⁹⁵ Géraldine Gaudefroy-Demombynes, *op. cit.*, p. 24. Le « Catalogue chronologique (par ordre décroissant) des créations d'opéras ARM/ Cour de France (1669-1791) » issu du *Répertoire OSAR/dicOPSAR* établi par ses soins permet de confirmer que ne figurent dans le *RGO* que les opéras ayant été représentés (pas forcément créés) sur la scène de l'Académie royale de musique.

⁹⁶ Jérôme de La Gorce, *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV : histoire d'un théâtre*, *op. cit.*, p. 88.

⁹⁷ *Les spectacles de Paris, ou Suite du calendrier historique et chronologique des théâtres*, Paris, Veuve Duchesne, 1761, p. 16.

par l'Académie royale de musique, deux opéras, *Pomone* et *Les peines et les plaisirs de l'Amour*, produits par une académie qui n'est pas encore qualifiée de royale, se fait donc au prix d'un anachronisme dans le titre⁹⁸.

*

* *

Le titre « Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement » a vocation à ériger en un répertoire un ensemble de livrets d'opéras. La notion de répertoire implique l'unité du « recueil » et l'exhaustivité suggérée par le qualificatif « général ». Elle implique également des critères de sélection dont deux sont mis en avant dès le titre : l'effectivité de la représentation et l'organisation de celle-ci par une entreprise de spectacles unique s'inscrivant dans le champ académique. Dès lors, ce répertoire a une histoire qui débute à une date donnée (« son établissement »). Ce titre, en même temps qu'il circonscrit un répertoire, en exclut des livrets opératiques : opéras restés à l'état de livrets non représentés et livrets représentés par d'autres entités que l'Académie royale de musique (par exemple les opéras italiens, les « petits opéras »). Malgré sa précision, il ne rend pas compte d'un critère de sélection comme l'obligation, pour faire partie du répertoire, d'être représenté sur la scène parisienne de l'Opéra. Il est peu clair sur la définition du terme « opéra » et attend du lecteur qu'il entende par « opéra » un « *libretto* d'opéra ». Enfin, ce titre masque une contradiction : l'appellation « Académie royale de musique » apparaît quelques années après la création de deux opéras français pourtant recueillis dans le *RGO*. Au vu de son contenu, on peut reformuler ainsi le titre du *RGO* : « recueil général des opéras représentés sur leurs scènes parisiennes par l'Académie d'opéra puis l'Académie royale de musique depuis l'établissement de la première en 1671, jusqu'en 1702 » étant entendu que la définition de l'opéra qui domine dans ce recueil est la suivante : « poème dramatique rédigé en français, représenté sous forme chantée et dansée avec accompagnement d'habits, décors et machines, le tout sous la responsabilité d'une entreprise de spectacle du nom d'académie, tenant son privilège du roi. » Le titre choisi par l'éditeur est cependant suffisamment évocateur et marquant pour être repris en 1771 par l'imprimeur belge François-Joseph Desoer lorsqu'il publiera les six tomes d'un *Recueil général des opéras bouffons qui ont été représentés à Paris avec les Ariettes en musique*.

⁹⁸ On peut voir dans la récupération de ces deux pastorales une réécriture de l'histoire et une dépossession. Détail sans importance ou bien lapsus révélateur de leur statut qui ne doivent rien à Lully, les typographes du *RGO* ont choisi l'orthographe « royalle » pour les opéras 1 et 2 et « royale » pour les suivants.

4. UNE PRÉFACE INÉDITE

Quelles sont les intentions de Jean-Nicolas de Francini et de Christophe Ballard lorsqu'ils décident de constituer un recueil non factice des livrets de tous les opéras jusque-là représentés sur la scène de l'Académie royale de musique ? Certaines de leurs intentions sont à déduire du contexte général dans lequel le *RGO* est édité. D'autres sont formulées explicitement dans la préface sur laquelle s'ouvre le *RGO*.

Cette préface n'est pas signée et, si l'on s'en réfère à Roger Chartier qui constate que les textes préliminaires sont le plus souvent rédigés par le libraire ou l'imprimeur⁹⁹, on peut l'attribuer à Christophe Ballard. Le compte-rendu de la publication du *RGO* dans le *Journal des savants*¹⁰⁰ vient confirmer cette attribution : la phrase introductive de ce compte-rendu désigne certes par un « on » à valeur indéfinie l'auteur de la préface (« Dans la préface qu'on a mise dans ce recueil, on a remarqué que c'est "aux Italiens à qui on doit l'invention des opéras" »), mais à la dernière phrase de la préface du *RGO* (« au reste, au fur et à mesure qu'il se présentera assez de matière pour former un volume nouveau, on l'imprimera sans perdre de temps¹⁰¹ »), le *Journal des savants* substitue celle-ci : « au reste, au fur et à mesure qu'il se présentera assez de matière pour former un volume nouveau, Monsieur Ballard promet de l'imprimer sans perdre de temps¹⁰² ». Cette paternité que le *Journal des savants* accorde à l'imprimeur pourrait en réalité ne valoir que pour la deuxième partie de la préface relative aux conditions d'édition du *RGO*, tandis que la première partie, historique, pourrait être de la main de Francini : la connaissance fine de l'histoire de l'Académie royale de Musique qui s'y manifeste semble davantage le fait de son directeur que de son imprimeur. En tous cas, les intérêts, les buts de l'un et l'autre peuvent se déterminer à partir de ce texte préliminaire.

Une histoire de l'Académie royale de musique

La partie historique de la préface, qui rappelle le passé glorieux de l'Académie, permet de comprendre que le *RGO* a pour ambition de lui rendre son prestige. Ce texte est, à notre connaissance, le seul texte officiel émanant de l'Académie royale de musique. Cette dernière a beau partager avec les autres académies la mission de célébrer la gloire de Louis XIV, elle s'en distingue par l'absence de recherche théorique :

⁹⁹ Roger Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, op. cit., p. 30.

¹⁰⁰ *Le Journal des savants pour l'année 1703*, Paris, J. Cusson, p. 557-559 (voir illustration 9).

¹⁰¹ *RGO*, tome 1, page non numérotée.

¹⁰² *Le Journal des savants pour l'année 1703*, op. cit., p. 559.

Le projet initial de Pierre Perrin, lorsqu'il obtint, en 1669, le privilège pour fonder des académies d'opéra, était assorti d'un projet de mise en place de discours théorique qui allait accompagner la recherche artistique qu'il aspirait à conduire au sein des dites académies [...] Pour autant, l'Académie royale de musique, telle qu'elle fut établie par le florentin Lully dès le rachat du privilège au début de 1672, a totalement évacué cette vocation théorique et normative. La codification du canon, la mesure et l'établissement des normes constituaient pourtant une mission centrale des Académies royales françaises¹⁰³.

On trouve de rares traces d'une réflexion théorique sur les missions de ladite Académie dans le premier privilège d'opéra que le Roi octroie à Perrin (et qu'il accompagne du souhait « que [ses] sujets s'accoutumant au goût de la musique se porteraient insensiblement à se perfectionner en cet art, l'un des plus nobles des arts libéraux ») et dans l'épître dédicatoire à Colbert par lequel le poète Gilbert introduit l'édition de sa pastorale lyrique *Les peines et les plaisirs de l'amour*, évoquant la place de l'Académie d'opéra dans le paysage académique et ses fonctions¹⁰⁴. Cependant, on note l'absence d'un corpus théorique et normatif émanant directement de cette académie. Théodora Psychoyou en propose trois explications : la présence d'un projet musical unique (la tragédie en musique), la personnalité de son directeur Lully, et le fait que c'est sa musique qui sert de canon absolu. Il faut y ajouter le fait que « l'Opéra de Paris se rattache davantage au système théâtral de l'Ancien Régime qu'au système académique¹⁰⁵ » : le privilège d'opéra d'abord aux mains du poète Perrin, passe très vite aux mains d'un compositeur, Lully, puis d'un investisseur, Francini, tous deux peu soucieux d'accompagner la production et l'organisation concrète des spectacles d'un discours réflexif sur le genre qu'ils avaient promu. La préface du *RGO* est donc d'autant plus précieuse que, même sans relever de la théorie musicale, elle rend compte d'une réflexion menée par l'Académie sur son propre répertoire et sur sa propre histoire. La thèse de Philippe Vendrix, consacrée à l'histoire de la musicologie aux XVII^e et XVIII^e siècles, permet de l'inscrire dans la mode des histoires de l'opéra : la création, de pair, de ce genre nouveau qu'est l'opéra français et de l'Académie Royale de musique, a suscité de nombreux écrits¹⁰⁶. Jean-Claire Vançon, passant en revue les différents ouvrages tout

¹⁰³ Théodora Psychoyou, « Une académie hors normes : du rapport entre création et théorisation dans la mise en place du canon musical Lully » dans Jean Duron (dir.), *Le prince et la musique – Les passions musicales de Louis XIV*, op. cit., p. 289.

¹⁰⁴ Gabriel Gilbert, *Opéra pastorale héroïque, des peines et des plaisirs de l'amour, en vers lyriques*, Paris, O. de Varennes, 1672, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1090260m>.

¹⁰⁵ Solveig Serre, « Musique du pouvoir, musique au pouvoir : l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime », 2010.

¹⁰⁶ « Genre nouveau, même s'il y a résurrection, l'opéra, dans un siècle scandé de querelles entre "hommes de goût" ne peut que susciter une multitude d'écrits. Il en va de même pour l'institution nouvelle qu'est l'Académie royale de musique. Tandis que certains combattent l'absence de goût ou les dépenses inutiles, que d'autres louent ce génie qui créa l'opéra français et glorifient une institution qui contribue à la renommée de la France, tous avec des arguments relevant de la « raison » et du « goût », quelques écrivains cherchent dans l'histoire les arguments qui appuient l'une ou l'autre prise de position. A ce moment sont publiées les premières histoires, en français, de

entiers consacrés à l'histoire de l'Académie royale de musique, signale le manuscrit titré *Académie royale de musique, vulgairement opéra (circa 1738)* et *L'Histoire de l'Académie royale de musique* des frères Parfaict (*circa 1741*). On peut aussi citer l'ouvrage du père Ménéstrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, dont certains passages consacrés à l'histoire de l'Opéra seront repris et assemblés selon le principe du *patchwork* pour constituer l'avertissement qui précède le tome 1 du *Recueil des opéras* hollandais et qui constituait déjà une préface¹⁰⁷. Si la préface du RGO n'est donc pas le premier texte à intégrer des éléments historiques sur l'origine de l'opéra en France, elle constitue cependant, à petite échelle, une première tentative d'histoire de l'Académie royale de musique qui ne s'en tient pas à l'introduction de l'opéra et s'intéresse aussi à son développement, en lien étroit avec celui de l'entreprise qui le produit.

Le préfacier, après avoir fait, en quelques mots, référence aux premières tentatives avortées, rend hommage à Perrin qui, « persuadé [...] que les paroles françaises, maniées avec art, étaient susceptibles des mêmes mouvements et des mêmes ornements que les paroles italiennes », écrivit deux premiers « opéras naissants » sous le patronage de la Reine-Mère et du cardinal Mazarin. Initiée en 1659, l'entreprise prend fin avec la mort du cardinal en 1661. Elle reprend en 1669 lorsque Perrin obtient « des lettres patentes pour l'établissement d'une Académie des opéras en langue française », autrement dit, devient la seule personne autorisée par le roi à donner des opéras dans tout le royaume. Cela se traduit par la représentation de *Pomone* au Théâtre de Guénégaud en 1669. La préface fait une rapide allusion aux circonstances dans lesquelles l'opéra *Les Peines et plaisirs de l'Amour* fut produit par l'indélicat marquis de Sourdéac qui écarta Perrin au profit de Gilbert. C'est tout aussi succinctement qu'elle évoque les conditions de désignation de Lully à la tête de l'Académie :

le roi, pour faire fleurir la musique dans son royaume, fit choix du Sr de Lully, surintendant de sa musique, pour régir l'Académie de Paris, ainsi que les autres qui s'établiraient dans son royaume et lui fit expédier des lettres de privilèges, pour la représentation des opéras,

passant sur les démarches du compositeur pour racheter le privilège, obtenir l'assentiment du roi et passer outre les réticences de Colbert. À partir de la mention de cette date qui voit se

l'opéra et de l'Académie royale de musique. » (Philippe Vendrix, *Aux origines d'une discipline historique – La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1993, p. 308).

¹⁰⁷ Ces extraits sont réorganisés, le plus souvent repris tels quels ou avec des variantes de détail (passage au passé au présent, suppression de citation d'extraits d'opéras, ajout de transitions qui assurent les liens). Ils sont tirés de la préface, et de deux passages, intitulés dans la table des matières « le sieur Perrin commence en France les opéras » et « établissement d'une académie de musique à Paris » (Ménéstrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, R. Guignard, 1681, p. 206-207 et p. 238-239, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k315285g>).

fixer le modèle de production de l'opéra français, l'auteur énumère les différents opéras représentés en France depuis *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, en 1672, jusqu'à *Achille et Polyxène* représenté en 1687, année de la mort de Lully. Pour chaque opéra¹⁰⁸ sont mentionnés l'année et les différents lieux de représentation, plus quelques noms de danseurs ou de chanteurs célèbres. Se dessinent les contours d'une production dominée par la collaboration entre trois artistes : le compositeur Lully, le librettiste Quinault (seuls *Psyché* et *Bellerophon* ont des paroles écrites par Thomas Corneille), et le machiniste Vigarini (auquel succéda Berain parfois remplacé par Rivani). Les opéras sont tantôt donnés d'abord devant la Cour et interprétés par les musiciens et danseurs du roi avant d'être exécutés par les acteurs de l'Académie de musique, au théâtre de l'Opéra, tantôt ils sont donnés dans l'ordre inverse. Pendant ces treize ans, l'Académie de musique connaît quelques évolutions : elle change de salle de spectacle, d'abord le théâtre de l'hôtel de Guénégaud, puis le jeu de Paume de Bel-Air, et enfin, « en 1674, le Théâtre du Palais Royal étant venu à vaquer par la mort de Molière, fut donné par le roi à l'Académie de musique » ; en 1681, pour la représentation parisienne du *Triomphe de l'Amour*, « on introduisit pour la première fois sur le théâtre de l'opéra des danseuses ». Il arrive que l'histoire de la production opératique croise la grande Histoire, par exemple lorsque pour l'arrivée de la Dauphine, en 1679, on donne à nouveau *Bellerophon* à Saint-Germain ou encore lorsqu'on doit annuler la représentation d'*Amadis* à Versailles, en 1683, à cause de la mort de la reine. À partir de cette énumération d'opéras, on peut aussi se faire une idée de l'atmosphère festive qui règne à la Cour du roi de France : les noms de plusieurs résidences royales se succèdent (Sceaux, Fontainebleau, Saint-Germain, Versailles), et les noms de certains proches du roi sont cités comme danseurs, notamment dans *Le triomphe de l'Amour* en 1681. La mention d'*Armide* donné en 1686, l'année de la mort de Quinault, dont c'est le dernier livret, est l'occasion d'un éloge du librettiste (« que ses ouvrages de ce genre ont élevé au-dessus de tous ceux qui se sont exercés avant et après lui dans la poésie lyrique ») tandis que la mention d'*Acis et Galatée* donné l'année suivante s'accompagne d'un éloge de Lully qui meurt la même année,

universellement regretté, pour la facilité, l'élevation et la fécondité de son génie, talents très rares dans un même sujet ; et célèbre pour avoir le premier fait naître en France ce goût de musique qui s'y perfectionne de jour en jour.

Avec la mort de Lully commence une nouvelle ère, lorsque son privilège passe à Francini, son gendre, ensuite associé à Hyacinthe de Gauréault. Parvenu à cet endroit de la préface, l'auteur

¹⁰⁸ N'est pas mentionné l'opéra n°7, *Le Carnaval*.

annonce qu'il finit « le détail de chaque opéra » d'une part de peur d'ennuyer le lecteur, d'autre part parce qu'il est inutile d'annoncer dès la préface les noms des compositeurs et librettistes des opéras suivants puisqu'ils seront mentionnés à la tête de chaque pièce imprimée, et enfin parce que les acteurs et danseurs de ces opéras sont bien connus du public et que l'exécution des danses de ces opéras sont « faits assez connus ». Ainsi, après s'être assez longuement étendu sur la période « lulliste » de l'opéra qu'il présente comme un âge d'or, l'auteur présente la production opératique française depuis 1687, autrement dit les « opéras modernes¹⁰⁹ », comme relevant de l'histoire contemporaine¹¹⁰.

Prenant le parti de placer l'Opéra sous le signe de l'illustre Lully, cette préface place paradoxalement un recueil de livrets sous le patronage d'un compositeur et non pas d'un librettiste, mais la figure de Lully est telle qu'il est normal qu'elle éclipse celle de son collaborateur Quinault, d'autant que Lully est présent dans la préface en tant que directeur de l'Académie et pas seulement compositeur. Est également paradoxal le fait de ne guère faire l'éloge des continuateurs de Lully, de négliger de vanter les mérites des artistes contemporains œuvrant aux représentations opératiques : le « père de la belle musique française », le « prince des musiciens¹¹¹ » est le seul compositeur cité dans la préface du *RGO*, à l'exception de Colasse qui doit ce privilège au seul fait d'avoir achevé la partition d'*Achille et Polyxène* dont la composition fut interrompue par la mort de Lully. Placer l'Académie royale de musique sous les auspices de celui qui fut à sa tête pendant son âge d'or ne doit pas surprendre à l'époque :

la France du début du XVIII^e siècle vit encore et pour longtemps, sous l'emprise de la personnalité de Jean-Baptiste Lully. Il ne s'agit plus du pouvoir de ce seul homme mais de l'image qu'il laisse. Il arriva et travailla à Paris au moment où le royaume cherchait à affirmer son identité nationale. De plus, et surtout, Lully a donné à la France les lettres de noblesses d'un genre dont elle s'enorgueillit, dont elle se doit d'expliquer la formation¹¹².

Ainsi, tandis que le directeur de l'Académie royale de musique rend hommage à son beau-père sur la scène par les reprises de ses œuvres, tandis que celles-ci sont parodiées dans le répertoire

¹⁰⁹ L'expression est employée dans le catalogue de dernière page du livret *Le Carnaval. Mascarade mise en musique par monsieur de Lully, écuyer-conseiller-secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France et de ses finances et surintendant de la musique de Sa Majesté, partition générale, imprimée pour la première fois*, Paris, J.-B.-C. Ballard, 1720. Elle désigne les opéras « de tous les autres auteurs », sous-entendu autres que Lully.

¹¹⁰ Philippe Vendrix, après avoir noté que le *RGO* « débute par un court exposé sur l'histoire du genre en France », ajoute : « Les éditeurs l'abrègent fortement, inaugurant une tradition qui persistera dans ce type d'ouvrages durant le XVIII^e siècle. » (Philippe Vendrix, *op. cit.*, p. 312).

¹¹¹ Expressions empruntées à divers ouvrages consacrés à Lully et mises en exergue par Jean-Claire Vançon dans son article « Les deux âges du goût : Lully, Rameau et l'écriture de l'histoire de l'opéra en France entre 1687 et 1764 », dans Anne Terrier et Alexandre Dratwiski (codir.), *op. cit.*, p. 287-307.

¹¹² Philippe Vendrix, *op. cit.*, p. 81.

italien, apparaissent les premiers essais biographiques consacrés à l'illustre compositeur¹¹³. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le tome 7 du *RGO* se conclut sur les *Fragments de M. de Lully* : certes, chaque tome est constitué de huit opéras et il est logique que le cinquante-sixième occupe une position finale mais le hasard fait bien les choses en rappelant au terme du recueil le nom du fondateur prestigieux de l'Académie royale de musique.

Cette partie de la préface aura un écho non négligeable. Comme on l'a vu plus haut, le *Journal des savants*, périodique littéraire et scientifique chargé de rendre compte des ouvrages paraissant en Europe et des dernières découvertes dans les sciences et les arts, lorsqu'il fait le compte-rendu de la publication du *RGO*, la recopie dans ses grandes parties, entre guillemets, l'allégeant cependant de ses nombreux exemples et la reformulant parfois. La partie historique de cette préface est également reprise (sans attribution de paternité) dans certains recueils d'opéras hollandais postérieurs à 1703 (qui ne reprennent donc pas l'avertissement hollandais cité plus haut). Après des considérations sur l'ordre de présentation des opéras, un préfacier annonce par exemple :

*Je n'arrêterais pas plus longtemps le lecteur, si je ne croyais qu'on sera bien aise de voir ici ce qu'on trouve dans la préface du I. tome de l'édition de Paris touchant l'établissement de l'Opéra en France. Le voici*¹¹⁴.

Il recopie l'ensemble de la partie historique et à la formule de transition du recueil parisien, « Ainsi nous passerons sur ces faits assez connus, pour rendre compte en peu de mots de ce qui concerne cette édition », il substitue une formule conclusive « Ainsi nous passerons sur ces faits assez connus, pour finir ici cette préface », écartant la seconde partie de la préface. Signalons que l'auteur de la « Vie de Philippe Quinault de l'Académie Française » qui introduit le *Théâtre de Quinault*, fait explicitement référence à la préface du *RGO* dans une note qui la présente comme la source des informations relatives aux circonstances de création de *Thésée*¹¹⁵.

¹¹³ Deux sont antérieurs à 1703, date de l'édition des premiers volumes du *RGO* : l'un a pour auteur François Nodot et a été publié en 1687 à Paris, le second est une biographie rédigée par Charles Perrault et publiée en 1696 à Paris (*Ibidem*, p. 360).

¹¹⁴ « Avertissement du libraire », *Recueil des opéras, des ballets, et des plus belles pièces en musique, qui ont été représentées depuis dix ou douze ans jusques à présent devant Sa Majesté-Très-Chrétienne*, Amsterdam, H. Schelte, tome 9, 1706.

¹¹⁵ Boscheron, « La Vie de Philippe Quinault de l'Académie Française », dans *Théâtre de Quinault, contenant ses tragédies, comédies et opéra, augmentée de sa vie, d'une dissertation sur ses ouvrages et de l'origine de l'opéra*, Paris, Veuve Duchesne, 1778, p. 39.

Un éloge de la maison Ballard

C'est dans la seconde partie de la préface du *RGO* que les motivations de l'imprimeur Ballard sont explicitées et présentées tout à sa gloire.

La première motivation explicitée dans la préface est de « faire [...] plaisir au public », autrement dit répondre à ses attentes. Certes, les livrets d'opéras rassemblés dans le *RGO* ont déjà été édités par le passé, à l'occasion de la création ou des reprises d'un opéra, mais un tel recueil a l'avantage de pouvoir intéresser des amateurs d'opéra qui n'ont pas forcément pu prendre connaissance de livrets d'opéra épuisés (même s'ils sont réédités à chaque recreation), et devenus introuvables sur le marché du livre. On pense bien sûr à un public de province qui ne peut se procurer facilement les livrets séparés. Ensuite, le *RGO* répond au besoin de rassembler ces livrets en recueil, qui s'est déjà concrétisé sous différentes formes et à l'initiative d'entités diverses mais à chaque fois sous forme de recueils factices. Il propose une mise en recueil soignée, promet au lecteur de disposer d'un corpus de livrets d'opéra qui répond aux exigences d'exhaustivité, d'ordonnement et de fiabilité, autrement dit, qui les constitue en répertoire.

Le *RGO* a l'avantage de fixer en effet une version définitive du livret¹¹⁶, rompant avec son modèle initial du livret séparé dont

*la spécificité [...] a assurément à voir avec son caractère fluctuant, puisqu'il retranscrit les modifications apportées à une représentation telles que variantes du texte, changement de dédicace ou de distribution*¹¹⁷.

Anne-Madeleine Goulet, dans son travail de comparaison des différentes éditions d'un même opéra, met en valeur une multitude de différences autres que les variantes textuelles :

*La distance était grande entre les livrets qui étaient distribués aux spectateurs pour qu'ils suivent aisément le spectacle et le texte des pièces avec ou sans musique tel qu'il pouvait être inséré dans les œuvres complètes de dramaturges. Le livret, quant à lui, peut être considéré comme [...] une sorte d'aide-mémoire ; le livret est un support de la représentation, en lien avec le spectacle vivant. C'est pour cela qu'il est généralement plus complet dans les indications scéniques et les descriptions de décor qu'il fournit [...]. Le texte inséré dans un recueil d'œuvres complètes devient, lui, un texte littéraire. Le lien avec le spectacle est alors des plus lâches*¹¹⁸.

¹¹⁶ Même si, comme l'a montré Roger Chartier, le texte imprimé reste toujours « ouvert à la mobilité, à la flexibilité, à la variation. » (Roger Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, op. cit., p. 145).

¹¹⁷ Isabelle Duquenne, art. cit., p. 25.

¹¹⁸ Anne-Madeleine Goulet, « La présence de la musique dans les recueils d'œuvres complètes de théâtre du XVII^e siècle », dans Georges Forestier, Edric Caldicott et Claude Bourqui (codir.), *Le Parnasse du théâtre – Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, PUPS, 2007, p. 194. Laurent Guillo a pu constater que la

Le préfacier insiste sur « la netteté et la correction » dans l'établissement des textes, la clarté de leur disposition, la rigueur de leur contextualisation. Il insiste également sur la présence d'informations précieuses dans le paratexte : date de première représentation, « noms de l'auteur des paroles et du compositeur de musique ». Alors que les livrets de représentation ne mentionnent jamais ni le nom du librettiste ni du compositeur¹¹⁹ et que la partition imprimée ne mentionne que le nom du compositeur, il faut attendre le *RGO* pour que les noms des deux contributeurs accompagnent le livret, dans un ordre qui, de plus, donne la préséance à l'« auteur des paroles » sur celui de la musique.

Si l'enjeu est, on l'a vu, de publier un corpus stable en fixant son point d'origine, aucune date-butoir n'est fixée en aval et l'éditeur fait une promesse à ses lecteurs :

Au reste, à mesure qu'il se présentera assez de matière pour former un volume nouveau, on l'imprimera sans perdre de temps, et on le vendra séparément, afin de rendre complet le recueil de ceux qui ont acquis les sept premiers volumes¹²⁰.

Il présente les volumes qu'il préface comme les « premiers » d'une série, annonce des volumes « nouveaux ». D'ailleurs, dans l'avertissement précédant le livret du dernier opéra, les *Fragments de M. de Lully*, l'éditeur, proclamant son souci de « coller » à l'actualité opératique, reprend la fin du titre général « l'Académie royale de musique depuis son établissement » et le complète en lui ajoutant « jusqu'à ce jour¹²¹ ». Il se fait ainsi l'écho de l'engagement pris par le préfacier. Le privilège proposait déjà, en majuscules, un titre alternatif, plus précis et plus long : « Recueil général des opéras représentés sur la scène de l'Académie royale de musique depuis son établissement et qui seront représentés ci-après ». L'expression au futur, « qui seront représentés ci-après », ne pouvait être reprise explicitement dans le titre car cela aurait supposé de fixer une date indéterminée, tout comme « jusqu'à ce jour » impliquait une date-limite que l'éditeur s'engage justement à dépasser. Il en découle une double image de l'opéra (qui a acquis une dignité par son histoire riche mais est aussi un genre à la mode), et de cette entreprise éditoriale (qui propose un corpus stable et durable d'œuvres antérieures mais appelé à être enrichi). D'ailleurs Christophe Ballard instaure une pratique consistant à accompagner le

version donnée par le *RGO* n'est pas forcément la version la plus récente mais correspond parfois à la version de la création. (Laurent Guillo, *op. cit.*).

¹¹⁹ Le nom de Lully n'apparaît qu'en signature de textes dithyrambiques adressés au roi et ce nom le désigne non pas en tant que compositeur mais en tant que directeur de l'Académie royale de musique.

¹²⁰ *RGO*, tome 1, page non numérotée.

¹²¹ *RGO*, tome 7, p. 393.

dernier opéra de chaque étape de l'édition du RGO (par exemple *Les fragments de M. de Lully* pour l'édition des tomes 1 à 7) du nom des acteurs et actrices qui l'ont représenté :

On y a encore ajouté les noms des acteurs et actrices, pour faire connaître ceux qui occupent présentement le théâtre ; le public verra par-là, qu'on n'a rien oublié, pour soutenir à l'exactitude qu'on s'est proposée dans cette impression, de tout ce qui concerne l'Académie royale de musique, depuis son établissement, jusqu'à ce jour¹²².

Dès le tome 8, ce choix est présenté comme une norme dans une formule qui scandera désormais les tomes suivants¹²³ :

On a ajouté à cet opéra les noms des acteurs et actrices qui l'ont représenté pour faire connaître l'état du théâtre, ainsi qu'on l'a déjà pratiqué dans les sept premiers tomes¹²⁴.

Le RGO innove également dans son souci de classer ces livrets dans l'ordre chronologique de leur création, assorti, on l'a vu, d'une numérotation à l'échelle du recueil. Les opéras sont « rangés selon l'ordre des temps selon lequel ils ont été représentés », c'est-à-dire situés dans la chronologie des représentations données par l'Académie. Par exemple, *Pomone* est le premier opéra du recueil ; il est aussi le premier opéra donné en France par l'Académie. Cette chronologie servira de référence. Les répertoires d'œuvres théâtrales comme la *Bibliothèque des théâtres*¹²⁵ de Maupoint, le *Dictionnaire des théâtres de Paris*¹²⁶ des frères Parfaict, le *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*¹²⁷ de Lérès, lorsqu'il s'agira de présenter

¹²² *Ibidem*, p. 392.

¹²³ « On a ajouté à cet opéra les noms des acteurs et actrices qui l'ont représenté pour faire connaître l'état du théâtre, ainsi qu'on l'a déjà pratiqué dans les volumes précédents. » (*RGO*, tome 9, fin de la table des matières). La formule est reprise dans le tome 10 avec substitution plus précise d'« état actuel » à « état » (*RGO*, tome 10, p. 609). Elle n'est pas reprise dans le tome 11. Plus variées seront les versions suivantes : « On a laissé les noms propres des auteurs [*sic* pour acteurs] qui ont représenté ce ballet, pour constater l'état du théâtre de l'Académie en l'année 1719. » (*RGO*, tome 12, p. 452) ; « On trouvera dans cette dernière pièce du tome XIII, les noms propres des acteurs et actrices qui l'ont représentée, pour constater l'état de l'Académie, comme on l'a observé aux volumes précédents. » (*RGO*, tome 13, p. 454) ; « Pour constater l'état de l'Académie, comme on l'a observé aux volumes précédents, on trouvera dans cette dernière pièce du volume XIV les noms propres des acteurs et actrices qui l'ont représentée. » (*RGO*, tome 14, p. 398) ; « Pour constater l'état du théâtre de l'Académie royale de musique, on a mis ci-dessus les noms propres de tous les acteurs et actrices qui ont représenté la dernière pièce de ce volume, de la même manière que dans les précédents. » (*RGO*, tome 15, p. 446) ; « L'on trouvera les noms propres des Acteurs qui ont représenté la pièce suivante, pour constater l'état de l'Académie en l'année 1737, ainsi qu'on l'a pratiqué à la fin des volumes précédents. » (*RGO*, tome 16, p. 478).

¹²⁴ *RGO*, tome 8, p. 394.

¹²⁵ Maupoint, *Bibliothèque des théâtres contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opera, parodies et opéras comiques, et le temps de leurs représentations avec des anecdotes sur la plupart des pièces contenues en ce recueil et sur la vie des auteurs musiciens et acteurs*, Paris, P. Prault, 1733.

¹²⁶ Frères Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres français et sur celui de l'Académie royale de musique*, Paris, Lambert, 1756.

¹²⁷ Antoine de Lérès, *Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris, le nom de toutes les pièces qui y ont été représentées depuis leur établissement et des pièces jouées en province ou qui ont... paru... depuis plus de trois siècles, avec des anecdotes et des remarques, le nom et les particularités intéressantes de la vie des auteurs, musiciens et acteurs avec le catalogue de leurs ouvrages... une chronologie des auteurs, des musiciens et des opéras, avec une chronologie des pièces qui ont paru depuis vingt-cinq ans*, Paris, C.-A. Jombert, 1754.

brièvement un opéra, ne manqueront pas soit de reprendre son rang de numérotation dans le *RGO*, soit de renvoyer au tome du *RGO* dans lequel il est contenu.

Ce regroupement de livrets en d'organisation que le préfacier évoque surtout pour montrer à quel point il l'a surmonté. Il annonce « cinquante-six opéras distribués en même quantité¹²⁸ » dans chaque tome, soit une répartition qui ne répond pas à des exigences historiques (par exemple le regroupement, dans un même tome, de livrets représentés la même année, ou pendant la même décennie) mais bien esthétiques (il s'agit de proposer aux amateurs d'opéras des volumes ni trop minces, ni trop épais, et dont les différents volumes reliés soient de même épaisseur, affichent une belle régularité, par exemple sur une étagère de bibliothèque) et pratiques (ces volumes doivent être aisément maniés). D'où le nombre de huit opéras par tomes¹²⁹, dont le non-respect dans le tome 10 sera soigneusement justifié : « Je n'aurai pas à la vérité grossi ce volume d'une neuvième pièce, s'il n'était le dernier que je donnerai¹³⁰ ». L'imprimeur, plus que jamais soucieux de la maniabilité de ce tome 10, particulièrement lourd car intégrant des additions à certains opéras, a pensé à tout : « On pourra pour la commodité du lecteur partager ce volume en deux parties, en mettant au commencement de la seconde, son titre particulier, au dos duquel les pièces qui la doivent compléter sont énoncées¹³¹. »

Le choix du format, qui a certes une fonction économique, joue un rôle non négligeable dans la maniabilité des tomes :

Le format du livre est l'un des indices les plus pertinents du fonctionnement de l'objet : des grands formats des origines aux petits formats du XVIII^e siècle, l'espace socioculturel de référence se transforme. Dans un cas, la fonction du livre, indispensable outil de conservation est une fonction monumentale. L'objet se définit par rapport à son espace de rangement : la bibliothèque. Dans l'autre cas, il vise à la maniabilité. Son seul référent est le corps du sujet lisant. Son espace propre celui de la lecture privée. En changeant de taille l'objet change de destination : il marque l'autorité du discours émis ou la singularité de l'acte de lecture¹³².

Contrairement aux éditions de grands formats qui ont pour fonction de conserver le souvenir d'un spectacle grandiose, celle du *RGO* est destinée à la « lecture-plaisir » et nous met sur la

¹²⁸ Soit huit opéras par tome. Les sept tomes ont cependant un nombre de cahiers (et donc de pages) différent : le tome 1 est formé de vingt cahiers, le tome 2 de vingt-trois, le tome 3 de dix-huit, le tome 4 de vingt-trois, les tomes 5, 6 et 7 de vingt-et-un.

¹²⁹ C'est une des raisons pour lesquelles la conception du *RGO* a beau être contemporaine des représentations de *Tancredi*, elle n'intègre pas son livret. L'explication la plus simple est matérielle : insérer *Tancredi* aurait introduit un fâcheux déséquilibre entre les différents tomes du recueil.

¹³⁰ *RGO*, tome 10.

¹³¹ *Idem*.

¹³² Alain-Marie Bassy, art. cit., p. 148.

piste d'un lectorat féminin visé¹³³. Dans la première partition imprimée pour *Le carnaval*¹³⁴, un encart pour les ouvrages édités par la maison Ballard fait simultanément la publicité pour les deux modèles de recueils de paroles d'opéra : le *Recueil général des paroles de tous lesdits opera*, en dix volumes in-4 est vendu pour la somme de 75 livres tandis que « le même » en dix volumes in-12 l'est pour 25 livres : le libraire commercialise ainsi deux supports s'adressant à des lectorats aux attentes (et aux revenus) différents. Ce que l'on constate à propos du genre romanesque s'applique également aux livrets d'opéra :

*Comme le livre cesse d'être un objet précieux que l'on conserve, pour devenir un objet de consommation, les éditeurs essaient de produire à moindre coût en baissant la qualité du papier, celle de l'impression, celle de la reliure, en publiant des petits formats dits « in-12 », environ 16 cm par 9 cm, soit l'équivalent des livres de poche actuels. Cette taille réduite permet au livre, qui était jusque-là souvent un objet lourd et encombrant, de sortir des lieux traditionnels du savoir (les bibliothèques) pour entrer dans les lieux de l'intimité (la chambre, le cabinet, qui était une petite pièce réservée à un usage personnel attenante à la pièce principale). Sans doute cette taille réduite a-t-elle aussi développé les habitudes de lecture individuelle et silencieuse, transformant ainsi le rapport mental entre le lecteur et le texte*¹³⁵.

Les volumes du RGO, de petites dimensions, sont en effet aisément transportables et maniables. Nous en voulons pour preuve le type de lecture de la propriétaire de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Fesch d'Ajaccio. Il a la particularité d'avoir conservé, en début de chaque tome¹³⁶ un *ex-libris* au nom d'une certaine comtesse de Mellet¹³⁷. Son souci de personnaliser cet exemplaire est allé jusqu'à porter sur les pages blanches finales de chaque tome des notes manuscrites consistant en une liste d'appréciations¹³⁸ personnelles et succinctes

¹³³ À partir de 1785, la collection de la *Bibliothèque universelle des dames* propose à son lectorat des livres d'un format in-18, de 8 × 13 cm. Sébastien Mercier se moque de cette association entre petit format et lectorat féminin : « Les éditeurs de cette bibliothèque nous promettent tout ce qu'une femme peut et doit savoir, dans des livres qui pourront être contenus en une cassette de dix-huit pouces carrés. Voilà les limites des connaissances féminines. Je crois qu'on pourrait les rétrécir encore, et que nos femmes en seraient infiniment plus aimables. » (Sébastien Mercier, *Tableau de Paris faisant suite aux éditions précédentes*, Amsterdam, 1788, tome 12, p. 106).

¹³⁴ *Le Carnaval. Mascarade mise en musique par monsieur de Lully, écuyer-conseiller-secrétaire du Roi, Maison, Couronne de France et de ses finances et surintendant de la musique de Sa Majesté*, partition générale, imprimée pour la première fois, Paris, J.-B.-C. Ballard, 1720, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062399r/f155.item>.

¹³⁵ Nathalie Grande, *Le roman au XVIII^e siècle*, Rosny, Bréal, 2014, p. 19-20.

¹³⁶ Sauf le tome 3, de reliure différente.

¹³⁷ C'est une noble vraisemblablement émigrée et dont la bibliothèque a fait l'objet d'une confiscation révolutionnaire. Il pourrait s'agir d'Elisabeth Mélanie Le Daulceur (1746-1793) épouse de Louis Raphaël Lucrèce de Fayolle de Mellet, comte de Mellet (1727-1804). L'*ex-libris* dessiné (« in. del. ») par Ed. Bouchardon et gravé (« sculp. ») par Louise Le D. (Le Daulceur) est répertorié par Auguste Poulet-Malassis dans son ouvrage *Les ex-libris français depuis leur origine jusqu'à nos jours*, nouv. éd. rev. très augm., Paris, P. Rouquette, 1875, p. 68. Celle qui a gravé l'*ex-libris* pratiquait cette activité en dilettante, pour ses proches. La comtesse de Mellet est peut-être une de ses sœurs.

¹³⁸ Ces appréciations sont consignées en annexe 4 : « Notes manuscrites de l'exemplaire du RGO d'Ajaccio ».

sur chaque livret. Que cette comtesse de Mellet porte un jugement de valeur et consigne ce jugement à même l'objet livre est bien le signe d'un rapport personnel au texte et à l'objet qui le transmet¹³⁹. Ces notes ressortissent de :

[cette] chaîne des interventions qui modèlent le texte [et qui] ne s'interrompt pas avec les pages imprimées, mais il faut pour cela qu'un lecteur ait introduit sa propre écriture dans la composition imprimée du livre qu'il possède¹⁴⁰.

Dans la partie promotionnelle de la préface, l'imprimeur présente également l'édition du RGO comme une réaction aux contrefaçons. L'éloge par le préfacier de son entreprise éditoriale se double en effet du blâme des précédentes entreprises éditoriales de recueils d'opéras. Le préfacier leur adresse des reproches et signale des défauts, ce qui lui permet de dessiner en creux l'entreprise éditoriale qui est la sienne. Dans ces éditions, les pièces auraient ainsi été « misérablement délabrées par leurs imprimeurs ». L'auteur énumère ses griefs : les pièces y sont « souvent disposées contre leur ordre naturel », c'est-à-dire dans un ordre qui n'est pas l'ordre chronologique de leur représentation ; les « noms des auteurs [sont] défigurés », autrement dit mal orthographiés ; les « vers [sont] confus et imprimés comme de la prose et souvent attribués à un autre acteur que celui qui les doit réciter » et il n'y a « point de blancs ou d'intervalle pour séparer les airs d'avec les récitatifs », ce qui revient à des erreurs ou un manque de clarté dans la mise en page spécifique d'un texte versifié, dramatique et lyrique ; enfin ces recueils contiennent des oublis à plusieurs niveaux (vers, scènes et opéras). Parmi les défauts signalés, certains sont certes imputables à la négligence de l'imprimeur ; d'autres, concernant la mise en page, témoignent d'une méconnaissance des spécificités de l'édition de livrets d'opéras ; d'autres enfin sont une remise en question de la fiabilité de la source des textes de livrets. Bref, il semble qu'il n'y ait, derrière ces éditions, aucune entreprise éditoriale pensée, unifiée. À l'opposé, l'auteur de la préface revendique une expertise en matière d'édition musicale et une fiabilité dans l'établissement du texte (sorti d'une « Imprimerie où tous les opéras ont été imprimés originairement »), un perfectionnisme d'imprimeur à l'affût des moindres inexactitudes¹⁴¹ et enfin un véritable projet éditorial (conforme au « plan qu'on s'est tracé »).

¹³⁹ « À un livre qui mime la communication collective, selon la logique d'un système pédagogique, s'oppose un livre qui simule la communication interpersonnelle. D'une part, un objet social, qui vise à la pérennité et la monumentalité. De l'autre un objet intime, offert à l'appropriation individuelle et taillé à la mesure du corps et du cœur de chaque lecteur. » (Alain-Marie Bassy, art. cit., p. 148).

¹⁴⁰ Roger Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, op. cit., p. 15.

¹⁴¹ Une lecture attentive des sept premiers tomes du RGO montre que cette édition n'est pas exempte des défauts que Ballard reproche à ses concurrents : des coquilles de composition sont repérables que nous n'avons pas recensées de manière exhaustive. Nous nous contenterons d'erreurs de différents types que nous avons pu relever au fil de notre lecture :

*

* *

La présence d'une préface est l'un des points remarquables de cette édition : elle permet de doter l'opéra d'une histoire, rappelée par Francini, et d'un répertoire de textes, établis avec un soin que revendique Ballard et qui traduit leur importance littéraire.

CONCLUSION DU CHAPITRE PREMIER

Le processus d'édition de ce recueil a connu toutes les étapes que connaissait alors l'édition d'un ouvrage. Il a dû subir une censure préalable pour pouvoir obtenir un privilège, et donc le droit d'être imprimé, même si les livrets rassemblés avaient déjà été édités séparément. C'est l'imprimeur Ballard qui a eu l'idée de ce recueil mais c'est Francini qui en a obtenu le

-
- dans le tome 1 : en haut de la page 35 la réplique qui commence par « Vous avez sans pitié regardé ma douleur » est à attribuer à Licomède. L'absence de cette didascalie a pour conséquence l'attribution de ces trois vers à Alceste ce qui est incohérent avec le fait que la réplique suivante est précédée de la mention « Alceste ».
 - dans le tome 2 :
 - *Bellérophon* : « Je rends la la liberté » (p. 154)
 - *Persée* : « Vous l'aimez / L'espoir de son hymen avait charmé votre âme ... » (p. 328) est à attribuer à Andromède et « Vous voulez me faire savoir ... à que je sens à vous voir » (p. 330) à Persée
 - *Phaéton* : « M'est-il permis d'entrer dans votre confiance » (p. 378) est à attribuer à Théone.
 - dans le tome 3 : erreur de pagination la page 212 porte le numéro 312.
 - dans le tome 4 :
 - *Orphée* : « Scène seconde » (p. 47) au lieu de « scène cinquième »
 - *Astrée* : oubli de Tircis et Hylas dans la liste des personnages (p. 191-192) et « ma constance » (p. 192) au lieu de « sa constance »
 - *Didon* : faute d'orthographe « que tu quitte » (p. 532), « reconnoi Mercure » (p. 532).
 - dans le tome 5 :
 - *Ballet des saisons* : « dieu » (p. 229) au lieu de « dieux »
 - *Méduse* : erreur de pagination : dans le cahier V, les feuillets « Vij » (pages 463 et 464) « Viiij » (pages 461 et 462) sont inversés. Cette même erreur se retrouve dans l'exemplaire conservé à la Bibliothèque de Léon en Espagne (aggravé par un oubli de scannage des pages 462 et 465) mais pas dans les autres exemplaires consultables en ligne. L'hypothèse d'une réimpression du cahier V est à explorer ; « Pleurons » au lieu de « Pleurons » (p. 463) .
 - dans le tome 6
 - *Issé* : « n'aît » (p. 192) au lieu de « naît »
 - *Les fêtes galantes* : « scène dernière » (p. 252) au lieu de « scène première »
 - *Le carnaval de Venise* : « Léonore ; vénitienne amoureux d'Isabelle » au lieu de « vénitienne, amante de Léandre »
 - *Amadis de Grèce* : « aux » (p. 361) au lieu de « au ».
 - dans le tome 7
 - *Canente* : à partir de « Elle forme à son gré » (p. 64), oubli de la didascalie désignant Picus comme l'énonciateur
 - *Aréthuse* : « pour ne la pas aimer » (p. 191) au lieu de « pour ne le pas aimer » et en haut de la p. 193, oubli de la didascalie désignant Neptune comme l'énonciateur
 - *Scylla* : « usurpant » (p. 130) au lieu de « usurpa »
 - *Omphale* : « je vous fais un un aveu » (p. 305)
 - *Médus, roi des Mèdes* : « à pressent » (p. 347) ; « crayon » au lieu de « rayon » (p. 350) ; manque la didascalie « Le roi » pour la scène 4 (p. 316).

privilège d'impression, lui que son privilège de principal directeur de l'Académie royale de musique autorise à faire publier les paroles écrites par des librettistes rétribués pour des opéras dont il a financé la production. Une fois le privilège accordé, il le vend à Ballard qui en sera à la fois le financier, l'éditeur, l'imprimeur et le libraire. Nulle autre entreprise que celle des Ballard ne pouvait être mieux choisie : avec l'aval du roi et depuis plusieurs générations, elle a le privilège de l'édition de partitions et le monopole de celle de livrets d'opéras ; elle se définit par sa proximité avec le pouvoir royal, sa spécialisation, sa continuité, son monopole. Il fallait bien un imprimeur de cette importance et de cette notoriété pour réaliser cet ouvrage. Il fallait aussi un éditeur de cette importance pour mener à bien ce travail d'établissement des critères de délimitation précis du contenu, d'unification des livrets par des textes préliminaires rassemblés dans le tome 1 et par des choix structurels et formels identiques d'un tome à l'autre. Si la part de Ballard dans cette entreprise est primordiale, celle de Francini n'est pas négligeable. C'est à l'association de ces deux personnalités que l'on doit la préface : le texte qui a été rédigé expressément pour cette édition est vraisemblablement le résultat de leur travail conjoint et révèle aussi bien le savoir du directeur de l'Académie royale de musique en matière d'opéra que le savoir-faire de l'imprimeur en matière de promotion éditoriale.

Tant le paratexte et la mise en page que la préface inscrivent cette édition dans une double perspective : d'une part fixer un répertoire et le constituer en patrimoine¹⁴² en l'inscrivant dans un temps long, et d'autre part l'inscrire dans l'actualité. Certes, tous les travaux de recherche sur la dramaturgie opératique établissent que, pour les sujets de Louis XIV, ce qu'on ne désigne pas encore sous le terme « livret » mais sous celui de paroles ou poème d'opéra, relève pleinement du champ du littéraire. Pour autant, il faut bien attendre le RGO pour que ce statut se concrétise dans l'édition d'un ouvrage qui soit à un genre ce que les éditions d'œuvres complètes sont à un poète. Outre les choix éditoriaux visant à rendre cette édition plaisante, certains autres, annoncés parfois dans la préface, participent de l'établissement d'un corpus de livrets en un répertoire : fixation d'une version définitive des livrets, adoption du format in-12, élaboration d'un titre général, rédaction d'une préface dont une partie retrace l'histoire de ce répertoire, mise en place d'une numérotation et donc d'une origine, constitution d'une table des matières par tome, uniformisation de la présentation des différents livrets, indication conjointe du nom du musicien et du librettiste, et, on le verra, choix

¹⁴² C'est ainsi que l'interprète également Laurent Guillo pour qui « il faut voir dans cette entreprise de Francini une volonté de patrimonialiser la production de l'Académie tout en rendant ce répertoire facile à conserver, sous une forme compacte et homogène » (Laurent Guillo, *op. cit.*).

de faire précéder chaque opéra d'un frontispice gravé. L'établissement de ce répertoire ne va pour autant pas de soi : en écartant les opéras chantés en une autre langue que le français et ceux qui n'ont pas été représentés sur la scène de l'Académie royale de musique, et à l'inverse en intégrant dans ce répertoire les deux premières pastorales *Pomone* et *Les peines et les plaisirs de l'amour*, l'éditeur adosse le genre opératique français au privilège royal de tenir une académie de musique, qu'il s'agisse de l'Académie de musique de Perrin ou de l'Académie royale de musique qui lui a succédé. Ce répertoire qui, grâce au RGO, accède au Parnasse du théâtre, reste donc associé à l'entreprise de spectacle qui a produit son écriture et sa représentation scénique. C'est ce que vient confirmer la fin de la partie historique de la préface, qui renvoie le lecteur à l'actualité de la production opératique, ainsi que le parti pris de compléter la liste des acteurs du dernier livret du recueil par le nom de leurs interprètes (chanteurs et danseurs), qui constituent la troupe de l'Opéra en 1702. Cette actualité n'est pas simplement, celle, artistique, de l'Académie : elle est aussi celle, éditoriale, de la maison Ballard : la table des tomes, en même temps qu'elle rend compte d'une entreprise de sélection, de classement, de numérotation d'opéras destinées à un répertoire, rend compte de la disponibilité et du coût des partitions de ces mêmes opéras, servant donc aussi de catalogue à la maison Ballard.

CHAPITRE II

À LA (RE)CONQUÊTE DU SUCCÈS : FINANCEMENT ET PRESTIGE

Si cette édition fonde l'ensemble des livrets d'opéra en répertoire, la présence du privilège général et de ses additifs en début du recueil, ainsi que la dimension promotionnelle de la préface rappellent qu'elle est le résultat d'une association entre deux entrepreneurs : un artisan libraire et un entrepreneur de spectacles.

1. UNE OPÉRATION COMMERCIALE

Cette édition s'inscrit dans une époque où la production opératique doit s'adapter au renouvellement du goût du public. Le *RGO* se fait d'ailleurs l'écho de cette prise en compte croissante du public. Ainsi, dans le tome 6, l'opéra n°43 *L'Europe galante*, qui a joué un rôle déterminant dans l'évolution du paysage opératique français, est aussi le premier du recueil à être accompagné d'un texte théorique et préliminaire, en l'occurrence un « avis » dans lequel le librettiste de La Motte s'adresse directement au lecteur : au « on » de l'auteur qui « a choisi des nations de l'Europe, celles dont les caractères se contrastent davantage », répond le « on » du lecteur dont les « idées ordinaires qu' [il] a du génie [des] peuples ont guidé l'auteur¹ ». Le même librettiste prend soin de faire indiquer sur la page de titre de l'opéra n°44, *Issé*, le vers extrait des *Métamorphoses* d'Ovide² qui a servi de source au livret, avant de proposer au lecteur une explication du prologue³. C'est ensuite au tour du Duché, librettiste de l'opéra n°45 *Les fêtes*

¹ *RGO*, tome 6, p. 132.

² *Ibidem*, p. 171.

³ *Ibidem*, p. 175.

galantes, de s'adresser directement au lecteur dans un « avis » et de rappeler l'importance de son jugement :

*le bon ou le mauvais succès de cet ouvrage, est la décision du public : son goût et ses arrêts sont ma règle, et s'il s'amuse ou s'ennuie, j'avouerai, sans vaine gloire et sans répugnance, que j'aurai bien ou mal fait*⁴.

Cette pratique, qui s'interrompt pour les opéras n°46 et n°47, reprend avec l'opéra n°48 *Marthésie première reine des Amazones*⁵ dont l'avertissement se clôt sur la formule « C'est au public à en juger⁶ ». Sur les huit livrets réunis dans le tome 6, quatre, donc la moitié, sont précédés d'un texte rédigé à l'intention du public, témoignant du souci des deux librettistes de montrer qu'ils tiennent compte de la réception de leurs livrets et, si l'on ne considère que les livrets rédigés à partir de *L'Europe galante*, la proportion passe à quatre sur six, soit deux-tiers. Dans le tome 7, sur huit livrets, deux seulement sont précédés d'un avertissement du librettiste : de La Motte explique longuement au lecteur du *Triomphe des arts*, désigné par « on », comment il a utilisé le matériau mythologique⁷ et Danchet adresse un avertissement bien plus court mais bien plus direct au lecteur du livret d'*Aréthuse*, s'en remettant à son jugement :

*je laisse au public à juger si j'ai réussi ; du moins je n'ai rien négligé, afin de pouvoir mériter le suffrage dont il a honoré mes premiers vers. Le succès qu'ils ont eu, loin de me donner quelque opinion de moi-même, n'a servi qu'à me rendre plus appliqué à ce que j'entreprends, et plus docile aux avis que les gens d'esprit et de goût veulent bien me donner*⁸.

Certes, ces textes rédigés par les librettistes à l'intention du public, qu'ils soient désignés ou pas génériquement par les termes « avis » et « avertissement », ne sont pas propres à l'édition des livrets dans le RGO et se trouvent déjà dans leurs éditions originales. Mais leur réutilisation montre que la forme du recueil prend également en compte le destinataire. Les éditeurs prennent d'ailleurs le relais des librettistes lorsqu'ils introduisent les *Fragments de M. de Lully* en expliquant leur choix d'indiquer le noms des interprètes : « Le public verra par là qu'on n'a rien oublié pour soutenir à l'exactitude qu'on s'est proposée dans cette impression⁹ ». Cette prise en compte du public, de plus en plus affirmée et explicite, est une condition du succès de cette opération commerciale tant pour l'imprimeur que pour le directeur de l'Académie royale de musique.

⁴ *Ibidem*, p. 231

⁵ *Ibidem*, p. 417.

⁶ *Idem*.

⁷ RGO, tome 7, p. 5-8.

⁸ *Ibidem*, p. 169.

⁹ *Ibidem*, p. 192.

Pour la maison Ballard en restructuration

Le blâme des éditions antérieures, point important de la partie promotionnelle de la préface, ne doit pas être réduit à un passage obligé dans une stratégie de séduction des lecteurs¹⁰. Il justifie l'idée même de la réalisation de ce recueil qui s'érige contre les précédents recueils du même genre¹¹. À quels « recueils d'opéras qui ont paru jusques à présent, soit d' [sic] Hollande, soit d'ailleurs », à quelles « impressions contrefaites des opéras », à quels imprimeurs peu scrupuleux et autres « compilateurs hollandais » l'auteur fait-il précisément référence ? Ces recueils d'opéras mis à l'index font partie des nombreuses contrefaçons parues à l'époque. Henri-Jean Martin explique bien l'évolution de la place des libraires flamands dans la production de livres au XVII^e siècle, aussi bien livres interdits qu'ouvrages de contrefaçon :

Jusqu'au temps de la Fronde, [...] les librairies flamands ou hollandais avaient publié des ouvrages en français, du moins s'était-il agi, dans la plupart des cas, de livres composés sur place ou d'éditions destinées à être distribuées dans les Pays-Bas belges ou les Provinces-unies. Or, entre 1638 et 1643, il cesse déjà d'en aller ainsi, lorsque, par trois fois, devant le succès remporté par le Cid, les Elzevier donnent des contrefaçons de l'œuvre de Corneille. Ce premier pas franchi, les libraires de Leyde entreprennent résolument de réimprimer les « sortes » de leurs collègues français et plus spécialement parisiens qui avaient le plus de succès. Ils contrefont régulièrement désormais les pièces de Corneille de même que toutes les nouveautés qui connaissent la grande vogue¹².

Que l'expression « recueil d'opéra », employée dans la préface pour désigner les œuvres pirates visées, soit en italiques, signale qu'elle correspond au titre d'un ouvrage précis. C'est effectivement sous le titre exact de *Recueil des opéras, des ballets, et des plus belles pièces en musique, qui ont été représentées depuis dix ou douze ans jusques à présent devant Sa Majesté-Très-Chrétienne*¹³ qu'a paru à Amsterdam, à partir de 1684, un recueil de livrets d'opéras en plusieurs tomes. Son imprimeur, éditeur et libraire, Abraham Wolfgang (1634-1694), membre de la « *Compagnia della latinità* » (pour l'impression d'ouvrages en latin) et de la « *Drukkerij van Blaeu ende Compagnie* » (pour l'impression d'ouvrages en français), a aussi publié sous divers pseudonymes (notamment le fameux Pierre Marteau) et fausses adresses. Ses marques sont « Un renard grim pant sur un

¹⁰ Un tel argument est un *topos* des discours préliminaires d'éditeurs : « De telles tactiques n'étaient pas inhabituelles de la part des éditeurs de l'époque, qui tentaient fréquemment de racoler leurs lecteurs grâce à l'exactitude et à la perfection de leurs éditions, lesquelles tranchaient avec des éditions antérieures possiblement concurrentes. » (Leah Marcus, « Qui a peur du grand méchant in-4^o? », dans Larry F. Norman, Philippe Desan, Richard Strier (codir.), *op. cit.*, p. 183).

¹¹ C'est cette seule utilité que reconnaît Philippe Vendrix à l'édition du *RGO* : « Les éditeurs du *Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement* (16 vols, 1703-1746) veulent pallier par leur travail les insuffisances des éditions parues notamment aux Pays-Bas. » (Philippe Vendrix, *op. cit.*, p. 312).

¹² Henri-Jean Martin, *op. cit.*, p. 591-592.

¹³ Nous abrègerons désormais ce titre en *Recueil des opéras*.

tronc d'arbre pour attraper un essaim d'abeilles » avec pour devise « *Quaerendo* », ou bien « Une sphère armillaire soutenue par une main qui émerge des nuages », avec la devise : « *Semper in motu*¹⁴ ». Son *Recueil des opéras* est plus précisément un recueil factice de livrets contrefaits. On l'a vu plus haut, c'est l'imprimeur français Christophe Ballard qui détient le privilège d'imprimer les livrets d'opéras séparés. Comme toutes les pièces à succès, ces livrets ont été contrefaits aux Pays-Bas, c'est-à-dire imprimés et réimprimés sans privilège avec pour mention : « Suivant la copie à Paris, à Amsterdam, chez Abraham Wolfgang ». Ces livrets, imprimés séparément à l'origine, sont ensuite rassemblés par l'éditeur hollandais : une page de titre par tome, une table des matières et un frontispice général sont ajoutés pour conférer cohérence et unité à ce recueil répondant avant tout aux impératifs de la gestion du stock de livrets séparés et rassemblant des livrets qui ont leur propre date d'impression ou de réimpression (parfois non conforme à celle de la page de titre du tome, voire postérieure) et qui plus est sa propre pagination. Cette entreprise éditoriale débute en 1684 avec la parution de deux tomes rassemblant treize pièces. La page de titre de chaque tome porte la date de 1684 et les pièces rassemblées ont été effectivement préalablement éditées par Abraham Wolfgang en 1682 ou 1683. Les mêmes pages de titre datées de 1684 seront réutilisées pour rassembler des impressions plus récentes des livrets, postérieures à 1684. Une version plus récente du tome 2 propose un changement : *Amadis* n'y figure plus car il est désormais transféré dans un nouveau tome, le tome 3, daté globalement de 1688. Le recueil s'enrichit d'un tome 4 daté de 1693. Si les tomes 1 à 4 sont édités par Abraham Wolfgang, les tomes 5 à 7 portent la mention « les hérétiers [sic] d'Antoine Schelte¹⁵ » et les tomes 8 et 9 « chez Henri Schelte ». Nous donnons ci-dessous le contenu détaillé de chaque tome afin qu'il puisse être comparé avec celui du RGO.

- tome 1 (1684¹⁶) : *Les fêtes de l'amour et de Bacchus, Psyché, Cadmus et Hermione, Alceste ou Le Triomphe d'Alcide, Thésée, Atys* ;
- tome 2 (1684) : *Isis, Bellérophon, Proserpine, Le triomphe de l'amour, Persée, Phaéton* ;
- tome 3 (1688) : *Amadis, Roland, Armide, Le temple de la paix, Ballet de la jeunesse, Acis et Galatée, Achille et Polyxène* ;

¹⁴ Ces informations ont pour source la notice d'autorité d'Abraham Wolfgang proposée par l'application Web IdRef (Identifiants et Référentiels) disponible sur : <http://www.idref.fr/031306853>.

¹⁵ C'est sous cette raison que publie en réalité Henri Schelte qui a succédé à son demi-frère d'Antoine Schelte, lui-même cousin d'Abraham Wolfgang à qui il a succédé (voir les notices de ces imprimeurs disponibles sur : https://data.bnf.fr/fr/12285288/antoine_schelte et https://data.bnf.fr/fr/12230996/henri_schelte.)

¹⁶ La date mentionnée est la plus ancienne par tome.

- tome 4 (1693) : *Zéphyr et Flore, Le palais de Flore, Thétis et Pélée, Orphée, Énée et Lavinie, Coronis, Astrée* ;
- tome 5 (1700) : *Alcide, Didon, Médée, Circé, Céphale et Procris, Théagène et Chariclée, Jason ou La toison d'or* ;
- tome 6 (1700) : *Amours de Momus, Les quatre saisons, Aricie, L'Europe galante, Ballet de Villeneuve saint-Georges, Ariane et Bacchus, La naissance de Vénus* ;
- tome 7 (1700) : *Méduse, Vénus et Adonis, Issé, Le triomphe de la raison sur l'amour, Apollon et Daphné, Mirtile et Mélicerte, Le carnaval mascarade, Amadis de Grèce, Le carnaval de Venise* ;
- tome 8 (1706) : *Marthésie première reine des Amazones, les Fêtes galantes, Le triomphe des arts, Hésione, Aréthuse, Scylla, Omphale* ;
- tome 9 (1706) : *Pomone, Les peines et les plaisirs de l'Amour, L'idylle sur la paix et l'éplogue de Versailles, Canente, Médus, roi des Mèdes, Fragments de M. de Lully, Les Muses, Le carnaval et la folie.*

Abraham Wolfgang et ses héritiers sont eux-mêmes victimes du succès de ces éditions qui deviennent à leur tour objets de contrefaçons : d'autres recueils de même titre apparaissent sous les mentions « chez Henry van Dunwaldt, 1688¹⁷ », « chez Joseph Wojed, 1684¹⁸ », souvent sans illustrations et, dans le *Répertoire du théâtre français imprimé au XVII^e siècle*¹⁹, Alain Riffaud mentionne, à côté des recueils factices de contrefaçons hollandaises et anversoises, des recueils de contrefaçons lyonnaises et toulousaines.

On attendrait *a priori* d'une contrefaçon qu'elle soit rentable, donc bon marché et peu soignée. Or, si l'on étudie de manière objective l'entreprise éditoriale d'Abraham Wolfgang, on se rend compte que les reproches adressés par l'auteur de la préface du RGO à ces contrefaçons relèvent en grande partie d'un procès d'intention à l'encontre de l'imprimeur hollandais :

*les Pays-Bas qui inondent la France d'éditions, souvent illicites, produisent le plus souvent des éditions soignées, quoique fort simples*²⁰.

Cette édition ne pêche que dans l'ordre des livrets puisqu'Abraham Wolfgang ne respecte la chronologie que d'une manière globale : quelques pièces sont interverties (*Armide* et *Le temple de la paix, Céphale et Procris* et *Circé, Amadis de Grèce* et *Le carnaval de Venise*) ; certaines

¹⁷ La description de cette édition dans le catalogue de la Trinity College Library Dublin est disponible sur : https://stella.catalogue.tcd.ie/iii/encore/record/C__Rb12185496?lang=eng.

¹⁸ La description de cette édition dans le catalogue de la Trinity College Library Dublin est disponible sur : https://stella.catalogue.tcd.ie/iii/encore/record/C__Rb12082055?lang=eng.

¹⁹ Disponible sur : <https://repertoiretheatreimprime.yale.edu/>.

²⁰ Mariette Naud, *op. cit.*, p. 137.

apparaissent trop tôt (*Jason ou La toison d'or* mais surtout *Psyché* qui est le 2^{ème} opéra du tome 1 hollandais alors que dans l'ordre chronologique des opéras il occupe le rang de numéro 10) ou trop tard (*Les fêtes galantes*, *Le carnaval*). Par ailleurs, pour rattraper l'oubli de trois livrets, ces derniers n'apparaissent que tardivement dans le tome 9. L'absence de *Pomone* et *Les peines et les plaisirs de l'amour* dans le tome 1 s'explique par le fait qu'antérieurs au rachat par Lully du privilège pour diriger une Académie de musique, ils n'ont pas été représentés devant le roi. Quant à *L'Idylle sur la paix* suivie de *l'Églogue de Versailles*, le RGO la date de « différents temps », ce qui rend son emplacement aléatoire. Le tome 9 du recueil hollandais, établi en 1706 donc postérieur au RGO, est l'occasion pour l'éditeur de se conformer à l'édition française en ajoutant ces trois livrets dont il évoque les deux premiers dans un avertissement :

Pour rendre mon édition du Recueil des opéras complète et conforme à celle de Paris, j'ai cru devoir insérer dans ce IX. Volume Pomone, et Les Peines et les plaisirs de l'Amour. Ces deux opéras auraient dû être au commencement du premier tome, selon l'ordre du temps auquel ils ont été représentés ; mais comme on a pris soin de marquer sous le titre de chaque pièce l'année de sa représentation et que d'ailleurs les opéras n'ont aucune liaison entre eux, il n'y a pas grand mal où qu'ils soient placés. Il suffit qu'on soit assurés que mon édition contient tous les opéras représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement et qu'à mesure qu'il se présentera assez de matière pour former un nouveau volume je l'imprimerai sans perdre temps, et le vendrai séparément comme je fais celui-ci²¹.

Les tomes 6 à 9 de l'édition hollandaise se distinguent de toute façon par leur désordre.

Quant à la présence de livrets absents du RGO (*Le Ballet de la jeunesse*, *Le Palais de Flore*, *Le triomphe de la raison sur l'amour Apollon et Daphné*, *Mirtile et Mélicerte*), elle s'explique par une amplitude générique plus large, annoncée dès le titre qui mentionne, en plus des opéras, des ballets et des pièces en musique : le reproche que l'auteur de la préface du RGO adresse à ces recueils qui accueillent des « pièces détachées et inconnues sur la scène de l'opéra » est inepte, puisque le projet éditorial d'Abraham Wolfgang ne repose pas sur le choix exclusif d'œuvres représentées par l'Académie royale de musique, mais d'« œuvres représentées devant sa Majesté très Chrétienne ».

De plus, il existe bien une ligne éditoriale propre à Abraham Wolfgang et qui se perpétue d'une réédition à une autre : tous les exemplaires d'un même tome adoptent une répartition et un ordre des livrets identiques, garantis par la table des matières ; chaque tome est précédé d'un frontispice général différent qui porte le titre du recueil et le numéro du tome ; le tome 1 s'ouvre sur un « Avertissement » consistant en un vibrant éloge de l'opéra français. On décèle aussi l'indice d'une véritable entreprise éditoriale dans le fait que chaque pièce du recueil d'Abraham

²¹ *Recueil des opéras*, tome 9, Amsterdam, H. Schelte, 1706.

Wolfgang est précédée d'un frontispice gravé, réemployé d'une édition à l'autre. Parmi ces frontispices, nombreux sont des copies de frontispices réalisés pour des éditions originales des livrets séparés en France²², et quelques-uns, originaux, sont signés, d'Adriaan Schoonebeeck (165 ?-1705), Johann van den Avele (1655-1727) ou Jan van Vianen (1660-1726). Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'une édition pirate hollandaise soit illustrée. Mariette Naud a mis clairement en évidence le fait que si Paris occupe la première place dans la production de pièces de théâtre, la capitale française cède cette place aux Pays-Bas si l'on ne prend en considération que les pièces de théâtre illustrées : les Pays-Bas occupent 47,5 % de sa production globale soit près de la moitié (contre 26 % à Paris).

C'est là un triomphe sans appel des Pays-Bas dans le domaine du livre à images, et un fait que les chercheurs [...] n'avaient pas évoqué. On sait l'influence des Pays-Bas dans le domaine de l'illustration, leur place croissante dans les échanges européens, mais leur prépondérance dans la production de pièces de théâtre illustrées n'avait jamais été clairement précisée²³.

Les deux dernières pages du tome 9 du recueil hollandais sont enfin consacrées à un « Catalogue de tous les opéras imprimés chez Henri Schelte » qui, en rappelant le contenu de chaque tome du recueil, souligne leur unité²⁴.

Bref, l'idée même du RGO est d'abord celle d'Abraham Wolfgang. Francini et Ballard n'ont fait qu'emprunter à l'imprimeur hollandais l'idée de rassembler les livrets dans un recueil de format in-12, illustré de frontispices, débutant par une préface sur le genre opératique, réparti en plusieurs tomes s'ouvrant chacun sur une table des matières. En même temps, la démarche de Ballard s'inscrit en réaction à celle d'Abraham Wolfgang, comme celle d'un éditeur qui cherche à contrer la concurrence déloyale : il choisit d'attribuer à son propre recueil un titre différent de celui choisi par Abraham Wolfgang ; il ne retient pas l'usage de frontispices généraux par tome ; il établit des critères plus restrictifs de sélection des livrets ; il fait appel à un illustrateur unique ; et surtout il opte pour un vrai recueil et non pas un recueil factice (ce qui lui permet d'intégrer à la table des matières l'indication des numéros de page).

La présence du paratexte est là pour légitimer la démarche de Ballard face à ses concurrents. Après l'approbation du censeur, le « Privilège général » est recopié dans son intégralité (alors qu'il arrive que seul un extrait en accompagne un ouvrage) : il affirme

²² Voir annexe 7, « Description des frontispices hollandais ».

²³ Mariette Naud, *op. cit.*, p. 151.

²⁴ *Recueil des opéras*, tome 9, Amsterdam, H. Schelte, 1706.

l'existence de lettres de privilège autorisant la publication du recueil pour dix ans, rappelle l'interdiction de toute contrefaçon, énumère les amendes dont est passible tout contrevenant. Suivent la mention de la cession du privilège de Francini à Christophe Ballard, et l'attestation par le syndic Tribouillet que ce privilège a bien été enregistré sur les registres de la communauté des imprimeurs et des libraires de Paris. La lourdeur du paratexte donne tout son poids à la fois à la démarche entreprise, et à sa poursuite dans les années à venir. L'édition française, une fois publiée, servira à son tour de référence pour les éditions hollandaises. Le tome IX du recueil hollandais s'ouvre, on l'a dit, sur un « Avertissement du libraire²⁵ » qui fait directement référence à l'édition « de Paris ». Les exigences mises en avant par l'auteur de la préface du *RGO* sont reprises par son homologue de l'édition pirate hollandaise : souci d'exhaustivité, engagement de poursuivre l'entreprise en intégrant tous les nouveaux opéras. La dernière proposition reprend d'ailleurs, avec variantes, l'excipit de la préface du *RGO* en supprimant évidemment la référence aux sept premiers volumes. L'éditeur hollandais s'engage dans la voie de son homologue parisien autant que faire se peut : au reproche qu'on pourrait lui faire de ne pas suivre l'« ordre des temps » il ne peut, à court d'arguments, que rétorquer que les « opéra n'ont aucune liaison entre eux ». Bref, l'édition française devient l'édition de référence.

Cette réaction virulente aux contrefaçons est motivée moins par le souci d'offrir au public une édition fiable des livrets d'opéras (fiables, les recueils factices hollandais le sont déjà, puisqu'ils reprennent les livrets de Ballard) que par celui de ne pas se priver de la manne commerciale que représente *a priori* un recueil de livrets d'opéras. En effet cette entreprise éditoriale s'impose d'autant plus qu'elle s'est déjà révélée fructueuse pour d'autres éditeurs. Réagir aux contrefaçons pour mieux faire plaisir au public est un des meilleurs moyens de réaliser une bonne opération commerciale.

À ce titre, l'entreprise éditoriale de publication du *RGO* trouve sa place dans un contexte éditorial plus général. Certes, l'année 1703 est une année peu florissante du point de vue de la production de pièces de théâtre :

On retrouvera [...] des chiffres très bas au tout début du XVIII^e siècle, en pleine crise de succession espagnole : la France, épuisée par des années de guerre, traverse une grave crise financière, dont on ressent les effets jusque dans la librairie²⁶.

Mais cette faible production théâtrale est majoritairement consacrée à des œuvres complètes :

²⁵ *Idem.*

²⁶ Mariette Naud, *op.cit.*, p. 130.

On notera également une certaine évolution de la production, initialement centrée sur les livrets, peu à peu remplacée par une forte proportion d'œuvres complètes et de recueils factices, certes plus coûteux mais aussi plus rentables et destinés à un public de vrais amateurs²⁷.

En cette période de faible production théâtrale, l'édition d'un recueil comme le RGO n'est donc pas insolite.

Mais elle s'inscrit également dans une stratégie plus précise de la maison Ballard. Jean Duron, constate ainsi que « dans ces dernières années du XVII^e siècle, Christophe Ballard [...] était en train de restructurer l'ensemble de ses collections²⁸ ». Parmi les indices d'une telle restructuration, Laurent Guillo relève le fait de regrouper en recueil les ouvrages constitutifs de collections pour les vendre en bloc et non plus par numéro :

Cette pratique permettait de se débarrasser de stocks encombrants en pratiquant un rabais sur l'ensemble : elle intervient surtout à partir de 1697-1699, quand Christophe [sic]²⁹ Ballard, une fois propriétaire de la moitié du fonds de son père, aura intérêt à faire de l'argent pour financer d'autres éditions³⁰.

Il est donc probable que l'édition du RGO s'inscrive aussi dans une démarche éditoriale à but commercial à mettre au compte du jeune Jean-Baptiste-Christophe Ballard même si le père, dans l'avis qui précède le tome 10, dont il annonce qu'il sera le dernier, rappelle son implication personnelle dans ce projet :

Je n'aurai pas à la vérité grossi ce volume d'une neuvième pièce, s'il n'était le dernier que je donnerai. Tout le monde sait que j'ai imprimé quatre-vingt uns opéras sans interruption depuis l'établissement, d'abord séparément de la forme in-4, et ensuite en recueil de cette forme : ils sont les uns et les autres, de même que ceux en musique, partie de mon fonds. J'eusse bien voulu continuer les paroles, comme je continue la musique : mais, il ne m'est pas permis de de [sic] donner au public plus que mes soins, et c'est ce qui m'a forcé d'abandonner la suite de ce recueil après y avoir travaillé pendant quarante années. Je n'ai jamais eu en vue d'autre avantage que celui de contenter le public ; je m'estimerais trop heureux si j'osais me flatter d'y avoir réussi³¹.

La mise en recueil permet à l'éditeur d'élargir le public visé, comme c'est le cas des éditions théâtrales illustrées :

malgré le manque patent de sources et surtout de témoignages propres à éclairer la réception de ces ouvrages et de leurs images, les chiffres et leur analyse permettent de tirer quelques conclusions sur la façon dont on a lu ces pièces. Il est probable que leur réception se faisait à plusieurs niveaux, entre d'une part un lectorat avide de nouveautés et de succès immédiats,

²⁷ *Ibidem*, p. 167.

²⁸ Jean Duron, « André Campra : portrait d'un jeune musicien provençal à la conquête de Paris », dans Jean Duron, *André Campra (1660-1744) un musicien provençal à Paris*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 46.

²⁹ Il faut comprendre Jean-Baptiste-Christophe Ballard.

³⁰ Laurent Guillo, « L'édition musicale française avant et après Lully », art. cit., p. 83.

³¹ RGO, tome 10, page non numérotée.

*achetant, lisant et jetant ces libelles de piètre qualité, et d'autre part d'amateurs plus exigeants, acheteurs de recueils coûteux et agrémentés d'images, parfois peu soignés mais constituant néanmoins le dessus du panier de cette production théâtrale*³².

Si les livrets isolés s'adressent à un public mondain avide de nouveautés, le RGO s'adresse davantage à un public de vrais amateurs cherchant à s'appropriier et à maîtriser un répertoire. Si cela vaut pour la publication des sept premiers volumes du RGO, le fait que cette entreprise éditoriale soit appelée à se poursuivre en collant à l'actualité opératique suppose qu'elle s'adresse à l'ensemble des publics.

Il n'est pas aisé de reconstituer les coûts de production d'un volume du RGO³³ ni le nombre d'exemplaires imprimés³⁴. En revanche, nous disposons d'indications sur la valeur marchande du RGO, contenues dans les catalogues ou encarts publicitaires ajoutés aux publications des éditions Ballard, tomes du RGO compris³⁵. Chaque nouveau tome édité seul ou dans un ensemble de trois est vendu 3 livres tandis que l'achat du recueil complet revient systématiquement moins cher. La légère augmentation du coût reconstitué d'un seul tome témoigne de l'attractivité de ce recueil et à l'inverse, sa baisse à partir de 1745 rend compte de la difficulté à écouler le stock. Le prix d'un livret séparé étant de 30 sous et chaque tome du RGO contenant huit livrets (ce qui devrait correspondre à 8 fois 30 sous soit 240 sous, c'est-à-dire 12 livres par tome) le prix de 2 à 3 livres par tome est avantageux pour un amateur d'opéra soucieux d'avoir à sa disposition l'ensemble des livrets. Cependant, le RGO reste un investissement coûteux si l'on prend en considération le fait que le salaire moyen d'un ouvrier (jours chômés compris) se situe aux alentours de 13 sous par jour³⁶. C'est donc un ouvrage réservé à une clientèle aisée, mais plus large que celle qui va régulièrement à l'opéra, dans la

³² Mariette Naud, *op. cit.*, p. 204.

³³ La convention de 1680 entre Lully, Ballard et Quinault donne quelques chiffres : une rame de papier blanc coûte 5 livres, l'impression et la composition d'un ouvrage (mais il semble que cela intègre la musique) 3 livres, le brochage 6 deniers et la reliure en papier marbré 8 deniers, auxquels s'ajoute le coût des rubans. (voir Lionel de la Laurencie, « Une convention commerciale entre Lully, Quinault et Ballard en 1680 », *Bulletin de la Société française de musicologie*, tome 2, n°9, juillet 1921, p. 176-182).

³⁴ Alain Riffaud donne une moyenne de 1500 exemplaires pour une impression. En ce qui concerne le nombre d'exemplaires d'un livret édité séparément comme celui de *Thésée*, si l'on considère que « Ballard paie 1000 livres à Lully, 1650 livres à Quinault auxquels s'ajoutent les frais d'impression et qu'on vendait les livrets à environ un livre (environ vingt sols) l'exemplaire (on vendait le livret des *Fêtes de l'amour et de Bacchus*, en 1672, à quinze sols, celui du *Triomphe de l'amour* en 1680 à trente sols), on peut supposer que Ballard comptait certainement en vendre plusieurs milliers d'exemplaires » (Laurent Guillo « Les Ballard : imprimeurs du roi pour la musique ou imprimeurs de la musique du roi ? », art. cit., p. 279-280).

³⁵ Voir annexe 5, « Évolution du prix du RGO ».

³⁶ Cité dans Guy Spielmann, *op. cit.*, p. 81.

mesure où une place dans une loge au Palais-Royal y coûtait trois à cinq livres, et dix livres dans les loges ajoutées sur la scène en 1680.

Venant de professionnels comme les Ballard, nul doute que cette édition s'avère rentable. La forte présence du RGO dans les catalogues, encarts publicitaires de la maison Ballard, sa déclinaison sous une forme reliée et une autre « blanche », la possibilité d'acheter la totalité des seize volumes ou les volumes séparément laissent penser que cette édition est un ouvrage phare dans le catalogue de la maison Ballard³⁷ dont l'édition des livrets et des partitions d'opéra a fait la fortune³⁸.

L'entreprise prend fin en 1745 et cette issue est la conséquence de préoccupations à la fois esthétiques et commerciales. Jean-Noël Laurenti en propose l'interprétation suivante :

La fin du Recueil général comporte une signification objective : si les livrets des œuvres postérieures n'ont plus été publiés en recueil, c'est que l'on estimait qu'ils ne présentaient plus assez d'intérêt pour être lus hors de la représentation. Nous sommes là au point décisif d'une évolution entamée de longue date, où la musique et la danse, au dire de tous les témoignages, tendent à prendre le pas sur les paroles³⁹.

C'est que les choix matériels et éditoriaux du RGO, parce qu'ils sont associés à une conception littéraire de l'opéra, ne sont plus adaptés à la transformation générique de ce genre et, par conséquent, ils ne garantissent plus le succès commercial de cette entreprise. Il est révélateur que l'ultime tome ait été réalisé à l'économie puisqu'il est le seul à ne pas être illustré de frontispices et que, même enrichi d'un seizième volume, le RGO conserve le prix qui était le sien lorsqu'il n'en comptait que quinze⁴⁰ : par cette remise, Jean-Baptiste-Christophe Ballard tourne la page de cette entreprise éditoriale d'envergure. Dans l'inventaire après décès de Jean-Baptiste Christophe Ballard, fait à la requête de sa veuve Catherine Cottin le 11 mai 1750, le RGO in-12° est cité à quatre reprises, pour 600 + 2 exemplaires complets et 19 + 1 exemplaire incomplet : le nombre d'invendus est assez important, signe de la raréfaction du lectorat.

³⁷ L'article « Ballard Christophe » indique qu'il « connaît un grand succès » (Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 1, p. 325) et Laurent Guillo se fonde sur le nombre important d'exemplaires conservés pour conclure de même (Laurent Guillo, *op. cit.*).

³⁸ « Sous la direction de Christophe Ballard, la maison du Mont Parnasse conserve une production assez importante qui est marquée par la publication des opéras de Lully et Campra, dont il tira certainement une grosse source de revenu. » (Anik Devries-Lesure, François Lesure (codir.), *op. cit.*, p. 24.).

³⁹ Jean-Noël Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique (1669-1737)*, Paris, Droz, 2002, p. 14.

⁴⁰ À l'inverse, le prix des partitions d'opéra augmente (passant dans la même période de 20 à 24 livres pour les *in-folio* et de 12 à 15 livres pour les *in-4*).

Pour l'Académie royale de musique en déficit

Ce lectorat intéresse également l'Académie royale de musique. Dans le paysage théâtral sous l'Ancien Régime, hiérarchisé comme la société tout entière, l'Académie royale de musique est le « théâtre dominant⁴¹», grâce à son privilège et à son succès auprès du public. On ne peut pour autant en conclure qu'elle n'a plus rien à prouver. S'il est plus que vraisemblable que l'initiative de cette édition revienne à Ballard qui aurait sollicité Francini, cela ne doit pas nous empêcher de déterminer ce qui, dans l'histoire de l'Académie royale de musique, peut expliquer qu'une telle initiative ait abouti.

Cette entreprise éditoriale peut ainsi répondre au souci de soutenir financièrement l'Académie royale de musique. Si les représentations d'opéras jouissaient d'une vogue considérable⁴², cette institution fonctionnait comme une entreprise privée⁴³ et n'avait comme ressource financière que ses propres recettes, principalement les entrées des spectateurs ; contrairement à la Comédie-Française ou au Théâtre-Italien, elle ne recevait aucune subvention royale. Solveig Serre résume ce fonctionnement de l'Opéra :

celui qui en détient le privilège engage sa responsabilité financière, les salariés de l'établissement fournissent un travail dont le directeur, qui apporte le capital, revend le produit au public et en reçoit les éventuels bénéfices. En l'absence de toute subvention institutionnalisée et régulière, il lui incombe personnellement de maintenir l'équilibre entre les recettes et les dépenses et de faire vivre son entreprise sur les bénéfices engrangés⁴⁴.

Or, les dépenses sont élevées :

l'Opéra était le spectacle le plus coûteux : outre un personnel nombreux, comprenant chanteurs, danseurs, instrumentistes, il fallait prévoir des sommes importantes pour les costumes, les décors et les machines, indispensables désormais aux représentations d'ouvrages lyriques⁴⁵.

⁴¹ Solveig Serre, « Monopole de l'art, art du monopole ? L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime », dans *Entreprises et histoire*, Eska, 2008, p. 1.

⁴² Comme en témoigne Charles Dufresny en 1699 : « Quatre heures sonnent, allons à l'Opéra ; il nous faut au moins une heure pour traverser la foule qui en assiège la porte. » (Cité dans Pierre Mèlèse, *Le théâtre et son public à Paris sous Louis XIV, 1659-1715*, Paris, E. Droz, 1934 [Genève, Slatkine Reprints, 1976] p. 57). Le succès de l'Opéra s'explique aussi, selon Sabine Chaouche, par la situation géographique de la salle de l'Opéra dans Paris : « Il est plus facile pour les habitants de la rive droite, notamment les plus aisés logeant à l'ouest de Paris et près de la rue Saint-Honoré, de se rendre au Palais-Royal et à l'hôtel de Bourgogne. En ce sens, on pourrait dire que l'Opéra bénéficie du meilleur emplacement. Les spectateurs n'ont pas à emprunter les ponts, notamment le Pont-au-Change, le Pont Marie, ou le Pont-Neuf, très fréquentés. » (Sabine Chaouche, « L'implantation des théâtres privilégiés à Paris : *Locus belli, locus otii, locus negotii* », dans Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre (codir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique : Approches comparées (1669-2010)*, Paris, École nationale des chartes, 2012, p. 27).

⁴³ À la différence par exemple des opéras publics qui existent à Venise depuis 1637.

⁴⁴ Solveig Serre, « Monopole de l'art, art du monopole ? L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime », art. cit., p. 4.

⁴⁵ Jérôme de La Gorce, *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV : histoire d'un théâtre*, op. cit., p. 34.

Pour Solveig Serre toujours,

*la prospérité originelle de l'institution, dont Lully avait établi les conditions, n'eut qu'un temps. Véritable entreprise qui participe à la vie économique et en subit les lois, l'Opéra n'assure presque jamais son équilibre financier, et le budget se trouve dans une situation de déficit quasi-permanent, notamment parce que ce genre d'établissement, qui fait commerce de l'art, coûte nécessairement plus cher qu'il ne peut rapporter, puisqu'il lui est impossible d'équilibrer l'ensemble de ses coûts avec les seules recettes tirées de son exploitation, c'est-à-dire de la vente de ses billets*⁴⁶.

Au tournant du siècle, cette situation de difficulté financière chronique s'accroît pour des raisons conjoncturelles et l'Académie royale de musique, d'entreprise lucrative qu'elle avait été sous Lully, devient un gouffre financier.

Les causes en sont multiples. Par exemple, de nouvelles dispositions stipulées dans les lettres patentes de 1698 imposent de manière précise des charges nouvelles auxquelles Lully n'avait point été assujéti : les pensions⁴⁷. De plus, Louis XIV boude désormais l'opéra :

*Depuis la mort de Lully, Louis XIV se désintéressait de l'Opéra [...] La Cour ne vit plus les mêmes spectacles que Paris : Francine y perdit un soutien essentiel car, de ce fait, le roi ne finança plus les costumes et les décors des productions de l'Académie comme au temps de Lully*⁴⁸.

À l'augmentation des charges s'ajoute pour Francini la baisse des recettes, dans un contexte artistique marqué par la compétition entre genres et auteurs pour la reconnaissance du public entre l'Académie royale de musique et la Comédie-Française :

*Les œuvres que son théâtre présente au public ne sont pas toujours bien accueillies et, souvent même, certaines d'entre elles « tombent » après quelques représentations*⁴⁹.

*A l'instar du souverain, le public avait changé dans ses goûts et, comme la mode de la tragédie était passée, l'engouement envers l'Opéra s'était émoussé. Une pièce fût-elle à succès, ne tenait l'affiche que trois ou quatre mois et non plus un an — au lieu de 100 fois naguère on la jouait à peine 30 — ; l'Académie n'échappait pas à la nécessité fort onéreuse d'avoir à monter plusieurs ouvrages successifs dans l'année*⁵⁰.

Cette désaffection justifie le règlement de 1714 qui prévoit par exemple que si les tragédies lyriques créées montrent des signes d'essoufflement, on leur substitue

⁴⁶ Solveig Serre, « Monopole de l'art, art du monopole ? L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime », art. cit., p. 6.

⁴⁷ Jean Gourret, *op. cit.*, p. 32-33. L'auteur établit une liste précise de ces charges nouvelles auxquelles doit faire face l'Opéra. S'y ajoutera aussi l'imposition d'une part non négligeable des revenus de l'institution pour subventionner l'Hôpital des Pauvres.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁹ Jérôme de La Gorce, « L'Académie royale de musique en 1704, d'après des documents inédits conservés dans les archives notariales », art. cit., p. 161.

⁵⁰ Jean Gourret, *op. cit.*, p. 31.

*un ancien opéra de Lully, observant toujours de le tenir prêt, s'il est possible presque en même temps que la première pièce dont il aura été précédé*⁵¹.

Ce règlement entérine une pratique existante : ainsi en 1701 est repris *Amadis* (créé en 1684), en 1702 sont repris *Atys* (créé en 1676) et *Phaéton* (créé en 1683). L'année 1703 voit la reprise de plus de deux opéras de Lully : *Cadmus et Hermione* (créé en 1673), *Persée* (créé en 1682) et *Armide* (créé en 1686). Cette augmentation du nombre de reprises des opéras de Lully sur trois ans avec le « pic » de 1703⁵² est bien le signe de désaffection du public lors des créations.

Le contexte politique n'est pas plus favorable au commerce : le privilège de l'Opéra que le Roi octroie en 1704 à Guyenet précise ainsi que « la Guerre de Succession d'Espagne, déclarée depuis trois ans, a été un obstacle au bon fonctionnement de l'entreprise⁵³ », autrement dit qu'elle est responsable d'une situation économique désastreuse.

Cette fragilité peut aussi s'expliquer par la personnalité de Francini, à qui Jérôme de La Gorce dénie les qualités de son prestigieux prédécesseur Lully (à la fois directeur de troupe, organisateur de spectacles, chorégraphe et compositeur). Il en trace le portrait suivant :

*jeune directeur incapable de maintenir la discipline, de choisir sans prendre trop de risques les bons auteurs et les meilleurs interprètes, mais aussi qui pis est, de gérer les finances de l'entreprise*⁵⁴.

Jérôme de La Gorce énumère cependant un certain nombre d'initiatives prises par Francini pour ramener un équilibre dans les comptes de l'Académie. Par exemple, dès 1687, il délivra, moyennant finance, des autorisations pour ouvrir des théâtres lyriques en province ; au début

⁵¹ Jacques-Bernard Durey de Noiville et Louis Travenol, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, Duchesne, 1757, p. 125, cité par Solveig Serre, « De l'art de la mise en scène à la mise en scène de l'art : l'élaboration des spectacles à l'Académie royale de musique au XVIII^e siècle », 2009, disponible sur : [halshs-00432227](https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00432227).

⁵² Nous nous appuyons sur le tableau établi par Edmond Lemaître et dans lequel il rassemble toutes les années de reprise des tragédies lyriques de Lully de 1687 (année de la mort de Lully) à 1800. (Edmond Lemaître, « Lully et l'académie royale de musique », dans *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991, p. 138).

⁵³ Jérôme de La Gorce, « L'Académie royale de musique en 1704, d'après des documents inédits conservés dans les archives notariales », art. cit., p. 163.

⁵⁴ Jérôme de La Gorce, *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV : histoire d'un théâtre*, op. cit., p. 99. Albert Mousset lui prête au contraire des compétences en matière d'affaires : « Il est difficile de restituer à travers l'imbroglia financier le caractère personnel de l'administration de Francine ; il semble seulement que celui-ci ait plutôt montré au cours de sa gestion l'activité d'un homme d'affaires que les aptitudes d'un directeur de spectacles. » Et le même auteur de lui prêter « les qualités du Florentin » ... : « souple et adroit, traversant les crises sans y sombrer, indifférent aux traits de ses ennemis comme aux intrigues de ses rivaux. » (Albert Mousset, op. cit., p. 109). Dans un texte intitulé *La francinade*, Jean-Baptiste Rousseau, estimant que Francini n'avait pas su reconnaître son talent de librettiste, trace un portrait satirique du directeur de l'Opéra : « un ribaud des plus franc qu'il se voie, / Pipeur, escroc, sycophante, menteur, / Fléau des bons, des méchants protecteurs, / Ne connaissant foi, loi, dieux ni déesses / Fors celle-là qui préside aux souplesses, / Au vol furtif, aux fourbes en un mot. » (poème publié sous le titre « Le masque de Laverne » dans la partie « Allégories » des *Œuvres de Jean-Baptiste Rousseau. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée sur les manuscrits de l'auteur*, Bruxelles, 1743, tome 2, p. 5).

des années 1690, il décida de toucher des revenus sur les loges qu'occupait le marchand limonadier dans la salle de l'Opéra ; il fit publier en 1691, dans *Les adresses de la ville de Paris* d'Abraham du Pradel, une annonce destinée à favoriser le succès commercial des spectacles lyriques⁵⁵. Francini songea même à créer une loterie dont les gagnants pourraient bénéficier d'une entrée gratuite à l'opéra pendant un an. Il monnaie le privilège de l'Opéra par une série de cessions :

Les successeurs de Lully à l'Académie Royale de Musique, plus âpres au gain (ou tout simplement plus pragmatiques [que la Comédie-Française]) comprirent les avantages de traiter avec leurs adversaires [forains], dont la plupart se montrèrent prêts à déboursier des sommes parfois considérables pour mener leurs entreprises légalement. En 1698, Francine concéda à Jeanne Vondrebeck (la « Veuve Maurice ») la permission d'utiliser la chanson et les ballets dans les « concerts en divertissement »⁵⁶.

Les historiens de l'Opéra n'évoquent jamais la publication du RGO comme initiative propre à renflouer les caisses de l'entreprise, mais nul doute qu'elle est à comprendre à la lumière de toutes celles qu'ils énumèrent et qu'elle s'insère dans une série. On peut en trouver confirmation *a posteriori* dans le fait que les deux directeurs ayant succédé à Francini furent eux aussi à l'initiative d'éditions d'opéras. Guyenet⁵⁷, le nouveau directeur de l'Académie à partir de 1704,

ne tarda pas de proposer une nouvelle édition des œuvres du compositeur [Lully].[...] Guyenet avait le dessein de lancer cette collection dès son arrivée à la tête de l'Académie. Dans le traité du 5 octobre 1704, Francine lui avait cédé sa part du privilège pour l'impression ou gravure des ouvrages dudit défunt sieur de Lully⁵⁸.

En 1713, les nouveaux bénéficiaires du privilège de l'opéra⁵⁹, signent un acte avec le marchand libraire Pierre Ribou,

lui permettant pendant six ans d'imprimer, de vendre et « débiter seul à l'exclusion de tous autres », tant à la Cour qu'à Paris et dans les autres villes du royaume, toutes les paroles des ouvrages appelés à être repris ou créés au théâtre lyrique⁶⁰.

⁵⁵ Le texte de cette annonce à but promotionnel est retranscrit par Jérôme de La Gorce dans *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV : histoire d'un théâtre*, op. cit., 1992, p. 90-91.

⁵⁶ Guy Spielmann, op. cit., p. 159.

⁵⁷ En 1703, Francini abandonne, moyennant contrat, son privilège à Jean-Paul Bombarda pour le temps qu'il reste jusqu'à son expiration. En 1704, le roi délivre de nouvelles lettres patentes accordant désormais le privilège de l'Académie royale de musique à Pierre Guyenet.

⁵⁸ Jérôme de La Gorce, *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV : histoire d'un théâtre*, op. cit., p. 137-138.

⁵⁹ À la mort de Guyenet, Francine et Dumont rentrent de plein droit dans la possession du privilège, qu'ils cèdent aux créanciers de Guyenet (*idem*, p. 156).

⁶⁰ *Ibidem*, p. 163. C'est ce privilège qui couvre, on l'a vu dans l'introduction, l'édition du tome 11 par un autre libraire imprimeur que Ballard.

Si la publication de partitions ou de livrets d'opéras fut un moyen envisagé pour redresser la situation financière de l'Académie, la publication des livrets en recueil a pu remplir cette même fonction commerciale. Prendre l'initiative d'éditer un recueil de livrets d'opéra et le céder moyennant finances à Ballard : c'est là un des moyens employés par le directeur d'une Académie de musique peu rentable pour faire une nouvelle recette et pour éviter, ou du moins limiter, le gouffre financier. Dans le fait que Francini ne s'associe pas à Ballard mais lui vende son privilège, on peut voir un indice de l'urgence qu'il y a à renflouer les caisses plutôt qu'à procéder à des investissements même s'ils sont assurés d'être rentables. Jérôme de La Gorce nous apprend qu'en février 1702 plusieurs créanciers se rendirent chez un notaire pour officialiser les dettes de l'Académie royale de musique à leur égard. Outre les fournisseurs de l'Opéra, on trouve l'imprimeur de livrets et de partitions Jean-Baptiste-Christophe Ballard⁶¹. Peut-être la cession (ou la vente) à Christophe Ballard, du privilège de l'édition du *RGO* est-elle une manière pour Francini de régler ses dettes envers un de ses créanciers ? En tout cas, la cession du privilège du *RGO* ne suffit pas à sortir l'Académie de ses difficultés financières : par un acte du 5 octobre 1704, le droit du privilège de l'opéra est cédé à Guyenet.

*

* *

Cette opération commerciale, qui réclame un investissement conséquent, intervient à un moment-charnière pour les deux entrepreneurs. Il est temps pour la maison Ballard de tirer pleinement parti du succès obtenu par les éditions de collections et recueils de livrets et de réagir aux éditions pirates hollandaises. L'Académie royale de musique connaît quant à elle une situation financière précaire qui conduit son directeur à faire flèche de tout bois et à multiplier les sources de profit. Cette édition est aussi l'œuvre de deux entrepreneurs qui s'appêtent à passer la main : Christophe Ballard partage désormais la direction de son entreprise avec son fils Jean-Baptiste-Christophe Ballard et Francini s'appête à voir son privilège de l'Académie royale de musique non renouvelé.

⁶¹ *Ibidem*, p. 112.

2. INVESTIR POUR RÉUSSIR : ILLUSTRER

La présentation de cette entreprise éditoriale et commerciale serait incomplète si nous ne la considérons pas aussi en tant qu'édition illustrée et, à ce titre, s'inscrivant dans un contexte particulier. Qu'un texte (et en l'occurrence un genre, le genre opératique) accède à l'édition illustrée est un signe de reconnaissance littéraire. C'est ce qui s'est déjà passé au milieu du XVII^e siècle pour le genre théâtral :

À partir des années 1640, le nombre d'éditions illustrées s'accroît, grâce notamment à la politique menée par Richelieu dans le domaine théâtral et éditorial (on lui doit notamment la création de l'Imprimerie royale en 1640, qui lance la mode des beaux livres à figures en taille-douce)⁶².

C'est l'occasion de rappeler l'étymologie du verbe « illustrer » dont l'équivalent latin signifie au sens propre « éclairer, illuminer » et au sens figuré « mettre en lumière », « donner de l'éclat ». Les gravures d'illustration, parce qu'elles ornent un texte, non seulement lui confèrent de l'éclat mais sont « un indicateur pertinent du succès et de la popularité des auteurs⁶³ ». De même que la création d'une Académie royale de musique ou la mise en recueil des livrets d'opéra, leur illustration prouve leur accès au « Parnasse du théâtre ». Avant 1703, qu'un livret d'opéra accède à ce statut était loin d'être systématique. Les éditions originales des livrets, vendues lors des représentations à la Cour ou à la ville, n'étaient pas systématiquement accompagnées d'un frontispice⁶⁴ et les recueils factices in-4 constitués par la maison Ballard ne sont pas accompagnés de gravures composées pour l'occasion : leur illustration irrégulière dépend de la présence ou pas d'un frontispice accompagnant le livret lors de son édition séparée. Cette fonction de mise en lumière d'un genre par les illustrations se dégage *a contrario* du traitement réservé dans le tome 4 du RGO au livret du « Ballet dansé à Villeneuve-Saint-Georges »⁶⁵. Nous avons déjà signalé que l'éditeur n'avait pas jugé bon de numéroter ce ballet, jamais représenté seul sur la scène de l'Académie royale de musique mais toujours associé à un autre. Que ce livret ne soit pas digne d'accéder au statut d'opéra a pour autre conséquence qu'il n'est précédé d'aucune gravure-frontispice. Cet exemple montre qu'accéder à l'illustration se mérite et, qu'inversement, accéder à l'illustration c'est accéder à une forme de légitimité.

⁶² Catherine Guillot, « Les éditions illustrées d'œuvres dramatiques groupées ou composites, publiées en France dans la première moitié du XVII^e siècle », dans Georges Forestier, Edric Caldicott, Claude Bourqui (codir.), *op. cit.*, p. 153.

⁶³ Mariette Naud, *op. cit.*, p. 204.

⁶⁴ Voir notre recensement au chapitre V et les illustrations 14 à 36.

⁶⁵ RGO, tome 4, p. 207-228.

Des gravures impliquant des « grandes dépenses »

Cette opération commerciale, parfaitement menée, nécessite logiquement un fort investissement, dans la mesure où les retombées espérées sont elles aussi importantes. Aussi, le *RGO* est-il très richement illustré d'ornements sur bois sculpté tels que filets, lettrines pour chacun des premiers opéras de chaque tome, bandeaux en début des prologues, actes et entrées, culs-de-lampe triangulaires ou fleurons à la fin des prologues et actes. Parmi les illustrations du *RGO*, ce sont cependant les gravures pleine page qui attirent davantage l'attention. Qu'elles partagent avec les autres types de gravures présents dans l'ouvrage la fonction décorative ne doit cependant pas faire oublier qu'elles n'ont pas la même « forme iconique » du fait même qu'elles sont encadrées :

La présence d'une délimitation cadrée du champ de l'image présuppose une référence au tableau-fenêtre rectangulaire, tandis que l'indélimitation de la vignette, flottant sur le blanc de la page s'apparente davantage à l'ornement, entraînant l'image vers le caprice et l'imaginaire⁶⁶.

Elles représentent une scène emblématique, avec un cartouche ou un liston situé en haut, au milieu, portant le titre de la pièce en majuscules. Elles intègrent elles-mêmes des éléments décoratifs : les cartouches dans lesquels s'inscrivent les titres font ainsi l'objet d'un traitement qui emprunte à un vocabulaire commun à l'architecture et aux arts décoratifs (phylactères⁶⁷, cornes d'abondance⁶⁸, feuillages, draperies à pompons⁶⁹, guirlandes végétales⁷⁰, feuilles d'acanthé⁷¹, volutes⁷²).

Le choix d'illustrer le *RGO* s'inscrit dans un contexte particulier que Henri-Jean Martin décrit en des termes péjoratifs : « La fin du siècle est une époque de complète décadence du livre à figures⁷³ ». Il constate que seuls les ouvrages documentaires sont systématiquement illustrés et que dans la plupart des cas, l'illustration se réduit à un simple portrait placé en tête de l'ouvrage. À cela, deux explications, l'une économique, l'autre esthétique :

⁶⁶ Ségolène Le Men, « Introduction : iconographie et illustration », dans Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men (codir.), *L'illustration : essai d'iconographie. Actes du 3^e séminaire CNRS, Paris, 1993*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 11.

⁶⁷ C'est le type d'insertion du titre le plus simple : il est employé dans les gravures n°6, 11, 15, 17, 19, 21, 23, 27, 31, 35, 39, 41, 53, seul ou rehaussé de motifs décoratifs.

⁶⁸ Dans le cartouche n°2 pour *Les peines et les plaisirs de l'Amour*.

⁶⁹ Dans les cartouches n°8 pour *Atys*, n°24 pour *Thétis et Pélée*, n°41 pour *Vénus et Adonis* et n°44 pour *Issé*.

⁷⁰ Dans les cartouches n°9 pour *Isis*, n°11 pour *Bellérophon*, n°37 pour *Jason ou La toison d'or*, n°48 pour *Marthésie première reine des Amazones*, n°50 pour *Canente* et n°52 pour *Artéhuse*.

⁷¹ Dans le cartouche n°14 pour *Persée*.

⁷² Dans le cartouche n°32 pour *Céphale et Procris*.

⁷³ Henri-Jean Martin, *op. cit.*, p. 703-704.

Il apparaît [...] que, si l'adjonction à un ouvrage d'un portrait – dont on peut vendre des exemplaires séparément par ailleurs – ne grève pas trop le prix de celui-ci, le coût des livres à figures est sans doute plus élevé encore qu'au début du siècle. Pourtant on doit se demander si leur rareté provient de raisons uniquement financières. Il est fort compréhensible, en effet, qu'avec l'avènement de l'académisme, les scènes gravées quelques années auparavant par Bosse ou Chauveau, soient apparues d'une outrance invraisemblable⁷⁴.

Dans le domaine plus restreint des éditions théâtrales, le constat est également à une chute de la production des ouvrages illustrés en fin de siècle. Cependant, Mariette Naud identifie plus précisément quatre critères qui multiplient les chances, pour un ouvrage, d'être illustré : le fait qu'il s'agisse d'une édition théâtrale, française, prenant la forme d'un recueil, publié sur la période 1660-1715.

Si l'ensemble de la production imprimée, tous domaines de savoir confondus, ne renferme bel et bien que 10 % de livres à images, alors le théâtre est, par comparaison, un genre très illustré. [...] Le théâtre français semble être un genre bien plus riche en illustrations que ne l'est le reste de la production⁷⁵.

Par ailleurs,

il existe une « tradition » de l'illustration du théâtre en France à cette période, contrairement à d'autres pays européens. Cette tradition explique la part importante d'éditions illustrées dans la totalité de la production, enrichie par le flot ininterrompu des éditions illicites hollandaises⁷⁶.

Ensuite,

On sait qu'illustrer une pièce était une opération onéreuse et que la fin du siècle correspond au point le plus critique de la crise qui touche l'édition et l'illustration. On a sans doute alors jugé peu utile et trop peu rentable d'illustrer des livrets de mauvaise qualité. À l'inverse, la production de recueils, factices ou non, prend son essor dans les années 1690 ; on est frappé par l'arrivée annuelle sur le marché de ce type d'ouvrages. Il semble donc qu'on ait peu à peu délaissé l'illustration peu rentable de livrets pour ne munir de frontispices que les œuvres complètes, certes plus chères à la fabrication, mais aussi à l'achat, ce qui tendrait à confirmer que le public consommateur d'éditions théâtrales est aisé et connaisseur⁷⁷.

⁷⁴ *Idem*.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 148.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 291.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 4. C'est ce que constate aussi Georges Forestier : « Il est assez rare de trouver de tels frontispices dans des éditions séparées : les belles éditions *in-quarto* des années 1630 en présentent quelques-uns, mais les libraires préfèrent généralement aller au plus économique, ce qui explique la généralisation progressive des éditions in-12 à l'impression très serrée et dépourvues de gravures. En fait, c'est surtout à l'occasion de la fabrication de recueils collectifs d'un même auteur que le libraire prend ce choix. Lorsque l'auteur a acquis suffisamment de notoriété pour être jugé digne d'une édition "monumentale", susceptible d'être transmise à la postérité, on compose spécialement un frontispice pour chaque pièce. » (Georges Forestier, « Du spectateur au texte : les pratiques d'impression du texte de théâtre au XVII^e siècle », dans Larry F. Norman, Philippe Desan, Richard Strier (codir.), *op. cit.*, p. 103).

Enfin, l'année 1703 fait partie des trois années où l'illustration théâtrale est très présente, avec « 43 % de pièces pourvues d'images⁷⁸ ».

Même si le contexte éditorial est propice à l'illustration de ce recueil, celle-ci répond également à la volonté d'accroître son prestige et son rendement. L'illustration est « un plus, une valeur ajoutée au livre et sa simple présence différencie celui-ci du commun des éditions⁷⁹. »

Accompagner un ouvrage par des gravures a en effet un coût :

L'adjonction d'une gravure était onéreuse, puisqu'il fallait rémunérer un dessinateur, un graveur, un imprimeur en taille-douce, et qu'il fallait compter deux passages en presse puisque la gravure sur cuivre, procédé en creux, ne pouvait s'accorder avec l'impression typographique en relief⁸⁰.

La contrepartie de son coût de production est « le prix de vente [qui] se trouvait majoré lorsqu'une ou plusieurs images ornaient le livre⁸¹ », qu'elles contribuent à transformer en objet coûteux et luxueux. La préface ne fait pas mention de ces gravures et les pages de titre générales ne portent pas la mention passe-partout « enrichie de figures en tailles-douces »,

information publicitaire et promotionnelle, destinée à appâter le lecteur, que l'on place sur la page de titre typographique. Le libraire fait ainsi la promotion de son ouvrage en vantant extérieurement ses richesses intérieures⁸².

Seul le privilège se fait l'écho de l'intérêt qu'elles représentent en évoquant « les grandes dépenses qu'il convient faire tant pour l'impression que pour la gravure en taille-douce des planches dont ce livre sera orné », interdisant ensuite la contrefaçon des « planches et figures qui [...] accompagnent [ce recueil]⁸³ ». Cette mention mérite d'être signalée car elle n'est pas la norme, si l'on s'appuie sur les statistiques, toujours établies par Mariette Naud, à propos des éditions illustrées de la seconde moitié du XVII^e siècle :

[Le privilège] semble particulièrement important dans le cas des livres illustrés, fort coûteux ; on trouve parfois mentionnée la présence de gravures dans les privilèges [...], mais de façon très anecdotique. [...] [Sur] 215 ouvrages [...] consultés, 22 seulement portent de telles mentions. La répartition chronologique de ces mentions est homogène et n'appelle pas de commentaire particulier. 19 de ces ouvrages sont des recueils d'œuvres, factices pour 6 d'entre eux. Rien d'étonnant à ce que ces mentions soient plus présentes dans ces éditions

⁷⁸ Mariette Naud, *op. cit.*, p. 151.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 291.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 219.

⁸¹ *Ibidem*, p. 123.

⁸² *Idem*, p. 123. Mariette Naud précise que « dans deux cas, enfin, une préface de l'auteur mentionne les illustrations de l'édition, que ce soit pour vanter le soin apporté à cette dernière ou pour rendre hommage à l'illustrateur » et elle évalue « les mentions d'illustration présentes sur les pages de titre typographiques [à] environ 10% des ouvrages » (*ibidem*, p. 4).

⁸³ *RGO*, tome 1, page non numérotée.

collectives que dans une simple pièce séparée ; vanter le « luxe » des illustrations se justifie en effet pleinement dans un ouvrage onéreux, auquel on a consacré plus de temps et d'argent, et que l'on cherche à écouler pour rentrer dans ses frais⁸⁴.

Il faut dire que les frontispices du RGO sont originaux, comme pour souligner la nouveauté de cette entreprise éditoriale (alors que pour les œuvres complètes de Molière, par exemple, les frontispices existants sont systématiquement repris). Parmi les encarts publicitaires faisant la promotion du RGO, deux font référence aux « planches » : le livret des *Fragments de M. de Lully* de 1708 et le recueil *Les parodies nouvelles, et les vaudevilles inconnus* de 1730, et dans le *Catalogue des livres de musique, et autres qui se vendent chez Christophe Ballard...*, le fait que RGO soit accompagné de « figures » a aussi valeur d'argument publicitaire.

Dans l'inventaire après décès de Jean-Baptiste Christophe Ballard, il est fait mention de ces planches gravées⁸⁵. Aux pages 28-29 de l'*État des livres de plain-chant, de musique et de librairie qui se sont trouvés au magasin des Jacobins appartenant à feu Mr Ballard, et dans sa maison*, « l'état des planches qui sont au magasin, tant des opéras de M. Lully qu'autres » mentionne « une boîte de différentes planches en cuivre pour les opéras in-12, brunettes, parodies et tendresses pesant, boîte rabattue, 38 livres⁸⁶ » qui sont les plaques des frontispices d'Ertinger, mélangées à d'autres. Précieusement conservées pour une éventuelle réédition du RGO, elles ne devaient pas être complètement usées⁸⁷.

⁸⁴ Mariette Naud, *op. cit.*, p. 153-162.

⁸⁵ Je dois le signalement de ces mentions à Laurent Guillo.

⁸⁶ Voir illustration 3.

⁸⁷ La possibilité que les gravures de cuivre ayant servi de matrice aux frontispices aient été conservées est mince, l'ensemble des archives Ballard ayant disparu en 1750 dans un incendie.

Des gravures adaptées au format in-12

Le *RGO* étant de format in-12⁸⁸, l'un des plus petits et donc l'un des plus rentables en une période où le cours du papier s'envole⁸⁹, et ses gravures étant de pleine page, elles ont elles-mêmes un format équivalent. S'intéressant à la période 1660-1715, Mariette Naud donne des chiffres précis qui permettent d'inscrire aussi ce choix éditorial dans une norme :

91,5 % des pièces de théâtre illustrées paraissent en effet dans ce format, contre seulement 76 % des pièces de théâtre en général. Le petit in-12, maniable, pratique et peu coûteux, est donc bel et bien la norme en matière de pièces illustrées⁹⁰.

Mariette Naud relève cependant des exceptions notables comme l'édition de pièces en musique de Molière ou de pièces à machines comme *Andromède* de Corneille en 1651 en format in-4. Et surtout, elle constate que, « plus généralement, ce sont aux textes supervisés par l'Académie royale de Musique que l'on réservera cette faveur⁹¹ », désignant par là des livrets séparés. Le format in-4 permet à la gravure d'adopter un cadrage horizontal rappelant celui de la scène ; c'est aussi un format imposant qui autorise la représentation d'éléments empruntés à la représentation scénique, comme le cadre de scène. Il est dévolu aux frontispices des pièces de théâtre revendiquant leur dimension spectaculaire (pièces à machines et opéras), et rend compte de la magnificence des décors et des machines, parfois même de leur variété d'un acte à l'autre ; ces images sont représentatives de cette « forme d'illustration qui rejoint l'iconographie des fêtes données par Louis XIV⁹² ». On a confirmation de cette fonction dans les inscriptions manuscrites qui accompagnent les estampes in-4 illustrant les trois actes de l'opéra *Finta Pazzia*,

⁸⁸ Un livre est un ensemble de cahiers liés les uns aux autres, chacun obtenu par le pliage d'une seule feuille de papier imprimée *recto verso*. Le format correspond au nombre de feuillets contenus dans chaque feuille imprimée, pliée de façon que les pages se présentent au lecteur dans l'ordre où elles doivent être lues, pour ensuite être coupées au niveau des plis : le format in-12 résulte du pliage de la feuille de telle sorte qu'elle contienne douze feuillets (vingt-quatre pages). La dimension de la feuille n'étant pas fixée, celle du format in-12 ne l'est pas non plus : les tomes du *RGO* mesurent environ 14 x 8 cm. Ce format in-12 est confirmé par les signatures, c'est-à-dire les repères employés pour distinguer les différentes feuilles dont se compose un ouvrage et pour permettre le pliage. Dans le *RGO*, la signature est une lettre majuscule de l'alphabet latin (sans le J ni le U) située en bas à droite du *recto* des six premiers feuillets, suivie d'un nombre indiqué en petits chiffres romains allant de « ij » à « vj » (le « i » seul n'est pas utilisé). Par exemple, pour le premier cahier, la page 1 porte la signature A, la page 3, Aij, la page 5, Aijj, la page 7, Aiiij, la page 9, Av et la page 11, Avj. À partir de la page 25, la signature commence par B puisqu'on change de cahier. Chaque première page d'un cahier porte, en bas à gauche la mention du numéro de son tome et chaque dernière page porte ; en bas à droite, sous la dernière ligne, la réclame, c'est-à-dire le mot (ou ses premières syllabes) par lequel commence la page suivante, première du cahier suivant, pour faciliter l'assemblage, dans l'ordre, des différents cahiers. (Voir Alain Riffaud, « Initiation à l'archéologie du livre », conférence organisée par le Séminaire romaniste, le 29 mars 2012, à l'université Rennes 2, disponible sur : <https://www.lairedu.fr/media/video/conference/initiation-a-larcheologie-du-livre/>).

⁸⁹ L'autre conséquence de cet envol du prix du papier est la piètre qualité du papier ce qui n'est pas le cas du *RGO*.

⁹⁰ Mariette Naud, *op. cit.*, p. 148-149.

⁹¹ *Ibidem*, p. 116.

⁹² Marie-Claire Planche, *De l'iconographie racinienne – Dessiner et peindre les passions*, Turnhout, Brepols, p. 150.

premier opéra, italien, donné en France le 14 décembre 1645 à l'instigation de Mazarin ; elles indiquent le titre de l'opéra et le nom, ni du librettiste, ni du compositeur, ni du chorégraphe mais bien du décorateur Torelli également inventeur des gravures.

Si, à l'inverse, on compare le format des gravures du *RGO* et celui des gravures du même Ertinger pour *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française*, force est de constater que les deux gestes illustratifs, même lorsqu'ils consistent à graver exactement le même sujet, se différencient avant tout par le format de l'image produite. Dans le *RGO*, le format est vertical car la gravure occupe toute la page in-12 ; il est horizontal dans *Les métamorphoses* puisque la gravure y partage la page avec la fable. Les dimensions sont dans une relation de convenance avec le genre illustré : aux fables, genre mineur et bref, une vignette⁹³ occupant le centre d'une demi-page (mesurant 6,5 cm de hauteur sur 7,7 cm de largeur environ) ; aux opéras, genre plus prestigieux et de plus d'amplitude, un frontispice occupant une page entière et de plus grandes dimensions (en moyenne 11,8 cm de hauteur sur 7 cm de largeur).

Les éditeurs du *RGO*, en faisant le choix de l'in-12, conditionnent la réception des livrets d'opéra en les inscrivant dans la tradition de l'édition des œuvres de théâtre parlé et celle des gravures d'Ertinger, dont la fonction n'est ni de conserver le souvenir d'un spectacle à machines grandiose constitutif de la vie de Cour, ni de célébrer la pompe des représentations de l'Académie royale de musique.

Des eaux-fortes

Les illustrations pour le *RGO* sont des estampes, c'est-à-dire des images obtenues par un procédé de reproduction à l'aide d'une matrice. C'est alors l'unique procédé de reproduction mécanique des images et son rôle premier est leur multiplication et leur diffusion à une échelle inédite, cette révolution technologique n'ayant eu d'égale que celle de l'imprimerie dans le domaine de l'écrit. La technique employée est une technique de gravure « en creux » sur plaque de métal (ou « taille-douce ») par opposition à la technique de gravure « en relief » (ou « taille

⁹³ « La vignette est une petite estampe, entourée d'une légère bordure d'ornement, ou d'un double trait, qui se tire sur le haut de la page, au commencement du discours d'un volume, ou d'une partie, à la tête d'une épître dédicatoire. » (Charles-Antoine Jombert, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Leclerc*, Paris, Jombert, 1774, p. XXVII-XXXI, cité par Marie-Claire Planche, *De l'iconographie racinienne – Dessiner et peindre les passions*, op. cit., 2010).

d'épargne») dont relève la gravure sur bois. C'est au cours du XVII^e siècle que la gravure sur bois est supplantée par la taille douce dans le milieu de l'impression.

Si au début du XVII^e siècle la taille-douce n'est pas inconnue à Paris, l'image y est cependant largement dominée par la gravure en bois, pratiquée et diffusée par les éditeurs de la rue de Montorgueil. Cependant, une des caractéristiques de la gravure en bois, qui est sa pérennité, va se retourner contre elle : le prix de revient peu élevé, l'amortissement extrêmement rapide malgré des prix de vente très bas, la diffusion plus que large, entraînent à la fois l'endormissement de la création et la lassitude de la clientèle. La situation de quasi-monopole de la rue de Montorgueil devient aussi un désavantage : faute de sang neuf, elle s'écroulera presque d'un coup, le moment venu⁹⁴.

Les images obtenues par la nouvelle technique de la taille-douce ont l'avantage d'être plus fines, plus fouillées dans les détails, plus expressives dans les portraits, et traduisent mieux les dessins originaux :

en recourant à une véritable palette de tailles de largeurs et de profondeurs différentes, et en croisant au besoin celles-ci, le graveur en taille-douce peut jouer à volonté des contrastes d'ombre et de lumière et conférer ainsi à ses compositions, tout particulièrement aux portraits, un plus grand effet de présence, qui saisit l'instant d'un geste, d'une attitude ou d'un regard, pour l'inscrire dans le temps arrêté de l'image gravée⁹⁵.

Cette technique présente aussi des inconvénients ainsi résumés :

Elle augmente le coût d'un livre illustré, [...] la fabrication en est plus compliquée pour raison de coexistence entre gens de métiers attachés à leurs privilèges [...] en raison de l'usure due à la pression forte et continue subie entre les deux rouleaux de la presse, les cuivres ne permettent pas des tirages nombreux et leurs tailles doivent être reprises⁹⁶.

Plus précisément, dans le RGO est employée la technique de l'eau-forte où la taille se fait indirectement par l'action d'un acide qui mord la plaque métallique, et non pas directement par l'emploi d'un outil tel que le burin ou la pointe-sèche. On doit aux graveurs hollandais la fortune de cette technique dans le domaine de l'illustration puis, au XVIII^e siècle dans celui, plus large, de l'estampe :

là encore, les liens entre la France et les Pays-Bas ont sans doute joué sur la totalité de la production et, si l'eau-forte ne s'est réellement imposée qu'au XVIII^e siècle en France, elle a depuis longtemps supplanté le burin dans le domaine du théâtre, domaine que l'on pourrait dès lors considérer comme précurseur⁹⁷.

⁹⁴ Maxime Préaud, « Abraham Bosse savant graveur », dans *Abraham Bosse*, exposition virtuelle en ligne sur le site de la B.N.F.

⁹⁵ Henri-Jean Martin, *La naissance du livre moderne – mise en page et mise en texte du livre français (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Le Cercle de la Librairie, 2000, p. 353.

⁹⁶ José Lothe, « Les livres illustrés par Abraham Bosse », dans *Abraham Bosse*, exposition virtuelle en ligne sur le site de la B.N.F.

⁹⁷ Mariette Naud, *op. cit.*, p. 293.

La plaque de métal est généralement en cuivre, plus résistant aux nombreuses impressions, ou en zinc, plus malléable. L'artiste la recouvre préalablement d'un vernis à graver choisi pour sa résistance au bain d'acide. À la pointe métallique, l'artiste dessine son motif c'est-à-dire raye le vernis aux endroits qui contiendront l'encre lors de l'impression. Le vernis doit être retiré en fines striures afin d'éviter les « crevés », grandes zones sans vernis qui ne pourront pas retenir efficacement l'encre, lors de l'encrage de la plaque. Le geste rapproche cette technique de celle du dessin. L'eau-forte a l'avantage d'être bien plus facile à mettre en œuvre que le burin, qui nécessite une formation longue. Surtout, elle permet une plus grande rapidité d'exécution. La plaque gravée est ensuite placée dans un bain d'acide qui « mord » c'est-à-dire creuse les zones à découvert et laisse intactes les parties protégées par le vernis. Le choix du mordant, sa plus ou moins grande dilution, et le temps de morsure plus ou moins long permettent d'obtenir des profondeurs de taille différentes voire de parvenir à certains effets. Le vernis est ensuite retiré et la plaque entièrement encrée afin que l'encre pénètre bien dans les tailles. L'excès d'encre est soigneusement retiré, afin de dégager celle présente sur les surfaces planes, non creusées, de la plaque. La plaque est alors recouverte d'une feuille de papier et l'ensemble est passé sous les rouleaux de la presse qui vont appuyer fermement sur la feuille et permettre ainsi le transfert de l'encre. Le résultat final est inversé par rapport à l'image gravée sur la plaque. Cette technique, connue dès le XV^e siècle, connaît une importante transformation au début du XVII^e siècle grâce à trois innovations majeures dues à Jacques Callot (1592-1635), graveur lorrain formé en Italie.

Celui-ci découvre la possibilité d'utiliser l' « échoppe », outil proche du burin présentant un profil triangulaire, qui permet des effets de variation dans la grosseur du trait et, donc, l'usage des pleins et des déliés. Les possibilités graphiques s'en trouvent multipliées. Il abandonne également le vernis mou, utilisé jusque-là, qui ne permettait pas au graveur de poser la main sur la plaque. Il lui substitue un vernis dur, [...] qui donne ainsi une facilité d'exécution réellement analogue à celle du dessin. De plus, il met au point un procédé de morsure dite « à bains multiples », c'est-à-dire qu'il a l'idée de protéger certaines parties de la plaque après une première morsure, avant de la plonger à nouveau dans le bain corrosif. Cela lui permet de jouer sur l'épaisseur et la profondeur des tailles et de varier ainsi la ligne avec une grande précision⁹⁸.

Le graveur Abraham Bosse (1602-1676), qui publie en 1645 le *Traité des manières de graver en taille douce sur l'airain par le moyen des eaux fortes et des vernis durs et mols*⁹⁹, contribue à la reconnaissance de la gravure comme art majeur, au même titre que la peinture, la sculpture ou l'architecture.

⁹⁸ Article « Eau-forte » disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Eau-forte>.

⁹⁹ Ertinger a participé à l'illustration de l'édition de 1701 de cet ouvrage (voir illustration 10).

Quelques années plus tard, en 1648, lorsque l'Académie royale de peinture et de sculpture est créée en France, il est le premier graveur à y être accepté et à y dispenser des cours même s'il s'agit de cours de perspective. Dans sa volonté d'obtenir le titre de professeur et de faire valoir une reconnaissance officielle du statut de la gravure (cette dernière continuant d'être considérée comme un art mécanique de reproduction, simple auxiliaire de la peinture), il s'attire l'hostilité de la prestigieuse institution¹⁰⁰ qu'il quitte en 1661. Le 7 juin 1664, soit trois ans après le départ d'Abraham Bosse¹⁰¹, de nouveaux « Statuts et ordonnances » seront ajoutés aux règlements de l'Académie, un de ces articles permettant enfin aux graveurs d'en être reçus membres, les deux premiers étant Chauveau et Rousselet. L'eau-forte et toutes les autres techniques de l'estampe sont désormais considérées comme un art à part entière, propre à rivaliser avec les autres arts figuratifs.

La production et la diffusion de l'estampe « nécessitent l'intervention de plusieurs participants : l'inventeur du sujet, l'éditeur, le graveur, l'imprimeur en taille-douce, et le marchand¹⁰² ». En tant qu'éditeur du *RGO*, c'est à Christophe Ballard qu'il revient de commander la production des gravures et donc de choisir l'illustrateur¹⁰³. Si c'est dans son atelier qu'ont été imprimés les textes des livrets, il est vraisemblable qu'il a commandité l'impression des gravures à un imprimeur spécialisé dans l'estampe : technique de gravure « en creux », la taille-douce nécessite une presse particulière, différente de la presse typographique des imprimeurs de livres (et de musique) et s'effectue en un lieu différent¹⁰⁴. Cette pratique fréquente est confirmée dans le cas du *RGO* par le fait que les frontispices, imprimés hors-texte, ne sont pas compris dans la pagination du tome et sont, dans certains tomes du recueil,

¹⁰⁰ « On accepte seulement en 1651 de lui accorder une voix délibérative, en reconnaissance de son enseignement – bénévole, par ailleurs – mais s'attachant davantage à son titre de dessinateur, et en précisant que cette reconnaissance tout exceptionnelle ne doit pas donner d'idées à ses confrères graveurs. » (Marianne Naud, *op. cit.*, p. 173-174).

¹⁰¹ Voir Sophie Join-Lambert, « Abraham Bosse et l'Académie royale », dans *Abraham Bosse*, exposition virtuelle en ligne sur le site de la B.N.F.

¹⁰² Marianne Grivel, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1986, p. 8.

¹⁰³ « Dans ce jeu de la médiation, un personnage demeure dans l'ombre. Il n'en est pas moins important : choisissant l'illustrateur, traitant avec lui, sélectionnant parfois les passages à illustrer, concevant l'architecture du livre, l'éditeur – ou celui qui en tient lieu à l'époque – demeure l'un des pivots du système. » (Alain-Marie Bassy, *art. cit.*, p. 145).

¹⁰⁴ Marianne Naud montre qu'il y a, tout au long du XVII^e siècle rivalité entre les graveurs qui possèdent souvent des presses et la Librairie, cette dernière cherchant à garder la main mise sur les presses et l'impression de texte : « Ce n'est qu'en 1650 qu'un texte vient mettre fin aux querelles, en interdisant aux imagiers de posséder des caractères typographiques, ou de débiter des images avec plus de six lignes de texte, ou dont la légende passe au revers de la figure. » (Marianne Naud, *op. cit.*, p. 173). Identifier le ou les ateliers du ou des imprimeurs responsables de l'impression de ces frontispices nécessiterait un travail de recherche qu'il ne nous a pas été permis de mener.

imprimés sur des feuillets d'un format légèrement inférieur à celui des feuillets de texte. Les gravures de notre exemplaire personnel portent les traces matérielles de cette insertion après-coup, au moment du brochage. Leur verso porte la trace de la gravure suivante : par exemple, dès le tome 1, au verso de la gravure pour *Pomone* on distingue le cartouche et les personnages de l'opéra suivant, *Les peines et les plaisirs de l'amour*, sans que la netteté du verso en soit d'ailleurs affectée. La dernière gravure du tome porte parfois l'empreinte de la première gravure du tome suivant : ainsi la dernière gravure du tome 6, pour l'opéra *Marthésie première reine des Amazones*, porte l'empreinte de la gravure pour *Le triomphe des arts*, qui ouvre le tome 7. Dès leur sortie de presse, alors que l'encre n'était pas encore complètement sèche, les gravures ont été rassemblées et disposées en une pile, en respectant l'ordre des opéras, puis insérées entre les pages des livrets pré-imprimées, eux-mêmes prédisposés en pile. La première conséquence de cette impression séparée est une relative liberté dans le choix de l'emplacement des gravures : les différents exemplaires que nous avons consultés offrent trois cas de figure selon qu'ils intègrent les gravures face à la page de titre, au début de l'acte I, ou encore à un passage du livret. Tout se passe comme si chaque atelier de brochage ou, au sein d'un même atelier, chaque ouvrier, avait choisi librement l'emplacement des gravures. L'autre conséquence est l'erreur ponctuelle de placement : dans l'exemplaire de la bibliothèque Fesch, la gravure pour les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* figure non pas face à la page de titre, comme toutes les autres, mais face au début de l'acte I. Enfin l'impression des gravures et des livrets dans des lieux distincts et par des acteurs différents s'accompagne de distorsions entre titres des gravures et titres des livrets, d'autant plus nettes lorsque gravures et pages de titres se font face¹⁰⁵.

*

* *

La présence de gravures dans cet ouvrage est l'indice que son éditeur parie sur son succès à venir. Elles représentent un investissement coûteux mais qui est de mise dans le cas d'un recueil français de pièces de théâtre publié à la charnière du siècle. Frontispices disposés avant même la page de titre, elles ont une fonction d'abord ornementale. La technique de l'eau-forte est la garantie de leur finesse. Aux côtés de Ballard et Francini, la présence d'un troisième homme fut nécessaire à l'élaboration de ce magnifique recueil : c'est entre autres la rétribution de son travail qui fait que le *RGO* représente un investissement.

¹⁰⁵ Nous en avons recensé douze cas que nous détaillerons dans le chapitre IV.

3. UN TROISIÈME HOMME : ERTINGER

Ces gravures sont signées du nom « Ertinger » plus ou moins abrégé (Ertinger / Ert/ E.)¹⁰⁶, et toujours précédé de la lettre « F » : le signataire des gravures est un certain Franz ou François Ertinger. L'identité de l'artiste est suivie des mentions « *invenit* » et/ou « *fecit* » ou « *sculpsit* », plus ou moins abrégées également. *A priori* Ertinger se signale tantôt comme l'inventeur du sujet grâce à la seule mention « *invenit* », tantôt comme graveur grâce aux mentions « *fecit* » ou « *sculpsit* », tantôt comme cumulant les deux fonctions (grâce aux mentions « *invenit et fecit* » ou « *invenit et sculpsit* »). En fait, il arrive que la mention « *fecit* » ne désigne pas seulement l'activité technique de gravure mais également celle, plus artistique, d'invention du sujet¹⁰⁷ et une comparaison globale, sur les plans esthétique et technique, entre les gravures portant les trois types de mention ne permet pas, du moins dans le cadre de ce travail, de les distinguer : nous considérerons *a priori* qu'Ertinger est à la fois inventeur et graveur de ces gravures. Les gravures du tome 4 ne sont pas signées tout comme trois gravures isolées (n°21 pour *Acis et Galatée*, n°50 pour *Canente* et n°53 pour *Scylla*) : il nous reviendra de vérifier si cet anonymat signale une gravure copiée sur une gravure préexistante.

Si, à l'échelle du recueil, on recense douze formes de signature, au sein d'un même tome Ertinger adopte soit la même signature soit des signatures différentes mais que leur graphie identique unit (voir les tomes 1 et 2). Cette adéquation entre un tome et un type de signature laisse penser que le travail de gravure s'est fait tome après tome¹⁰⁸.

Qu'Ertinger soit seul à signer n'empêche pas que les gravures soient le résultat d'un travail collectif, et ce, dès la conception de leurs sujets. Plusieurs chercheurs ont récolté des informations pour déterminer qui était à l'origine des programmes illustratifs¹⁰⁹. En 2008,

¹⁰⁶ Voir annexe 6, « Nomenclature des signatures d'Ertinger dans le *RGO* ».

¹⁰⁷ Le fait que la seule mention « *fecit* » puisse intégrer à la fois le travail de dessin et celui de gravure est signalé par plusieurs chercheurs : « Les deux noms figurent souvent sur la planche : celui du dessinateur suivi de la mention *invenit* (« inventa »), *pinxit* (« peignit ») ou *delineavit* (« dessina ») ; celui du graveur avec *sculpsit* (« sculpta ») ou *incidit* (« incisa »). La mention *fecit* pose plus de problèmes et est parfois ambiguë. » (Rémi Mathis, « Être graveur en France sous Louis XIV », dans Rémi Mathis, Vanessa Selbach, Louis Marchesano, Peter Fuhring (codir.), *Images du Grand siècle – L'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715)*, Paris, BNF – Los Angeles, The Getty Research Institute, 2015, p. 27).

¹⁰⁸ Le fait que les illustrations des deux derniers tomes soient pareillement signées et donc conjointement produites peuvent traduire la précipitation, l'urgence d'honorer la commande dans les délais impartis.

¹⁰⁹ Jeanne Duportal, en 1914, avance l'hypothèse qu'un programme était imposé à l'artiste : « L'artiste chargé d'ornier un livre de figure [sic], [...] devait aussi chercher à remplir les engagements pris en traitant soit avec l'auteur, soit avec l'éditeur. Au XVII^e siècle comme aujourd'hui, il y avait convention passée au sujet de l'illustration d'un livre. Quels en étaient les termes ? et jusqu'où pouvaient aller les exigences à satisfaire ? il faudrait, pour en juger, connaître quelques-uns de ces contrats. Aucun jusqu'ici n'a pu être retrouvé. On connaît tout au plus l'existence de ces pièces et l'on sait qu'il était d'usage de les signer devant notaires » (Jeanne Duportal,

Mariette Naud s'est à son tour consacrée à la lecture des quelques contrats entre libraires et graveurs conservés dans les cartons du Minutier central des notaires et ne peut que faire le constat suivant :

Très peu concernent réellement les livres illustrés, et aucun [...] ne traitait d'ouvrage de théâtre, ce qui confirme l'idée que ces livres étaient d'une production fort banale, et qu'on en confiait souvent l'ornementation à des graveurs de peu de renommée, ou que l'on ne jugeait pas nécessaire d'établir de contrat officiel pour une production de si peu d'envergure. Pour les livres illustrés en général, les termes des contrats sont toujours les mêmes : le graveur s'engage à produire un nombre donné de gravures pour le libraire commanditaire, qui les lui paiera selon un prix fixé par avance. Jamais le détail de l'image n'est mentionné, non plus que la part que prend l'auteur dans l'opération¹¹⁰.

Ces relations entre auteur et graveur sont tout aussi intéressantes. À propos d'une lettre que Pierre Corneille adresse à un chanoine parisien le Révérend Père Boulard, qu'il informe de sa volonté d'illustrer son édition de *l'Imitation de la vie de Jésus-Christ* et à qui il demande des sujets possibles pour les gravures, Mariette Naud fait le point sur ce qu'on peut reconstituer de ces relations :

L'hypothèse la plus plausible [...] était que le libraire jouait un rôle décisif dans l'élaboration de l'édition : il prenait la décision, peut-être en accord avec l'auteur, de l'orner d'un frontispice, et faisait lui-même appel à un ou plusieurs artistes, qui lisaient avec plus ou moins d'attention le texte avant de choisir le sujet de la gravure. Peut-être l'auteur intervenait-il parfois, à titre consultatif ; il ne serait pas étonnant, ainsi, que Pierre Corneille, si impliqué dans l'impression de son œuvre théâtrale, ait contribué au choix de certaines de ses illustrations, celles de 1660 par exemple. Mais il est certain que beaucoup se sont totalement désintéressés de cette question¹¹¹.

Dans le cas du RGO, qui recueille des textes de librettistes différents, le programme illustratif ne peut avoir été déterminé par un auteur. En revanche, il peut avoir été fixé par l'éditeur Ballard et pourquoi pas par le commanditaire Francini ou un intermédiaire entre eux et l'artiste, à moins qu'Ertinger soit seul responsable de ce programme. Le graveur n'est donc pas forcément seul face au texte qu'il illustre, et n'est pas forcément maître de ses choix : il se peut

op. cit., p. 35). Diane Canivet, en 1957, confirme : « Nous avons très peu de renseignements en ce qui concerne les rapports entre les artistes d'une part et les auteurs ou libraires d'autre part, parce que les contrats n'ont pu être retrouvés. Nous sommes ainsi mal renseignés à la fois sur le prix du travail de l'artiste et sur sa liberté d'interprétation du texte. » (Diane Canivet, *op. cit.* p. 8). En 2007, Marie-Claire Planche-Touron tire le même bilan : « Les renseignements concernant les commandes faites aux illustrateurs, les rapports entre l'éditeur, l'auteur et le dessinateur sont trop peu nombreux. Les recherches nourries sur l'histoire du livre n'ont pas permis de faire des découvertes significatives sur ce sujet puisque les contrats font défaut. Dans ces conditions, ce que Diane Canivet soulignait en 1957, Christophe Martin [voir Christophe Martin, *Dangereux suppléments. L'illustration du roman en France au XVIII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2000] l'a rappelé en 2000. » (Marie-Claire Planche-Touron, « De l'usage de la lettre dans la gravure d'illustration », *Textimage*, n°1, avril 2007, p. 1-2).

¹¹⁰ Mariette Naud, *op. cit.*, p. 179-180.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 187.

qu'il illustre non pas un livret mais ce qu'un autre a retenu de ce livret. À ce titre, le témoignage suivant qui est censé transmettre à la postérité la démarche d'un autre graveur illustrateur célèbre, Chauveau (1613-1676), n'est peut-être pas valable pour tous les artistes :

[il] avait l'habitude de se faire lire par ses enfants les histoires ou romans dont il fallait qu'il fît des vignettes ou sujets. Après avoir choisi le sujet principal, il ne faisait simplement que croquer son idée au premier coup... avec la plume ou le crayon, et se servait de cette esquisse, où le feu de son imagination suppléait au reste : il gravait sa planche et la mettait en état d'être mordue par l'eau-forte pendant qu'il s'occupait à dessiner ou graver autre chose¹¹².

L'insistance du biographe sur le rapport direct, sans intermédiaire, entre Chauveau et le texte qu'il illustre peut s'expliquer par la rareté de ce type de rapport et confirmer *a contrario* qu'Ertinger ne travaille pas ainsi.

L'hypothèse, dans le cas du RGO, d'une disjonction entre celui ou ceux qui déterminent le sujet gravé et celui ou ceux qui produisent la gravure est validée par une bévue qu'on a du mal à interpréter autrement que par une coordination mal réussie entre plusieurs acteurs. Dans la gravure n°40 pour *Méduse*, le châtiment futur de la protagoniste, métamorphosée en un monstre à la chevelure de serpents, est annoncé par les serpents au sol et l'apparition sur nuée de l'agent de la punition, une divinité que ses attributs, un diadème en croissant de lune et un arc pointé, désignent incontestablement comme Diane. Or, c'est à Minerve que le mythe et le livret font porter la responsabilité de cette punition¹¹³. La gravure n°55 pour *Médus* offre au lecteur un autre exemple de contradiction entre le livret et la gravure : on y voit Médée, déguisée en prêtresse de Diane et sur le point de sacrifier Médus, dévoiler sa véritable identité. Or, la statue censée représenter Diane est celle d'une Minerve casquée, arborant sur sa poitrine le fameux *gorgonion*, s'appuyant sur un bouclier et tenant une lance. Ces deux erreurs, uniques dans l'ensemble des gravures du RGO, ne sont pas indépendantes mais liées entre elles : tout se passe comme s'il y avait eu inversion entre les deux divinités. Un élément étai cette hypothèse : la confusion possible entre les deux titres d'opéra, *Médus* et *Méduse*. Si la gravure avait porté le titre complet de l'opéra, *Médus roi des Mèdes*, peut-être la confusion aurait-elle pu être évitée. Que la

¹¹² Jean-Michel Papillon, *Mémoire sur la vie de François Chauveau, peintre et graveur et de des fils Evrard Chauveau, peintre et René Chauveau, sculpteur* [1738] ; Paris, T. Arnaudet, P. Chéron et A. de Montaignon, 1853, p. 11.

¹¹³ Diane Canivet signale un cas presque similaire qui concerne l'illustration du roman *La Suite de l'Argénis* dont les dessins sont dus à Crispin de Passe : « Relevons une petite infidélité au texte : les Vierges [...] se consacrent à Pallas. Or, sur la planche 11, c'est devant une statuette de Diane qu'elles s'inclinent. Cette substitution pourrait s'expliquer par l'engouement excessif des pastorales où Diane demeure maîtresse. » (Diane Canivet, *op. cit.*, p. 29). Cette explication ne rend pas compte du cas que nous signalons.

proximité entre les deux titres ait entraîné les représentations fautives de Diane dans une gravure consacrée au malheureux destin de Méduse et de Minerve comme protectrice de Médus ne peut s'expliquer que s'il y a répartition des tâches : soit Ertinger a mal lu le cahier des charges qu'on lui a demandé d'appliquer, soit il « sous-traite » la gravure de certains éléments comme les divinités à une autre personne, assistant ou apprenti. Cela implique aussi qu'Ertinger ne prend pas le temps de vérifier la plaque gravée avant qu'elle soit imprimée ni celui de la graver de nouveau, vraisemblablement par manque de temps.

Une anomalie dans la gravure n°6 pour *Thésée* pourrait s'expliquer pareillement. Au moment où Égée s'apprête à empoisonner Thésée à l'instigation de Médée, il le reconnaît comme son fils. Ertinger a représenté entre les deux hommes la magicienne Médée tenant la coupe contenant le breuvage fatal. Au-dessus de la scène, une figure surnaturelle apparaît sur un char tiré par des dragons ailés, attributs de Médée qui, à l'acte V, scène 6, revient en effet pour se venger « sur un char tiré par des dragons volants¹¹⁴ », proclamant :

*Vous n'êtes pas encore délivrés de ma rage :
Je n'ai point préparé la pompe de ces lieux
Pour servir au bonheur d'un amour qui m'outrage ;
Je veux que les Enfers détruisent mon ouvrage,
C'est ainsi qu'en partant je vous fais mes adieux¹¹⁵.*

Que Médée soit représentée deux fois dans la même gravure est peu compatible avec le travail d'Ertinger à l'échelle du recueil : il n'utilise jamais ce procédé archaïque qui consiste à représenter dans une même gravure deux fois le même personnage à deux moments différents¹¹⁶. Cette interprétation est également peu compatible avec le reste de la gravure. En effet, l'apparition ultime de Médée s'accompagne dans le livret d'un obscurcissement du palais¹¹⁷ : or, le palais tel qu'il est gravé ne subit aucun changement. De plus, les deux Médée de la gravure n'ont pas exactement la même coiffure ni la même robe. Mais surtout, la magicienne qui tient la coupe regarde vers le ciel en direction du char, d'un air apeuré comme si elle redoutait l'intervention divine. Toutes ces difficultés sont levées si l'apparition divine est celle de Minerve qui apparaît à la scène 9, et, en tant que *deus ex machina*, apporte un dénouement

¹¹⁴ *RGO*, tome 1, p. 342.

¹¹⁵ *Idem*.

¹¹⁶ Certaines gravures du *RGO* représentent certes deux fois le même personnage à deux moments de son existence mais sous deux formes différentes : dans la gravure n°8 Atys est représenté d'abord sous sa forme humaine puis sous forme d'un pin ; dans la gravure n°9 Isis est représentée à la fois sous les traits de la nymphe Io et sous ceux de la génisse en laquelle Jupiter l'a transformée.

¹¹⁷ « Dans le temps que Médée fuit, le palais s'obscurcit et les athéniens s'imaginent être poursuivis par des fantômes » (*idem*).

heureux. Elle apparaîtrait, certes sans char, mais « dans sa gloire¹¹⁸ » et elle annule les maléfices de Médée, par ces paroles :

*Le Ciel veut épargner tout ce qui peut vous nuire :
Voyez par mon pouvoir élever à l'instant
Un palais éclatant
Que l'Enfer n'osera détruire¹¹⁹.*

Grâce à elle, « le théâtre change, et représente un palais magnifique et brillant¹²⁰ ». S'il y a représentation fautive d'une magicienne à la place d'une déesse, ce pourrait n'être qu'un exemple d'erreur de plus à imputer à un assistant d'Ertinger. En effet, ce char tiré par des dragons ailés est une copie inversée de celui représenté dans la gravure n°31 pour *Médée*. Si on les compare attentivement, on constate que la baguette brandie par Médée dans la gravure n°31 s'est, en passant à la gravure n°6, transformée en une rêne, doublée et rattachée au collier des dragons comme si l'on avait voulu supprimer l'attribut de la magicienne. Dans *Médée*, la magicienne apparaît sur des nuages qui prolongent les volutes de fumée s'échappant des abords du château, tandis que dans la gravure n°6 son homologue apparaît dans un rayonnement de lumière qui lui confère un statut divin. L'erreur pourrait cette fois découler de la réutilisation paresseuse, par un apprenti, d'un motif préexistant : l'apparition divine de la gravure n°6 est d'une bien moins grande précision que celle de la gravure n°31¹²¹.

Les deux erreurs relevées tendent à prouver qu'Ertinger « sous-traite » l'exécution des apparitions divines sur nuée ou sur char volant et que l'apprentissage de la gravure pouvait s'appuyer sur ce type de sujets réputés faciles et entre lesquels on observe, il est vrai, assez peu de variations. Non seulement l'illustrateur n'est pas forcément celui qui choisit le sujet mais il n'est pas forcément le seul à intervenir dans la partie pratique : on sait que de grands peintres déléguaient à leur atelier la réalisation des paysages constituant l'arrière-plan de certaines toiles tandis qu'eux-mêmes se consacraient aux figures du premier plan. Par exemple Chauveau

avait organisé dans sa maison un véritable atelier de gravure et il se faisait aider par ses élèves dans l'exécution de ses travaux. De là les inégalités, les négligences que l'on observe dans son œuvre, et aussi l'infériorité de ce qu'on a appelé sa seconde manière¹²².

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 343.

¹¹⁹ *Idem*.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 344.

¹²¹ Par exemple les dragons n'y portent plus d'écaillés.

¹²² Jeanne Duportal, *op. cit.*, p. 185. Maxime Préaud fait également référence à cette pratique, signalant qu'au XVII^e siècle « l'on en vint à faire travailler plusieurs graveurs à une même planche, chacun employé selon sa spécialité : qui le ciel, qui les paysages, qui les personnages » (Maxime Préaud, « L'estampe sous Louis XIV », dans Rémi Mathis, Vanessa Selbach, Louis Marchesano et Peter Fuhling (codir.), *op. cit.*, p. 13).

L'ampleur de la tâche et certainement les délais impartis pourraient expliquer le recours à des assistants de la part d'Ertinger¹²³. Seule une analyse stylistique systématique et de détail permettrait de déterminer avec précision quelle est la part d'assistants éventuels dans le travail de gravure, quelles parties des gravures leur étaient plus particulièrement réservées. Il nous semble qu'Ertinger a délégué la représentation de certaines apparitions divines à des assistants mais peut-être est-ce le cas également de certains paysages d'arrière-plan qui font apparaître des éléments répétitifs. Ces bévues suscitent plus de questions qu'elles n'appellent de réponses définitives et nous autorisent à penser de manière plus complexe le travail du graveur. Par commodité, nous continuerons, tout au long de notre travail, de désigner Ertinger comme auteur de ces gravures, tout en sachant que derrière ce nom unique se dissimulent des anonymes, concepteurs des sujets ou assistants¹²⁴.

Le parcours de celui qui signe Ertinger est vraisemblablement celui de tout graveur à l'époque, tel que le résume Mariette Naud :

*Chaque graveur est formé dans l'atelier d'un maître reconnu, chez lequel il entre en apprentissage vers 13 ou 14 ans, après avoir signé un contrat [...]. L'enseignement, essentiellement oral, se fait en observant les graveurs plus expérimentés.*¹²⁵

On peut se faire une idée de ce savoir minimal dont tout graveur devait être en possession à partir des propos de Roger de Piles (certes à propos des peintres) ainsi résumés par Jeanne Duportal :

*[il] déplore un certain abaissement dans les études des artistes et dresse la liste des ouvrages dont la connaissance lui paraissait être pour eux en quelque sorte obligatoire. À peu d'exceptions près, ces livres sont précisément ceux que tous les graveurs français de 1600 à 1660 ont dû lire, soit pour leur instruction élémentaire, soit pour composer les illustrations des dernières éditions. Le choix de ces ouvrages porte sur l'histoire sainte, l'histoire romaine, l'histoire ecclésiastique, Homère, Plutarque, Ovide, Horace, des livres de médailles, des romans, une iconologie, une mythologie et un traité de perspective pratique*¹²⁶.

Ertinger a beau avoir été longtemps méconnu, nous disposons sur sa vie de quelques éléments fiables fournis par Roger-Armand Weigert dans *L'Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e*

¹²³ Ils pourraient expliquer la récurrence de certains motifs d'une gravure à l'autre : les gravures n°7 et n°46 représentent chacune un groupe de personnages dont la disposition et la gestuelle sont quasi identiques ; les chevaux du char de Pluton dans la gravure n°12 annoncent ceux du char du Soleil dans la gravure n°15.

¹²⁴ Ajoutons que la gravure des écritures, en l'occurrence des titres d'opéra surmontant les gravures, est affaire d'un spécialiste, d'un graveur en lettres.

¹²⁵ Mariette Naud, *op. cit.*, p. 173. Elle cite le *Discours de l'ordonnance de Testelin* datant de 1678.

¹²⁶ Jeanne Duportal, *op. cit.*, p. 105.

siècle¹²⁷ et par les contributeurs¹²⁸ du catalogue d'exposition *Images du grand siècle-L'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715)*. Né vers 1640 à Weil, en Souabe, Franz Ertinger fit son apprentissage de graveur à Anvers, fut reçu dans la corporation des graveurs d'Anvers en 1677-1678, et fit probablement un séjour à Rome (comme beaucoup d'artistes nordiques qui font le voyage en Italie) avant de s'installer à Paris au plus tard en 1683¹²⁹. Il est naturalisé français en 1689 et porte désormais le prénom de François¹³⁰. Ertinger fait partie de ces artistes européens qui se fixent à Paris devenu le centre de la production européenne d'estampes :

Si le monde de l'estampe français, à la fin du XVII^e siècle est essentiellement parisien, il attire des personnes venues de toute la France [...] et même d'autres pays : à la suite des premiers graveurs en taille-douce parisiens, au début du XVII^e siècle, arrivés de Flandres, des étrangers viennent encore faire carrière à Paris¹³¹.

L'installation en France d'artistes étrangers est facilitée par le fait que les graveurs sont considérés comme des artistes et non des artisans et ne sont pas organisés en corporation :

la porte reste ainsi ouverte aux artistes étrangers, qui n'auraient plus pu ou voulu venir s'installer en France dans des conditions de travail trop sévèrement contrôlées¹³².

C'est en 1692, après le décès du graveur Jean Dolivar, qu'Ertinger commence à réaliser des estampes pour le *Mercurie galant*¹³³ dont il est le graveur attitré jusqu'à sa mort en 1710¹³⁴. Roger-Armand Weigert précise qu'en 1707, il est « graveur du roi¹³⁵ ».

Un ouvrage du XVII^e siècle évoque la figure de François Ertinger au travail, dans son atelier de gravure. L'auteur en est l'abbé de Vallemont. Numismate à ses heures, il avait publié

¹²⁷ Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français – Graveurs du XVII^e siècle*, tome 4 : Eckman-Giffart, Paris, BNF, 1961, p. 84-85.

¹²⁸ Rémi Mathis, Vanessa Selbach, Louis Marchesano, Peter Fuhring.

¹²⁹ S'appuyant sur le fait qu'il a illustré une édition toulousaine des œuvres complètes de Molière, Mariette Naud déclare qu'il s'agit d'un « graveur allemand installé à Toulouse » (Mariette Naud, *op. cit.* p. 279), ce qui paraît peu probable au vu notamment de sa contribution régulière au *Mercurie galant*. Reste à savoir comment l'éditeur toulousain a pu prendre contact avec lui.

¹³⁰ Il était donc français en 1703. C'est pourquoi nous lui attribuons désormais le prénom de « François ».

¹³¹ Rémi Mathis, *art. cit.*, p. 24.

¹³² Mariette Naud, *op. cit.* p. 172. Elle recopie la charte de Saint Jean de Luz qui, en 1660, entérine cette liberté des graveurs.

¹³³ *Le Mercurie galant* est fondé en 1672 par Jean Donneau, sieur de Visé, qui en fut le rédacteur jusqu'à sa mort en 1710. Ce périodique (mensuel dès 1677) prend la forme d'une chronique rédigée dans un style léger et galant, adressée à une dame de province imaginaire : il fournit au public parisien et provincial des nouvelles de la Cour et de la ville mais aussi de la province et de l'étranger, fait le compte-rendu de tous les événements, mondains et littéraires, toujours à l'affût de l'actualité. Illustré, il conquiert rapidement de nombreux lecteurs et surtout lectrices.

¹³⁴ *Le Monogrammen Lexikon*, Damberg, 1831 le donne pour mort en 1700. Charles Le Blanc le fait mourir en 1700 et n'exclut pas qu'il soit né à Colmar (*Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, 1854-1890, [s. n.], tome 3, p. 202). *La Grande Encyclopédie-Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres*, Paris, H. Lamirault et compagnie, 1885-1902, reprend ces deux informations fautives.

¹³⁵ Information non reprise dans la notice biographique figurant dans Rémi Mathis, Vanessa Selbach, Louis Marchesano, Peter Fuhring (codir.), *op. cit.*

une explication d'une médaille de Gallien, qui lui valut les critiques du savant Baudelot de D'Airval, membre de l'Académie royale des inscriptions. Quelque temps après, ayant acquis une médaille d'Alexandre le Grand, il récidiva, publiant une dissertation sur sa découverte et s'attirant à nouveau les sarcasmes de Baudelot. Il répliqua par un ouvrage qui s'inscrit dans un échange de pamphlets entre savants lors d'une querelle autour de médailles antiques. Sa réponse est organisée en différents articles correspondant chacun à un argument de défense. L'article huit cite plusieurs fois le nom d'Ertinger, celui-ci étant à son corps défendant cité par les deux partis. Vallemont rapporte en effet les propos de Baudelot selon lequel « Ertinger a refusé de graver la médaille d'Alexandre parce qu'il n'y voyait pas ce qu'on voulait lui faire graver¹³⁶ » avant de contrattaquer :

Mais, Monsieur, de grâce rappelez un peu vos idées : vous vîntes chez M. Ertinger, dans le temps que j'y étais, et qu'il gravait ma médaille, que je vous fis voir alors. Comment pouvez-vous dire après cela : Monsieur Ertinger, à qui Mr de Vallemont voulait faire graver sa médaille à sa fantaisie, ne s'en chargea pas, il en fallut trouver d'autres qui n'eussent pas une conscience de véritable antiquaire¹³⁷.

Puis il rétablit les faits :

Il est constant que Mr Ertinger a gravé ma médaille, et qu'il n'en fit nulle difficulté : et si je ne me suis pas servi de sa gravure c'est parce qu'elle était trop grande pour un in-12. Ce qui porta Mr Mariette à la graver lui-même, selon la forme qu'il voulait donner à ma dissertation. Et en conscience de véritable antiquaire, je vous puis assurer, qu'il serait plus facile d'en faire accroire à notre bon ami Mr Ertinger, qu'à Mr Mariette, qui certainement, pour quelque considération que ce fût, n'accommoderait pas sa gravure contre la vérité de l'original, au caprice d'un auteur¹³⁸.

Ce passage nous permet de pénétrer plus avant dans la vie professionnelle d'Ertinger. On apprend ainsi qu'il avait des commanditaires faisant partie de l'élite culturelle de son temps et le considérant comme leur « bon ami ». À côté des commandes d'envergure comme le RGO, il recevait les commandes de particuliers. L'expression « chez M. Ertinger » désigne son atelier, fréquenté par les commanditaires mais aussi par d'autres personnes qui s'y invitent, faisant de ce lieu de travail également un lieu de mondanités. Ertinger est présenté comme un professionnel sérieux, du moins par Baudelot qui lui prête « une conscience de véritable antiquaire » dont il sous-entend qu'elle n'est pas partagée par l'ensemble de la profession : il affirme en effet qu'Ertinger se serait refusé à graver une représentation de la médaille non

¹³⁶ Vallemont, *Réponse à M. Baudelot où se trouve détruit tout ce qu'il a avancé contre l'antiquité de la médaille d'Alexandre le Grand, et contre la dissertation faite sur cette médaille singulière*, Paris, Claude Cellier, 1706, p. 23 (voir illustration 12).

¹³⁷ *Ibidem*, p. 24.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 25.

conforme à la réalité. Pour sa part, Vallemont ne fait pas d'Ertinger le parangon de l'honnêteté, plaçant le graveur Jean Mariette¹³⁹ plus haut dans son estime. On entre également dans le travail concret du libraire lorsqu'on apprend qu'au moment de publier la dissertation de Vallemont, constatant que la gravure d'Ertinger n'a pas le format adéquat, Mariette, qui est à la fois éditeur et graveur, la reproduit lui-même dans un format adapté à celui de l'ouvrage. Ertinger entre donc dans la catégorie des graveurs de métier (par opposition aux graveurs amateurs) conformément à la description qu'en propose Marianne Grivel :

il vit de son art, et son œuvre est quantitativement important. Il peut graver d'après ses propres dessins et former ainsi un œuvre original, où la ligne, plus que la couleur et la lumière, est pour lui l'essentiel. Il peut être aussi graveur de reproduction. C'est alors un technicien qui adapte les tableaux ou les dessins d'autres artistes¹⁴⁰.

Au sein de sa génération, Ertinger était loin d'être un inconnu. Ainsi, il signait ses gravures. Cette donnée est à mettre en relation avec le constat que fait Mariette Naud à propos du corpus des pièces de théâtre illustrées sous le règne de Louis XIV, dont la grande majorité des illustrations sont anonymes, ne portant aucune signature, ni de dessinateur ni de graveur. Elle propose l'explication suivante à cette forte proportion des gravures non signées :

Il est probable que les libraires faisaient rarement appel à des graveurs et dessinateurs de premier rang. Il s'agissait en effet le plus souvent d'illustrer rapidement et à moindre frais une pièce ou un recueil, sans viser particulièrement à un travail d'exception. On pense que la plupart des libraires faisaient surtout appel à des graveurs de moindre envergure, travaillant dans des quartiers proches de leurs officines et réclamant des salaires peu élevés. Seuls les artistes renommés tels que François Chauveau, Sébastien Le Clerc ou Jacob Harrewijn pouvaient se permettre de signer leur travail¹⁴¹.

Mariette Naud signale d'ailleurs l'importance d'Ertinger dans la réalisation de frontispices théâtraux :

On notera, pour les graveurs, l'importance de cinq artistes qui se détachent assez nettement ; il s'agit de Jérôme David, de Sauvé, de Franz Ertinger, de François Chauveau et de Jacob Harrewijn. Pour les dessinateurs, seuls trois se détachent réellement, Chauveau et Ertinger, à nouveau, ainsi que Pierre Brissart. [...] Franz Ertinger est un graveur hollandais qui a surtout exercé en France. Son apport au corpus de pièces de théâtre n'est pas négligeable, puisqu'il a gravé 30 frontispices¹⁴².

D'ailleurs, pour certains ouvrages d'importance, il collabore avec des contemporains célèbres. Par exemple, lorsqu'en 1669 le peintre Van der Meulen fait graver et imprimer des vues de

¹³⁹ Jean Mariette (1660-1742) est un graveur et surtout imprimeur et marchand d'estampes parisien.

¹⁴⁰ Marianne Grivel, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴¹ Mariette Naud, *op. cit.*, p. 177.

¹⁴² *Ibidem*, p. 178.

villes et places conquises par Louis XIV, il fait appel à Robert Bonnard, Gérard Scotin, Charles Simonneau, Nicolas Cochin et François Ertinger. Pareillement, ce dernier participe à la gravure des *Glorieuses conquêtes de Louis le Grand* de Sébastien Pontault Beaulieu en 1676, aux côtés de Nicolas Cochin, Gabriel et Adam Pérelle, François Collignon. En 1689, il contribue au *Recueil des meilleurs dessins de Raimond La Fage gravé par cinq des plus habiles graveurs* aux côtés de Corneli Vemeulen, Charles de La Haye, Charles Louis Simmoneau l'Ancien et Girard Audran¹⁴³. Une simple recherche sur internet suffit à donner une idée de l'importance de la production d'Ertinger dont des gravures apparaissent dans les collections du *Rijksmuseum* d'Amsterdam¹⁴⁴, de la Bibliothèque Nationale de France¹⁴⁵, du *British museum*¹⁴⁶, du *Metropolitan museum of art*¹⁴⁷ entre autres. Cette production est également variée, constituée aussi bien d'estampes que d'illustrations, aux sujets aussi divers que la mode, les tombeaux du Moyen-Âge, les châteaux, les scènes mythologiques, les batailles célèbres mais aussi les curiosités conservées dans le cabinet de la bibliothèque Sainte-Geneviève. Ertinger reproduit des œuvres de ses contemporains Poussin, Rubens, Rigaud, Jean Lepautre et Joseph Werner mais aussi d'artistes de la Renaissance.

Alors que tous les graveurs précédemment cités sont des académiciens, Ertinger ne fait pas partie des dix-neuf graveurs ayant intégré l'Académie de peinture et de sculpture entre 1663 et 1702, signe peut-être moins d'un manque de reconnaissance que d'un désintérêt du principal intéressé pour ce statut.

¹⁴³ Maxime Préaud, « L'estampe sous Louis XIV », art. cit., p. 173.

¹⁴⁴ Voir catalogue disponible sur :

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search?f=1&p=1&ps=12&maker=Fran%20Ertinger&ii=0>.

¹⁴⁵ Voir catalogue disponible sur : <http://data.bnf.fr/12433381/Fran%20Ertinger/>.

¹⁴⁶ Voir catalogue disponible sur :

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?people=125821&peoA=125821-2-60&page=1.

¹⁴⁷ Voir catalogue disponible sur : <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/412056>.

Qu'il ne soit pas académicien, explique peut-être son manque de reconnaissance de nos jours. Une comparaison de la notice qui lui est consacrée dans l'ouvrage *Images du Grand siècle* avec les notices des autres graveurs répertoriés nous met sur la voie de cette absence de reconnaissance officielle, déjà à l'époque : il est l'un des rares à voir ses estampes qualifiées « de qualité diverse¹⁴⁸ », euphémisme pour pointer la piètre qualité de certaines d'entre elles, que Roger-Armand Weigert soulignait déjà en qualifiant son œuvre de « médiocre dans son ensemble¹⁴⁹ ». De même, dans un article consacré à l'influence de Sébastien Leclerc dans les gravures de Gillot pour les *Fables* de La Motte, Émile Dacier, à propos de l'hypothèse de Jeanne Duportal selon laquelle Gillot se serait inspiré de deux programmes illustratifs d'Ertinger pour *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française* et les *Contes et fables* de Lenoble, commente :

C'est avoir une opinion bien favorable des gravures d'Ertinger que se poser une telle question : j'avoue qu'elles me paraissent d'une grande gaucherie, ces gravures, d'une grande vulgarité d'exécution, et pour tout dire fort médiocres¹⁵⁰.

Reste qu'il fait bien partie des « principaux graveurs [...] d'estampes¹⁵¹ » du Grand Siècle et qu'il n'entre pas dans cette catégorie des « nombreux artistes spécialistes de la taille-douce sur lesquels des investigations complémentaires seraient nécessaires, et dont nous ne connaissons souvent que quelques estampes et rien de la biographie¹⁵² ».

Parmi son abondante production, les gravures-frontispices du RGO, répertoriées dans l'*Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, sous les numéros 774 à 854, constituent le dernier travail d'importance mené par Ertinger. Certains, qui le précèdent, semblent le préparer et nous serviront de comparants illustratifs, c'est pourquoi nous les présenterons brièvement.

Le programme illustratif pour le RGO n'est pas, dans l'œuvre d'Ertinger, la première entreprise de production de frontispices théâtraux. Roger-Armand Weigert signale ainsi sous les numéros 295 à 299 cinq gravures frontispices pour *Ésope, comédie, accommodée au Théâtre-Italien d'Eustache Lenoble*¹⁵³. Alain Riffaud signale également quatre gravures signées d'Ertinger pour

¹⁴⁸ « Biographie des principaux graveurs et éditeurs d'estampes », dans Rémi Mathis, Vanessa Selbach, Louis Marchesano, Peter Fuhling (codir.), *op. cit.*, p. 323.

¹⁴⁹ Roger-Armand Weigert, *op. cit.*, p. 84.

¹⁵⁰ Émile Dacier, « De Callot à Gillot par Sébastien Leclerc », dans *Sébastien Le Clerc (1637-1714) : guide et catalogue de l'exposition organisée à l'occasion du III^e centenaire de sa naissance...*, Nancy, Éditions du pays lorrain, 1937, p. 47.

¹⁵¹ Il a droit à sa notice dans la « Biographie des principaux graveurs et éditeurs d'estampes » *op. cit.*, p. 323.

¹⁵² Rémi Mathis, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵³ Eustache Lenoble, *Ésope, Comédie accommodée au théâtre italien*, Paris, G. de Luynes, G. Quinet, M. Jouvenel et J.-B. Langlois, 1691. Elles illustrent chacun un acte, celle de l'acte I servant aussi de frontispice

l'édition *d'Arlequin aux Champs-Élysées* de Laurent Bourdelon¹⁵⁴ datant de la même année. Pour les mêmes auteur et éditeur, Ertinger réalise le frontispice d'*Idelgerte, reine de Norvège ou l'Amour magnanime*, paru en 1694, signalé par Roger-Armand Weigert sous le numéro 453. Sous les numéros 665-674 sont répertoriées les dix gravures signées sur les trente qui illustrent les *Œuvres de monsieur de Molière, nouvelle et dernière édition enrichies de figures en taille-douce*, édition toulousaine due à Jean-François Caranove et datée de 1699, qui se présente en huit volumes. Il s'agit de la première¹⁵⁵ (et tardive) expérience d'envergure d'Ertinger en matière d'illustration d'un recueil de pièces de théâtre. Faute d'avoir pu consulter ces gravures, nous devons nous contenter de la présentation qu'en proposent différents commentateurs. Selon Roger-Armand Weigert, les gravures ont été dessinées et gravées par Ertinger d'après les gravures de l'édition des œuvres de Molière de 1682¹⁵⁶ ; selon Mariette Naud, elles reprennent plutôt les sujets de l'édition lyonnaise de 1692¹⁵⁷. Les jugements portés sur ces gravures sont élogieux. Le propos du bibliophile Paul Lacroix (l' « édition toulousaine [est] beaucoup plus jolie que celle de 1697 et imprimée sur beau papier, avec de charmantes figures dessinées et gravées par Ertinger¹⁵⁸ ») est développé par A.-J. Guibert :

Les gravures d'Ertinger enrichissent l'exemplaire. Elles sont d'ailleurs faites plus artistiquement que celle [sic] de l'édition de La Grange. Elles témoignent du souci plus marqué de l'artiste de perfectionner l'illustration et de rompre avec le style quelque peu naïf et négligé que Brissard et Sauvé avaient adopté précédemment¹⁵⁹.

L'année suivante, Ertinger collabore à l'illustration du recueil *Le théâtre italien de Gherardi*. Sous les numéros 675-694 Roger-Armand Weigert répertorie vingt gravures-frontispices signées d'Ertinger¹⁶⁰.

général. La gravure de l'acte V sera reprise avec modifications pour servir de frontispice à *Ésope* dans le tome 3 du *Théâtre italien de Gherardi*).

¹⁵⁴ Laurent Bordelon, *Arlequin comédien aux Champs Élysées*, Paris, A. Seneuze, 1691, disponible sur : <https://books.google.fr/books?id=NhdwNI1yGV8C&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>.

¹⁵⁵ L'édition est répertoriée sous le numéro 9946 dans le *Répertoire du théâtre français imprimé au XVII^e* d'Alain Riffaud. Sous le n°6934 est également répertoriée une édition pirate du *Tartuffe* éditée en province dont le frontispice est gravé et signé par Ertinger.

¹⁵⁶ Il s'agit de l'édition des œuvres complètes réalisée par les libraires parisiens Denys Thierry, Claude Barbon et Pierre Trabouillet. Ces frontispices sont gravés par Jean Sauvé, d'après Pierre Brissard.

¹⁵⁷ Les frontispices anonymes de 1692, sont, selon Mariette Naud, « [essentiels] dans la généalogie des œuvres illustrées de Molière », d'autant que « l'illustrateur demeuré anonyme de cette édition a rompu avec quelques conventions, quelques choix opérés en 1682, et notamment en changeant le sujet du frontispice de l'*Avare*. » (Mariette Naud, *op. cit.*, p. 279).

¹⁵⁸ Paul Lacroix, *Bibliographie moliéresque*, 2^{de} éd., rev., corr. et considérablement augm., Paris, A. Fontaine, 1875, p. 87. Par ailleurs, il rapporte que « les cuivres ont été employés pour diverses réimpressions. On s'en est même servi pour l'édition d'Amsterdam, J.-F. Bernard, 1716. » (*Ibidem*, p. 268).

¹⁵⁹ A.-J. Guibert, *Bibliographie des œuvres de Molière éditées au XVII^e siècle*, Paris, CNRS, 1961, tome 2, p. 680.

¹⁶⁰ En voici la liste par tome :

- Tome 1 : *Arlequin Mercure galant* (d'après Verdier) et *La précaution inutile*.

En 1701, Ertinger se voit confier un programme illustratif d'envergure qui, sans relever de l'illustration théâtrale, annonce son travail pour le RGO. Il s'agit des cent-soixante-dix vignettes qui illustrent une édition des *Métamorphoses* dans une traduction de l'abbé J.B. de Morvan de Bellegarde¹⁶¹, en deux tomes in-8, répertoriées sous les numéros 696-766 de l'*Inventaire du fonds français – Graveurs du XVIII^e siècle* par Roger-Armand Weigert. Les dernières lignes de l'avertissement de cet ouvrage leur sont consacrées :

On a enrichi cette nouvelle traduction en prose de très belles figures et qui sont bien désignées ; elles peuvent être d'un grand secours aux enfants qui étudient dans les collèges, pour leur faire mieux comprendre le sujet de la fable, et pour l'imprimer plus fortement dans leur mémoire¹⁶².

Curieusement, Roger-Armand Weigert ne fait pas mention d'une édition ovidienne antérieure, *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française*¹⁶³, dont les gravures signées d'Ertinger sont introduites en ces termes :

Le grand nombre de planches qui se trouvent dans cet ouvrage, est une preuve que l'on n'a rien négligé pour lui donner tous les embellissements qu'il était capable de recevoir. On en a mis une au commencement de chaque fable, afin qu'elle représente d'abord aux yeux du lecteur, ce que les vers lui apprennent ensuite en détail. Cet ornement aura peut-être quelque agrément pour les dames, en faveur de qui principalement le dessein de cette édition a été formé¹⁶⁴.

Les illustrations de l'adaptation de Thomas Corneille, en vers français et visant un public de femmes avides d'« embellissements » et d'« ornement » et celles accompagnant la traduction de l'abbé J.B. Morvan de Bellegarde, en prose, destinée aux enfants et à fonction pédagogique, sont strictement identiques, encadrement rubané compris, et il est vraisemblable que les mêmes

- Tome 2 : Roger-Armand Weigert ne répertorie aucune gravure due à Ertinger. Cependant les gravures pour *Le divorce* et *La femme vengée*, non signées, intègrent la représentation d'un carrelage alternant carreaux blancs et carreaux à motifs d'entrelacs qui annoncent le carrelage des gravures n°5 et 13 du RGO : peut-être faut-il les attribuer à Ertinger.

- Tome 3 : *Les filles errantes, La fille savante, La coquette, Ésope, Les deux Arlequins* (d'après Du Plaissis), *Ulysse et Circé*.

- Tome 4 : *L'union des deux opéras, La fille de bon sens, Les aventures des champs Élysées*.

- Tome 5 : *La [sic pour « le »] bel esprit, La fontaine de Sapience, La fausse conquête [sic pour « coquette »], Attendez-moi sous l'orme*. Roger-Armand Weigert ne mentionne pas la gravure *Le tombeau de maître André* pourtant signée Ertinger d'après un dessinateur désigné par les initiales D. B. dans l'édition de 1700.

- Tome 6 : *Les promenades de Paris, Les bains de la porte Saint-Bernard, Arlequin Misanthrope, Pasquin et Marforio* (d'après Desmarests), *Les fées ou les contes de ma mère l'Oye* (d'après « de B. »).

¹⁶¹ *Les métamorphoses d'Ovide avec des explications à la fin de chaque fable suivies du Jugement de Pâris, des Abeilles, métamorphose tirée du 4^e livre des Géorgiques de Virgile, et d'épîtres choisies des Héroïdes d'Ovide*, trad. par l'abbé J. B. de Morvan de Bellegarde, Paris, P. Emery, 1701, 2 volumes.

¹⁶² *Ibidem*, dernière page de l'avertissement, non numérotée.

¹⁶³ *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie Française*, Paris, M. Brunet et B. Girin, 1697 (pour les tomes 1 et 2) et 1700 (pour le tome 3), disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10430377?rk=42918;4>.

¹⁶⁴ *Ibidem*, avant-dernière page, non numérotée.

plaques de cuivre ont servi pour les deux éditions successives. Même en passant d'un ouvrage de format in-12 à un ouvrage de format in-8, elles ont conservé d'ailleurs les mêmes dimensions (H 6,5 cm. × L 7,7 cm.). Ce programme illustratif nous servira de référence tout au long de notre étude. Étant donné l'importance de l'inspiration mythologique et tout particulièrement ovidienne dans les livrets d'opéras du XVII^e siècle, il est plausible qu'Ertinger ait mené les deux entreprises de front ou à tout le moins qu'il se soit remémoré les vignettes gravées pour les *Métamorphoses* lorsqu'il s'est agi d'illustrer des livrets d'opéra puisant à la même source.

Ertinger, dont le travail est peu estimé des historiens de l'art, bénéficie en 1703 d'une indéniable notoriété. Son nom, visible sur nombre de gravures est un argument publicitaire de plus qui atteste du prestige de cette édition, dont le programme illustratif peut se nourrir de programmes antérieurs dus au même graveur.

CONCLUSION DU CHAPITRE II

La publication du *RGO* répond donc aussi bien à des exigences commerciales qu'esthétiques. La volonté, pour l'imprimeur Christophe Ballard, de répliquer aux éditeurs hollandais par une édition officielle et soignée, dont le succès est garanti (et dont la forme est plus adaptée au public que les recueils factices in-4 qu'il continue de publier) et la nécessité, pour Francini, de redresser la situation économique de l'Académie royale de musique, se combinent pour donner le jour à un ouvrage coûteux, sinon luxueux. Sa richesse ornementale tient beaucoup au fait que ce recueil consiste aussi en un programme illustratif original, inédit, que l'on doit à un artiste unique, à la fois inventeur et graveur dont les frontispices accroissent la réputation et/ou le succès des différentes entités impliquées à la fois dans l'édition de l'ouvrage et sa réception. Le lustre de cet ouvrage rejailit tout d'abord sur celui qui en a déposé la demande de privilège (Jean Nicolas de Francini) mais aussi sur l'entreprise qu'il dirige et représente : l'Académie royale de musique. Que cette entreprise se donne les moyens de publier un ouvrage illustré, est le signe de son prestige. Ce prestige est partagé par l'entreprise Ballard, qui a pris en charge son édition, son impression. Enfin, la présence de gravures implique un récepteur appartenant à une certaine élite sociale et intellectuelle : des honnêtes gens en mesure d'acquérir l'ouvrage sur le plan matériel, capables de lire un livret aussi bien que de déchiffrer une gravure, de goûter la lecture des livrets aussi bien que la contemplation d'une image.

CHAPITRE III

À LA RECONQUÊTE DU ROI

Le prestige de cette édition rejailit aussi sur celui sans qui l'opéra français n'aurait pu advenir : le roi. Solveig Serre évoquant le privilège de l'Opéra emploie l'expression de « cadeau royal » et l'explique aussi bien par le goût du jeune Louis XIV pour les arts et la musique en particulier, que par sa volonté de s'assurer le contrôle de cette entreprise, à travers les règlements royaux et la désignation des hommes chargés de la diriger :

l'immense faveur qu'est le privilège a comme contrepartie le service du roi, dont l'Académie royale de musique occupe les loisirs. À l'origine, l'institution est étroitement liée au plaisir du prince : le public n'est considéré que comme un moyen économique de se procurer les fonds indispensables à son bon fonctionnement¹.

Le répertoire opératique a ainsi été conçu dès l'origine pour son plaisir. Il faut dire que :

la forme d'opéra conçue par Lully et Quinault [...] se prêtait [...] parfaitement – avec son spectacle sonore et visuel, fastueux et éblouissant – à l'évocation symbolique du souverain et de la monarchie, et à leur glorification².

Guy Spielmann note que, dans le système concurrentiel des différents spectacles, au tournant du siècle,

s'il faut désigner un spectacle « officiel » du siècle de Louis XIV, le titre échoit incontestablement à la tragédie en musique, « genre royal » élaboré pour « plaire à un monarque toujours épris de gloire et de grandeur »³.

¹ Solveig Serre, « Monopole de l'art, art du monopole ? L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime », art. cit., p. 4. Voir aussi : « Il va sans dire que l'existence à Paris d'un unique théâtre d'opéra était la condition presque nécessaire au contrôle absolu des spectacles et de la parfaite orthodoxie de leurs contenus. » (Mario Armellini, « Opéra pour la monarchie, opéra pour la république : Paris et Venise à l'époque de Lully », dans Michel Noiray et Solveig Serre (codir.), *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : Analyse et interprétation*, op. cit., p. 11).

² Mario Armellini, art. cit., p. 4.

³ Guy Spielmann, op. cit., p. 110. Guy Spielmann cite ici Jérôme de La Gorce. À l'appui de ses propos, l'auteur donne quelques exemples : « D'une certaine manière, les théâtres officiels étaient considérés comme une sorte d'extension de la Maison du Roi – source constante de querelles provoquées par des officiers royaux prétendant y

Et il rappelle que la dimension politique de l'opéra se mesure au fait qu'il a été pris pour cible des parodies :

L'habitude prise très tôt par les forains de parodier les opéras constituait ainsi une moquerie de la politique-spectacle du roi, tout en volant le privilège de Lully – double atteinte symbolique au pouvoir monarchique dont on doit s'émerveiller qu'elle ait pu se soustraire à la répression⁴.

Ainsi, dans le système fortement hiérarchisé du théâtre sous l'Ancien régime, parmi les trois théâtres privilégiés par le roi et donc, en échange, soumis à sa tutelle, l'Opéra occupe la première place. D'ailleurs, même si l'Académie devait vivre de ses propres recettes, elle bénéficia, plusieurs fois dans son histoire, d'un soutien bienveillant de la part de Louis XIV⁵.

Après un engouement pour les premiers opéras, le roi se mit à bouder ce spectacle et la scène parisienne :

[L']indépendance [de l'Opéra] s'accroît de façon quelque peu forcée à partir du moment où le roi, une fois converti, s'éloigna du théâtre. Quinault tenta d'abord de complaire à son évolution, et ses derniers livrets [...] témoignent de la volonté de développer un discours édifiant. En vain : Quinault lui-même abandonna l'opéra par scrupule de conscience, et Lully connut à la fin de sa vie une demi-disgrâce. D'autres protecteurs purent alors prendre le relais : c'est au château d'Anet, propriété du duc de Vendôme, que fut créé Acis et Galatée. À partir de là, les liens entre l'Académie royale de musique et la cour furent distendus ... Ce n'était pas une rupture : à Versailles, on continua bien de s'intéresser aux productions parisiennes ; le Dauphin se montra assidu au Palais-Royal ; mais seules les premières œuvres de Destouches eurent l'honneur d'une création ou de répétitions à la cour, où d'ailleurs les difficultés financières liées à l'effort de guerre obligeaient à limiter les dépenses spectaculaires. Les successeurs de Lully, Francine et Guyenet, menèrent donc leur barque comme ils purent et comme ils l'entendirent, avec les difficultés que l'on sait, le pouvoir royal n'intervenant que par moment pour tenter de remettre de l'ordre dans la gestion de l'établissement⁶.

L'intérêt du roi pour l'opéra connut ainsi un bref regain, après la création d'*Issé*, en 1697 : alors que cela faisait plus de dix années que la troupe de l'Académie n'avait pas participé à la création d'un spectacle à la cour, elle créa cet opéra à Versailles devant un Louis XIV qui fut

entrer gratis – et les esclandres qui les troublaient représentaient donc une atteinte grave à l'ordre monarchique. » (*Ibidem*, p. 135). Dans le cadre de la mise en place d'ordonnances cherchant à réprimer les troubles à l'ordre public dans l'enceinte du palais-Royal « en 1704, c'est l'un des plus importants personnages du royaume, Pontchartrain, qui se vit chargé de la discipline intérieure de l'opéra » (*Ibidem*, p. 134).

⁴ *Ibidem*, p. 110.

⁵ Par exemple, Louis XIV décide en 1673 de mettre gratuitement à disposition de Lully alors directeur de l'Académie royale de musique la salle du Palais-Royal, délogeant sans ménagement les deux troupes qui y étaient installées : celle de Molière (décédé deux mois auparavant) et celle des Comédiens-Italiens. Dès 1674, il décide d'organiser à la Cour, pendant la période du carnaval, aux mois de janvier et février, la création des futurs ouvrages lyriques, ce qui permet d'assurer un meilleur accueil lors des reprises à Paris.

⁶ Jean-Noël Laurenti, *op. cit.*, p. 18.

impressionné par la musique de Destouches et demanda à nouveau d'avoir la primeur des ouvrages lyriques de ce compositeur qui furent entendus d'abord à la Cour (Versailles ou Fontainebleau) avant d'être joués sur la scène parisienne. En 1699, *Amadis de Grèce* fut créé à Paris mais répété à Fontainebleau, et *Marthésie première reine des Amazones* fut créé à Fontainebleau. En 1701, *Omphale* fut créé à Paris et repris à Trianon en 1702. Ce nouvel engouement fut donc de courte durée : en 1703, ce fut la dernière fois qu'un opéra (*Le carnaval et la folie* de Destouches) était représenté à la Cour ; le roi cessa d'assister aux spectacles, préférant écouter en privé des extraits d'opéra. C'est plutôt du côté du Dauphin (désigné par le titre de Monseigneur, autrement dit le fils aîné du roi, héritier en titre de la couronne de France et donc le personnage le plus puissant après le roi à cette époque) et de sa demi-sœur, Marie-Anne de Conti, que l'institution doit se tourner. Thomas Vernet rappelle que

parmi les éléments de la propagande louis-quatorzième, les arts du spectacle constituèrent progressivement des moyens de résistance à la puissance monarchique et à l'autorité souveraine au tournant des années 1700⁷.

L'opposition politique menée par le clan de Monseigneur et que le duc de Saint-Simon nommait « la cabale du Dauphin » prend donc la forme, dans le domaine artistique, d'une « cabale musicale⁸ ». La morosité s'étant abattue sur la cour, deux factions se dessinent : l'une centrée autour du roi et de Mme de Maintenon à Versailles, l'autre autour de Monseigneur et Marie-Anne de Conti, à Meudon. Les artisans de cette cabale constituent :

un groupe de mélomanes passionnés formé autour du Dauphin [...] et mus d'un même désir d'émancipation par rapport au modèle royal. [...] Ce mouvement paraît avant tout collectif, porté par une « pépinière de mécènes », principalement fils et fille de France⁹.

Ce désir d'émancipation explique que les cabalistes, en-dehors des séjours à Versailles que leur impose l'étiquette, font aussi de fréquents séjours dans la capitale, et fréquentent l'Opéra déserté par Louis XIV. Ainsi, durant l'automne 1697, Monseigneur assiste, en compagnie de sa demi-sœur, à plusieurs représentations de *L'Europe galante* à l'Académie royale de musique, et le cercle du Dauphin réserve un accueil très favorable à cet opéra-ballet. Son soutien à André Campra dès 1698 est une autre forme que prend ce désir d'indépendance et de revanche par rapport à Louis XIV : le patronage artistique devient « stratégie de contestation¹⁰ » et permet

⁷ Thomas Vernet, « "J'ai vu dans ce séjour briller une mortelle", *Venus, feste galante*, un portrait de Marie-Anne de Conti par Campra et Danchet », dans Catherine Cessac (dir.), *Itinéraires d'André Campra (1660-1744) D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660-1744)*, Wavre, Mardaga – Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2012, p. 97.

⁸ *Idem*.

⁹ *Ibidem*, p. 99.

¹⁰ *Ibidem*, p. 97.

aux princes d' « asseoir la gloire et la postérité de leur dynastie¹¹ ». Le RGO, s'il contient des livrets d'opéra dont le premier spectateur a été le roi, est donc publié à une époque où Louis XIV a cessé de jouer ce rôle de mécène de l'Académie royale de musique.

Ce passage d'un mécénat à un autre laisse peu de traces dans le RGO. La préface générale ne fait pas mention du Dauphin. Les prologues restent le lieu d'un éloge royal et lorsque cette fonction dithyrambique s'essouffle, nul autre membre de la famille royale n'y occupe la fonction traditionnellement attribuée au roi désormais vieillissant. Le prologue du *Carnaval de Venise* de Regnard et Campra (1699) est intéressant de ce point de vue. Il fait certes référence au fils du roi à qui Minerve offre le spectacle :

*Accourez, Dieux des arts, embellissez ces lieux :
Qu'à ma voix, votre ardeur réponde,
Servez le fils du plus grand roi du monde,
C'est un emploi digne des dieux¹².*

Mais il n'oublie pas le vieux monarque :

*Célébrez un roi plein de gloire ;
Ses travaux vous ont fait un repos précieux.
Mille exploits éclatants, consacrent sa mémoire
Il sait à ses drapeaux, enchaîner la victoire
La paix descend pour lui des cieux¹³.*

En fait, le chœur de divinités célèbre le roi en tant qu'il a permis, en remportant la victoire, de garantir la paix propice aux divertissements, mais le « maître des lieux¹⁴ » au service duquel ils se mettent est bien le fils du roi, pour lequel le chœur organise un divertissement. Le prologue répartit les rôles entre le père, guerrier garant de la Paix, et le fils, garant de la persistance, dans l'entourage royal, d'un goût pour les divertissements¹⁵. Dans le RGO le Dauphin n'a pas non plus droit à une épître dédicatoire, mais dans celles intitulées « A Monseigneur le duc de Bourgogne » qu'Houdar de La Motte rédige pour les livrets n°44 pour *Issé*¹⁶, n°49 pour *Le triomphe des arts* et n°54 pour *Omphale* (c'est-à-dire un opéra représentatif de chacun des genres : pastorale héroïque, ballet, tragédie), il est cité aux côtés de son fils. Dans la deuxième épître, le

¹¹ *Ibidem*, p. 98.

¹² RGO, tome 6, p. 295.

¹³ *Ibidem*, p. 297.

¹⁴ *Ibidem*, p. 296.

¹⁵ Laura Naudeix attire l'attention sur ce « prologue qui, pour la première fois dans l'histoire de l'Académie royale de musique, ne loue pas Louis XIV [mais] célèbre en Monseigneur un protecteur pacifique et insouciant, encore que devancé par Minerve, déesse de la sagesse, mais commissionnée par Apollon, dieu des arts. » (Laura Naudeix, « *Le carnaval de Venise* : comme un cabinet de miroirs », dans Jean Duron (dir), *Le carnaval de Venise d'André Campra et Jean-François Regnard : livret, études et commentaires*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 53).

¹⁶ RGO, tome 6, p. 173.

librettiste déclare au petit-fils de Louis XIV : « Fidèle imitateur de LOUIS, de ton père / Tu nourris pour les arts un goût héréditaire¹⁷ ». Comme son grand-père, il favorise les arts par goût :

*Ton seul goût pour les arts fait agir ta bonté ;
Tu ne les aimes point pour en être flatté ;
Libre comme LOUIS ; de cet abus étrange,
Tu cherches la vertu, sans chercher la louange¹⁸.*

Dans la troisième épître, pour *Omphale*, Houdar de La Motte avoue : « Je ne vous fais plus d'excuse sur la liberté que je prends de vous dédier mes ouvrages ; je sens qu'elle est tournée en habitude, et qu'il m'est désormais impossible de m'en corriger¹⁹ » et ne manque pas de lier le duc de Bourgogne aux mécènes de l'Opéra : « Les héros doivent laisser aux écrivains le droit de les publier [les grandes choses accomplies]. Quelle part n'a pas eu ce plaisir dans ce qu'on a écrit de Louis et Votre auguste père²⁰ ? » Dans le *RGO*, les lieux privilégiés du discours dithyrambique en font un ouvrage qui se place sous la protection du roi mais pas de son fils, sinon de manière détournée à travers les dédicaces à son petit-fils. D'ailleurs, si les gravures qui proposent du roi une image conforme au discours encomiastique traditionnel peuvent s'interpréter aussi bien comme des images du futur roi, il est difficile d'en trouver dont on pourrait dire qu'elles renvoient au seul Dauphin²¹.

Sans doute Francini souhaitait-t-il, par la publication du *RGO*, rendre hommage au monarque dont le regain d'intérêt pour l'opéra, plus précisément pour les tragédies lyriques composées par Destouches, le réjouissait et méritait d'être entretenu. Même si le lien désormais lâche que l'entreprise entretient avec le roi Louis XIV a aggravé la crise financière de l'Académie royale de musique, même si l'intérêt que manifeste le roi pour l'Opéra est désormais fragile, c'est bien au monarque vieillissant et non à l'héritier du trône que le directeur de l'Opéra doit son privilège. L'opération commerciale de Francini a pour ambition de reconquérir l'appui et les faveurs du roi, de se rappeler à ses bonnes grâces même au moment où d'autres mécènes ont pris le relais.

¹⁷ *RGO*, tome 7, p. 3.

¹⁸ *Ibidem*, p. 4.

¹⁹ *Ibidem*, p. 280.

²⁰ *Idem*.

²¹ Ce serait par exemple aller trop loin que d'interpréter dans ce sens la gravure pour *Circé* qui rassemble la magicienne et son père le Soleil représenté sous sa forme astrale.

1. L'ÉLOGE ROYAL

Sans être une commande royale, sans opter pour le grand format des ouvrages imprimés par l'Imprimerie royale, le *RGO* n'en est pas moins un ouvrage à la gloire de Louis XIV. Ce patronage royal est décliné de différentes manières sur la page de titre de chacun des tomes : les livrets recueillis ont été représentés par une « académie royale » ; ils sont imprimés par le « seul imprimeur du roi pour la musique » et « avec privilège de sa majesté ». S'ajoute à ces mentions la vignette aux armes royales dont il existe trois versions²². Dans la préface, le terme « Roi » est employé quinze fois, mis en valeur par sa majuscule, et le privilège est rédigé au nom de « Louis, par la grâce de Dieu, Roi de France et de Navarre ». Ce que constate Roger Chartier à propos du *Don Quichotte* de Cervantès (« les préliminaires introduisent dans le livre les différents attributs du roi souverain²³»), et qui valait déjà, comme le constate Françoise Karro, pour les livrets édités séparément (« La page de titre est énonciatrice du pouvoir royal [...]. [Les marques] unissent trois actions concomitantes, celles du roi, de l'Académie, de l'imprimeur du Roi²⁴ »), vaut aussi pour le *RGO*. La page de titre de chaque livret reprend l'appellation « Académie royale de musique », y compris lorsque ce titre est anachronique²⁵, Francini associant directement Louis XIV à la naissance de cette institution.

Le patronage royal est rappelé également dans les discours intitulés « L'Académie royale de musique au roi » précédant les opéras *Cadmus*, *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide*, *Psyché* et dans d'autres textes préliminaires. Le livret de *Bellerophon* est, quant à lui, précédé d'un texte dont la seconde partie présente l'argument de la pièce et dont la première partie est un discours dithyrambique :

Le roi ayant donné la paix à l'Europe, l'Académie royale de musique a cru devoir marquer la part qu'elle prend à la joie publique, par un spectacle, où elle pût faire entrer les témoignages de son zèle pour la gloire de cet Auguste monarque. Elle s'y est crue d'autant plus obligée, que la protection qu'il donne aux beaux-arts les a toujours fait jouir, pendant le cours même de la guerre, de l'heureuse tranquillité qui leur est si nécessaire. C'est ce qui a donné l'occasion à cette tragédie en musique²⁶.

²² Pour les tomes 1, 3 et 7, l'écu portant trois fleurs de lys est entouré de palmes rassemblées dans des cornes d'abondance et surmonté d'une couronne ; pour les tomes 2 et 5, il est de plus petite taille, entouré de palmes nouées et sans couronne ; pour les tomes 4 et 6, il est de petite taille, surmonté d'une couronne, de quelques palmes mais surtout de six drapeaux.

²³ Roger Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, op. cit., p. 154.

²⁴ Françoise Karro, art. cit., p. 21.

²⁵ Voir chapitre I.

²⁶ *RGO*, tome 2, p. 137.

De même, Houdar de La Motte fait précéder les livrets n°47 et n°48 des opéras *Amadis de Grèce* et *Marthésie première reine des Amazones* de dédicaces au roi, dans lesquelles il se plaint de ne plus trouver d'inspiration nouvelle pour vanter les bienfaits de Louis XIV²⁷.

Si ces textes sont relativement rares, c'est que la glorification du roi trouve une place de choix (et qui plus est, systématique) dans les livrets. La nature encomiastique de l'opéra se mesure dès leur conception :

Très tôt, au moins à partir d'Atys (1676), c'est Louis XIV qui choisissait le sujet des opéras créés par Quinault et Lully, peut-être au terme d'une discussion avec le poète et le musicien, après quoi la réalisation du livret était soumise, sur le plan littéraire et idéologique, au jugement et au contrôle de l'Académie française, notamment à la sous-section de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, dite aussi Petite académie. La louange du roi, implicite dans la magnificence du spectacle, évoquée dans des personnages ou des situations dramatiques, devenait explicite dans les prologues, et fonctionnait comme instrument de propagande pour le monarque absolu. Dans les opéras eux-mêmes, le spectateur pouvait entrevoir le portrait idéal, parfois partiel, parfois complet, du roi, qui apparaissait en filigrane derrière des héros caractérisés par leur inflexible sens du devoir, leur noblesse d'esprit ou leur abnégation dans leur poursuite de la gloire. Les prologues, en revanche, recouraient souvent à des allégories transparentes pour glorifier un souverain victorieux sur le champ de bataille²⁸.

Le genre opératique est le seul à comporter un prologue systématiquement dévolu à chanter les louanges de Louis-le-Grand et chaque livret du RGO débute par cette courte pièce mettant en scène des divinités célébrant le souverain (soit explicitement, soit sous la figure d'un héros grâce à qui le spectacle peut avoir lieu). Ce sont ses victoires sur les ennemis qui permettent le rétablissement de la paix et donc des plaisirs : « Le thème central en est fixé dès l'origine, le Roi dans son double rôle de Mars (ou d'Alcide) et d'Apollon musagète²⁹ ». Pierre Corneille insiste sur cette fonction encomiastique, lorsqu'il distingue le prologue contemporain de la tragédie à machines, du prologue antique :

Notre siècle a inventé une autre espèce de prologue pour les pièces à machines, qui ne touche point au sujet et n'est qu'une louange adroite du prince devant qui ces poèmes doivent être représentés³⁰.

La fonction dithyrambique est également endossée par le livret, à travers des allusions flatteuses. Parmi les « exemples concrets de la promotion de l'image du roi et de son règne³¹ »

²⁷ Certains livrets ont été, au moment de leur première parution en livret, accompagnés de poèmes allégoriques non repris dans le RGO.

²⁸ Mario Armellini, art. cit., p. 6-7.

²⁹ Françoise Karro, art. cit., p. 17.

³⁰ Pierre Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, Paris, G. de Luynes, 1682, p. LIII-LIV.

³¹ Laurent Guillo, « L'édition musicale française avant et après Lully », art. cit., p. 95.

figurent, aux côtés des estampes du Cabinet du roi, ou de la collection de monnaies et médailles initiée par Gaston d'Orléans, les livrets d'opéra. Cette fonction encomiastique se définit d'abord par ce que les livrets excluent :

on élimine très vite, à partir d'Atys, la composante comique héritée de l'opéra italien, peu convenable pour un spectacle sérieux et « tragique » conçu à la gloire du roi ; et on n'aborde jamais, dans la narration dramatique, des sujets qui mettent explicitement en question le pouvoir, son exercice ou sa légitimité³².

Elle se traduit principalement dans les références mythologiques des tragédies lyriques, substituts de la figure royale :

Louis et ses courtisans contemplaient ainsi, comme dans un miroir, le reflet complaisant de leur monde, alors que les autres spectateurs pouvaient y voir la puissance et le faste de leur monarchie. C'est ainsi que, pour favoriser la naissance d'une mythologie royale, on choisit majoritairement des sujets héroïco-mythologiques, peuplés par des personnages de sang noble, princier ou royal³³.

Dans le RGO, entreprise de reconquête du roi menée par Francini et Ballard, l'illustration joue aussi un rôle majeur. La plus-value apportée par les gravures à l'ouvrage se transforme en un prestige qui rejaillit tout particulièrement sur le roi : l'illustration est le moindre des luxes auquel doit aspirer cet ouvrage édité à l'initiative d'une Académie dite « royale », et que sa page de titre place explicitement sous les auspices de la monarchie du roi Soleil. Si les gravures ont leur part dans cette célébration c'est non seulement par leur simple présence mais aussi par leur contenu. Une telle fonction encomiastique est usuelle dans les gravures-frontispices et Catherine Guillot, s'intéressant aux frontispices de la première moitié du XVII^e siècle, présente ainsi le lien qu'ils entretiennent parfois avec les dédicaces :

Du frontispice à la dédicace, une corrélation se fait entre la vertu du héros éponyme et le dédicataire qui est pris pour modèle de comparaison. Le modèle allégorique devient la figure du dédicataire comme modèle de vertu et de force³⁴.

La recherche d'une corrélation entre gravure et texte préliminaire n'est pas opérante dans le RGO puisqu'aucune gravure n'y illustre un prologue, alors même que plusieurs des caractéristiques de ce passage obligé sont propres à en faire un morceau de choix pour l'illustrateur. En effet, il ouvre l'opéra et, à ce titre, partage avec la gravure la fonction d'accompagner le lecteur dans la découverte du livret. Par ailleurs, il est spécifique au genre opératique qu'il permet de distinguer du théâtre parlé. Par son caractère encomiastique, il

³² Mario Armellini, art. cit., p. 6-7.

³³ *Idem*.

³⁴ Catherine Guillot, « Espace liminaire du livre de théâtre au XVIII^e [sic] siècle et espace du frontispice », dans Alain Milon et Marc Perelman (codir.), *Le livre et ses espaces*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2007, p. 6.

permet de plus de placer les livrets sous le patronage du roi. Enfin, d'inspiration mythologique, il est le lieu de déploiement du merveilleux opératique. Chauveau, lorsqu'il conçoit le frontispice de l'édition séparée du livret de *Cadmus et Hermione*³⁵, choisit ainsi d'illustrer le prologue, consacré à la victoire d'Apollon sur le serpent Python sur fond des chants et danses d'une assemblée de créatures champêtres. Pour *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide*³⁶, le même artiste illustre également le prologue : devant le palais des Tuileries représenté en arrière-plan, et sous un temple céleste occupé par l'allégorie de la Gloire, apparaissent trois nymphes (de la Seine, des Tuileries et de la Marne) accompagnées de troupes de nymphes et de divinités des fleuves. Jean Lepautre illustrera quant à lui le prologue des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, plus exactement l'entrée des quadrilles de héros, pâtres et ouvriers³⁷. Ce modèle de gravures de prologue ne fut cependant plus pratiqué par Chauveau à partir du frontispice de *Thésée* édité séparément en 1675, ni par ses successeurs, et seules quelques gravures hollandaises font ce choix iconographique. Ertinger tourne délibérément le dos à cette pratique, conçue certainement comme archaïque, surtout en 1703, alors que le prologue est en voie de fragilisation³⁸ : avant même que le prologue soit voué à disparaître³⁹, les illustrateurs de l'opéra, dont Ertinger, avaient fini par entériner le choix de ne pas l'illustrer. D'voies de célébration s'offrent cependant à lui.

³⁵ Voir illustration 15. Dans ce livret séparé, le prologue fait d'ailleurs l'objet d'un résumé explicatif.

³⁶ Voir illustration 16.

³⁷ Voir illustration 14.

³⁸ Cette fragilisation passe par le non emploi du terme « prologue » dans certains livrets. Déjà dans les ballets de cour *Le triomphe de l'Amour* et *Le temple de la paix* (RGO, tome 3, p. 59), la partie précédant la mention de la première entrée est un prologue qui n'en porte pas le nom. En 1697, l'édition originale de *L'Europe galante* (disponible sur : ark:/12148/bpt6k8575671) s'ouvre sur une première entrée qui oppose deux divinités, Vénus et la Discorde (et non des personnages mythologiques comme dans les entrées suivantes), et séparée de l'entrée 2 par un « avis » du librettiste (RGO, tome 6, p. 132). La même année, la partition imprimée (disponible sur : ark:/12148/btv1b90624800), fait explicitement de cette entrée un prologue et par conséquent adopte une structure en quatre entrées au lieu de cinq : cette différence de traitement rend compte de choix qui ne vont pas de soi. De même, le livret de l'opéra n°49 *Le triomphe des arts* ne propose explicitement aucun prologue mais la première entrée en reprend une situation topique : au lieu de mettre en scène un personnage tel Sapho, Amphion, Appelle, Pygmalion comme les entrées suivantes, elle représente la rivalité entre Apollon et Vénus, revendiquant tous deux le titre de dieu des arts mais finissant par se mettre d'accord sur le fait que la paternité en revient plutôt au roi. C'est en son honneur qu'ils ordonnent aux plaisirs de « former la fête la plus belle », de « [faire] voir dans [leurs] jeux le Triomphe des arts » (RGO, tome 7, p. 13). De plus, il n'est pas fait mention de cette entrée dans l'avertissement qui précède le livret en dépit du fait qu'elle est bien placée sous le signe d'un art : l'architecture.

³⁹ « L'historiographie de l'opéra nous fait croire que *Zoroastre* (1749) est le premier opéra français à se passer de prologue et qu'après il n'y en a plus eu. La réalité est cependant plus complexe : la création de *Zoroastre* n'est pas le premier cas d'une représentation sans prologue à l'Académie royale de musique, mais simplement la première fois que c'est une tragédie qui en est dépourvue. Les programmes de fragments – c'est-à-dire d'actes ou de divertissements tirés d'ouvrages différents – empruntent souvent le prologue d'un ballet ou d'une pastorale, mais s'ouvrent de temps en temps sans prologue, comme *Le Ballet des ballets* en 1726. » (Rebecca Harris-Warrick, « Le prologue de Lully à Rameau », dans Michel Noiray et Solveig Serre (codir.), *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : Analyse et interprétation, op. cit.*).

2. LE REFUS DE L'HISTORICITÉ

Une gravure peut *a priori* fonder sa fonction encomiastique sur le choix d'un épisode du livret faisant directement référence à un événement de la vie monarchique, révélateur des talents politiques du roi. Parmi toutes les gravures, trois seulement entretiennent potentiellement un rapport avec l'actualité politique.

Ainsi, la gravure pour *Bellérophon* illustre un livret à la signification politique évidente pour un public contemporain :

Bellérophon coïncida avec la célébration du retour de la paix, après le traité de Nimègue favorable à la France, et le principal rôle de cet opéra y paraissait vainqueur de la chimère, comme l'était le souverain de la Triple coalition. Dans sa dédicace, Lully ne se priva pas de cette comparaison en rapportant à propos de Bellérophon : « C'était un héros chéri du ciel, qui couronna ses grands exploits par la défaite d'un monstre de trois espèces différentes et par le repos d'une partie considérable de la terre : mais ce rayon de ressemblance avec la gloire de Votre Majesté n'excuserait pas la témérité d'un ouvrage si chétif, si mes obligations ne le rendaient indispensables »⁴⁰.

La gravure représente le héros éponyme en vainqueur de la Chimère mais, en renonçant à représenter un monstre clairement composé des trois espèces renvoyant à la triple coalition, Ertinger perd de vue l'allusion historique précise contenue dans le livret.

La deuxième gravure au contenu potentiellement politique illustre l'opéra n°43 *L'Europe galante* et représente le sultan abandonnant une sultane pour une autre. Elle est une des rares gravures du RGO à être reproduite dans un ouvrage universitaire et figure en effet dans un article d'Alain Niderst qui met en parallèle le contenu des livrets avec l'actualité politique : *L'Europe galante* se fait l'écho des traités de Ryswick signés par Louis XIV les 20-21 septembre 1697 avec les Provinces-Unies, l'Angleterre et l'Espagne, puis le 30 octobre avec le Saint-Empire romain germanique.

Le soulagement des Français éclate dans le ballet de La Motte et Campra, L'Europe galante, qui eut tant de succès. La pièce même, avec ses Français, ses Espagnols, ses Italiens et ses Turcs également épris, signifie que l'Amour doit envahir l'Europe et y remplacer la guerre. Le prologue chante le même thème, en évoquant plus précisément les noces du duc de Bourgogne et de la princesse de Savoie, qui scellaient le retour de la paix⁴¹.

Dans le prologue, Vénus brave la Discorde humiliée en proclamant :

*L'Amour a dans l'Europe une nouvelle gloire,
Il recueille les fruits de ta noire fureur,*

⁴⁰ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.* p. 637.

⁴¹ Alain Niderst, art. cit., p. 199.

*Il a triomphé de la guerre,
Malgré des vains efforts, il rassemble deux cœurs
Qui feront, quelque jour, le destin de la terre*⁴².

La gravure n'est pas analysée en elle-même par Alain Niderst mais sa présence suppose qu'on puisse en proposer une lecture politique : la sultane mise de côté peut être interprétée comme un symbole de la « Discorde humiliée » tandis que l'union entre le sultan et sa nouvelle épouse symboliserait à la fois la paix et les noces princières. La transformation de la réaction violente de la sultane délaissée (qui, dans le livret, veut poignarder le sultan) en une simple manifestation de dépit peut s'expliquer, entre autres, par la volonté de conserver à la gravure une dimension pacifique en phase avec l'actualité politique. La gravure se prête donc à une interprétation politique mais son caractère exotique l'en éloigne.

De même, à la création d'*Armide*, le public a vraisemblablement rapproché le sujet du contexte politique et religieux récent.

*L'Armide de Quinault et de Lully est aussi une célébration, celle de la lutte victorieuse du Roi Très Chrétien contre l'hérésie huguenote. La coïncidence chronologique est troublante : Armide n'a-t-elle pas été choisie au moment de la révocation de l'Édit de Nantes ? Dans cette perspective, Françoise Karro a judicieusement rapproché l'écroulement final du palais enchanté et la destruction du Temple de Charenton*⁴³.

Or, le fait que l'épisode final n'est justement pas choisi par Ertinger montre qu'il ne cherche pas à orienter le lecteur de la gravure vers une interprétation historique.

De ces trois exemples on peut conclure à la non prise en compte par Ertinger des implications politiques des livrets dans le traitement de certains sujets gravés qui se prêtaient théoriquement à une telle signification allégorique. N'oublions pas que le *RGO* paraît plusieurs années après la création des opéras en question et que ces gravures sont donc déconnectées du contexte historique d'écriture des livrets. Elles ne sont pas des gravures à clefs.

3. LES GRAVURES ET LA MYTHOLOGIE SOLAIRE

Il faut donc trouver ailleurs des indices d'une fonction encomiastique des gravures. Plus immédiatement interprétable comme encomiastique est le symbole habituel du roi Louis XIV

⁴² *RGO*, tome 6, p. 128.

⁴³ Jérôme Pesqué, « La carrière de six ouvrages lyriques tirés de la *Jérusalem délivrée* à l'Opéra de Paris (1686-1913). Lully, Campra, Desmarets, Gluck, Sacchini et Persuis », dans Michel Noiray et Solveig Serre (codir.), *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : Analyse et interprétation*, op. cit., p. 3-4.

tel que le Soleil. Cet emblème se multiplia sur les supports les plus divers, à la fois sous la forme de l'astre solaire et sous celle de la divinité Apollon-Hélios :

Comme le Soleil est la devise du roi, et que les poètes confondent le Soleil et Apollon, il n'y a rien dans cette superbe maison qui n'ait rapport à cette divinité ; aussi toutes les figures et les ornements qu'on y voit, n'étant point placés au hasard, ils ont relation ou au Soleil ou aux lieux particuliers où ils sont mis⁴⁴.

Le Soleil

L'astre solaire, figure humaine auréolée de rayons lumineux (comme il apparaît gravé sur les médailles de Louis XIV), se retrouve dans seulement deux gravures.

Dans la gravure n°23 pour *Zéphyr et Flore*, le Soleil est celui qui vient apporter son soutien au couple formé par Zéphyr et Flore en chassant le rival Borée. Face à Borée, représenté comme une figure angélique joufflue et inoffensive qui remplit mal sa fonction d'opposant, la fonction d'adjuvant conférée au Soleil échappe cependant à quiconque ignore le contenu du livret ou le mythe qui lui sert de source. La dimension allégorique de cette occurrence du Soleil est peu évidente et sa fonction encomiastique par conséquent très réduite.

La figure solaire est également présente dans la gravure n°33 pour *Circé*. Le lecteur reconnaît aisément le personnage éponyme du livret dans cette magicienne qui a le pouvoir de métamorphoser les hommes en animaux, mais la présence en haut à gauche de la gravure d'un soleil radieux à visage humain est plus difficile à interpréter d'autant que rien ne la motive dans le livret. S'il s'agit d'une référence à l'ascendance de Circé, fille du dieu Soleil Hélios⁴⁵, on comprend mal en quoi le fait que le Soleil soit père de Circé peut rejaillir favorablement sur la personne du roi-Soleil. Une analyse plus attentive de la gravure permet cependant d'en dégager une signification politique et encomiastique. Circé y figure entourée d'animaux et apposant sa baguette magique sur la tête d'un lion. À sa gauche Ulysse lève les bras au ciel en signe d'étonnement devant le charme puissant de la magicienne. Dans la tradition gravée, Ulysse, face à Circé, a une gestuelle plus martiale : d'une main, il désigne Circé, en faisant la destinatrice à la fois de ses accusations et de ses ordres, tandis que de l'autre, il désigne les pourceaux. Cette combinaison des deux gestes se traduit en un discours : Ulysse accuse Circé d'avoir réduit ses

⁴⁴ André Félibien, *Description sommaire du château de Versailles*, Paris, G. Deprez, 1674, p. 11.

⁴⁵ Dans un ouvrage dans lequel elle figure, la reproduction de la gravure du *RGO* pour *Circé* est accompagnée de l'explication suivante : « La magicienne, fille du soleil, est représentée accomplissant la pratique magique qui la caractérise, la métamorphose. » (Aurore Gutierrez-Laffond, *op. cit.*, planche XVIII et p. 94). Dans ce même ouvrage, l'auteure rappelle que dans toutes les œuvres dramatiques qui mettent en scène Circé, la référence à sa filiation solaire est constante.

compagnons à l'état de pourceaux et lui intime l'ordre de leur faire retrouver apparence humaine. Rien de tel dans la gravure d'Ertinger où Ulysse n'exprime que son admiration devant les pouvoirs de Circé qui se livre à une démonstration de prestige peut-être à des fins de séduction. Peut-on y voir une métaphore du spectacle opératique, dont un créateur comme le scénographe Giacomo Torelli fut justement qualifié de *stregone*, « sorcier » ? Dès lors, la présence de l'astre Soleil dans cette gravure prend une signification politique : derrière le spectacle opératique, on devine la présence du roi sans lequel ces spectacles ne pourraient avoir lieu, comme les prologues le rappellent souvent. Il en est à la fois le commanditaire, le protecteur, le spectateur privilégié et le sujet.

Apollon

Apollon, « en tant qu'allégorie, [...] avec les attributs qui lui sont connus, est donc chargé de toutes les connotations positives qu'exploitait en lui la propagande royale⁴⁶ ». Il est « le dieu solaire, le musicien par excellence, civilisateur, bâtisseur et garant de l'harmonie universelle, dont le palais est le reflet⁴⁷ », partout présent à Versailles, dans la peinture et la sculpture.

Le dieu Apollon est paradoxalement personnage de seulement cinq livrets opératiques et on le retrouve dans quatre gravures : il y a donc correspondance entre sa représentativité dans les livrets et dans les gravures, à une exception. Il est en effet étonnant qu'Apollon ne soit pas représenté dans la gravure n°13 pour *Le triomphe de l'Amour* qui rassemble tous les dieux de l'Olympe ainsi que des divinités secondaires : on y identifie clairement à gauche, de bas en haut, Jupiter et Junon, Saturne, Alcide, et à droite de bas en haut Neptune et Diane, Mercure et Bacchus auxquels s'ajoutent un dieu et neuf déesses difficilement identifiables, mais sans aucun des attributs d'Apollon.

Dans la gravure n°2 pour *Les peines et les plaisirs de l'amour*, l'Apollon lauréat, protagoniste du livret, joue de la lyre dans une posture très digne. Il est associé à l'amour véritable qui lui fait aimer Climène même lorsqu'elle lui apparaît déguisée pour l'éprouver.

Dans la gravure n°5, il apparaît sous une forme très proche mais en tant que statue trônant dans une niche au fond d'un temple dont la décoration consiste en des gerbes de laurier.

⁴⁶ Jean-Noël Laurenti, *op. cit.*, p. 315.

⁴⁷ Alain Mérot, « La lyre et la harpe : deux visages du roi musicien », dans Jean Duron (dir.), *Le prince et la musique—Les passions musicales de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 211-212.

Apollon est celui qui, en lui consacrant un splendide monument, promet une gloire éternelle à l'épouse qui se sacrifie par amour pour son mari. En choisissant de reproduire Apollon, Ertinger fait écho au livret opératique alors que, dans la pièce d'Euripide qui a inspiré le librettiste et à laquelle le graveur a pourtant puisé la scène de sa gravure, Apollon, présent en tout début de pièce, quittait ensuite la scène. Développer la présence d'Apollon dans l'opéra, lui attribuer un rôle actif dans l'intrigue est, pour le librettiste, un moyen de rendre hommage au roi Soleil qui trouve un relais dans l'illustration.

Dans la gravure n°27 pour *Coronis*, Apollon, jeune homme à la tête radiée, se venge de celle qui l'a trahie en lui décochant une flèche en plein cœur : c'est plutôt lorsqu'il combat le monstre Python que l'Apollon archer est une allégorie royale. Ici, il est le personnage de la fable mythologique à fin tragique.

C'est enfin en héros galant que le dieu est représenté dans la gravure n°44 pour *Issé*, encore en costume de berger et soupirant aux pieds de sa belle, après qu'il s'est démasqué et lui a révélé sa nature divine.

Ces quatre gravures représentent donc Apollon sous les formes variées d'un dieu porteur d'une lyre ou d'un arc, tantôt musicien, tantôt bâtisseur, tantôt amant. Si l'Apollon musicien est une allégorie royale connue⁴⁸, il est plus difficile de voir dans le jeune dieu amoureux, une figure allégorique du roi de France vieillissant⁴⁹. Quant à l'Apollon bâtisseur de la gravure pour *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide*, il n'est pas associé au monument qu'il fait apparaître. Charles Perrault justifiait pourtant l'ajout de cet épisode par rapport à la pièce d'Euripide :

*Je ne crois pas qu'on puisse être blâmé, d'avoir introduit Apollon qui promet d'élever un temple et une statue pour récompenser celui qui voudra mourir pour son prince ; outre qu'il est très convenable de faire proposer par les dieux des récompenses pour les actions d'une vertu extraordinaire, ce monument fait une décoration très belle et très surprenante*⁵⁰.

⁴⁸ Elle est par exemple déjà présente dans le Ballet d'Apollon, dansé par Louis XIII en 1621 (Thomas Leconte, « Mythes et ballets de cour au XVII^e siècle : le « ballet du roi » et la construction d'une mythologie royale », *XVII^e siècle*, n°272, 2016, p. 435).

⁴⁹ L'Apollon d'*Issé* fait plutôt référence au duc de Bourgogne, dédicataire du livret. C'est l'hypothèse d'Alain Niderst déclare : « Dans la pièce, on voyait Apollon, déguisé en berger, se faire aimer d'Issé, et ce n'est qu'au dénouement que le dieu se révélait. Peut-être le poète avait-il voulu chanter à nouveau l'union de Louis de Bourgogne et d'Adélaïde de Savoie, et signifier que l'amour le plus sincère, le plus pastoral, unissait les jeunes époux. » (Alain Niderst, art. cit, p. 200). Mais les lecteurs du *RGO* se souviennent-ils précisément de l'événement ?

⁵⁰ Charles Perrault, « Critique de l'opéra ou examen de la tragédie intitulée *Alceste ou le triomphe d'Alcide* », dans *Textes sur Lully et l'opéra français*, Paris, L. Billaine, 1674 [Genève, Minkoff, 1987], p. 53-56.

Ertinger n'associe pas à Apollon un monument grandiose qui aurait pu incarner l'image d'un roi bâtisseur. Toutes ces figures ne sont donc pas interprétables comme des allégories de Louis XIV.

*

* *

Dans les gravures du RGO, le symbole solaire est peu exploité sinon dans la gravure pour *Circé* qui se prête à une interprétation encomiastique. Quant à Apollon, sa seule présence, sans prise en considération de l'épisode représenté, a fonction encomiastique. Apollon ne fonctionne comme allégorie du roi qu'en tant que motif iconographique déjà présent dans les palais royaux, et non pas en tant que personnage d'une scène.

4. LES GRAVURES ET LES VERTUS ROYALES

C'est également du côté des héros et des divinités autres qu'Apollon qu'il faut chercher des représentations du roi. Michel De Marolles, dans son *Épître à la sérénissime reine de Pologne et de Suède*, précédant son ouvrage *Tableaux du temps des muses* annonçait déjà que les figures mythologiques offrent « beaucoup d'instruction pour les mœurs et même pour la politique⁵¹ ». Et Jean-Pierre Néraudeau, qui a étudié la manière dont la mythologie fut mise au service de l'idéologie monarchique sous Louis XIV, rappelle :

La mythologie fut une pédagogie et une propédeutique qui devaient imposer à l'imaginaire les images transfigurées du Roi, de son règne et de son royaume⁵².

Pour célébrer Louis XIV, les arts ont d'abord privilégié les fables mythologiques avant d'évoluer vers une représentation plus réaliste du souverain dans les hauts faits de sa vie⁵³. Cependant l'opéra échappe à cette évolution.

Dans deux domaines au moins, jusqu'à la fin du règne, la mythologie est présente, dans l'opéra où elle continue de fournir l'essentiel du répertoire, et dans les châteaux, à Versailles en particulier, où Mignard, rival de Le Brun, peint à partir de 1684, dans les petits

⁵¹ Michel de Marolles, *Tableaux du temple des muses tirés du cabinet de feu monsieur Faverau*, Paris, A. de Sommerville, 1655, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8716127f>.

⁵² Jean-Pierre Néraudeau, *op. cit.*, p. 263.

⁵³ « Après les fantaisies mythologiques des débuts de son règne, [Louis XIV] affirme sa préférence pour les tableaux réalistes qui le représentent seul ou racontent les hauts faits de sa vie. [...] l'image du Roi, qui circule à travers la France et le monde, c'est son portrait, qui suffit, sans les fioritures de l'allégorie, à imposer la certitude de son inégalable grandeur. Les arts figurés ont traduit aussi le passage qui s'est opéré, dans le courant du règne, entre la fable et l'histoire. » (*Ibidem*, p. 118).

*appartements du Roi, des scènes mythologiques. Si la mythologie est écartée du discours sur le Roi et de sa représentation, elle n'en continue donc pas moins de hanter l'espace où il habite et où il se divertit. C'est là qu'il faut aller la chercher et d'abord dans l'opéra*⁵⁴.

Lorsque l'opéra traite de la personne royale, c'est donc par le biais de la mythologie, et tous les héros et héroïnes gravés par Ertinger, dans la mesure où il en propose une image valorisante, peuvent donc être interprétés comme des projections idéalisées du roi. Au même titre que le prologue, la gravure participe donc à la gloire royale par le recours à des codes allégoriques. Elle le fait de manière plus ou moins détournée.

Parmi les héros représentés, on peut interpréter comme des substituts allégoriques de Louis XIV ceux qui portent les attributs de la royauté. Au sceptre, Ertinger préfère la « couronne à l'antique⁵⁵ » :

*C'est la « couronne rayonnée ou à pointes », celle qu'on voit sur les gravures représentant des personnages antiques : un cercle d'or avec des pointes. Au XVII^e siècle cette couronne n'existe plus que dans le langage du blason*⁵⁶.

Comme nous le verrons dans le chapitre VII, sur quatorze rois et reines mortels et couronnés, la plupart ont les agissements d'amants plus que de souverains et au total, seulement cinq gravures représentent la fonction royale dans son exercice. Cette faible proportion distingue les frontispices d'opéra de ceux des tragédies parlées :

*L'image de la tragédie donne à voir l'exemple du bon et du mauvais roi. Les actes du roi dans la tragédie sont justiciables d'une évaluation politique. L'image comme la fable sert à représenter le vice et la vertu royale*⁵⁷.

C'est à Latinus (gravure n°26) et Laomédon (gravure n°51), figures de bons rois ainsi qu'à Hidaspe (gravure n°34), Persée (gravure n°55) et Égée (gravure n°6) qui, d'abord mal conseillés, retrouvent leur lucidité et redeviennent de bons rois au cours d'une scène topique de reconnaissance, qu'il revient de dessiner en filigrane le portrait de Louis XIV.

Si Ertinger ne représente pas de trône (que l'on trouve pourtant dans de nombreux frontispices de tragédies parlées sous la forme d'un fauteuil surmonté d'un dais, disposé sur

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Nous n'interprétons pas comme attribut royal la couronne crénelée de Cybèle (gravure n°8) ni celle de Bacchus, constituée de feuilles de vigne (gravures n°36 et n°38). Dans ce programme illustratif, la couronne à pointes a l'inconvénient d'être partagée par les princesses, comme Lavinie (gravure n°26), Hésione (gravure n°51), Scylla (gravure n°53) et Thomiris (gravure n°55). Cependant la spécificité de leur statut de princesse est signalée par leur proximité avec un personnage masculin désigné comme leur père (même dans la gravure n°53 où le père de la princesse Scylla est présent à travers sa chevelure arrachée). Dans tous les autres cas la couronne à l'antique est bien le signe de la royauté.

⁵⁶ Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 205.

⁵⁷ Catherine Guillot, « L'interprétation de l'iconographie du théâtre français (1600-1650) », conférence donnée dans le cadre du colloque CESAR de juin 2005, p. 5.

une estrade à laquelle on accède par quelques marches⁵⁸), et si seuls l'Amour (gravure n°13 pour *Le triomphe de l'Amour*) et la Paix (gravure n°19 pour *Le temple de la Paix*) ont droit à des fauteuils, il reste que la seule position assise est, dans ce programme illustratif, souvent un attribut du pouvoir. Elle entre dans la catégorie que Jean-Yves Vialleton appelle celle des « gestes imitatifs », c'est-à-dire qui révèlent les caractéristiques d'une personne ou d'un objet. Sabine Chaouche isole également cette position :

Elle a trait au genre tragique essentiellement et à la fonction royale. Comme le suggérait La Motte Le Vayer dans sa Rhétorique du Prince, seul le roi a le droit de s'asseoir. C'est une prérogative qui est propre à sa fonction royale et à son rang [...] La position assise a en réalité une signification symbolique : le pouvoir absolu qui accompagne un roi⁵⁹.

Dans le contexte de la tragédie lyrique, dans laquelle les rois exercent peu leur pouvoir et sont des humains comme les autres, sujets aux volontés divines, c'est aux dieux représentés en triomphe que revient cette position assise, c'est à eux d'incarner la fonction royale, et donc de représenter allégoriquement le roi Louis XIV. C'est le cas des divinités apparaissant sur nuée (Isis dans la gravure n°9, les divinités rassemblées dans la gravure n°13, la Paix dans la gravure n°19, Vénus dans la gravure n°49), sur un char (Médée dans les gravures n°6 et n°31, Vénus dans les gravures n°39 et n°51) ou tenant devant un arbre, dans le cas d'Orphée charmant les animaux (gravure n°25).

La représentation allégorique de héros exerçant leur fonction de roi ou de divinités triomphales permet donc de célébrer les vertus liées directement à l'exercice du pouvoir.

Faire preuve de piété

Dans la gravure n°26 pour *Énée*, en choisissant Énée pour gendre, sous les bons auspices de Junon, Latinus apparaît comme un roi plein de sagesse prenant le parti d'un mariage légitimé par l'amour, la politique et surtout le soutien des dieux. La situation représentée dans la gravure n°51 pour *Hésione* s'interprète de manière identique : la gravure montre le moment où le roi de Troie Laomédon donne en mariage sa fille, la princesse Hésione, au prince Télamon, sous les auspices favorables de Vénus.

⁵⁸ Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 177-178.

⁵⁹ Sabine Chaouche, *L'art du comédien – Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, H. Champion, p. 177. Voir aussi *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes – De l'action oratoire à l'art dramatique (16657-1750)*, éd. S. Chaouche, Paris, H. Champion, 2001, p. 410-411, note 36.

La sagesse de ces deux rois provient de la convergence entre leur décision et celle des dieux, donc de leur piété, celle de Louis XIV, monarque de droit divin, représentant de Dieu sur terre.

Pacifier

Lorsque des gravures représentent un être divin accompagné d'une assemblée qui célèbre sa gloire, c'est le roi qui est célébré, dans son rôle unificateur et pacificateur.

Dans la gravure n°13 pour *Le triomphe de l'Amour*, les divinités sont réunies autour d'un Cupidon représenté non plus comme un enfant mais comme un adolescent, sans ses ailes devenues inutiles car il trône sur un siège soutenu par une nuée, entouré d'un faisceau de rayons lumineux en général associés à Apollon. Dans la gravure n°19 pour *Le temple de la Paix*, un chœur de bergers et bergères célèbre la Paix, représentée sous la forme allégorique d'une déesse trônant sur un nuage, brandissant dans sa main droite un rameau d'olivier et dans sa main gauche une corne d'abondance symbolisant la prospérité que seule permet la paix.

La figure du roi pacificateur peut aussi se lire en filigrane dans la gravure n°25 consacrée à la figure traditionnelle d'Orphée jouant de sa lyre et charmant les animaux. Le lecteur attentif ne peut manquer de la rapprocher des gravures n°33 et n°50 dans lesquelles des animaux sont soumis à Circé qui, de sa baguette magique, y transforme les hommes (compagnons d'Ulysse ou Picus). Comparée à Circé qui a recours à la magie pour s'assurer la dépendance des hommes, Orphée incarne le pouvoir légitime du roi sur ses sujets. D'ailleurs, la figure d'Orphée est assimilée dès l'Antiquité à celle, christique, du bon pasteur⁶⁰, et le lion se prosternant⁶¹ devant lui n'est pas sans faire penser à la légende d'un saint chrétien, Saint Jérôme.

Le motif de la divinité (sous les formes de Cupidon, de la Paix ou d'Orphée) célébrée par une assemblée (de dieux, de bergers ou d'animaux) doit être compris comme la représentation allégorique du roi et de ses sujets unis dans et par sa célébration.

⁶⁰ On date de la fin du II^e siècle après J.-C., l'appropriation de la figure du poète Orphée et son interprétation comme préfiguration du Christ et on l'attribue à Clément d'Alexandrie (vers 150-215), auteur du *Proteptique*. Le motif d'un tel rapprochement est le chant d'Orphée. Après lui avoir prêté le rôle de repoussoir, car séducteur des seuls chènes et rochers et instigateur de cultes impies, Clément voit en lui un précurseur de la parole efficace du Christ qui régénère les hommes (voir Fabienne Jourdan, *Orphée et les Chrétiens – La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 2010).

⁶¹ Voir annexe 26, « L'actio rhétorique dans les gravures du RGO (4) : l'éloquence du corps dans l'expression de la soumission ».

Récompenser

On peut également interpréter comme des substituts de la figure royale les divinités qui prennent sous leur protection les mortels qui leur témoignent de la piété. Plusieurs gravures représentent des héros dans une attitude de gémissement⁶², synonyme de soumission : leur comportement exemplaire leur doit d'être sauvés de la mort ou du malheur par une divinité.

Dans la gravure n°26, Énée est représenté à genoux en signe de soumission au roi Latinus mais surtout à la déesse Junon qui, dans le livret, apparaît à la scène 5 de l'acte V pour annoncer qu'elle renonce à le poursuivre de sa haine. La position d'Énée peut aussi bien renvoyer à la didascalie interne de la scène 4 :

*Redoutable Junon, je viens à vos genoux,
Par des respects profonds, expier ma victoire⁶³.*

qu'à la remarque du roi et de Lavinie à la scène 6:

*Une sincère obéissance
Est l'encens le plus doux que reçoivent les Dieux⁶⁴.*

Dans la gravure n°49, c'est à sa dévotion que le sculpteur Pygmalion doit d'être récompensé par la déesse de l'Amour qui donnera vie à la statue dont il est amoureux. Dans la gravure n°52, le visage confiant qu'Aréthuse tourne vers Diane, à qui elle s'en remet pour la sauver d'Alphée, trouve sa récompense dans sa métamorphose en fontaine. Dans la gravure n°55, Médus rend grâce à la divinité qui l'a sauvé : en II, 5 il la sollicite ; en II, 6 elle lui apparaît ; en III, 4, pour se défendre, il a recours au sceptre qu'elle lui a confié. Sa mère Médée rend également grâce à Minerve dans un geste caractéristique consistant à tendre le bras et pointer un index vers la divinité que l'on souhaite honorer et dont on signale le pouvoir. C'est ce même geste qu'accomplit Alcide dans la gravure n°54 pour *Omphale*, afin de désigner Jupiter, à la puissance duquel il s'en remet.

L'ensemble de ces cinq gravures peut donc être lu comme une défense et illustration de la piété religieuse envers les dieux ou, de manière figurée, envers la puissance royale dont ils sont les substituts dans un programme à la gloire du roi.

⁶² Voir annexe 26.

⁶³ *RGO*, tome 4, p. 109.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 110.

Punir

Le pendant de cette figure du roi récompensant ceux qui s'en remettent à lui, leur garantissant la paix et l'abondance, est celle du roi qui châtie les audacieux.

Le personnage mythologique qui incarne le mieux l'*hybris* est Phaéton, foudroyé par Jupiter parce qu'il menaçait l'équilibre du monde : dans les emblèmes d'Alciat, Phaéton incarne déjà la témérité face à Jupiter, roi sage et juste⁶⁵. La gravure n°15 représente le moment où le héros présomptueux est puni et « trébuche ». Dans le livret, la portée morale de cette chute est explicitée par Jupiter, au moment où il foudroie Phaéton :

*Au bien de l'univers ta perte est nécessaire
Sers d'exemple aux audacieux ;
Tombe avec ton orgueil, trébuche, téméraire,
Laisse en paix la Terre et les Cieux
(Jupiter foudroie Phaéton et le fait trébucher)*

et l'assistance de commenter :

*O chute affreuse !
O témérité malheureuse⁶⁶ !*

La gravure concorde avec ce message didactique délivré à l'intention des « audacieux », des « téméraires », de ceux qui font preuve d'« orgueil » et donc implicitement à l'intention de ceux qui se réclameraient ennemis du roi. En effet,

De tout temps, la fable de Phaéton a été mise en rapport avec la politique. Le fils du Soleil a voulu égaler son père et se substituer à lui ; cette usurpation cause la mort du téméraire. Le « trébuchement » de Phaéton rappelle aux ambitieux et aux ministres en particulier, que tout leur pouvoir leur vient du roi et que sans lui, ils ne sont rien⁶⁷.

Plus généralement, Jupiter en châtiant Phaéton met fin au chaos, et c'est le message que Buford Norman prête au librettiste Quinault :

Quinault clôt sa série de livrets à sujet mythologique avec l'histoire de Phaéton, qu'il tire surtout des Métamorphoses d'Ovide. Selon celui-ci, la Terre termine sa supplication à Jupiter (voir la scène VI de l'acte V de Quinault en disant que si Jupiter ne foudroie pas Phaéton « nous retombons dans la confusion de l'antique chaos ». On peut y voir la fin d'un cycle autour du thème de l'ordre du monde, de la destruction des forces qui le menacent. Faut-il penser à la construction de Versailles, aux succès politiques et militaires de

⁶⁵ Voir illustration 183.

⁶⁶ *RGO*, tome 2, p. 430.

⁶⁷ Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully – Musique et dramaturgie au service du Prince*, [s. l.], M. Vokar, 1992, p. 382.

*Louis XIV, ou aux succès de l'Académie royale de musique ? À tous les trois, sans doute, et la liste est loin d'être complète*⁶⁸.

Jean-Noël Laurenti montre que dans l'opéra Jupiter apparaît sous le visage « d'un souverain arbitre conscient de ses responsabilités, soucieux du bonheur du monde, modérateur des passions qui agitent l'Olympe⁶⁹ ». Dans la gravure, pour foudroyer Phaéton, Jupiter surgit sur un aigle, auréolé de lumière, brandissant de la main droite son foudre. De la zone lumineuse sur laquelle il se détache, se forme un éclair zébré qui atteint sa victime. Tel qu'on vient de le décrire, Jupiter incarne la fermeté indispensable au roi lorsqu'il s'agit de sauver le royaume (ici la Terre menacée de sécheresse et de destruction), de détruire ceux qui menacent sa stabilité, sa paix. C'est l'interprétation allégorique proposée par le prologue où Louis XIV est comparé, par Saturne, au roi des dieux :

*L'Envie en vain frémit de voir les biens qu'il cause ;
Une heureuse paix est la loi
Que ce vainqueur impose.
Son tonnerre inspire l'effroi
Dans le temps même qu'il repose*⁷⁰.

Tandis que certains livrets peignent un Jupiter inconstant qui se laisse guider par ses passions, dans les illustrations du RGO, Jupiter, parce que le lecteur ne peut manquer d'y voir une allégorie de Louis XIV, apparaît exclusivement sous son aspect de souverain juste et responsable. La figure de Jupiter punissant Phaéton se lit donc aisément comme une allégorie du roi qui punit⁷¹. Elle trouve son pendant dans la gravure n°40 pour *Méduse* qui propose une autre figure allégorique du roi justicier, à travers la déesse Diane pointant son arc vers Méduse, autre figure de l'*hybris* .

Combattre le mal

À la figure de la divinité qui punit fait écho celle du héros qui combat le mal. Le roi peut être reconnu dans les héros guerriers Cadmus (gravure n°4), Persée (gravure n°14) et Bellérophon (gravure n°11), qui affrontent courageusement et efficacement le mal sous la

⁶⁸ Buford Norman, « Introduction », Philippe Quinault, *Livrets d'opéra*, éd. Buford Norman, Toulouse, Littératures Classiques, [1999], 2^e édition revue et corrigée, 2005, p. XXV-XXVI.

⁶⁹ Jean-Noël Laurenti, *op. cit.*, p. 273.

⁷⁰ RGO, tome 2, p. 374.

⁷¹ Pourtant, on ne peut s'empêcher de trouver ce Jupiter bien ridicule, relégué qu'il est dans le coin droit de la gravure, tout petit, nu comme un ver, bedonnant et aux hanches larges, à califourchon sur un aigle qui ressemble davantage à un poulet. Sans doute faut-il faire la part de la maladresse de l'illustrateur que nous soupçonnons être non pas Értinger mais un assistant à qui il aurait confié la gravure des figures d'apparitions divines.

forme d'un monstre (qui n'est pas sans rappeler le serpent Python dont se rendit vainqueur Apollon), tout comme Louis XIV triomphe de tous les périls qui menacent l'État.

Les prologues de ces trois opéras confirment cette interprétation. Dans celui de *Persée*, la Vertu et la Fortune rivalisent pour servir au mieux Louis XIV, « ce héros glorieux ». Secondées par des chœurs, elles célèbrent sa gloire :

*Les Dieux ne l'ont donné que pour le bien du monde.
Que ses travaux sont grands ! que ses destins sont beaux !
Dans une paix profonde,
Il trouve une source féconde
De triomphes nouveaux*⁷².

La Fortune prend alors la décision de consacrer les jeux donnés en l'honneur de ce héros à un autre héros, Persée :

*Que jusques dans les jeux tout nous parle de lui.
Les Dieux qui méditaient leur plus parfait ouvrage,
Autrefois dans Persée en retracèrent l'image
J'obtiendrai qu'Apollon le ranime aujourd'hui*⁷³.

Lully, dans sa dédicace au roi qui développe cette comparaison entre Louis XIV et Persée, conclut :

*Cependant, je m'aperçois qu'en décrivant les dons favorables que Persée a reçus des Dieux
et les entreprises étonnantes qu'il a achevées si glorieusement, je trace un portrait des qualités
héroïques et des actions prodigieuses de Votre Majesté*⁷⁴.

Dans le cas de l'opéra *Cadmus et Hermione*, plusieurs textes superposés guident la lecture. Le prologue est précédé par un discours dédicatoire de « L'Académie royale de musique, au Roi » dans lequel l'institution se plaint au souverain qu'il ne prenne pas le temps d'assister lui-même aux plaisirs qu'il réserve à ses sujets, lesquels ne peuvent rester sereins à l'idée de savoir que leur roi combat. Ce discours est l'occasion de rappeler les vertus guerrières du roi qui « [va] jusqu'au bout de la Terre, / Comble[r] [ses] ennemis des malheurs de la guerre ». L'Académie l'enjoint :

*Soyez content de voir au seul bruit de vos armes
Tant d'états agités de mortelles alarmes,
Vos plus fiers ennemis abattus pour jamais,
Et l'univers tremblant vous demander la paix*⁷⁵.

⁷² *Ibidem*, p. 307.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ Cité dans Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 637.

⁷⁵ *RGO*, tome 1, p. 146.

Le prologue surenchérit : la fête que des bergers et bergères s'apprêtent à célébrer en l'honneur du Soleil est troublée par l'Envie qui sort de son antre et fait apparaître des vents, des orages, et le serpent Python qui sème la terreur. C'est sans compter le Soleil qui abat le Python, restaure la paix et incite les bergers et bergères à profiter des jeux qu'il va faire donner. Le librettiste fait d'ailleurs précéder le prologue d'un texte intitulé « Le serpent Python » qui, avant de décrire le décor, remplit une fonction explicative :

Le sujet de ce prologue est pris du premier livret et de la huitième fable des Métamorphoses, où Ovide décrit la naissance et la mort du monstrueux serpent Python, que le Soleil fit naître par la chaleur du limon bourbeux qui était resté sur la terre après le déluge, et qui devint un monstre si terrible, qu'Apollon lui-même fut obligé de le détruire. Le sens allégorique de ce sujet est si clair qu'il est inutile de l'expliquer. Il suffit de dire que le roi s'est mis au-dessus des louanges ordinaires, et que pour former quelque idée de la grandeur et de l'éclat de sa gloire, il a fallu s'élever jusques à la divinité même de la lumière qui est le corps de sa devise⁷⁶.

Le livret enrichit la représentation du roi en héros en lui associant le personnage d'Hermione, qui peut se lire comme un avatar de la déesse Harmonie.

Alors que le prologue utilise sans doute l'épisode le plus commun de la fable – Apollon délivrant le monde du serpent Python, et apparaissant sous les traits du Soleil, restaurateur de l'harmonie et la paix, inondant l'univers de ses rayons bienfaisants –, la tragédie s'appuie quant à elle sur la figure symbolique d'Harmonie, et montre la valeur du prince Cadmus envoyé par Apollon délivrer Harmonie (Hermione, fille de Mars et Vénus), de l'emprise du Géant (symbole du désordre). On retrouve ici cet idéal de l'alliance de la valeur et de la vertu avec l'harmonie, de la restauration de l'ordre opérée par la délivrance et l'anéantissement de forces maléfiques, thèmes chers aux ballets royaux de l'âge d'or⁷⁷.

La gravure, le discours de l'Académie royale de musique, le texte explicatif du prologue, le prologue lui-même et enfin le livret se superposent pour célébrer la gloire du roi, qui prend les formes de Cadmus terrassant le dragon pour délivrer Hermione, du « grand roi » dominant ses ennemis, et d'Apollon détruisant le serpent Python.

Le paratexte de l'opéra n°11 *Bellérophon* remplit la même fonction.

Le roi ayant donné la paix à l'Europe, l'Académie royale de musique a cru devoir marquer la part qu'elle prend à la joie publique, par un spectacle, où elle pût faire entrer les témoignages de son zèle pour la gloire de cet illustre monarque. Elle s'y est crue d'autant plus obligée, que la protection qu'il donne aux beaux-arts les a toujours fait jouir, pendant le cours même de la guerre, de l'heureuse tranquillité qui leur est si nécessaire. C'est ce qui a donné l'occasion de cette tragédie en musique : le théâtre représente d'abord le Parnasse Français, Apollon y vient avec les Muses célébrer le retour d'une paix si glorieuse à la France [...] Apollon, pour mieux divertir le plus grand prince de la Terre, imagine sur-le-

⁷⁶ *Ibidem*, p. 149.

⁷⁷ Thomas Leconte, art. cit., p. 445.

*champ un spectacle, où lui-même avec les Muses veut représenter l'histoire de Bellérophon. Chacun sait que ce héros combattit autrefois la Chimère, monté sur Pégase et que ce fut d'un coup de pied de ce cheval que naquit ensuite la fameuse fontaine qui inspire les vers et qui a fait naître la Poésie*⁷⁸.

Le prologue et le discours de l'Académie superposent à la figure royale celles d'Apollon et de Bellérophon. Quant à la gravure, elle multiplie les indices de sa fonction encomiastique d'autant que le héros éponyme y est représenté seul et non pas au service de sa dame. L'attitude du héros chevauchant Pégase n'est pas sans évoquer d'autres œuvres d'art représentant le roi monté sur un cheval et qui en font l'héritier des empereurs, tel Alexandre le Grand. Cette composition d'un cavalier caracolant⁷⁹ se retrouve par exemple dans la monumentale statue équestre de Louis XIV conçue par François Girardon pour orner le centre de la place des Conquêtes.

*Présentant le roi cuirassé à la romaine, tendant le bras et chevauchant sans selle et sans étriers, l'œuvre, référence explicite à la statue équestre de Marc Aurèle du Capitole, célèbre bronze datant du II^e siècle, établit avec l'Antiquité un parallèle à la fois flatteur pour le modèle et pour l'école française de sculpture*⁸⁰.

Elle se retrouve aussi dans les nombreux dessins et gravures conservant le souvenir des fêtes de cour tels que carrousels⁸¹, courses de bagues⁸², revues de chevaux, fêtes sportives réservées aux courtisans mais surtout spectacles publics au cours desquels le roi jouait son rôle de monarque absolu régnant sur les seigneurs de France. Cette référence aux arts plastiques (sculpture et peinture) et aux festivités se combine dans cette gravure avec le modèle des apparitions divines sur une nuée puisque Bellérophon est représenté comme un héros en gloire. Enfin, les lecteurs du RGO connaissaient vraisemblablement la tradition iconographique antique du héros combattant un monstre, reprise ensuite par l'iconographie chrétienne⁸³. Ce

⁷⁸ RGO, tome 2, p. 137.

⁷⁹ Voir illustration 144.

⁸⁰ Dominique Brême, Frédérique Lanoë (codir.), *1704 Le salon les arts et le roi*, catalogue de l'exposition présentée au musée de l'Île-de-France, Domaine départemental de Sceaux, du 22 mars au 30 juin 2013, Milan, Silvana Editoriale, 2013, p. 134. Ertinger ne s'inspire en revanche pas de la statue équestre du roi sculptée par Le Bernin, qui avait déplu au roi au point que le même Girardon se vit chargé de la retravailler pour lui donner les traits de Marcus Curtius, en 1677. Des deux statues équestres, il choisit la moins baroque.

⁸¹ Voir par exemple les dessins Jean Berain pour les deux grands carrousels organisés à Versailles en 1685 et 1686 dans Paulette Choné, Jérôme de La Gorce (codir.), *Fastes de cour au XVII^e siècle – Costumes de Bellange et de Berain*, Château de Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2015, p. 154.

⁸² Voir par exemple l'eau-forte de Chauveau représentant le roi en empereur romain, parue dans *Courses de têtes et de bagues faites par le roi et par les princes et seigneurs de sa cour en l'année 1662*, Paris, Imprimerie royale, 1670 et reproduite dans Rémi Mathis, Vanessa Selbach, Louis Marchesano, Peter Fuhring (codir.), *Images du Grand siècle – L'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715)*, op. cit., p. 271.

⁸³ On pense à Saint-Georges ou Saint-Michel, vainqueurs du dragon, mais aussi au preux chevalier Roger du *Orlando Furioso* de l'Arioste, qui, monté sur un hippogriffe, terrasse le monstre marin qui allait dévorer la belle Angélique.

phénomène d'acculturation des mythes antiques par la pensée et l'iconographie chrétienne est connu⁸⁴. On en trouve confirmation dans le choix de représentation de la Chimère : Ertinger l'affuble d'une tête de femme, ce qui la rapproche des animaux fabuleux que l'on voit d'ordinaire dans les bestiaires et les encyclopédies du Moyen-Âge et de la Renaissance, conformément à une iconographie qui reprend à son compte et modifie le bestiaire mythologique pour représenter le démon, à travers des créatures monstrueuses et souvent, lorsqu'il s'agit de le représenter sous les apparences du tentateur, féminines (telles que les sirènes, les vouivres, les manticores⁸⁵). Cette gravure puise également à l'emblématique puisqu'elle charge Bellérophon (et à travers lui le roi) des vertus de valeur et de prudence qui lui sont associées dans les recueils d'emblèmes⁸⁶. Elle s'inscrit enfin dans l'imagerie politique, et évoque les images encomiastiques qui explicitent leur portée allégorique en donnant aux héros les traits du roi⁸⁷. On trouve des monstres très proches de la Chimère d'Ertinger dans deux « tableaux emblématiques » accompagnant la description des fêtes données à Aix-en-Provence pour l'entrée de Louis XIII, le 11 mars 1622⁸⁸ et représentant Louis XIII en Alcide. Dans le deuxième de ces tableaux⁸⁹, le roi est habillé à la romaine et brandit une épée face à

⁸⁴ « Ce qui est frappant, c'est que l'imaginaire médiéval ne rechigne pas, lorsqu'il rapporte la vie des saints, à leur prêter des exploits dignes des héros anciens : s'il n'est pas rare qu'un preux, dans le roman courtois, combatte des monstres (comment ne pas penser à Tristan se défaisant du dragon ?), on ne l'attendait pas des saints. Se défaire d'un monstre affreux, c'est pourtant l'exploit que réalise la figure en grande partie légendaire de saint Georges qui, [...] va devenir une des sources d'inspiration majeures pour les peintres et les iconographes. [...] Mais cet imaginaire qui allie valeurs guerrières et valeurs mystiques doit aussi bien sûr beaucoup à La Bible, dès lors que nous entrons, avec le Moyen Âge, en milieu chrétien. L'iconographie chrétienne regorge de figures monstrueuses, basilics et dragons, figures dont le symbolisme est intimement associé au mal et au démon. », *Exposition H2ros de la BNF*, disponible sur : www.cndp.fr/crdp-paris/Heros.

⁸⁵ Voir illustrations 147 et 148.

⁸⁶ Voir illustration 182.

⁸⁷ Voir par exemple la gravure de thèse, réalisée dès 1686 par Gérard Edelinck d'après Charles Le Brun puis reprise sous forme d'estampe, qui représente le roi Louis XIV à cheval terrassant des animaux monstrueux symbolisant la Hollande, l'Espagne et l'Allemagne, alors ennemis de la France (reproduite dans Rémi Mathis, Vanessa Selbach, Louis Marchesano, Peter Fuhring (codir.), *op. cit.*, p. 62). Cette catégorie d'images est étudiée par David El Kenz : « Le monstre est le signe du mal absolu que seul le souverain peut prendre en charge. Cependant, selon la conjoncture politique et la stratégie de propagande choisie, le monstre évolue [...] Une fois les Bourbons installés, il fonde dans un même moule la déviance religieuse et les germes du désordre civil. Aussi reflète-t-il par antithèse le *gallicanisme absolu* poursuivi par le Grand Siècle. [...] Dans l'image, le monstre perd de son importance pour devenir insigne. Il laisse le souverain seul avec sa gloire. Le combat contre le Mal est un combat éternel qui perd toute historicité. L'idéalisation du monarque appauvrit la figure du monstre. » (« Le roi de France et le monstre dans les gravures : genèse et déclin politique d'une image aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1992, n°28, p. 3-7). Cette dernière remarque sur l'appauvrissement de la figure du monstre pourrait expliquer que le monstre combattu par Bellérophon ne soit pas la Chimère attendue. Mais paradoxalement, le caractère insolite et donc la singularité de ce monstre suscitent l'intérêt.

⁸⁸ *Discours sur les arcs triomphaux dressés en la ville d'Aix à l'heureuse arrivée de très-chrétien, très-grand, et très-juste monarque Louis XIII*, Aix, J. Tholosan, 1624.

⁸⁹ Voir illustration 184. La gravure est associée à la devise « *Victoris regis ferro, prostata Chimoera est. Nec Brettus jam rictet ; nec rugire superbus pergit Iber : perdet quoscumque haec dextra furens* » (« Sous l'épée du roi victorieux, la Chimère est terrassée. Jamais plus jamais plus elle ne glapira devant Brettus ; jamais plus l'Ibérien orgueilleux ne rugira : ce bras droit viendra à bout de tous les êtres hors-la-loi. »).

une Chimère dont la tête est à la fois celle d'une femme et d'une lionne, le corps et les pattes ceux d'une chèvre et la queue celle d'un dragon ou serpent. Dans le sixième⁹⁰, la Chimère à tête de femme et corps d'un dragon tourne son visage vers le roi, apeurée comme dans la gravure du *RGO*. Parce qu'elles confèrent à la Chimère un visage humain, ces deux représentations ne sont pas conformes à la tradition mythologique qui en fait un monstre à « la tête d'un lion, la queue d'un dragon, et le corps d'une chèvre⁹¹ », tradition que respectent les gravures des éditions séparées et leur copie hollandaise⁹². Dans la gravure pour *Bellérophon*, en combinant les références aux représentations équestres inspirées des empereurs romains, aux personnages divins apparaissant en gloire sur des nuées, aux héros mythologiques ou chrétiens détruisant le mal sous la forme d'une créature monstrueuse et diabolique, aux emblèmes, et enfin aux figures allégoriques des rois de France, Ertinger parvient à un archétype du héros en général.

L'autre héros pouvant être interprété comme une figure royale combattant le mal est l'Amadis de la gravure n°16 : le héros, épée à la main, s'apprête à franchir l'arc des loyaux amants et à affronter, derrière une porte, le mal représenté par des flammes évoquant l'enfer. Cette interprétation est confirmée par l'appartenance de cette gravure à la catégorie des frontispices architecturaux qui ont une fonction de valorisation du contenu :

C'est [...] au frontispice à caractère architectural que revient de marquer sur le seuil du livre l'itinéraire sacré que devra suivre le lecteur s'il veut pénétrer dans le livre. L'architecture dans l'image du livre est éloquente et veut persuader son lecteur-spectateur qu'il va pénétrer dans un monde poétique supérieur⁹³.

Le titre « Amadis » est inscrit sur un monument majestueux inspiré des arcs de triomphe romains. Son architecture se compose d'une arcade centrale encadrée par deux paires de pilastres se terminant en chapiteaux d'ordre ionique et supportant une architrave à trois faces, un entablement rehaussé d'une corniche. Au-dessus de cette dernière, un toit plat, agrémenté d'une sorte de fronton : en guise de rampants, deux volutes surmontées chacune d'un pot-à-feu auquel sont accrochés, en guise de trophées, un arc et un carquois. Le fronton est brisé ; sa partie centrale est occupée par une statue sur socle de Cupidon en enfant ailé, nu, la taille ceinte d'une écharpe volante, portant dans la main droite une flèche et dans la main gauche un arc. De part et d'autre du fronton, deux pyramides à quatre faces, très aiguës, sont supportées

⁹⁰ Voir illustration 185. La gravure est associée à la devise « *Iterum carebit Gallia monstris* » (« Encore une fois la Gaule se mettra à l'abri des monstres. »).

⁹¹ François Noël, *Dictionnaire de la fable*, Paris, Le Normant, 1803, volume 1, p. 299.

⁹² Voir illustrations 27, 28 et 44.

⁹³ Catherine Guillot, « Espace liminaire du livre de théâtre au XVIII^e [sic] siècle et espace du frontispice », art. cit., p. 1.

chacune par quatre boulets. Entre l'architrave et la corniche, l'entablement, au lieu de servir de support à une frise, contient l'inscription. Ce n'est pas un hasard si cet unique frontispice architectural sert d'entrée au premier livret de tragédie lyrique à être tiré, non pas de la mythologie antique, mais d'un roman d'inspiration médiévale : tout se passe comme si Ertinger (ou ses commanditaires) exploitait cette fonction de monumentalisation et ce motif architectural typiquement antique de l'arc de triomphe pour saluer non seulement l'initiative originale du librettiste Quinault mais surtout le fait que c'est le roi en personne qui lui en donna notoirement le sujet⁹⁴. L'assimilation d'Amadis au roi s'en trouve renforcée.

La dimension morale et encomiastique de ces images représentant un héros de noble allure venant à bout d'une figure du mal était évidente pour un lecteur familier de l'*Iconologie* de Cesare Ripa⁹⁵ et du thème allégorique associé à la notion d'« acte vertueux » :

*Dans la tête d'un effroyable serpent qu'il vient de combattre, il enfonce de la main droite le fer d'une lance et tient un livre avec la gauche, foulant de l'un de ses pieds une tête de mort*⁹⁶.

Bellérophon, Cadmus, Persée ou Amadis, qu'ils affrontent une Chimère, un dragon, un monstre marin ou des flammes infernales, sont tous des allégories possibles du « roi très chrétien », terrassant l'impiété, la religion réformée, les ports-royalistes.

Vaincre ses passions

Capable de vaincre ses ennemis, le roi doit être aussi capable de vaincre ses passions.

Trois gravures représentent une péripétie au cours de laquelle un roi mal conseillé, aveuglé par ses passions, retrouve sa lucidité et redevient un bon roi au cours d'une scène topique de reconnaissance. Dans la gravure n°34, le roi d'Éthiopie Hidaspe livre au grand sacrificateur Chariclée, qui a causé la mort de deux de ses proches. Après avoir conduit Chariclée aux pieds de la statue du dieu, le grand sacrificateur lève le couteau sacré pour frapper, quand Hidaspe aperçoit au bras de Chariclée le portrait de la défunte reine d'Éthiopie. Il

⁹⁴ « Les vers de cette trag[édie] sont de Quinault, à qui le Roi en avait donné le sujet, et la musique de Lully. » (Léris, *op. cit.*, p. 14). D'habitude, le roi choisit entre plusieurs sujets qui lui sont proposés.

⁹⁵ Les iconologies ont alors une grande importance culturelle : « Les iconologies [...] publiées et largement disséminées à travers l'Europe, contribuèrent à créer une culture picturale commune, et au-delà, un véritable univers de sens fondé sur des structures symboliques projetées à la fois dans la nature (les saisons, les planètes, les humeurs) et dans le discours mythologique. » (Guy Spielmann, *op. cit.*, p. 311). La plus connue est celle de Ripa, publiée à Rome en 1593. Cette œuvre à succès sert de manuel de référence à plusieurs générations de poètes et d'artistes, notamment à ceux travaillant au service de Louis XIV pour représenter les vertus, les vices, les sentiments et les passions humaines. Les lecteurs du *RGO* sont familiers de ces images allégoriques et peuvent les reconnaître en filigrane de certaines gravures d'Ertinger.

⁹⁶ Voir illustration 186.

empêche au dernier moment le sacrifice. Dans la gravure n°55, Persée, roi de Tauride, est sur le point de laisser sacrifier Médus à Minerve sous l'influence néfaste de Médée, lorsqu'il assiste à la scène de reconnaissance entre mère et fils : il consent alors à donner à ce dernier la main de sa fille la princesse Thomiris. Dans la gravure n°6, Égée, roi d'Athènes, est sur le point d'empoisonner Thésée sous l'influence pernicieuse de la magicienne Circé : il incarnerait le mauvais roi qui n'écoute que ses passions s'il ne reconnaissait *in extremis* son fils Thésée et ne l'épargnait.

C'est avant tout à Alcide qu'il revient d'incarner la maîtrise de soi. Les gravures n°29 pour *Alcide* et n°54 pour *Omphale* mettent en scène le demi-dieu dans une situation que, sans même connaître le livret, le lecteur interprète comme un acte de renoncement. Le héros magnanime renonce à la femme aimée au profit d'un tiers et préfère à l'amour terrestre la gloire immortelle que lui procurera ce sacrifice. Dans son étude sur la figure d'Alcide comme allégorie du roi de France, Tsikoura Charitini justifie le fait qu'Alcide soit souvent exploité pour représenter allégoriquement le roi par sa complexité :

Il fallait trouver quelqu'un qui puisse représenter tant la vaillance et la force que la sagesse et l'esprit critique du monarque absolu. C'est pourquoi Alcide est choisi ; il est un demi-dieu. Il a des vertus indéniables et son triomphe physique est le résultat d'un triomphe spirituel. En plus Alcide est un modèle de sagesse, de vertu et de force inconcevable. Certains même considèrent qu'Alcide avait plus de force spirituelle que physique. En tant que héros celtique, il était un chef d'armée et conquérant des pays barbares. Il a en plus une force de persuasion extrêmement élevée ; il devient ainsi le protecteur de la foi, et le pacificateur universel, le juste gouverneur des peuples conquis⁹⁷.

Elle voit dans la peau de lion, impénétrable servant de bouclier à Alcide, une allusion à sa tempérance et son sang-froid, et dans la massue le symbole de sa force physique⁹⁸. Dans les deux gravures d'Ertinger, Alcide incarne donc à la fois la force physique (par sa massue qui le rattache à la terre) et spirituelle (par la peau de lion et la tête levée vers le ciel) telles qu'elles s'allient dans la figure royale. Dans la gravure n°29, Alcide, représenté en héros divinisé, s'apparente en outre à une figure du roi promu au rang divin.

⁹⁷ Tsikoura Charitini, *L'image d'Alcide en tant qu'image du roi au XVII^e siècle (1624-1682) : un portrait du roi de France – Étude basée sur l'iconographie et le théâtre*, mémoire de D.E.A. soutenu à l'université de Paris X Nanterre, 1999, p. 67.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 121.

Pardonner

La figure du roi terrassant le mal a pour pendant non seulement celle du roi maîtrisant ses propres passions mais également celle du roi capable de pardonner. S'il revient à Alcide d'incarner la maîtrise de soi, c'est à Achille qu'il revient d'incarner la clémence royale. Il est représenté dans la gravure n°22 surmontant sa colère et sa haine pour l'adversaire, faisant preuve de mansuétude et de générosité en consentant à rendre la dépouille d'Hector à sa famille. Conformément aux didascalies du début de l'acte II (« le théâtre représente le camp des Grecs devant Troie ; cette superbe ville paraît dans l'éloignement⁹⁹ »), cette gravure représente en arrière-plan un paysage montagneux au pied duquel s'étale la ville fortifiée de Troie à l'architecture hétéroclite et fantaisiste (toits en pyramides, façades à pignon, rotonde, donjon à tourelles...). Un chemin la relie au second plan occupé à gauche par les tentes du campement grec (devant lesquelles se distinguent deux silhouettes de guerriers) et à droite par le cadavre d'Hector reposant sur son bouclier. Cette présence permet au lecteur de comprendre les raisons de la venue et des supplications des trois Troyens qui occupent la partie droite du premier plan : le père d'Hector Priam, agenouillé¹⁰⁰, ayant déposé sa couronne royale, baise le pied droit d'Achille à qui il adresse une supplique, à moins qu'il ne le remercie de la lui avoir accordée ; derrière lui, le soutenant, Polyxène, fille de Priam, tend son visage vers Achille et, plus à droite, Andromaque plonge son visage dans un large mouchoir. À gauche, devant son pavillon, Achille tend la main gauche vers le vieux roi, signe que l'on peut interpréter de différentes manières (lui fait-il signe de se relever ? lui tend-il la main en signe de paix ?) qui toutes le valorisent. Cet épisode, qui correspond à l'acte II, scène 5 de l'opéra, est célèbre dans l'histoire d'Achille. Dans *Iliade* d'Homère (chant XXIV), le rachat du corps d'Hector est effectué par le seul Priam : l'épisode met en évidence la mansuétude d'un Achille bienveillant et sensible aux souffrances du vieux roi. C'est dans les épopées postérieures à *Iliade*, à l'époque hellénistique et plus précisément chez Dictys de Crète que l'on trouve le double récit du rachat de la dépouille d'Hector par Priam (désormais accompagné de Polyxène, d'Andromaque et ses deux enfants) et de l'amour naissant entre Achille et Polyxène¹⁰¹. L'épisode est repris dans une tragédie d'Isaac

⁹⁹ *RGO*, tome 3, p. 241.

¹⁰⁰ Voir annexe 26.

¹⁰¹ « Dès qu'Achille fut rentré, Polyxène se jeta à ses genoux, et s'offrit d'elle-même pour être son esclave, s'il voulait rendre le corps de son frère. À la vue du père et de la fille, ce jeune guerrier, que la mort de Patrocle avait rendu l'ennemi le plus implacable de Priam et des Troyens, ne put retenir ses larmes. Il présente la main à Polyxène, la relève, et charge expressément Phénix de prendre soin de Priam, et de le mettre dans un état plus convenable à sa dignité. » (Dictys de Crète, *Histoire de la Guerre de Troie*, trad. N. L. Achaintre, livre III, chapitre XXIV, Paris, Brunot-Labbe, 1813, p. 281).

de Benserade où le rachat est proposé par Priam, Hécube et Polyxène : devant les supplications, Achille est plutôt intraitable et plein de colère, mais il est subitement plus doux avec Polyxène voilée dont il n'entend que la voix ; il offre alors sa protection à Priam et lui demande directement la main de Polyxène pour sceller la paix. Dans l'opéra, Achille est certes sensible à la vertu du vieux roi et le respect qu'il ressent pour lui le fléchit :

*Le sort ne peut changer l'auguste caractère,
Dont les dieux vous ont revêtu
Je le respecte en vous, je plains votre vertu,
Je sens expirer ma colère,
Je cesse de haïr mes plus grands ennemis,
Sitôt que je les vois, ou vaincus, ou soumis¹⁰².*

Il ressent également de la compassion pour la douleur de la veuve d'Hector qui l'implore :

*Quels regrets ! quels tristes accents !
Dieux ! que sa douleur est tendre !
Que ses soupirs sont puissants !
Que je souffre à les entendre¹⁰³!*

Mais c'est finalement l'amour que lui inspire Polyxène, fille de Priam, qui emporte sa décision si l'on en croit la réplique « Que peut-on refuser au pouvoir de vos yeux ?¹⁰⁴ ». Ce même épisode peut prendre une signification très différente selon que l'auteur met l'accent sur la grandeur d'âme d'Achille (c'est le cas d'Homère) ou bien sur le coup de foudre d'Achille pour Polyxène (c'est le cas de Dictys de Crète et Benserade), ou bien encore combine les deux (c'est le cas du librettiste Campistron). Ertinger, quant à lui, met l'accent sur la seule vertu d'Achille : il illustre un titre tronqué qui ne conserve que le nom du héros (« Achille » au lieu d' « Achille et Polyxène ») ; la conséquence logique en est qu'il représente, non pas le coup de foudre entre ces deux personnages (Polyxène tourne son visage vers le héros mais celui-ci n'a d'yeux que pour le vieux roi qui s'humilie à ses pieds), mais bien le héros Achille dans un acte vertueux de compassion. La scène prend alors une signification édifiante : elle met en valeur la figure d'Achille en héros magnanime et rend possible l'interprétation allégorique d'Achille comme substitut du roi, comme le faisait déjà le frontispice de *Cinna* de Corneille qui proposait à travers Auguste l'image d'un roi plein de clémence, manifestation de l'idéal moral le plus élevé, et de l'une des plus grandes vertus princières. Le rapport entre ce héros magnanime et le roi Louis XIV est explicite dans le prologue d'*Achille et Polyxène*. C'est à Jupiter en personne qu'il

¹⁰² *RGO*, tome 3, p. 247.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 248.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 249.

revient de choisir le sujet de la fête que les muses Melpomène et Thalie ont pour ordre de donner en l'honneur du roi.

*Renouvelez, dans vos jeux,
Le souvenir de l'invincible Achille,
Et rappelez dans une cour tranquille,
L'histoire et les combats de ce guerrier fameux.*

Dans un renversement, qui est un *topos* de la littérature encomiastique de l'époque, Louis XIV devient le modèle des héros de l'Antiquité qui, lorsqu'ils sont repris dans les œuvres d'art, se voient attribuer ses qualités. Achille est l'un d'eux :

*Consacrez tous vos jeux au plus grand roi du monde,
Formez sur lui tous les portraits
De vos héros les plus parfaits :
Sa valeur, sa bonté, sa sagesse profonde,
Vous prêteront d'inimitables traits*¹⁰⁵.

Cela est d'autant plus manifeste pour un lecteur du XVII^e siècle que, dans cette gravure, Ertinger s'est ostensiblement inspiré d'un tableau très célèbre. Charles Le Brun peint *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, aussi connu sous le titre *La tente de Darius*, à la demande de Louis XIV, et, si l'on en croit l'inscription qui accompagne la gravure, sous les yeux du roi, au château de Fontainebleau, en 1661. La peinture¹⁰⁶ représente Alexandre entrant dans la tente du souverain perse Darius III qu'il a vaincu à la bataille d'Issus. La mère de Darius se jette aux pieds d'Éphestion, l'ami et le lieutenant d'Alexandre, qu'elle prend pour le roi de Macédoine, afin d'implorer la clémence pour sa famille prisonnière. Le souverain macédonien ne se formalise pas de cette méprise. Il la relève en lui disant, à propos de son compagnon : « Celui-ci est un autre Alexandre ». Le succès de ce tableau dans lequel Le Brun a représenté avec un soin particulier les expressions des émotions de tous les membres de la famille de Darius incitera l'artiste à entreprendre un grand cycle sur la vie d'Alexandre entre 1665 et 1673.

*Commentée avec abondance par André Félibien, historiographe du roi, cette œuvre a valeur de manifeste pour ce que certains, à partir du XIX^e siècle, ont appelé le « Classicisme ». Pendant deux siècles, peintres, dessinateurs et graveurs se succédèrent pour l'étudier. [...] Charles le Brun, qui appartenait à l'équipe de Nicolas Fouquet à Vaux, avec Le Nôtre et Mansart, devint, après la réalisation de ce tableau, le peintre favori du souverain*¹⁰⁷.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 228.

¹⁰⁶ Voir illustration 164.

¹⁰⁷ Joël Cornette, « Alexandre dans la tente de Darius », notice de l'œuvre sur le site *1643 – 1945 : L'histoire par l'image*, 2013, disponible sur : <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/alexandre-tente-darius>. Dans le morceau de réception à l'Académie de Nicolas de Larguillière, *Portrait de Charles Le Brun*, 1686, une gravure des *Reines de Perse* est visible.

Ce tableau fut d'abord accroché au-dessus de la cheminée du Grand-cabinet du roi aux Tuileries puis, à partir de 1695, installé dans le salon de Mars à Versailles. Il est aussi reproduit dans une peinture à l'huile de forme ovale réalisée par Charles Le Brun et Henri Testelin vers 1665 dans le corps central de l'antichambre du Grand Couvert dans les Grands Appartements à Versailles. Il était donc visible et connu des courtisans et fut de plus l'objet de multiples gravures, notamment celles réalisées par Gérard Edelinck (1640-1707) ou Jean Audran (1667-1756)¹⁰⁸ :

*Le Brun fut sans aucun doute le catalyseur de la production des gravures, commandées à grands frais sous l'égide de Jean-Baptiste Colbert, le surintendant des Bâtiments du roi. Imprimées à partir de quinze plaques de cuivre différentes, les cinq planches furent publiées par la Couronne. La suite devient une des plus célébrées du Cabinet du roi*¹⁰⁹.

Il fut enfin repris dans une tapisserie réalisée par la manufacture des Gobelins avant 1680¹¹⁰. Il est donc plus que vraisemblable que Ertinger a eu une connaissance directe ou indirecte de ce tableau auquel il emprunte la répartition de ses personnages, leurs postures, leurs gestuelles et leurs expressions¹¹¹. Dès 1676, Chauveau s'était lui aussi inspiré d'une des quatre toiles que Charles Le Brun consacra aux batailles d'Alexandre, celle intitulée « Porus blessé est ôté d'un éléphant mort », en adaptant le motif central pour le frontispice d'*Alexandre* de Racine mais, à la différence d'Ertinger, il avait conservé l'identité des personnages. Ertinger, quant à lui, emprunte avant tout une composition qu'il adapte aux dimensions réduites de la gravure. Il ne reproduit que quatre des nombreux personnages représentés par Le Brun¹¹². Il combine Alexandre et Éphestion en un seul personnage, Achille, qui emprunte à Alexandre son bras gauche tendu, paume ouverte et à son compagnon, la disposition des jambes. En effet, dans le tableau de Le Brun, les gestes d'Alexandre et de son mignon servaient à faire comprendre la situation de quiproquo levé : Éphestion recule, étonné d'être l'objet des attentions des suppliantes, tandis qu'Alexandre dévoile à ces dernières qu'elles se sont trompées et reprend sa place, écartant Éphestion. Le fait qu'Achille ait la main à la taille est une invention d'Ertinger¹¹³ qui signale ainsi la grandeur du héros. La vieille mère de Darius est remplacée par le vieux père

¹⁰⁸ Voir illustration 165.

¹⁰⁹ Rémi Mathis, Vanessa Selbach, Louis Marchesano, Peter Fuhling (codir.), *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁰ Disponible sur : <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/50580000195>

¹¹¹ Le tableau de Le Brun s'inspire d'un passage des *Vies des hommes illustres* de Plutarque mais aussi de pièces de théâtre contemporaines centrées sur la grandeur d'âme d'Alexandre telles que *Porus* de Claude Boyer (1648) ou *Timoclée* de Morel (1658) toutes deux sous-titrées *La générosité d'Alexandre*. En retour, il inspire *Alexandre* de Racine (1665).

¹¹² Voir illustrations 166 et 167.

¹¹³ On trouve ce geste précis de l'Achille d'Ertinger dans une des nombreuses copies de la célèbre peinture de Le Brun : il s'agit d'une peinture anonyme du XVIII^e siècle, disponible sur : <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/01720007500>.

d'Hector. Polyxène a l'attitude de celles des filles de Darius qui est la plus proche d'Alexandre et, comme elle, se trouve représentée de trois quarts ; quant à la veuve d'Hector, elle tient son visage dans un mouchoir, geste qu'elle partage avec une autre fille de Darius, de profil comme elle, qui sèche ses larmes dans sa tunique. Cette référence d'Ertinger au tableau de Le Brun est un triple hommage à Louis XIV. Tout d'abord, elle permet à Ertinger de charger son personnage Achille (et donc le roi) de toutes les vertus incarnées par un autre héros, Alexandre, vertus explicitées, commentées avec abondance par André Félibien, historiographe du roi¹¹⁴ et qu'Emmanuelle Hénin résume ainsi :

Dans la toile de Le Brun, Alexandre exprime non seulement les qualités humaines et morales renvoyant au « caractère » légué par la tradition (« sa jeunesse, la douceur de son tempérament, sa valeur, et toutes les autres qualités que l'histoire nous apprend de ce grand prince »), mais aussi quatre « actions » correspondant à son attitude et à ses différents gestes : sa compassion pour les princesses (par son regard), sa clémence envers la cour (par sa main ouverte), sa préférence pour Éphestion (par son autre main appuyée sur lui), et la civilité qu'il rend aux princesses (en leur faisant une révérence)¹¹⁵.

L'inscription gravée sous l'image explicite d'ailleurs sa signification morale puisqu'elle commence par la maxime « Il est d'un roi de se vaincre soi-même » et poursuit en ces termes « Il donne un exemple singulier de retenue et de clémence ». Cette maîtrise de soi est la vertu royale par excellence :

Plus l'homme est puissant, et plus ses passions incontrôlées ont des conséquences funestes. [...] Chez le souverain, le contrôle de soi est une vertu primordiale. [...] Les prologues des tragédies lyriques de Lully, immense flatterie extrêmement goûtée par Louis XIV, chantent cette suprême vertu de l'empire de soi : « il est maître absolu de cent peuples divers, et plus maître encore de lui-même. » Cet empire de soi constitue un véritable programme politique, destiné moins à être mis en œuvre qu'à la propagande¹¹⁶.

Cette référence à la peinture de Le Brun permet aussi à Ertinger de rappeler que l'épisode d'Alexandre dans la tente de Darius (et donc indirectement celui d'Achille devant Priam) est un sujet édifiant choisi par Louis XIV. Enfin, cette composition d'Ertinger, empruntée à Le Brun, se retrouve déjà dans des gravures célébrant les victoires royales, par exemple celle de Jean Lepautre qui représente Louis XIV recevant l'hommage des villes des Pays-Bas¹¹⁷ : le souverain est assis à gauche, sous un pavillon ; en arrière-plan on devine le siège d'une ville ; à

¹¹⁴ André Félibien, *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre, peinture du cabinet du Roy*, Paris, Le Petit, 1663.

¹¹⁵ Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum – Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003, p. 554.

¹¹⁶ Philippe Malgouyres, « Sur la nature des passions », art. cit., p. 17.

¹¹⁷ Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français – Graveurs du XVII^e siècle – Tome II : Antoine Jacques et Jean Lepautre, (première partie)* Paris, BNF, 1993, p. 139.

droite des allégories des différentes cités conquises sont agenouillées devant leur vainqueur. La gravure d'Ertinger peut donc aussi se déchiffrer comme une image commémorant et célébrant plus précisément les conquêtes militaires du roi qui en font paradoxalement un pacificateur.

Protéger les arts

La référence à la peinture de Le Brun renvoie aussi à la figure d'un grand roi mécène et collectionneur d'art. Cette gravure isolée d'Ertinger est certes sans commune mesure avec l'« entreprise systématique de "pourtraire" par la gravure les collections, les bâtiments et les œuvres d'art diverses rassemblées ou commandées par le roi¹¹⁸ ». Cependant, elle participe de la même démarche de promotion du roi Louis XIV, sur qui rejaillissent la renommée et la grandeur des chefs-d'œuvre artistiques qu'il commande.

Le mécénat de Louis XIV se voit aussi incarné par l'Orphée de la gravure n°25. Le rapprochement est d'autant plus facile à établir que la figure d'Orphée est toujours sous-tendue par celle d'un autre musicien, Apollon, allégorie plus connue du roi protecteur des arts (d'autant que Orphée est le prêtre légendaire d'Apollon) : la lyre est leur attribut commun¹¹⁹.

Enfin, dans la gravure n°4, le lecteur peut entrevoir,

dans les noces de Cadmus et Hermione, le mariage symbolique entre le roi fondateur et « inventeur » d'une nouvelle institution, et la musique, allégorisée sous le nom féminin Hermione-Harmonie. Cadmus et Hermione thématise l'acte de l'invention et de l'institutionnalisation de l'opéra¹²⁰.

¹¹⁸ Elle prit la forme d'« estampes et [...] livres illustrés produits à grands frais par le Cabinet du roi et l'Imprimerie royale, afin d'élever aux splendeurs du règne un monument visible de tous les points d'Europe ; les *Tableaux du cabinet du roi*, notamment, tirés à un petit nombre d'exemplaires, sur les presses royales, et "imitant" des chefs d'œuvre de Titien, de Raphaël, du Corrège, de Véronèse, de Carrache, du Dominiquin, du Guide, de Valentin et de Poussin et gravés exclusivement par des artistes de l'Académie royale » (Marc Fumaroli, *L'école du silence – Le sentiment des images au XVII^e siècle*, [1994], Paris, Flammarion, 1998, p. 580-581).

¹¹⁹ Voir les gravures n°2 pour *Les peines et les plaisirs de l'Amour*, n°5 pour *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide* et n°25 pour *Orphée*. Les musiciens de la Renaissance, puis les peintres, ont associé parfois l'instrument antique à une viole (voir Jean Duron, « Cette agréable harmonie a les Muses pour mères et pour marraines : musique et mythologie au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, 2016, n°272, p. 467). D'ailleurs dans sa biographie de Lully, Philippe Beaussant cite une médaille gravée par Maisonneuve, qui représente le compositeur en Orphée charmant les animaux sauvages au son de son violon (Philippe Beaussant, Lully, Paris, Gallimard/Théâtre des Champs-Élysées, 1992). Le choix d'Ertinger d'attribuer à Orphée l'instrument antique d'Apollon invite à voir dans Orphée la figure non pas d'un musicien mais d'un protecteur des arts et de ses sujets.

¹²⁰ Katharina Piechocki, « Hercule à la croisée des discours : de la "naissance" des dynasties à l'"invention" de l'opéra », dans Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki (codir.), *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie – Venise, Palazzetto Bru Zane et Centre de musique romantique française, 2012, p. 64.

Dans les prologues, c'est parce qu'il est un roi guerrier, rétablissant la paix, que Louis XIV ouvre la voie aux plaisirs. Figuré en Cadmus dans la gravure n4, il combine l'image d'un guerrier et d'un mécène.

*

* *

La mythologie est le support le plus efficient de l'encomiastique, mais dans vingt gravures seulement, soit à peine plus du tiers, ce qui empêche de parler d'un programme illustratif tout entier dévolu à l'éloge royal. Les gravures concernées représentent avant tout les épisodes mythologiques qui ont servi de source aux livrets et c'est parce qu'elles s'inspirent de modèles iconographiques à fonction clairement encomiastique que le lecteur leur prête cette même fonction : cela suppose la familiarité du lecteur contemporain avec l'iconographie qui accompagne le pouvoir absolu (tableau d'histoire parmi les plus célèbres du règne de Louis XIV, gravures représentant le roi de France en gloire, chevauchant, ou combattant les monstres). L'image royale qui se dégage de cet ensemble de gravures consiste dans le cumul de différentes vertus tant il est vrai que d'un livret à l'autre, l'image royale varie :

On trouve plutôt un kaléidoscope d'images du roi : à la fois monarque, héros, favori des dieux, père, frère, amant, danseur, général, constructeur de monuments, organisateur de divertissements, pour ne citer que les plus évidents de ces reflets multiples¹²¹.

CONCLUSION DU CHAPITRE III

Le *RGO*, en tant qu'édition et en tant qu'objet-livre multiplie les hommages au roi, spectateur longtemps assidu dont il faut retrouver le soutien et qui, à la différence du Dauphin, nouveau protecteur de l'opéra, est dispensateur des privilèges de l'Académie et de l'édition musicale. Ces choix éditoriaux font écho au contenu des livrets dont la fonction encomiastique trouve un emplacement privilégié dans le prologue qui va parfois jusqu'à établir un lien entre livret et actualité politique. Les gravures du *RGO* ne sont pas une illustration du prologue ; elles ne retiennent pas non plus les références historiques des livrets opératiques. Elles se contentent d'une célébration du roi en général à travers des figures allégoriques. Elles ne privilégient pas les représentations du Soleil ou d'Apollon, rares et ne fonctionnant pas clairement comme des allégories royales (c'est par pur réflexe que le lecteur peut reconnaître Louis XIV dans l'Apollon

¹²¹ Buford Norman, « Introduction » à Philippe Quinault, *Livrets d'opéra*, *op. cit.*, p. XX.

amant de Climène, Coronis ou encore Issé). Quant aux rois et reines représentés, ils le sont le plus souvent dans un épisode au cours duquel ils agissent en tant qu'amants. C'est avant tout à travers des personnages divins (l'Amour, la Paix, Junon, Vénus, Diane, Minerve, Jupiter) et héroïques (Cadmus, Persée, Bellérophon, Alcide et Achille, Orphée) que se dessine la figure royale. À travers eux, des vertus multiples du roi transparaissent : il prend des décisions guidées par la soumission aux dieux ; il a un rôle d'unificateur, de juge qui récompense ou punit, de guerrier mettant son courage au service du maintien de l'ordre, de la paix et de l'harmonie, capable également de renoncement et de pardon ; il est enfin le protecteur des arts. La figure royale a beau y être démultipliée, les gravures campent pourtant une image du roi plus claire et plus convenue que les livrets qui multiplient davantage encore les substituts mortels, divins ou héroïques du roi et en proposent une image encore plus diffuse :

Il est vrai qu'en abordant une tragédie lyrique, on croirait que c'est l'idéologie qui va dominer, car les prologues de presque toutes les tragédies lyriques sont conçus pour flatter le roi à l'occasion d'événements récents. Cependant, ces prologues sont d'une conception tout à fait différente de celle de la tragédie qui suit, malgré les thèmes et les mythes qui les lient [...] Si, dans les prologues, les allusions à l'actualité sont claires et les louanges du roi trop évidentes, les choses sont moins simples pour les cinq actes de la tragédie. Les rois des livrets de Quinault, sont, comme Admète et Égée, souvent faibles, moins héroïques que les Alcide et les Thésée qui sont souvent leurs rivaux¹²².

Parmi les gravures, sont en effet interprétées comme produisant un discours encomiastique sur le roi, uniquement celles qui sont univoques car elles se réfèrent à une iconographie éprouvée.

¹²² *Idem.*

CONCLUSION DE LA PARTIE I

Afin de faire la part de ce qui, dans le discours que ce programme illustratif tient sur l'opéra, relève de contraintes extérieures, nous avons replacé sa conception dans son contexte éditorial.

Le *RGO* naît de l'initiative conjointe de deux entrepreneurs bénéficiant de la protection du roi : Ballard a le privilège de « seul imprimeur du roi pour la musique » ce qui signifie qu'il est le seul à pouvoir imprimer et distribuer les partitions d'opéras mais qui implique qu'il ait également le monopole de l'impression des livrets d'opéra distribués ou vendus lors des créations ou reprises d'opéras ; Francini a, quant à lui, le privilège de cette entreprise de spectacles privée qu'est l'Académie royale de musique, autrement dit l'Opéra. Cette édition n'est pas une entreprise de longue haleine puisqu'il a suffi de quelques mois pour que l'ouvrage obtienne un privilège, soit composé, imprimé et illustré. C'est pourtant bien une entreprise d'envergure : la préface traduit l'engagement de ses initiateurs à proposer à son public un corpus fixe, fiable et complet de livrets d'opéra destiné à être lus des années après leur création en dehors des circonstances précises de la représentation scénique, et propose pour la première fois une histoire de l'Académie royale de musique. Combinée à un titre qui circonscrit le corpus de livrets rassemblés grâce à des critères de sélection précis, elle contribue à faire de cette édition un jalon important dans l'accession du livret opératique au statut prestigieux d'œuvre littéraire et dans l'établissement d'un répertoire. La réédition et la réimpression des livrets (et non la simple récupération de livrets préexistants), leur regroupement en une sorte d'œuvres complètes du genre opératique au titre global, le choix d'un format in-12 plutôt qu'in-4¹, la mise en évidence du nom du librettiste et enfin l'illustration par des gravures-frontispices : autant de choix éditoriaux qui reviennent à sortir le texte opératique de son support initial de publication lié à une représentation éphémère qui le complète, et qui procèdent d'une « littérisation »

¹ Lorsque Gilbert fait imprimer en 1672 les paroles des *Peines et les plaisirs de l'amour* qui a déjà été représentée en musique sur la scène de l'Académie royale des opéras, il choisit le format in-12 et pas le format in-4 et il revendique son statut d'auteur en mentionnant son nom sur la page de titre et en faisant précéder ses vers lyriques par une épître adressée à Colbert.

renforcée de ce répertoire dont il était déjà évident au XVII^e siècle qu'il relevait du champ de la poésie dramatique. Sylvie Bouissou, dans son travail de distinction entre les différentes « configurations d'éditions du poème d'opéra [...] qui n'ont pas la même valeur dans le parcours génétique de l'œuvre musicale² », inclut dans la catégorie des poèmes d'opéra ne répondant pas aux critères du simple livret, ceux qui sont publiés dans un corpus littéraire, aussi bien les œuvres complètes d'un auteur que précisément le *RGO*.

Cependant, les livrets d'opéra du *RGO* ne basculent pas complètement dans la catégorie du théâtre « monument³ » et continuent de partager certains aspects avec le théâtre « événement ». Les pages de titre indiquent, sinon un jour, du moins une année de représentation, le nom du compositeur, et le dernier livret du recueil est accompagné de sa distribution : cette liste des acteurs et danseurs de l'Académie correspond à l'état du personnel de l'Académie à une date donnée et atteste d'un lien conservé entre les poèmes opératiques recueillis dans le *RGO* et l'actualité de la représentation.

Le prestige de ses deux initiateurs et le succès du genre opératique n'empêchent pas que l'édition du *RGO* réponde aussi à des objectifs financiers. L'Académie royale de musique, malgré son privilège, est une entreprise déficitaire qui a besoin de renflouer ses caisses en diversifiant son offre au public et l'entreprise Ballard a beau être la seule en possession de privilèges royaux pour l'édition de livrets, elle est sérieusement concurrencée par les éditeurs hollandais, auteurs de recueils factices constitués à partir de livrets d'opéras pirates. Le choix d'illustrer le *RGO* par des gravures originales, réalisées par un seul et même graveur, François Ertinger, dont le nom est connu des honnêtes gens de l'époque (par exemple les lecteurs du *Mercur galant* dont il est le graveur attitré), est la preuve que cette édition est aussi un investissement financier. Ce surcroît de dépenses a pour but de conférer à cet ouvrage un prestige qui rejaillit, par ricochet, sur tous ceux qui sont impliqués dans son édition (les dépositaires du privilège), sa conception (l'imprimeur), sa réception (les lecteurs), autrement dit l'Académie royale de musique, l'imprimerie Ballard et le lectorat mondain de la ville et de la cour, sans oublier le roi.

Œuvre de professionnels de l'édition et du spectacle proches du Roi, dédiée à un répertoire dont l'existence dépend d'une entreprise de spectacles qui lui doit son privilège et

² Sylvie Bouissou, art. cit., p. 85. Sylvie Bouissou parle curieusement, dans cet article du format in-16 du *RGO*.

³ Florence Dupont, *L'Invention de la littérature, De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte, 1994.

donc sa naissance, cette publication se doit de rendre hommage à celui qui est son protecteur, son premier destinataire et son spectateur privilégié. D'autant que l'Académie royale de musique a beau avoir pour fonction première d'œuvrer pour la gloire et le plaisir du roi, celui-ci la boude en cette fin de siècle. Le *RGO* offre au roi, bien plus que l'hommage d'un simple ouvrage illustré, celui d'un ouvrage où la figure royale est partout, sur les pages de titre, dans le privilège, dans les discours de registre épideictiques, dans les prologues, dans les livrets. Le personnel de « l'Olympe du Roi-Soleil » traditionnellement mis au service de l'éloge du roi est également convoqué dans les gravures du *RGO* : astre solaire, dieu Apollon, figures de rois, héros et divinités incarnant sur le mode allégorique les vertus royales. Ce programme illustratif ne peut cependant se réduire à une visée exclusivement encomiastique : nombre de héros et de personnages divins gravés sont perçus avant tout comme les héros d'un épisode mythologique qui n'est interprété allégoriquement que dans le cadre d'une tradition éprouvée.

La publication du *RGO* répond donc aussi bien à des exigences commerciales (renflouer une entreprise de spectacles en déficit et réagir aux contrefaçons hollandaises par une édition officielle) que politiques (s'assurer les bonnes grâces du roi). Ces exigences se combinent pour donner le jour à un ouvrage à la portée également génétique et esthétique qui fait date dans l'histoire de l'opéra : le *RGO* n'est autre que le premier ouvrage à proposer un répertoire exhaustif et fiable du genre opératique tel que le produit l'Académie royale de musique sous tutelle royale. C'est un ouvrage dont l'intérêt repose aussi sur son programme illustratif d'envergure. Ses gravures nécessitent qu'on s'y intéresse : elles participent elles aussi de la monumentalisation et de la canonisation du genre qu'elles illustrent.

DEUXIÈME PARTIE

DES GRAVURES-FRONTISPICES

Parce que nous avons la chance de connaître les commanditaires de ces gravures (l'imprimeur Ballard et le directeur de l'Académie royale de musique Francini) ainsi que leur auteur (Ertinger et son atelier), parce que nous pouvons les situer dans un contexte temporel (les années 1702-1703), technique et éditorial (la fréquence des gravures dans les éditions de recueils d'œuvres théâtrales complètes), et enfin parce que ces circonstances leur sont communes et les constituent en un véritable ensemble illustratif à l'unité à la fois temporelle, générique et artistique, ces gravures constituent un corpus d'un grand intérêt.

Outre leurs fonctions décorative et encomiastique mises en valeur dans le précédent chapitre, elles remplissent les fonctions que leur vaut leur emplacement. Elles ne se confondent pas avec les affiches annonçant les spectacles d'opéra : ces dernières ne sont pas illustrées comme de nos jours et ne présentent pas la pièce, vantant plutôt son succès après-coup¹. Les gravures du *RGO* n'illustrent pas non plus un passage de l'œuvre en regard duquel elles se situeraient². Elles ne sont pas non plus réparties à l'intérieur du texte théâtral, illustrant un

¹ « L'affiche [...] jaune pour l'Opéra [...] entretient le lecteur de la nombreuse assemblée du jour précédent, du mérite de la pièce qui doit suivre, et de la nécessité de pourvoir aux loges de bonne heure. [...] (On remarque que le nom des acteurs n'y figure pas – cet usage ne date que de 1789 – non plus, parfois, celui de l'auteur). » (Pierre Mélése, *op. cit.*, p. 233).

² Du moins, elles ne sont pas destinées à cet usage ce qui n'empêche pas certains amateurs de les concevoir ainsi. L'exemplaire de Nice en est un exemple très intéressant : dans les tomes 2, 4, 6 et 7, les gravures sont situées en regard d'une page du livret à gauche ou à droite. Leur emplacement ne doit rien au hasard mais correspond au passage du livret qu'elles illustrent (voir annexe 8, « Emplacement des gravures dans l'exemplaire où elles ne sont pas frontispices »). L'inhabituelle mise en page de cet exemplaire induit des questions auxquelles nous ne pouvons répondre dans le cadre limité de ce travail : qui est à l'initiative de cette mise en page (s'agit-il d'une commande émanant d'un particulier ou de Ballard) ? cette initiative est-elle isolée ou représentative d'un certain profil de

acte et proposant, dans leur continuité, une sorte de résumé de la pièce³ alors que c'était le cas dans certains livrets séparés d'opéras. L'« illustration, coûteuse, se réduira à une seule à partir de *Cadmus et Hermione*, en 1673⁴ ». L'adoption, par la plupart des éditions en recueil, d'une gravure unique par pièce, n'est pas motivée que par l'économie : chaque gravure fait partie de ces « procédures de localisation aid[a]nt le lecteur à appréhender visuellement la structure de l'imprimé qu'il feuillette, et, ensuite, à en ponctuer la lecture⁵. » Appartenant à la catégorie des images liminaires, sorte d'« incipits iconographiques », ces gravures sont des frontispices, non pas généraux comme on en trouve parfois en tête d'un recueil⁶, mais situés en amont de chaque livret et qui facilitent, en complémentarité de la table des matières, le repérage des débuts d'opéras.

Cette catégorie des gravures-frontispices a une histoire. L'invention de l'imprimerie, au XV^e siècle, révolutionne la présentation du livre, notamment en mettant en valeur sur une page séparée le nom de l'auteur et le titre du livre. La date d'impression et le nom du libraire s'y ajoutent au fil du temps et deviennent même obligatoires par une ordonnance de François I^{er} en 1537. Les premières images de ces pages de titres sont sans rapport avec le contenu de l'ouvrage : il s'agit des signatures visuelles des responsables de l'édition et/ou de l'impression, puis des motifs décoratifs. Par la suite, l'image de la page de titre aura pour fonction d'accompagner le lecteur dans son entrée dans le livre et d'introduire son contenu. La composition graphique des pages de titre prend alors ses modèles dans la sculpture en bas-relief (le retable), l'architecture (portique, arc triomphal, façade de palais) et adopte une

lecteur ? comment s'inscrit-elle dans l'histoire de l'édition illustrée ? anticipe-t-elle sur l'ajout, à la gravure frontispice, de gravures intérieures parfois légendées d'une citation ? Dans quelle mesure l'insertion libre des gravures est-elle compatible avec la composition d'un ouvrage en cahiers, normalement non destinés à être défaits ? Ce choix est la traduction concrète d'une démarche de lecteur que nous avons posée *a priori* : celle qui consiste à prendre connaissance du livret après avoir découvert la gravure, et donc à rechercher dans le livret le passage précis illustré par la gravure. Cet exemplaire nous permet de confronter notre interprétation des gravures à l'interprétation de la personne, quelle qu'elle soit, qui a choisi une telle mise en page. Cette confrontation aboutit majoritairement à une convergence d'interprétation mais également à quelques écarts qu'il nous reviendra de décoder. Surtout, les gravures qui nous ont posé un problème d'interprétation se sont forcément vu assigner une place dans le *RGO* : le responsable de la mise en page a dû faire des choix que nous avons forcément pris en considération et que nous signalerons.

³ Le premier exemple d'édition théâtrale intégrant un frontispice par acte est l'édition de *La Silvanire* de Jean Mairet, datée de 1631 : « Chaque acte est ouvert par un argument et illustré par une figure pleine page [sic]. » (Alain Riffaud, art. cit. p. 63).

⁴ Françoise Karro, art. cit., p. 21.

⁵ Ségolène Le Men, art. cit., p. 10-11.

⁶ Chaque tome du Recueil *des opéras*, édité par Abraham Wolfgang (voir chapitre II) contient un frontispice général, différent d'un tome à l'autre.

structure en compartiments. De là vient l'emploi, pour les désigner, du terme « frontispice⁷ », qui désigne dans le vocabulaire architectural « la face et principale entrée d'un grand bâtiment qui se présente de front aux yeux des spectateurs⁸ ». À partir du XVII^e siècle, sous l'impulsion de l'Imprimerie Royale, les compositions architecturales disparaissent au profit de pages de titres conçues comme des tableaux unifiés obéissant aux règles de composition de la peinture : il s'agit des « gravures-tableaux » pour employer la terminologie de Catherine Guillot⁹. A la même époque, le passage de la gravure sur bois à la gravure sur métal a des conséquences graphiques sur la page de titre : les gravures sur métal nécessitant une presse spécifique, soit la part illustrée de la page de titre se réduit ; soit (et cette pratique, la plus courante, sera la norme) on conçoit une double page, où une gravure indépendante en pleine page fait face à un titre imprimé. Marc Fumaroli explique cette évolution par le fait que dans les « gravures-tableaux »,

la part de l'inscription du titre diminue au point de rendre nécessaire la répétition plus claire et plus lisible de celle-ci sur une autre page liminaire, sans autre décor que la typographie elle-même¹⁰.

Henri-Jean Martin parle d'une « fécondation de l'art du livre par l'art du tableau¹¹ ».

Du frontispice architectural, le frontispice imprimé a le plus souvent conservé la fonction de signaler l'entrée dans un ouvrage, fait non plus de pierres mais de mots, en attirant le regard : il transmet une conception de l'œuvre comme monument dans lequel le lecteur est invité à pénétrer. Un frontispice doit accompagner le lecteur, au sens de l'inciter¹² à entrer dans le texte, l'engager dans la lecture :

Comme tout discours dans le livre, le frontispice doit faire preuve d'éloquence : il vise à séduire le lecteur, à attirer son attention pour mieux le persuader de franchir le seuil du livre¹³.

⁷ « Jusque dans les années 1635, les titres-frontispices étaient le plus souvent des perspectives d'architecture, désignés par les termes de frontispice à portique ou de frontispice-retable. Ce principe a été abandonné pour proposer des compositions qui s'apparentent à des tableaux. » (Marie-Claire Planche-Touron, art. cit. p. 2).

⁸ Antoine Furetière, *op. cit.*, tome 2, p. 123. Il en rappelle l'étymologie : « Du Cange dérive ce mot de *frontispicium*, qui signifie, *frontis hominis inspectio* [le fait d'examiner le front d'un homme]. » (*idem*).

⁹ Catherine Guillot, « Espace liminaire du livre de théâtre au XVIII^e [sic] siècle et espace du frontispice », art. cit., p. 2.

¹⁰ Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 444.

¹¹ Henri-Jean Martin, *La naissance du livre moderne - mise en page et mise en texte du livre français (XIV^e-XVII^e siècles)*, *op. cit.*, p. 363.

¹² G. Donald Jackson réserve l'expression « fonction d'incitation » au cas d'un frontispice qui « n'est pas réellement compréhensible, mais [...] nous fait souhaiter de comprendre, [...] éveille notre curiosité ». (« Les frontispices des éditions de Molière parues au XVII^e siècle : Stéréotypes et expressivité », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n°26, 1978, p. 38).

¹³ Catherine Guillot, « Espace liminaire du livre de théâtre au XVIII^e [sic] siècle et espace du frontispice », art. cit., p. 1.

Il existe pour cela des stratégies rhétoriques dont la plus commune est le motif du rideau, mise en lumière par Catherine Guillot à propos des frontispices théâtraux gravés dès la première moitié du XVIII^e siècle :

Sur le seuil du livre, le rideau encadrant un frontispice est relevé pour indiquer au lecteur qu'il va pouvoir pénétrer dans une fiction qui se montre dans son dispositif même de mise en représentation. Le rideau marque indifféremment l'entrée dans le livre, l'ouverture sur l'espace de la fiction qu'elle soit théâtrale, picturale ou littéraire¹⁴.

Dans quatorze gravures, Ertinger intègre un rideau à demi soulevé qui invite le lecteur à aller au-devant de ce qui est encore dissimulé. Le désir d'entrer dans l'espace de la gravure, donc dans la fiction, peut aussi être suscité par le franchissement d'un seuil comme dans la gravure n°16 pour *Amadis* qui reprend le modèle alors archaïque du frontispice architectural. Le héros entrouvrant la porte de la chambre magique est une figure du lecteur pénétrant dans la fiction du livret, et cet écho est renforcé par le fait que le fronton de la porte monumentale qu'Amadis s'apprête à franchir est gravé du titre du livret. L'entrée du lecteur dans le texte est comme mise en scène dans la gravure¹⁵ :

Dans le frontispice de type architectural, [...] le portique est le seuil métaphorique, son rôle est de faire entrer le lecteur dans l'univers du livre afin que s'effectue au mieux le passage vers la lecture du texte¹⁶.

Plus généralement, tous les éléments picturaux du RGO que le lecteur est invité à soulever (pièces de tissu sous forme de rideaux mais aussi de tunique comme dans la gravure n°10 pour *Psyché*, gravir (escaliers de la gravure n°30 pour *Didon*) ou franchir (seuil d'un bâtiment comme la porte dans la gravure n°16 pour *Amadis*), y compris lorsqu'ils sont déjà investis par un personnage (Psyché soulevant la tunique de Cupidon, Amadis poussant la porte de l'arc des loyaux amants), et qui miment donc l'entrée dans la fiction sont empruntés à la tradition du frontispice.

Ce sont autant de procédés rhétoriques connus auxquels Ertinger n'a pourtant recours que rarement. C'est qu'Ertinger privilégie la fonction informative du frontispice à sa fonction purement incitative même si la première contribue à la seconde. Cette fonction informative est en grande partie partagée avec la page de titre et elle est fondée avant tout sur le choix de la

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Catherine Massip, à propos non pas des frontispices mais des prologues d'opéra, utilise une métaphore significative faisant écho au frontispice d'*Amadis*, lorsqu'elle évoque « leur agencement, en une sorte d'arc triomphal qui ouvre la représentation de la tragédie. » (art. cit., p. 131).

¹⁶ Catherine Guillot, « Espace liminaire du livre de théâtre au XVIII^e [sic] siècle et espace du frontispice », art. cit., p. 3.

scène gravée. Il convient donc d'étudier les gravures en tant qu'elles sont associées à une page de titre (chapitre IV) et en tant que « gravures-tableaux », images résultant d'un travail de conception qu'il nous reviendra de reconstituer (chapitre V).

CHAPITRE IV

LA GRAVURE ET LE TITRE

Alors que pendant toute la première moitié du XVII^e siècle la page de titre mêlait des éléments textuels et figuratifs, les uns et les autres faisant partie intégrante d'une même structure iconique, on est passé ensuite à la présence simultanée, sous forme le plus souvent juxtaposée, d'une page de titre et d'une gravure. Cette pratique se combine avec la préséance de la gravure sur la page de titre :

Dans plus de 76 % des cas, la page de titre se situe après le frontispice, ce qui est considérable. On retrouve ici le rôle réellement inaugural de l'image, plus importante que le titre typographique, qui se contente de résumer quelques données bibliographiques. Le frontispice est bel et bien le premier contact du lecteur avec la pièce qu'il va lire ; il est le seuil de l'ouvrage, destiné à appâter celui qui tient le livre entre ses mains, à éveiller son intérêt et susciter son attention, et sa position est donc cruciale¹.

Dans les exemplaires que nous avons pu consulter, la norme est à l' « apposition du texte et de l'image² », situés respectivement à gauche et à droite, et partageant donc la fonction inaugurale³.

¹ Mariette Naud, *op. cit.*, p. 226.

² Catherine Guillot, « Espace liminaire du livre de théâtre au XVIII^e [sic] siècle et espace du frontispice », art. cit., p. 2.

³ L'exemplaire conservé à la bibliothèque de Halle fait exception : la gravure occupe une page recto et accapare ainsi cette même fonction inaugurale. Enfin, dans notre exemplaire personnel, le frontispice est situé bien après la page de titre et fait pendant au début de l'acte I, matérialisant ainsi le seuil du livret dont il exclut le prologue (voir illustrations 11). Ces constats démontrent, s'il était besoin, tout l'intérêt qu'il y a à resituer ces gravures dans leur environnement matériel mais surtout, ils nous conduisent à réévaluer cette dernière notion. Alors que le statut de frontispices de ces gravures ne fait aucun doute dans les exemplaires qui les situent immédiatement avant ou après la page de titre, le fait que d'autres exemplaires réservent aux mêmes gravures d'autres emplacements (entre le prologue et le premier acte ou encore à l'intérieur du livret) montre que le statut de frontispice ne repose pas seulement sur la décision de l'éditeur, mais aussi sur les préférences de celui qui procède au brochage. L'environnement matériel d'une gravure consiste bien en l'ensemble de ses modes d'insertion, y compris lorsqu'ils divergent d'un exemplaire à l'autre d'une même édition.

1. UNE INDÉNIABLE PARENTÉ ENTRE GRAVURE ET TITRE

La page de titre de chaque opéra du RGO, faite d'éléments purement textuels, rassemble les informations bibliographiques⁴ : elle indique le titre de la pièce, son genre, son statut d'œuvre représentée, le nom de son producteur, son année de création (qui suit l'expression « représentée par l'Académie royale en l'an⁵ »), les noms de son librettiste et de son compositeur (introduits grâce à la formule « Les paroles sont de [...] et la musique de [...] »), son rang dans la production totale des opéras données par l'Académie royale de musique grâce à un chiffre romain suivi du mot « opéra »⁶.

Quant aux gravures du RGO, elles ne prennent pas modèle sur les frontispices des livrets d'opéra séparés qui sont souvent surmontés d'un cadre intégrant le nom du producteur du spectacle, l'Académie royale de musique ou ses armes : les informations textuelles s'y réduisent au seul titre en majuscules⁷. Rien d'original à cela en regard de ce qui se passe pour la grande majorité des frontispices de la seconde moitié du XVIII^e siècle :

Les éléments textuels portés sur les gravures ne disparaissent [...] pas totalement. Ainsi, sur les 667 frontispices examinés, près de 87 % portent toujours le titre de la pièce ou du recueil introduit ; le genre de la pièce, ou des pièces, en revanche, est beaucoup moins fréquent, puisqu'il n'apparaît que sur 17 % des frontispices⁸.

Perméabilité du titre et de la gravure

L'emplacement de ce titre en haut, au milieu de la gravure, mis en valeur par un médaillon de formes variées est moins ordinaire. Une fois de plus, les statistiques de Mariette Naud sont précieuses :

Dans près de 70 % des cas, le texte est simplement contenu dans le cartouche en bas de l'image ; parfois même n'y a-t-il aucun encadrement, le texte étant simplement situé en dehors de l'image, pour n'en pas gêner l'observation. Dans 15 % des cas, le texte reste inscrit dans un médaillon, le plus souvent situé en haut de l'image, encore que l'on trouve un certain nombre de cas où le médaillon est centré, ou situé en bas de la composition. Dans ce cas, souvent, il s'apparente à une sorte de cartouche amélioré. Le médaillon est un procédé graphique fréquemment utilisé par les graveurs de frontispices de théâtre : il s'ajoute aux

⁴ Voir illustration 6.

⁵ La page de titre de l'opéra n°1 *Pomone* n'adopte pas encore cette présentation qui ne se fixera qu'à partir de l'opéra n°2 : le mot « l'an » n'est pas encore employé (voir RGO, tome 1, p. 1).

⁶ L'almanach *Les Spectacles de Paris* introduit chaque année le catalogue alphabétique des opéras par une formule qui reprend en partie le mode de présentation adopté par la page de titre : « Catalogue alphabétique de tous les opéras qui ont été représentés sur le théâtre de l'Académie royale de musique, depuis son établissement jusqu'à l'année [...], avec les noms de ceux qui ont fait les paroles et la musique, le nombre de leur reprise ; le premier nom est celui du poète, le second celui du musicien. » (*Les Spectacles de Paris, ou Suite du Calendrier historique et chronologique des théâtres*, Paris, Veuve Duchesne, 1761, p. 16).

⁷ Voir aussi Mariette Naud, *op. cit.*, p. 236-237.

⁸ *Ibidem*, p. 222.

draperies qui encadrent la composition, ou se place en bas de celle-ci afin d'intégrer les quelques éléments textuels de façon plaisante quoiqu'un peu artificielle. On ne retrouve en effet rien de l'harmonie qui régissait les titres gravés de la première partie du siècle : on a davantage l'impression d'un agencement stéréotypé et peu inventif d'éléments commodes prédéfinis, tels les médaillons, les cartouches ou les draperies⁹.

Les frontispices du RGO s'ajoutent donc aux 15% des frontispices de théâtre qui situent le titre en haut de la gravure, ce qui peut être interprété comme une volonté de se démarquer de la majorité des frontispices d'opéras édités séparément, dont le titre se situe le plus souvent sous la gravure.

Quelques gravures rendent compte d'un phénomène d'« intégration du texte via un jeu de l'image¹⁰ ». Ce choix caractérise déjà certaines gravures-tableaux de la première moitié du XVII^e siècle, ainsi que le souligne Catherine Guillot :

L'irruption du mot écrit ne doit en aucun cas bouleverser l'ordre spatial ni heurter l'idée que le lecteur se fait de la gravure comme totalité artistique unifiée. Dans certains exemples, les éléments textuels sont intégrés de façon harmonieuse comme faisant partie du jeu visuel¹¹.

Mariette Naud évalue ce choix à 10 % de l'ensemble des frontispices de la seconde moitié du XVII^e siècle. Ainsi, dans le frontispice n°16 pour *Amadis*, l'arc des loyaux amants est représenté comme support à l'action, comme dans une gravure-tableau et en même temps il structure la gravure sur le modèle du frontispice architectural. Le titre de la pièce est intégré à l'entablement de l'art de triomphe gravé, et fait pendant à une autre inscription « Arc des loyaux amants » située sur l'arc. Cette inscription censée être gravée à même l'arc est cependant suivie d'un point : la lettre de la gravure ne devient pas exactement inscription lapidaire et Ertinger se place volontairement dans l'exhibition du montage entre le texte et l'image. Le graveur peut aussi intégrer le titre à l'image en utilisant le fond du ciel découpé dans le plafond d'une grotte comme fond blanc sur lequel se détache au titre gravé, comme dans les gravures n°4 pour *Cadmus* et n°42 pour *Aricie*. D'autres gravures présentent, sous une forme plus discrète, cette même préoccupation d'intégrer la lettre à l'image. Ertinger y travaille le cartouche ornemental qui ne se borne alors plus seulement à mettre en évidence le titre mais a déjà une fonction programmatique et intègre des éléments de la fiction. Ainsi, le cartouche de la gravure n°5 pour *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide* est fait de laurier, ce qui place l'opéra sous la figure tutélaire d'Apollon. Les cartouches des gravures n°7 pour *Le carnaval* et n°45 du *Carnaval de Venise*, sont

⁹ *Ibidem*, p. 224.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Catherine Guillot, « Espace liminaire du livre de théâtre au XVIII^e siècle [sic] et espace du frontispice », art. cit., p. 3.

rythmés par trois masques qui font écho à ceux portés par les personnages gravés. Dans la gravure n°29 pour *Alcide*, le titre est inséré dans l'ovale formé par deux massues croisées prolongées par un rideau fait d'une peau de lion, autrement dit les deux attributs d'Alcide. Le cartouche de la gravure n°40 pour *Méduse* est souligné à sa base d'une tête de Méduse grimaçante. Dans la gravure n°25 pour *Orphée*, il est formé d'une peau de panthère, attribut de Bacchus qui annonce discrètement la fin tragique d'Orphée déchiqueté par des bacchantes dont on aperçoit la troupe furieuse au fond à gauche de la gravure.

Il y a donc une nette différence selon que le titre figure sur la page de titre ou dans la gravure : la substitution de la préposition « dans » à la préposition « sur » en est un indice. L'inscription du titre gravé dans un médaillon qui partage avec la gravure la fonction ornementale, son insertion dans un espace de la fiction gravée laissée blanc et le fait que son ornementation puisse renvoyer à la fiction gravée dans une relation de mise en abyme sont autant de dispositifs qui contribuent à faire du titre gravé celui, certes, de l'opéra, mais avant lui, celui de la gravure.

Titre de la gravure ou titre de l'opéra ?

Cela est confirmé par l'existence, entre le titre de la gravure et celui de la page de titre, de distorsions pouvant prendre différentes formes.

Certaines sont purement orthographiques¹². Les prénoms des héros Achille et Roland sont orthographiés avec deux consonnes dans les gravures n°22 et 17 mais avec une seule dans les pages de titre correspondantes. C'est l'inverse dans la gravure n°36 titrée « Le balet des saisons » alors que l'imprimeur de la page de titre préfère doubler la consonne. La gravure n°39 porte le titre « Ariane et Bachus » alors que dans le titre du livret le prénom de l'héroïne est orthographié « Ariadne ». La gravure n°53 mentionne « Scilla » et la page de titre « Scylla ». À l'« Idyle » de la page de titre n°18 répond une « Idile » dans la gravure.

Assez logique est, dans la gravure n°55, l'abréviation du titre de la page de garde « Médus roi des Mèdes » en « Médus », qui ôte au titre du livret sa dimension pléonastique¹³.

¹² À une époque où l'orthographe n'est pas encore fixée, il ne s'agit pas de savoir qui de l'imprimeur du livret ou de celui des gravures est le plus soucieux de correction. Dans le chapitre II nous avons signalé l'existence de ces écarts pour montrer l'absence de coordination entre les différents ateliers.

¹³ Quelle que soit la personne à l'initiative de cette modification, mal lui en a pris : on a vu dans le chapitre II que la réduction de ce titre a entraîné une confusion fâcheuse avec le titre « Méduse ». Peut-être la dimension

D'autres distorsions plus prononcées s'expliquent par la nature particulière des opéras concernés. La gravure n°56 accompagne une page titrée « Fragments de M^r de Lully », mais est titrée d'un énigmatique « Les fragments » : l'emploi de l'article défini renvoie à un savoir supposé du lecteur concernant cette œuvre récente et à succès. La gravure n°18 est intitulée « L'Idylle de Sceaux » mais illustre un opéra que sa page de titre désigne comme « L'Idylle sur la paix et l'églogue de Versailles » : la longueur du texte initial n'explique pas tout et si l'illustrateur transforme le titre c'est sur la base de la didascalie initiale « Le théâtre représente l'Orangerie de Sceaux¹⁴ » ou, plus vraisemblablement, un titre sous lequel la même œuvre était également désignée couramment puisque c'est à Sceaux que fut créé cet opéra. Ce type de distorsion concerne deux opéras qui se présentent sous la forme de pots-pourris de textes déjà représentés isolément ou combinés différemment, sans unité d'action ni de personnage et dont le caractère hétérogène a pour conséquence la diversité des titres possibles.

Lorsque le livret a un sous-titre, indiqué sur la page de titre, celui-ci n'est pas repris dans la gravure : la gravure n°5 a pour titre « Alceste » et ne retient pas le sous-titre « Le triomphe d'Alcide » ; le titre de la gravure n°37 « Jason » n'est plus accompagné du sous-titre « La toison d'or ». Cette disparition ne s'explique pas uniquement par la volonté de raccourcir le titre pour le faire entrer dans un médaillon de taille prédéfinie (*a contrario* le titre de la gravure n°2, « Les fêtes de l'amour et de Bacchus », est écrit tout simplement en caractères plus petits que ceux employés pour des titres plus brefs). Dans les deux cas, elle coïncide avec la suppression d'une information non relayée dans la gravure et donc susceptible de brouiller sa réception. La gravure n°5 ne représente pas Alcide mais seulement Alceste et ses proches : la suppression du sous-titre rend compte de l'impossibilité de la gravure à représenter deux protagonistes à la fois (sauf s'ils forment un couple comme Céphale et Procris, Énée et Lavinie). Quant à la gravure n°37, elle ne représente aucune toison d'or et propose une version galante et non guerrière du héros de la mythologie. Le cas des gravures qui réduisent un titre désignant un couple au seul nom du héros masculin est similaire. La gravure n°4 porte le titre « Cadmus » alors que la page de titre indique « Cadmus et Hermione » (pourtant la gravure représente bien le couple éponyme). Même type de distorsion entre le titre de la gravure n°22 « Achille » et celui de la page de titre « Achille et Polyxène » (là encore le couple est pourtant représenté dans la gravure). Si ce sont pourtant des couples qui sont représentés, le titre de la gravure reste en

pléonastique du titre du livret « Médus roi des Médés » s'expliquait-t-elle justement par un souci de distinguer nettement Médus et Méduse.

¹⁴ *RGO*, tome 3, p. 75.

adéquation avec la hiérarchie des personnages instaurée par la gravure. Le personnage masculin devient ainsi l'unique protagoniste des gravures qui cantonnent les personnages féminins dans un rôle subalterne : Hermione, apeurée, est réfugiée derrière Cadmus qui transperce le dragon de sa lance tandis que Polyxène est à genoux devant Achille en position de suppliante avec son père et la veuve de son frère Hector.

Le cas de distorsion le plus spectaculaire concerne la gravure n°50 qui porte le titre de « Picus » face à une page qui titre le livret « Canente ». Le titre gravé a le double avantage de correspondre davantage au sujet de la gravure (qui ne représente pas la protagoniste Canente mais seulement Circé métamorphosant Picus en pic-vert), et de privilégier, des deux personnages Picus et Canente, celui qui jouit de la plus grande notoriété. Une autre explication peut être avancée : l'œuvre était connue également sous le titre « Picus et Canente¹⁵ » et le graveur a pu, comme pour « Cadmus et Hermione » abrégé en « Cadmus », réduire « Picus et Canente » en « Picus ». Cette distorsion a eu une conséquence fâcheuse : dans quelques exemplaires du RGO¹⁶ ce livret est le seul à ne pas être précédé d'une gravure, comme si le relieur n'avait pas fait le lien entre l'opéra *Canente* et la gravure *Picus* et avait renoncé à trouver la gravure équivalente à l'opéra. Dans notre exemplaire, au dos de la gravure pour l'opéra n°49 *Le triomphe des arts* on devine d'ailleurs en surimpression celle pour l'opéra n°51 *Hésione*, et non pas la gravure pour l'opéra n°50 pour *Canente*.

Ces modifications sont les indices d'une autonomisation du titre gravé par rapport à la page de titre. Elles montrent que les titres des livrets d'opéra, lorsqu'ils sont reportés sur la gravure, deviennent pleinement titres de la gravure :

Le frontispice devient une gravure liminaire, qui conserve longtemps une brève mention écrite en cartouche ou en banderole, plus pour la commodité de l'imprimeur et du relieur que le besoin du lecteur¹⁷.

Figurant dans la gravure pour bien rappeler aux artisans quel livret elle illustre, le titre n'est pas conçu pour correspondre exactement à celui de la page de titre.

¹⁵ C'est le titre d'une partition manuscrite de l'œuvre, datée de 1700, disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53080505t/f5.image>.

¹⁶ C'est le cas de notre exemplaire personnel et de celui numérisé sur le portail de ressources numériques Philidor. Sur le site *CESAR* cette gravure est associée à l'ouvrage « Circé amoureuse de Picus », attribué à un certain Bernard alors que la musique est de Pascal Colasse et le livret d'Antoine Houdar de La Motte.

¹⁷ Jeanne Duportal, *op. cit.*, p. 79.

*La gravure, illustration du titre*¹⁸

Le fait que le titre soit situé en haut de la gravure et non pas en bas permet de préciser le lien entre l'image et la lettre. Si le titre avait figuré en bas de la gravure, il aurait été considéré comme une légende chargée de rendre intelligible la gravure. Dans le cas du *RGO*, on lit le titre avant de découvrir la gravure : celle-ci l'illustre donc. Dans un avis au lecteur publié dans ses *Œuvres*, Nicolas Pradon dit des frontispices insérés en tête de chacune de ses pièces qu'ils enrichissent l'ouvrage et sont présents « pour servir de titre à chaque tragédie¹⁹ ». Outre la fonction ornementale des gravures, c'est bien leur fonction équivalente au titre qui est soulignée ici par le dramaturge.

Cela est confirmé par la conformité du genre de la gravure, narrative, symbolique ou allégorique, avec la forme grammaticale de son titre, source première de la gravure : lorsque le titre est un nom propre, le sujet de la gravure consiste en une scène à laquelle est intégré le personnage éponyme²⁰ ; lorsque le titre est un groupe nominal, le sujet de la gravure est *a priori* symbolique ou allégorique, sauf cas particuliers que l'on peut circonscrire et expliquer.

La majorité des gravures (quarante-neuf gravures sur un total de cinquante-six) sont narratives : elles illustrent des tragédies et pastorales héroïques ayant pour titre le nom du personnage ou du couple protagoniste en intégrant le ou les personnages éponymes au sein d'une scène (au sens d'un agencement de personnages identifiables, dans un cadre spatial et tel qu'on peut y lire un événement). La gravure n°50, qui ne représente pas l'héroïne éponyme de l'opéra *Canente* mais le personnage éponyme du titre concurrent *Picus*, vient confirmer ce souci global de conformité. Pour les opéras n°39 *La naissance de Vénus* et n°35 *Les amours de Momus*, le titre a beau consister en un groupe nominal, il ne se prête pas à une interprétation symbolique ou allégorique car il désigne clairement un épisode (naissance, aventures amoureuses) de la vie d'un personnage mythologique dont la désignation occupe la fonction complément du nom. Ertinger fait comme s'il avait à illustrer des opéras titrés « Vénus » et « Momus », à ceci près qu'il n'a pas la liberté de choisir l'épisode associé, qui lui est imposé par le titre.

¹⁸ Voir annexe 9, « Typologie des gravures selon leur rapport au titre ».

¹⁹ Cité dans Jeanne Duportal, *op. cit.*, p. 163.

²⁰ Cette règle limite les interprétations que l'on serait tenté de faire des choix d'Ertinger : par exemple une gravure comme celle d'*Hésione* privilégie le couple Hésione / Télamon par rapport au couple Anchise/Vénus. On pourrait en déduire que l'illustrateur écarte la représentation d'un couple dont l'union a une résonance politique, l'union d'Anchise et Vénus va en effet donner naissance à Énée, dont découle l'histoire de Rome et celle de la France (Tiphaine Karsenti, *op. cit.*, p. 745), pour lui préférer une union plus neutre. Une telle interprétation se heurterait à l'évidence : Ertinger choisit avant tout une scène mettant en jeu l'héroïne éponyme.

Quatre gravures ont un fonctionnement symbolique²¹ : elles représentent non pas un événement mais une atmosphère, une notion désignée sous forme d'un nom commun dans le titre. Elles illustrent exclusivement des ballets, dont les titres désignent une forme générique de divertissement²² : « carnaval », « idylle », « fêtes ». Les gravures n°7 pour *Le carnaval* et n°46 pour *Le carnaval de Venise* représentent ainsi six personnages en costumes excentriques, dansant et agitant tambourins et castagnettes, le tout dans une atmosphère animée et joyeuse, bref, carnavalesque. La gravure n°18 pour *L'Idylle de Sceaux*, qui représente un couple de bergers dansant, encadré à sa droite par deux bergères et à sa gauche par deux bergers jouant de la flûte et de la cornemuse se lit comme une transposition, au XVII^e siècle, de l'idyllique Arcadie. Quant à la gravure n°45 pour *Les fêtes galantes*, elle est placée sous le signe d'un divertissement musical puisqu'elle représente un ensemble de huit musiciens, et développe ainsi la notion de « fête galante ».

Les gravures n°13 pour *Le triomphe de l'Amour*, n°19 pour *Le temple de la Paix*, n°36 pour *Le ballet des Saisons* reposent quant à elles sur des allégories mythologiques notoires, conformément à leur titre qui désignent des notions abstraites comme l'amour, la paix et les saisons : l'apparition d'un Cupidon en gloire, entouré par les dieux de l'Olympe rassemblés, illustre parfaitement la puissance de l'Amour ; la divinité brandissant une palme est bien une allégorie de la Paix célébrée par une troupe de bergers ; le lecteur n'a aucun mal à faire le lien entre Flore, Cérès, Bacchus et ce vieillard chaudement vêtu, et les quatre saisons.

Au moment de concevoir ces sept gravures, dont la dimension symbolique ou allégorique est explicitée par le titre, le graveur a choisi d'illustrer directement le titre plutôt que de sélectionner dans le livret ou dans une autre source narrative une scène à illustrer. Leur confrontation avec le livret le confirme : toute tentative pour rapprocher ces gravures d'un passage précis est mise à mal par des distorsions et aucune des configurations des personnages présentes dans les gravures ne coïncide, par exemple, avec celles proposées dans les livrets.

²¹ On peut rapprocher les gravures narratives de la peinture d'histoire et les gravures symboliques de la scène de genre.

²² Dans un ouvrage qui compare les tragédies lyriques de Quinault et les comédies de divertissement de Molière, l'auteur signale : « Si les titres des tragédies lyriques sont composés de désignateurs héroïco-mythologiques ou féériques immédiatement indicateurs du couple ou personnage central de l'intrigue : *Cadmus et Hermione*, *Proserpine* ou *Amadis*, il en va autrement des titres des comédies de divertissements désignateurs de travers, situations, genre, et personnes. » (Dany Lachaux-Lefebvre, *Le discours dans le spectacle en musique de 1661 à 1686 – Des comédies de divertissements de Molière aux tragédies lyriques de Quinault*, Tübingen, G. Narr, 2002, p. 32).

Quatre gravures font exception à la règle de l'adéquation de nature (narrative, symbolique ou allégorique) entre le titre et la gravure : elles substituent au traitement symbolique ou allégorique induit par le groupe nominal du titre, un traitement narratif. Dans la gravure n°2 pour *Les peines et les plaisirs de l'Amour*, cette inadéquation rend compte de celle qui règne entre un titre allégorique et un livret qui développe une intrigue construite autour des amours d'Apollon et Climène. Tout se passe comme si l'illustrateur avait conçu une gravure pour illustrer un opéra qui aurait été intitulé mieux à propos « Apollon et Climène ». Dans le cas de la gravure n°3 pour *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, le titre est illustré par une image d'inspiration bachique. Elle pourrait, comme le titre, être à la fois symbolique et allégorique, et représenter l'union des plaisirs de l'amour et du vin, sous la forme de personnages allégoriques (d'un côté, un satyre tendant une coupe de vin à un berger pour qu'il la lui remplisse avant une libation, et de l'autre le couple amoureux que forment un berger et une bergère). Le lecteur a cependant l'intuition que cette lecture n'est pas satisfaisante, surtout s'il s'attache à cette figure d'un troisième berger qui pactise avec un satyre au lieu d'être dans le camp de l'amour : la gravure s'éclaire à la lecture du livret et correspond en effet à un épisode narratif²³. Les exceptions que représentent les gravures n°43 pour *L'Europe galante* et n°49 pour *Le triomphe des arts* sont quant à elles la conséquence de leur structure : chaque entrée de ballet est une déclinaison de la notion abstraite désignée dans le titre. Ainsi, dans l'opéra n°43 chaque entrée de ballet correspond à une forme que prend la galanterie à travers un pays européen, illustrée par une intrigue complète, et dans l'opéra n°49 chaque entrée est consacrée à un art, illustré par un mythe célèbre. L'illustrateur a choisi d'illustrer non pas le titre mais une des entrées seulement, à travers une scène : la gravure n°43 pourrait être intitulée « Zaïde » et la gravure n°49 « Pygmalion ». La gravure pour l'opéra n°56 *Les Fragments* fonctionne de même : elle représente une scène empruntée à un opéra dont le titre renvoie à une structure de type « pot-pourri ».

La nature narrative, allégorique, symbolique de la gravure est donc majoritairement conforme à la nature du titre. Mais le titre va même jusqu'à déterminer le choix du sujet gravé et est prioritaire par rapport au rapport à la relation au livret. Deux exemples nous le montrent. Ertinger illustre *Le carnaval de Venise* par une scène carnavalesque dont les personnages ne sont pas identifiables. Or, ce choix va à l'encontre de celui qu'ont effectué les précédents illustrateurs

²³ Nous le mettrons en valeur dans le chapitre V.

de cet opéra : l'illustrateur de la partition²⁴ ainsi que l'auteur de l'estampe « Isabelle vénitienne amante de Léandre de l'opéra *Le carnaval de Venise*²⁵ » ont retenu la scène précise du livret au cours de laquelle Isabelle, à l'annonce de l'assassinat de son amant, s'apprête à se poignarder et en est empêchée *in extremis* par ce même amant, pour ainsi dire ressuscité. Si Ertinger ne reprend pas ce *topos* repris d'ailleurs dans quatre autres gravures du RGO²⁶, c'est que le titre imposait une scène de carnaval. C'est là bien une affaire de titre et non de genre : pour illustrer un autre ballet comme *Aricie*, Ertinger n'a pas hésité à reprendre ce *topos*. Dans la gravure pour *L'Europe galante*, cet impératif d'adéquation entre gravure et titre se manifeste sous une autre forme : Ertinger choisit d'illustrer une scène qui implique la présence d'un poignard et d'un péril de mort, mais au geste de vengeance prévu dans l'opéra, il substitue les pleurs. En supprimant les éléments tragiques de cette scène, il la rend plus conforme à un titre placé explicitement sous le signe de la « galanterie ».

*

* *

Entre gravure et page de titre, entre gravure et titre se tissent des liens divers. La gravure redouble la page de titre en lui empruntant le titre de l'opéra. Ertinger fait le choix de l'intégrer à son image par des moyens proprement iconographiques qui vont de la banale insertion dans un cartouche ornemental à des dispositifs plus ingénieux qui « travaillent » l'insertion du texte dans l'image. Au titre du livret mentionné sur la page de titre fait alors pendant le titre de la gravure, ce qui n'exclut pas les cas de distorsion attestant d'une autonomisation de la gravure par rapport à la page de titre. Ce titre est la matrice de la gravure comme le confirme le fait que la répartition entre gravures symboliques, allégoriques et narratives coïncide avec les différentes formes grammaticales de titres. C'est avant tout le titre qu'illustre et amplifie la gravure, dans une conformité systématique qui prime sur le rapport au livret.

2. LA GRAVURE POUR DÉSIGNER OU DESSINER LES GENRES

Que la gravure, qui intègre son propre titre, gagne en autonomie par rapport à la page de titre ne doit pas faire oublier qu'elle en a hérité une fonction essentielle : accompagner le

²⁴ Voir illustration 226.

²⁵ Voir illustration 223.

²⁶ Il s'agit des gravures n°8 pour *Atys*, n° 38 pour *Didon*, n°42 pour *Aricie*, n°48 pour *Marthésie première reine des Amazones*.

lecteur dans son entrée dans le texte. Une fois le lecteur informé du titre de l'opéra, et par la page de titre, et par la gravure, cette dernière doit le préparer à la découverte de cette fiction. Cela commence par l'annonce du genre auquel appartient chaque opéra.

Les genres, systématiquement annoncés dans les pages de titres du RGO, sont au nombre de sept : pastorale, pastorale héroïque, tragédie, mascarade, ballet, divertissement, opéra. Pour faire le point sur ces différents genres opératiques et leur définition, nous nous appuyerons sur la réflexion menée par Catherine Kintzler. La pastorale ordinaire, dont relèvent les trois premiers opéras, se définit par des personnages représentatifs de l'humanité moyenne (bergers et bergères) auxquels s'ajoutent des personnages fabuleux ou surnaturels (nymphes), tous reliés par « l'entrelacement, souvent assez complexe, des intrigues galantes²⁷ » (quiproquos, déguisements, jalousies feintes ou réelles, épreuves, reconnaissances, scènes de dépit, de plainte) et agissant de préférence dans des lieux champêtres et sylvestres. La pastorale héroïque conserve de la pastorale la nature de son intrigue et son cadre mais elle emprunte à la tragédie lyrique la nature héroïque de ses agents (dieux, demi-dieux, mortels « meilleurs » que le commun des mortels). Alors que, dans la pastorale héroïque, les personnages sont confrontés à un péril faible et côtoient des dieux humanisés qui veulent être aimés pour eux-mêmes, dans la tragédie, les personnages font face à un péril extrême (violence croissante, péril de mort, torture, persécution par des créatures infernales) source de terreur et d'horreur, dans des lieux « affreux » (Enfers, antre de magiciens...), souvent victimes de dieux qui se présentent comme tels. Le terme « ballet » en revanche, a une valeur générique moindre :

il désigne plutôt une distribution quantitative plus fréquente de la danse dans l'opéra. [...] De la désignation de « ballet » on ne peut pas tirer de conclusion positive s'agissant de la caractérisation générique de l'ouvrage ; tout ce que l'on peut savoir sur ce sujet est négatif (il ne s'agit ni d'une tragédie lyrique, ni d'une pastorale à intrigue suivie)²⁸.

Cette appellation est suffisamment souple pour intégrer aussi bien les opéras étiquetés « ballet », que les « mascarades », « divertissements » ou simples « opéras ».

Après cette mise au point sur les genres opératiques existant pendant la période qui nous intéresse (1670-1702), nous montrerons dans quelle mesure et par quels moyens spécifiques les gravures remplissent un rôle dans la désignation générique du livret qu'elles

²⁷ Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* [1991], 2^{de} éd., Minerve, 2006, p. 170.

²⁸ *Ibidem*, p. 262.

illustrent. Pour cela nous étudierons successivement les cadres spatiaux, les personnages, et les épisodes gravés.

Le décor

Du cadre spatial représenté dans les gravures, on pourrait déduire le genre de la pièce illustrée si seulement il prenait comme modèle le décor classique, initié par Vitruve, et réinterprété par Serlio²⁹, c'est-à-dire un décor différent selon le genre.

L'iconographie théâtrale s'appuie [...] sur des éléments récurrents hérités de l'art poétique antique : les représentations de la cité et de la nature sont les deux pôles figuratifs dans lesquels se déploie l'action dramatique. Au premier se rattachent le décor des comédies avec des édifices communs ou des tragédies avec des édifices publics, tandis que le second a trait aux pastorales (représentations de forêts, de grottes et de montagnes)³⁰.

Le décor tragique consiste en une place avec des monuments (palais, temples) en rapport avec la grandeur des personnages ; le décor comique consiste en une rue ou une place d'échelle modeste délimitée par des bâtiments où des bourgeois puissent habiter ; le décor de pastorale correspond au *topos* du *locus amoenus*. Le théâtre parlé classique adapte ce modèle en proposant comme décor à la comédie un carrefour de ville³¹ ou un salon, à la tragédie un « palais à volonté³² », et à la pastorale (qui s'est faite rare) un paysage bucolique.

La comédie lyrique n'existe pas encore en 1703 ; pour autant les gravures pour *Le carnaval* (n°7), *Le carnaval de Venise* (n°46) et les *Fragments de M. de Lully* (n°56), ont pour cadre des places de villes encadrées de façades de maisons avec fenêtres et portes (mais sans fonction dramatique particulière comme elles peuvent l'avoir dans une comédie), auxquelles s'ajoutent quelques éléments architecturaux tels que poterne (n°7), enseigne (n°7), clocher (n°56). Ces trois gravures illustrent en effet des ballets dont certaines entrées sont de registre comique. L'association entre cadre urbain commun et registre comique (sinon comédie) est donc

²⁹ Sebastiano Serlio (1475-1554) est un architecte et sculpteur italien de la Renaissance. On lui doit un manuel illustré, à destination des architectes, dont les huit tomes furent publiés dans diverses villes européennes entre 1537 et 1551. Le livre II consacré à la perspective se conclut par une brève partie consacrée aux perspectives matérielles des scènes de théâtre. Ce traité contient la description des trois types de scènes empruntées à Vitruve (comique, tragique et satirique) illustrées de gravures devenues fameuses.

³⁰ Marc Bayard, *Feinte baroque. Iconographie et esthétique de la variété au XVII^e siècle*, Rome, Villa Médicis – Paris, Somogy, 2010, p. 26.

³¹ « Sous l'influence d'une longue tradition italienne, le carrefour de rues, ou "carrefour comique", faisait déjà partie des paysages familiers de l'Hôtel de Bourgogne. [...] un décor de ville représente une place entourée de maisons. » (Philippe Cornouaille, *Les décors de Molière, 1658-1674*, Paris, PUPS, 2015, p. 121).

³² Pour ce décor, « seules des variations décoratives d'ornementation sont autorisées, entre des points de passages codifiés et obligés : la plantation à l'italienne symétrique, l'unification du point de vue, la majesté antique du lieu, le registre coloré royal et glorieux » (Anne Surgers, *op. cit.*, p. 175).

respectée par Ertinger. Cependant, les places de ville gravées par Ertinger pour les opéras n°46 et n°56 se caractérisent par l'intégration de statues à l'antique qu'on croirait empruntées au vocabulaire de la scène tragique serlienne : en réalité elles font davantage référence à l'architecture palatiale vénitienne, contemporaine et pittoresque donc compatible avec l'idée de comique. Une gravure semble troubler cette adéquation entre cadre urbain commun et registre comique : la gravure n°51 pour la tragédie *Hésione* a pour décor une cité qu'aucune recherche architecturale ne vient désigner comme le siège d'un palais ; elle est même très proche architecturalement de la cité de la gravure n°7 pour *Le carnaval*. Cela nous conduit à définir plus précisément le décor comique tel que le conçoit Ertinger pour les gravures n°7, 46 et 56. À la fameuse « place de ville » annoncée par exemple dans les didascalies de *L'école des femmes* ou le *Mémoire de Mabelot*, il ajoute deux éléments. Le premier est un pan de mur représenté en perspective et devenu topique après avoir été mis au point par Chauveau.

Chauveau et les autres ont mis en place des signes « synecdochiques » en indiquant les parties représentant le tout sans aller contre la vraisemblance, par exemple, ils représentent un seul côté de la scène ou encore la toile de fond et pas les coulisses sur le côté³³.

Le second élément employé par Ertinger pour désigner un cadre urbain comme comique est de peupler son arrière-plan de petits personnages de citoyens. Il ne s'inspire cette fois pas de Chauveau, dont le célèbre frontispice pour *L'École des femmes* de Molière est commenté ainsi par Noël Peacock :

Il s'agit de l'illusion théâtrale d'une place urbaine. Ce qui est remarquable est le manque de circulation ou de passants [...] Cette vision de la place urbaine déserte, bien nécessaire pour le développement cohérent de l'intrigue, semble contredire les images des carrefours affairés du XVII^e siècle³⁴.

Cette absence de citoyens sur la place s'explique dans le cas de *L'École des femmes* par la nécessité de poser un cadre vraisemblable donc discret aux échanges entre Arnolphe et Agnès. À l'inverse, à l'arrière-plan de la gravure n°46 pour *Le carnaval de Venise*, s'agitent une dizaine de minuscules figurants venus entre autres assister à une représentation sur tréteaux, et dont le

³³ « Chauveau, and others, developed shorthand devices by indicating the parts that represented the whole without destroying credibility. For example only one side of the scenic set would be shown or only the backdrop without the side wings. » (Julie Anne Plax « Theatrical Imagery and Visual Conventions », communication donnée dans le cadre du colloque CESAR de juin 2006). L'autrice signale des variantes de ce dispositif quasi normatif mis en place par Chauveau dans deux recueils de théâtre comique (on songe à certains frontispices du *Théâtre italien* de Gherardi par exemple celui des *Deux Arlequins*) mais elle ne cite pas le *RGO* qui nous semble proposer justement une variante originale de ce dispositif.

³⁴ Noël Peacock, « Un défi scénographique : comment représenter la ville dans les comédies de Molière ? », dans Jan Clarke, Pierre Pasquier et Henry Phillips (codir.), *La ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, Bern, P. Lang, 2011, p. 197.

rôle n'est pas seulement de combler un vide pictural et d'animer un espace, mais bien de désigner le cadre comme urbain donc comique dans une démarche plus réaliste que ne l'était celle de Chauveau.

C'est ce choix qui permet de faire sortir le lieu représenté dans la gravure n°51 pour *Hésione* de la catégorie « place de ville » et de le rapprocher de la catégorie tragique de la cité aux édifices publics ou palatiaux comme dans les gravures pour *Thésée* (n°6), *Énée et Lavinie* (n°26) et *Omphale* (n°54). La délimitation de cette dernière catégorie est cependant elle-même brouillée par le choix d'un palais pour illustrer trois ballets : *L'Europe galante* (n°43), *Les fêtes galantes* (n°45), *Le triomphe des arts* (n°49), le palais servant de cadre à cette gravure n°49 étant très proche de celui de la gravure n°54 pour la tragédie *Omphale*. Dans tous les cas, la taille imposante des bâtiments, les hauts plafonds, la décoration (pilastres, frontons, balustrade, colonnade) renvoient à des personnages de haut rang, et plus largement à l'idée de grandeur.

L'association au genre pastoral de paysages naturels est respectée sous la forme du bocage (composé d'arbres, de rochers, de rivières) ou du jardin sous ses différentes versions (vergers, allées de cyprès, parcs, parterres, fontaines, treilles). Ertinger est fidèle aux livrets qui indiquent comme cadre, pour *Pomone*, les « vergers de Pomone³⁵ », pour *Les Peines et les plaisirs de l'Amour*, une « allée de cyprès, terminée par une plaine et par des hameaux³⁶ », et pour *Les fêtes de l'Amour et Bacchus*, « une perspective [qui] s'ouvre et laisse apparaître dans le fond du théâtre une treille en berceau³⁷ ». La didascalie de l'acte II des *Peines et plaisirs de l'Amour*, déjà citée, a particulièrement inspiré Ertinger qui conçoit un espace lui correspondant fidèlement pour les gravures n°1 (*Pomone*), n°19 (*Le temple de la Paix*) et le décor du second plan de la gravure n°35 (*Les amours de Momus*). Cependant, une vingtaine de gravures font référence, par leur décor, à un univers pastoral alors que le RGO ne compte que six pastorales au sens strict : les paysages naturels gravés dans les gravures n°41 pour la tragédie *Vénus et Adonis* et n°44 pour la pastorale héroïque *Issé* sont par exemple très proches. La récurrence du décor pastoral dans les gravures du RGO est un important relais de l'omniprésence de la pastorale dans l'opéra en tant qu'univers de référence qui déborde la classification en genres.

Le lieu représenté dans la gravure contribue donc faiblement à l'indication générique : seule la place de ville se voit associer les connotations génériques en vigueur et encore cela ne

³⁵ RGO, tome 1, p. 5.

³⁶ *Ibidem*, p. 62.

³⁷ *Ibidem*, p. 138.

tient-il pas à la seule architecture des bâtiments. Si l'application de la classification serlienne ne peut rendre complètement compte du fonctionnement générique des décors gravés d'Ertinger, il reste cependant important de faire émerger les autres principes qui sous-tendent la représentation des lieux dans ces gravures. Ce que dit Marc Bayard à propos du décor théâtral vaut pour les lieux représentés par Ertinger :

*L'image scénographique [...] est à la fois spécifique à chaque représentation théâtrale, car elle représente tel ou tel lieu, mais elle est aussi stéréotypée et itérative car elle doit pouvoir être instantanément reconnue par le spectateur*³⁸.

En effet, les différentes gravures s'inscrivant dans un recueil et ayant donc été réalisées conjointement dans le cadre d'un programme illustratif, chaque lieu ne peut être envisagé indépendamment des autres.

Tout d'abord, les lieux gravés par Ertinger se répartissent en des types bien plus nombreux que les types serliens, variété qui fait écho à celle des décors d'opéra. Alors que les pièces parlées et réglées respectant l'unité de lieu présentent un nombre réduit de décors, l'opéra en propose une plus large palette, ce qui le fait usuellement classer dans le domaine des spectacles baroques non réguliers. Jean-Yves Vialleton relève ainsi, parmi les conséquences de l'unification du lieu, le rejet du décor du type chambre avec lit³⁹, le transfert des « scènes de temples et [des] consultations d'oracles dans les coulisses⁴⁰ ». *A contrario*, ces lieux conservés dans la tragédie chantée font bien partie des lieux gravés⁴¹ par Ertinger.

Dans le *RGO*, les divers lieux gravés sont en revanche choisis en respect de l'unité de ton car le graveur est soucieux de faire coïncider le décor et l'épisode représenté, conformément à la théorie picturale classique véhiculée par Antoine Coypel et l'Académie des beaux-arts :

La scène du tableau contribue à l'expression par le rapport qu'elle doit avoir au sujet que l'on traite. Gardez-vous bien de placer dans un lieu triste et mélancolique un sujet gracieux

³⁸ Marc Bayard, *op. cit.*, p. 26.

³⁹ « Une légende du XIX^e siècle prétend qu'« on ne vit jamais de lit sur scène entre la *Sophonisbe* de Mairet et *Marion Delorme*. [...] Si la position couchée et le lit disparaissent de la tragédie classique parlée, ce n'est pas parce qu'il s'agit d'une position et d'un accessoire qui seraient malséants par nature. Au XVII^e siècle, le lit n'est pas un lieu intime dont l'exposition serait malséante. C'est le meuble de la chambre, lieu où l'on reçoit [...] L'unification du lieu rend quasiment impossible la représentation de ce lieu relativement fermé. Mais cette unification concerne la tragédie parlée, et non la tragédie en musique ou la tragédie à grand spectacle, qui recherche au contraire les changements de décor. La première raison de la disparition du lit dans la tragédie parlée est donc de l'ordre d'une conséquence mécanique, celle de l'unification du lieu. » (Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 137-141).

⁴⁰ *Ibidem*, p. 154

⁴¹ Voir annexe 10, « Typologie des lieux gravés ».

*et qui doit inspirer le plaisir et la joie ; Bellone parmi les fleurs et Vénus, les Amours et les Jeux parmi des rochers affreux et dans des déserts terribles ; et dans des lieux aimables, où tout inspire la joie, la gaieté, gardez-vous de placer un sujet tragique, funeste et plein d'horreur*⁴².

On peut se faire une idée nette du parti pris d'Ertinger en comparant le frontispice n°12 qu'il grave pour *Proserpine* et les frontispices pour les livrets séparés conçus et gravés par Jean Berain et son atelier, dont il s'est explicitement inspiré. Les deux documents ayant servi de source à Ertinger proposent pour cadre à l'enlèvement de Proserpine l'un, un décor de type jardin à la française qui fait écho au jardin de Cérès du livret⁴³, et l'autre un décor champêtre⁴⁴. Ertinger choisit quant à lui un *locus horribilis*, une solitude affreuse qui correspond plutôt à la didascalie inaugurale de l'acte III (« Le théâtre change, et représente le mont Aetna vomissant des flammes, et les lieux d'alentour⁴⁵ »), et qui a l'avantage de convenir parfaitement à la scène gravée. Là où le livret d'opéra et ses frontispices originaux situent l'enlèvement de Proserpine par Pluton et par sa suite de créatures infernales dans un *locus amoenus*, Ertinger applique la théorie classique d'une adéquation entre type de décor et action, en s'appuyant sur les connotations symboliques associées aux lieux : son décor est l'un « des paysages mentaux qui condensent en quelques traits un imaginaire culturel et poétique⁴⁶ ». Par exemple les lieux sauvages, qui n'intègrent qu'une végétation rare, rappellent le *locus horribilis* et servent de cadre à la persécution d'un ou plusieurs personnages par un autre (Isis persécutée par Junon et une Furie, Proserpine enlevée par Pluton, Acis et Galatée menacés par le géant⁴⁷). Ce lieu peut s'enrichir d'un élément de décor supplémentaire : flammes qui signalent l'entrée des Enfers (gravure n°12), montagne sur laquelle le cyclope fait paître ses troupeaux et mer dans laquelle la nymphe Galatée se réfugie (gravure n°21). La grotte reste aussi associé chez Ertinger à des valeurs symboliques et des situations connues. Dans la gravure n°4 pour *Cadmus et Hermione*, « l'anfractuosité rocheuse apparaît comme le refuge de l'animalité et du monstrueux⁴⁸ », en l'occurrence d'un dragon. Dans la gravure n°42 pour *Aricie*, la grotte qui sert de cadre à un rituel magique est bien « espace de la fantaisie, du surnaturel et du merveilleux⁴⁹ ». Mais « face aux tourments de l'amour, l'anfractuosité obscure et les rochers sont [aussi] des refuges qui se

⁴² Antoine Coypel, *Discours sur la peinture*, 1708-1721, cité par Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, note 150, p. 469.

⁴³ Voir illustration 20.

⁴⁴ Voir illustration 21.

⁴⁵ *RGO*, tome 2, p. 237.

⁴⁶ Marc Bayard, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁷ Voir illustration 207.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 38.

prêtent à la confession intime⁵⁰» comme dans la gravure n°17 pour *Roland* où la grotte a servi de refuge au couple infidèle. Quant à la forêt, elle abrite tantôt les magiciennes (gravures n°47 pour *Amadis de Grèce*, n°50 pour *Canente*, tantôt la mort (gravures n°27 pour *Coronis*, n°28 pour *Astrée*, n°32 pour *Céphale et Procris*) conformément à une symbolique connue :

Aussi bien dans la littérature que dans l'art scénographique, la forêt est une zone d'ombre, propice à toutes les transformations, où il est difficile de pénétrer et de sortir. [...] La torsion répétée et la boursoflure opaque [de la représentation des arbres] sont autant d'éléments [...] qui représentent cette idée selon laquelle la forêt est le lieu de la métamorphose⁵¹.

Elle convient également à la sauvagerie de Marthésie, reine des Amazones. Le jardin, enfin, est « lieu de clarté et de civilité [...] lieu de la révélation amoureuse » comme dans les gravures n°10 pour *Psyché*, n°20 pour *Armide*, n°23 pour *Zéphyr et Flore*, et n°3 pour *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*.

L'application du principe de l'unité de ton au décor gravé entre *a priori* en contradiction avec la conception opératique du décor multiple, apte à recevoir des actions de registres opposés :

L'espace de l'opéra tend à revenir à un système de décor qui permet de coordonner plusieurs actions différentes dans un lieu unique par le biais de morceaux de paysage juxtaposés. [...] Appelé à contenir au moins deux sortes d'action, celle de la tragédie et celle du divertissement, le décor d'opéra se doit donc d'être ductile, et contrairement au décor classique [...] porte avec lui une relative indétermination générique⁵².

Ce manque d'uniformité n'est pourtant pas absent des décors gravés du RGO : l'adéquation entre décor et genre se trouve principalement brouillée, on l'a dit, par la récurrence d'éléments végétaux dans des gravures annonçant d'autres genres (tragédie, ballet). Le paysage pastoral a la propriété de se combiner, sous la forme « synecdochique » d'un seul arbre, à d'autres décors : *locus horribilis* (gravures n°9 pour *Isis*, n°11 pour *Bellérophon*, n°21 pour *Acis et Galatée*), palais (gravures n°18 pour *L'Idylle de Sceaux*, n°33 pour *Circé*, n°50 pour *Canente*), camp militaire (gravure n°22 pour *Achille et Polyxène*, n°53 pour *Scylla*), rivage marin (gravure n°40 pour *Méduse*), temple (gravures n°48 pour *Marthésie première reine des Amazones*). La végétation non maîtrisée vient même s'inviter dans des décors urbains : pourquoi par exemple ce monticule surmonté de buissons au beau milieu de la place de ville représentée dans la gravure n°7 pour *Le carnaval*, ou encore cet arbre aux côtés d'Anchise dans la gravure n°51 qui a pour cadre une

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ *Ibidem*, p. 50.

⁵² Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 139.

cité ? Dans les gravures n°51 et 40, la présence de l'arbre permet d'instaurer un premier plan qui sert d'encadrement à l'image. Lorsqu'il jouxte une tente militaire (n°22 et n°53), le motif de l'arbre comble un vide dans l'image. Cette fonction de remplissage est également remplie par les hameaux, montagnes, plaines, parfois combinés dans les lointains (« dans le fond » ou « dans l'éloignement » selon les expressions consacrées par les didascalies) comme dans les gravures n°1, 19 et 23 auxquelles ils confèrent profondeur. Il faut voir là une référence soit à une pratique picturale, soit à la pratique de la toile peinte relayée par les didascalies⁵³ qui, après avoir posé le décor principal, nomment en effet des espaces destinés à donner de la profondeur à la scène. Dans la gravure n°18 pour *L'idylle de Sceaux*, la juxtaposition de deux types de paysage (au premier plan un bocage et à l'arrière-plan un château prolongé par des jardins à la française) n'a en revanche pas fonction artistique mais est un équivalent plastique du titre qui oblige Ertinger à représenter un château rappelant la résidence royale de Sceaux et un paysage boisé à connotation bucolique évoquant le terme « idylle » : la gravure unifie les deux espaces en mettant habilement en scène le passage d'une architecture de type palatiale à un jardin à la française et enfin à un bocage. Cette ductilité du décor opératique se retrouve enfin dans les gravures associant un monument (temple ou tombeau) à un décor naturel (allée de cyprès ou forêt). Dans une autre catégorie de gravures, la juxtaposition de différents lieux est liée au contenu du livret et en symbolise les enjeux. Elle peut annoncer un changement de décor à vue, à l'intérieur d'un même acte, comme dans la gravure n°10 pour *Psyché* où la montagne à l'arrière-plan du palais de l'Amour a une fonction proleptique et annonce la fin de l'acte III (« La décoration change dans le même instant et ne laisse plus voir qu'un affreux désert⁵⁴ »), ou dans la gravure n°25 pour *Orphée* où Ertinger juxtapose au premier plan un paysage pastoral et au second plan un *locus horribilis* plus en harmonie avec la présence menaçante des bacchantes. Dans les gravures n°33 et 50 pour *Circé* et *Canente*, l'arrière-plan représente un palais et le premier plan une forêt, double paysage à l'image de Circé, à la fois aimable et maléfique. L'acte V de *Circé* a ainsi pour cadre un antre horrible qui prend ensuite l'apparence d'un palais pour tromper le couple d'amants : dans la gravure, la double nature de Circé est montrée à travers le raffinement de son palais dont le versant infernal et magique est

⁵³ La didascalie sur laquelle s'ouvre l'acte II de la pastorale *Les Peines et les plaisirs de l'Amour* décrit une allée de cyprès terminée par une plaine et par des hameaux. » (*RGO*, tome 1, p. 62). La didascalie inaugurale des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* prévoit que « le théâtre change et représente une épaisse forêt, où des chutes d'eau coulent entre des arbres : on voit dans l'enfoncement deux montagnes séparées par une belle vallée. » (*Ibidem*, p. 115).

⁵⁴ *RGO*, tome 2, p. 112.

incarné par la sauvagerie de la forêt. Ces gravures présentent un cas intéressant de représentation, par Ertinger, d'un changement de décor à vue de type métamorphose d'un *locus amoenus* en un *locus horribilis* ou inversement.

Plusieurs raisons font donc que le décor gravé ne donne pas par lui-même une indication générique : c'est le sujet de la gravure qui détermine avant tout la nature des lieux représentés par Ertinger et par ricochet le genre ; le fait que l'opéra connaisse une diversité de lieux qui excède la répartition serlienne entre trois décors associés aux trois principaux genres théâtraux et qu'il ne respecte pas l'unité de lieu (aussi bien en juxtaposant différents décors qu'en ayant recours au changement à vue) laisse des traces dans un programme illustratif qui par ailleurs utilise parfois des éléments de paysage pour sa capacité à équilibrer la composition.

Les personnages

L'apparence des personnages joue un rôle plus évident dans cette indication générique. Dans *La Poétique*, Aristote distingue les genres dramatiques et picturaux selon qu'ils représentent les hommes meilleurs, pires ou semblables⁵⁵, les notions de bassesse, médiocrité ou noblesse ayant une signification aussi bien sociale, que morale et esthétique. Cette distinction se retrouve dans les gravures étudiées : les costumes s'y répartissent en quelques types. En cela ils sont, pour reprendre l'expression de Jean-Yves Vialleton, « emblématiques » :

Le costume a d'abord une fonction qu'on pourrait appeler cognitive. [...] La pensée du XVII^e siècle a théorisé la manière de transmettre une information par la vue sans le recours au langage : c'est l'emblématique. [...] C'est dans les opéras que cela prend le plus d'évidence⁵⁶.

Ainsi, les gravures des opéras de coloration héroïque, c'est-à-dire tragédies lyriques et pastorales héroïques, ne représentent que des personnages « meilleurs », vêtus soit à l'antique, soit, pour les personnages féminins autres que les déesses ou les nymphes, avec des robes de coupe moderne qui leur confèrent une noble allure. Les gravures de cinq pastorales sur six (pas dans la pastorale héroïque *Coronis* dont les protagonistes sont les divinités Apollon et la nymphe Coronis) intègrent des bergers et bergères, reconnaissables à leurs attributs habituels : houlette,

⁵⁵ « Nécessairement ces personnages sont nobles ou bas (les caractères relèvent presque toujours de ces deux seuls types puisque, en matière de caractère, c'est la bassesse et la noblesse qui pour tout le monde fonde ces différences), c'est-à-dire soit meilleurs, soit pires que nous, soit semblables – comme le font les peintres : Polygnote peint ses personnages meilleurs, Pauson pires, Dionysios semblables –, il est évident que chacune des représentations dont j'ai parlé comportera aussi ces différences et sera autre parce qu'elle représentera des objets autres sous les rapports qu'on vient d'indiquer. » (Aristote, *La Poétique*, chapitre 2, 48a 1-9, éd. et trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 37).

⁵⁶ Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 209.

panetière, moutons et/ou chiens, éventuellement instruments tels que flûte ou cornemuse, et à leur costume.

Les ballets ne peuvent être identifiables au moyen des personnages présents dans la gravure qui les illustre : cela s'explique par la diversité générique que recouvre cette étiquette commune. Ertinger applique à chaque gravure de ballet le code correspondant aux autres intitulés génériques opératiques (pastorale, pastorale héroïque, tragédie lyrique, auxquels il faut ajouter une coloration « comique » autorisée par le ballet). Il est donc normal que, lorsque l'épisode du livret qu'il illustre relève de la pastorale héroïque, ou bien est de coloration tragique, les personnages soient habillés à l'antique⁵⁷ ; que, lorsque l'entrée gravée relève de la pastorale ordinaire, les personnages soient des bergers et bergères⁵⁸ ; que, lorsque l'entrée gravée est exotique (comme dans la gravure n°43 pour *L'Europe galante*), les costumes soient, en l'occurrence, turcs ; enfin que la coloration « comique » du sujet représenté se traduise par la présence, dans les gravures correspondantes, de personnages qu'on pourrait qualifier de pires et dont le costume est soit fantaisiste soit italien.

Il existe des exceptions à cette adéquation entre costumes gravés et genre mentionné sur la page de titre : l'apparition de certains types de costumes dans des gravures dont l'appartenance générique devrait *a priori* les exclure mérite d'être analysée. Par exemple, la présence, dans une gravure, de personnages aux traits nobles, habillés en bergers et bergères, et portant des houlettes, n'est pas plus que le cadre naturel un indice infallible d'appartenance au genre pastoral : c'est que bergers et bergères sont des personnages quasi obligés de l'opéra, quel qu'en soit le genre et les gravures du RGO rendent compte de leur polyvalence. Leur présence, au second plan de la gravure n°17 pour la tragédie *Roland*, correspond à leur importance dans une intrigue romanesque où ils sont des personnages à part entière, dotés de prénoms individuels ; ils ont même l'exclusivité de la gravure n°28 pour la tragédie *Astrée*, dont les protagonistes sont les bergers et bergères du célèbre roman d'Honoré d'Urfé. Les bergers ne sont pas des marqueurs génériques exclusifs du genre pastoral parce qu'ils sont tout simplement constitutifs de l'univers opératique dont ils peuplent notamment les divertissements. Pareillement, les personnages grotesques ne sont pas exclusivement dévolus aux ballets ou entrées de ballets à tonalité comique. S'ils n'ont jamais accès aux gravures d'opéra à coloration héroïque (tragédies lyriques et pastorale héroïque), on les retrouve cependant dans

⁵⁷ C'est le cas dans les gravures pour *Le triomphe de l'Amour* (n°13), *Aréthuse* (n°52), *Le triomphe des arts* (n°49).

⁵⁸ C'est le cas dans les gravures pour *L'Idylle de Sceaux* (n°18) et *Le temple de la Paix* (n°19).

les gravures de deux pastorales ordinaires sur trois (les gravures n°1 et n°3 pour *Pomone* et *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*) et dans la gravure n°35 pour le ballet pastoral *Les amours de Momus*. Dans la gravure n°3, Ertinger a représenté un satyre, personnage souvent associé à la comédie (on le trouve par exemple sur le frontispice général des œuvres complètes de Molière de 1684). Dans la gravure n°35, le personnage de droite, Momus, revêt le même costume grotesque que le dieu des jardins dans la gravure n°1. La présence de ces personnages s'explique par le fait qu'il faut

*distinguer les pastorales à tendance bouffonne et comique (comme Pomone), où l'intrigue est plus libre, de celles qui insistent plutôt sur l'aspect languissant et pathétique ; [...] les deux directions sont présentes dans la pastorale dramatique*⁵⁹.

Dans les trois gravures, Ertinger est fidèle à la coloration comique encore présente dans les premières pastorales. Un second élément de costume brouille le repérage des genres. Les gravures des tragédies lyriques n°4 pour *Cadmus*, n°6 pour *Thésée*, n°47 pour *Amadis de Grèce* et n°48 pour *Marthésie première reine des Amazones* (auxquelles on peut ajouter la gravure n°42 pour *Aricie*, ballet à coloration héroïque), représentent des personnages féminins dont la tête est surmontée d'une coiffe en plumes d'autruche, quasi identique aux coiffes de Flore et Pomone dans la gravure n°1 pour la pastorale ordinaire *Pomone*, et à celles des musiciennes de la gravure n°45 pour le ballet *Les fêtes galantes*, et qui n'est pas sans évoquer les coiffes également fantaisistes des danseuses et musiciennes des gravures n°7 et n°46 pour *Le Carnaval* et *Le Carnaval de Venise*. Nous montrerons⁶⁰ que cet élément de parure, indépendamment de toute indication générique, renvoie au théâtral, à la réalité des costumes sur la scène de l'Académie royale de musique.

Ces quelques exceptions ne remettent pas en question la logique globale qui préside à la conception des costumes par Ertinger, logique qui ne peut reposer sur une répartition générique tripartite en tragédie, pastorale et comédie : si Ertinger associe aux opéras à coloration héroïque (tragédies lyriques et pastorales héroïques) des costumes à l'antique, s'il associe au registre comique (et non à la comédie qui n'existe pas sous forme lyrique) des costumes ridicules et à la pastorale des costumes de bergers, il intègre l'omniprésence des bergers et bergères sur la scène opératique, limite les costumes à l'antique aux divinités et aux héros et réserve des costumes modernes aux héroïnes de tragédie, ramène le genre du ballet à

⁵⁹ *Ibidem*, p. 178.

⁶⁰ Voir chapitre VI.

l'un des trois autres genres, et enfin uniformise ses gravures en y intégrant des références à des détails vestimentaires proprement théâtraux.

L'épisode et le registre

Reste à étudier le troisième élément de la gravure pouvant servir d'indicateur générique : l'épisode représenté, identifiable grâce à la combinaison de différents éléments (lieux, gestes et objets) et associable à un registre au sens d'effet produit.

Les gravures illustrant les trois pastorales ordinaires représentent toutes un épisode galant, de tonalité légère, au cours duquel un couple (parfois deux) est au cœur d'un échange amoureux sans péril. Ces épisodes empruntent à la pastorale dramatique ou romanesque des situations amoureuses topiques : couronnement de l'amant dans la gravure n°1 pour *Pomone* ; « thème du déguisement ou de l'incognito, moyen précieux de la mise à l'épreuve amoureuse⁶¹ » dans la gravure n°2 pour *Les peines et les plaisirs de l'amour* ; agenouillement de l'amant dans la gravure n°3 pour *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*. La pastorale ordinaire n'a pas l'exclusivité de ces sujets galants et légers : la gravure n°35 pour le ballet de tonalité pastorale *Les amours de Momus* représente ainsi une bergère partagée entre deux soupirants et deux *topoi* galants sont au cœur de la gravure n°44 pour la pastorale héroïque *Issé* dans laquelle Apollon, déguisé en simple berger (c'est ce que signale le Cupidon qui volète au-dessus de lui, un masque à la main) s'agenouille auprès de son amante Issé.

Nombre de gravures de tragédies lyriques, conformes à ce qu'on attend *a priori*, représentent un épisode choisi pour sa capacité à provoquer terreur ou pitié :

Ce sont surtout les événements violents, combats et surtout morts, que les illustrateurs ont privilégié dans l'illustration de la tragédie. On comprend aisément ce qui les a séduits : la violence des scènes choisies suscite la crainte, la frayeur, mais aussi l'intérêt et la curiosité du lecteur, bien plus que les scènes apaisées de réconciliation [...]. Elles sont en outre proches de l'esprit de la tragédie, celui qu'on ne montre pas sur scène mais qui sous-tend toute l'action de la pièce. Souvent, enfin, cet événement violent est le nœud de l'intrigue, dont il est l'articulation principale ou la conclusion fatale⁶².

Dans le RGO, l'effet tragique est généralement obtenu par la représentation de la violence : elle peut prendre la forme d'un combat (gravures n°4 pour *Cadmus*, n°11 pour *Bellérophon*, n°14 pour *Persée*), d'un enlèvement (gravure n°12 pour *Proserpine*), d'un suicide (gravures n°8 pour

⁶¹ Catherine Kintzler, *op. cit.*, p. 253.

⁶² Mariette Naud, *op. cit.*, p. 259-260.

Alys, n°30 pour *Didon*, et n°48 pour *Marthésie première reine des Amazones*), d'une scène de torture (gravure n°9 pour *Isis*), d'un châtiment (gravures n°15 pour *Phaéton*), d'un homicide (gravures n°25 pour *Orphée*, n°31 pour *Médée*, et n°32 pour *Céphale et Procris*), d'un épisode de folie destructrice (gravure n°17 pour *Roland*), d'une métamorphose subie (gravures n°40 pour *Méduse* et n°50 pour *Canente*), d'une mort (gravure n°38 pour *Astrée*). Dans les gravures n°37 pour *Amadis de Grèce*, n°20 pour *Armide*, et n°53 pour *Scylla*, l'effet tragique est moindre car le péril est faible mais l'effet pathétique est obtenu par la représentation de personnages séparés de leur amant, qu'il s'agisse d'Amadis se croyant trahi, d'Armide devant accepter que Renaud l'abandonne pour rejoindre ses compagnons et redevenir un guerrier, ou de Scylla que la honte contraint à se séparer de Minos. D'autres gravures de tragédies comme celles pour *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide* (n°5), *Alcide* (n°29), *Omphale* (n°54), *Amadis* (n°16) et *Achille et Polyxène* (n°22) ont un effet didactique en proposant à l'admiration du lecteur des héros se sacrifiant par stoïcisme, affrontant une épreuve morale ou faisant preuve de mansuétude. Tous ces choix sont conformes à ceux de Chauveau pour la première édition des *Œuvres* de Racine :

*l'essentiel [est] de suggérer dans tous les cas le moment où sont à l'œuvre les deux émotions tragiques fondamentales que sont la frayeur et la pitié [...] auxquelles s'ajoutent quelquefois l'admiration*⁶³.

Les gravures des tragédies n°25 pour *Orphée* (sauf à susciter terreur et pitié étant donné la présence des bacchantes en arrière-plan) et n°33 pour *Circé*, suscitent avant tout l'émerveillement, devant le charme d'Orphée et la magie de Circé. D'autres gravures optent pour l'effet dramatique en représentant un retournement de situation, l'empêchement d'une action qui, si elle avait été effective, aurait placé le dénouement sous le signe du malheur : empoisonnement (gravure n°6 pour *Thésée*), ou sacrifice d'une victime expiatoire (gravures n°34 pour *Théagène et Chariclée* et n°55 pour *Médus*) empêchés *in extremis*. La gravure n°6 pour *Thésée* illustre très bien un cas de figure signalé par Georges Forestier comme éminemment tragique :

*un personnage qui s'apprête à tuer et reconnaît à temps sa victime pour ne pas la tuer constitue en effet la meilleure combinaison dramatique possible, produisant le plus parfait possible effet de surprise émerveillée*⁶⁴.

⁶³ Georges Forestier, « Du spectateur au texte : les pratiques d'impression du texte de théâtre au XVII^e siècle », dans Larry F. Norman, Philippe Desan, Richard Strier (codir.), *op. cit.*, p. 104.

⁶⁴ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques- Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, p. 175. Cette situation est typique du merveilleux tragique qui consiste en un effet de surprise résultant d'une péripétie. Georges Forestier explique que ce merveilleux tragique était appelé « merveilleux » par Chapelain au début du siècle, et sera appelé « sublime » dans le *Traité de Longin* traduit par Boileau en 1674.

Mais la gravure de tragédie lyrique fait aussi la part belle aux épisodes galants susceptibles de provoquer l'attendrissement en montrant des amants réunis, se distinguant ainsi des frontispices de tragédie parlée. Les couples formés par Psyché et Cupidon (gravure n°10), Achille et Polyxène (gravure n°22), Hésione et Laomédon (gravure n°51), Énée et Lavinie (gravure n°26), Jason et Hypsipyle (gravure n°37), Thétis et Pélée (gravure n°24), sont en effet touchants. Tout au plus peut-on déceler, lorsqu'un couple uni et heureux est représenté dans les frontispices de tragédie, la référence discrète à l'obstacle qui sépare les protagonistes et le plus souvent surmonté : la mer que doivent traverser les amantes de Pélée et de Jason pour les rejoindre, la langueur qui s'affiche sur le visage d'Ariane, la nécessité d'une intervention divine pour assurer le mariage d'Énée et Lavinie ou Hésione et Laomédon, le cadavre d'Hector, frère de Polyxène qui s'interpose entre le héros grec et la princesse troyenne, l'attraction funeste d'Adonis pour la chasse. Dans deux gravures, cet obstacle, perceptible pour un lecteur connaissant, le mythe est même évacué de la gravure : face à la gravure n°10 pour *Psyché*, le lecteur a du mal à imaginer que le sourire d'extase de Psyché découvrant le corps nu de Cupidon va céder la place à l'effarement après que Cupidon disparaîtra ; dans la gravure n°23 pour *Zéphyr et Flore*, Flore et son amant Zéphyr, dont la position agenouillée est un *topos* pastoral, forment un couple heureux que Borée, chérubin joufflu et inoffensif aux ailes de papillon, peut difficilement menacer. Les scènes des frontispices de tragédie du *RGO* sont donc très disparates dans les effets recherchés. Comparé à Chauveau illustrant les tragédies raciniennes, Ertinger illustrant les tragédies lyriques varie les registres, ajoutant à la recherche de la frayeur, de la pitié et de l'admiration, liées traditionnellement à la tragédie, la recherche du dramatique, de l'émerveillement et de l'attendrissement. La variété des registres choisis, le fait qu'ils ne soient pas toujours compatibles avec le genre de la tragédie parlée sont le signe d'une liberté prise par la tragédie chantée par rapport à son modèle parlé. Les livrets d'opéra étant largement inspirés de la mythologie, les librettistes (comme auparavant Benserade pour le ballet de cour) ont tendance à alléger les mythes de leur pesanteur tragique et à les infléchir vers d'autres registres.

Inversement, la violence n'est pas l'apanage de la tragédie. Les gravures illustrant les pastorales héroïques *Acis et Galatée* (n°21) et *Coronis* (n°27) représentent un épisode au cours duquel l'amant ou l'amante trouve la mort. Pour *Acis et Galatée*, Ertinger a choisi de représenter le moment où le cyclope Polyphème se débarrasse de son rival Acis en l'écrasant sous un rocher et, pour *Coronis*, celui où Apollon, en proie à la jalousie, tue son amante d'une de ses flèches. Ce faisant, il tire plutôt ces deux pastorales héroïques vers la tragédie. Catherine Kintzler

s'appuie justement sur ces deux opéras pour montrer à quel point la frontière est mince entre ces deux genres :

Un nombre non négligeable de pastorales héroïques ne reculent pas devant la mise en scène ou l'utilisation de la violence. Bien que cette violence ne fasse pas l'objet d'une règle (à la différence de la tragédie lyrique), sa présence dépasse les dimensions de l'exception et mérite de ce fait un examen spécifique⁶⁵.

Catherine Kintzler poursuit en soulignant que la violence n'est cependant pas traitée de la même manière dans les deux genres opératiques, « cette différence recoup[ant] la distinction entre "le tragique", affaire de coloration, et la "tragédie", affaire d'agencement poétique⁶⁶ ». Cette distinction, entre coloration et agencement poétique, repérable au niveau d'une œuvre entière, n'est cependant pas pertinente au niveau d'une gravure illustrant un épisode unique. Ainsi, l'attitude de Coronis dans la gravure n°27 n'est pas sans rappeler au lecteur du RGO celle de trois autres héroïnes de tragédies, Sangaride dans la gravure n°8 pour *Atys*, Isis dans la gravure n°9 pour *Isis*, et enfin Procris dans la gravure n°32 pour *Céphale et Procris* : toutes les quatre, agonisantes, en péril de mort ou déjà mortes, sont représentées allongées, vulnérables, en position de victimes innocentes. De même l'attitude d'Acis, les bras levés au ciel, fait écho à celle d'Isis, toujours dans la gravure n°9. La proximité entre tragédie et pastorale héroïque explique la communauté d'inspiration qui préside à leur illustration gravée.

Les gravures précédemment citées ont en commun d'être narratives. Quant aux gravures symboliques (représentant un épisode festif) ou allégoriques (mettant en scène des divinités accompagnées ou pas de leurs célébrants⁶⁷), on a vu qu'elles illustraient uniquement des ballets, genre opératique qui se distingue des autres genres par une importance toute particulière accordée aux divertissements dansés et aux célébrations. Ce type de sujet gravé, s'il est l'apanage des ballets, n'en concerne que huit sur douze, ceux dont le titre se prête à une gravure symbolique ou allégorique. Les quatre autres gravures de ballet représentent un épisode narratif qui n'a pas en soi de fonction d'indicateur générique. En effet, lorsqu'il doit illustrer un ballet « dont l'unité poétique est la pièce tout entière », Ertinger procède comme pour les tragédies et pastorales en sélectionnant un épisode conforme à la coloration du livret : la

⁶⁵ Catherine Kintzler, *op. cit.*, p. 252. Pour démontrer la présence de la violence dans le livret de *Coronis*, Catherine Kintzler s'appuie sur l'assassinat par Apollon de Corax dont il se venge parce qu'il est celui qui a dénoncé les amours de Coronis. Curieusement, elle ne cite pas le meurtre de Coronis, tuée, ainsi que son amant Daphnis, par Apollon jaloux, sujet retenu par Ertinger.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 253.

⁶⁷ La gravure n°36 pour *Le ballet des saisons* ne représente pas un épisode de célébration de divinités mais seulement des divinités.

violence inhérente à la poursuite d'Aréthuse par Alphée est conforme à ce qu'on attend du frontispice de ballet n°52 qui s'inspire de la pastorale héroïque ; dans la gravure n°35 pour *Les amours de Momus*, qui relève de la pastorale ordinaire, Momus endosse le rôle comique du barbon jaloux surprenant la bergère qu'il aime avec un autre ; quant à la gravure n°42 du ballet *Aricie*, elle témoigne de l'incertitude entre les colorations « pastorale héroïque » et « tragique » puisqu'elle illustre le moment dramatique où le prince Fernand est sur le point de se donner la mort. Lorsque le livret de ballet à illustrer consiste en « un assortiment d'actes à coloration générique variée », Ertinger sélectionne une des unités (acte ou entrée) et en extrait un épisode qui ne vaut pas pour indication du genre du ballet.

L'épisode représenté joue donc un rôle non négligeable dans l'indication générique du livret illustré : les sujets violents annoncent une tragédie lyrique ou une pastorale héroïque ; un divertissement dansé ou chanté annonce un ballet. Les sujets galants en revanche sont communs à tous les genres et n'entrent donc pas en relation avec l'étiquette générique qui fait suite au titre de l'opéra sur la page de titre.

*

* *

Si les gravures du *RGO* jouent un rôle dans la détermination générique du livret qu'elles introduisent, c'est essentiellement par le choix des costumes, moins par le choix des décors et peu par le choix de l'épisode. La porosité entre l'univers de la tragédie lyrique et celui de la pastorale et la diversité des colorations présentes dans des opéras rangés sous l'étiquette commune de ballets implique que les trois critères du décor, des costumes et de l'épisode ne soient pas complètement fiables. Les catégories héritées de la conception serlienne du décor, la répartition des personnages entre nobles héros et héroïnes de tragédie, bergers et bergères de pastorale et types comiques de la comédie et enfin l'association entre tragédie et exacerbation violente des passions en lien avec la politique face à l'association entre genres légers et intrigues amoureuses sont autant de typologies qui ne coïncident pas avec la répartition générique des opéras et qui donc ne peuvent être reprises par les gravures du *RGO*.

Les effets de brouillage, l'indétermination générique de certaines gravures ne font parfois que rendre compte de l'indétermination générique des opéras correspondants, que dissimule mal un étiquetage systématique. Ainsi l'on pourrait déduire des frontispices de *Zéphyr et Flore*, *La naissance de Vénus* ou *Astrée*, au vu des divinités et bergers qui y figurent, qu'ils

introduisent des pastorales héroïques et non pas des tragédies. Justement *Zéphyr et Flore* et *Astrée* sont deux opéras dont l'étiquette « tragédie » est discutée par Catherine Kintzler⁶⁸. Leur paratexte dans le *RGO* vient confirmer l'incertitude : *Zéphyr et Flore* est présenté comme un « opéra » par sa page de titre mais la liste de ses personnages s'intitule « Acteurs de la tragédie⁶⁹ ». Pareillement, l'indication générique « tragédie⁷⁰ » sur la page de titre de *La naissance de Vénus*, n'est reprise que dans la liste des « acteurs de la tragédie⁷¹ » et se voit substituer le mot « opéra » dans la table du tome cinquième, dans le titre général précédant le début du livret⁷² et en haut de chaque page impaire⁷³.

Si elles ne peuvent rivaliser avec la page de titre pour indiquer le genre lyrique précis de chaque livret, ces gravures n'en parviennent pas moins à annoncer son appartenance au genre de l'opéra. Outre qu'elles se caractérisent par une unité stylistique du fait qu'elles sont réalisées par un unique artiste, elles ont une composition identique : en haut au milieu, le titre de l'opéra figure en majuscules dans un médaillon⁷⁴ ; la situation gravée se noue entre plus d'un personnage, sur fond d'un paysage, et est circonscrite dans un espace lumineux et restreint, car délimité par des éléments divers (ombre, architectures, végétaux...). À la variété et à la rigidité de la classification générique annoncée en page de titre qui conçoit principalement des tragédies, pastorales, pastorales héroïques (auxquelles s'ajoutent ponctuellement une mascarade, des divertissements, un opéra et des ballets), les gravures, à travers leur composition

⁶⁸ À propos de *Zéphyr et Flore* : « Borée amoureux de Flore, est trompé par Zéphyr (qui aime Flore et est aimé d'elle). De son côté, Clytie aime Borée. Après avoir, par dépit, brisé quelques arbres, Borée enlève Flore mais le Soleil finit par le persuader de renoncer. Les amants se retrouvent, et Clytie est transformée en souci. L'ensemble se déroule sur les bords de l'Euphrate et dans les "rochers", et la pièce est un prétexte à des apparitions et des disparitions du soleil et des nuages. Si l'on ajoute à cela que le prologue met en scène Vertumne et célèbre le printemps, on retrouve les ingrédients habituels de la pastorale. La présence de Borée et l'inévitable enlèvement auquel il doit (conformément à sa nature) se livrer ne suffisent pas à donner à l'ouvrage l'intensité tragique. » (*Ibidem*, p. 257). À propos d'*Astrée* : « Il n'arrive jamais qu'une tragédie lyrique ne comprenne que trois actes, du moins dans la période de forte production tragique. Or *Astrée*, de La Fontaine et Colasse, "tragédie", ne compte que trois actes : en 1691, il s'agit d'un phénomène atypique. Le titre est déjà fort suspect. Les lieux où se déroulent les trois actes sont à l'évidence tirés de la tradition pastorale littéraire la plus connue [...] Il s'agit donc, non pas d'une tragédie, mais bien d'une pastorale héroïque, de style noble et tiré vers le haut. [...] Le terme tragédie, désignant une classification générique, se trouve ici usurpé : il ne s'agit pas d'une tragédie lyrique. » (*Ibidem*, p. 256).

⁶⁹ *RGO*, tome 3, p. 289.

⁷⁰ *RGO*, tome 5, p. 353.

⁷¹ *Ibidem*, p. 360.

⁷² *Ibidem*, p. 361.

⁷³ La page de titre du livret original de 1696 désigne l'œuvre comme un « opéra » (*idem* pour l'édition originale de la partition de 1695) et la liste des personnages s'intitule « acteurs de la pièce ».

⁷⁴ On a déjà signalé l'exception de la gravure n°16 illustrant le livret d'*Amadis*.

unifiée, répondent par une indication générique unique : elles annoncent un opéra. Leur composition joue le même rôle que la structure unifiée des pages de titre.

3. LA GRAVURE, COMPLÉMENT DU TITRE

Les gravures ne se contentent pas de proposer de manière approximative une transposition imagée de l'indication générique contenue dans la page de titre qu'elle redoubleraient. Elles complètent la page de titre lorsque, le titre ne pouvant que donner le nom du protagoniste du livret, elles s'efforcent de donner à voir par leurs moyens propres ce même protagoniste.

Les équivalents gravés de l'éponymie

Illustrer des titres d'opéra est *a priori* assez simple, s'agissant de titres qui consistent majoritairement en un ou plusieurs prénoms⁷⁵, celui du ou des protagonistes⁷⁶. La gravure a donc pour fonction de se faire l'écho de cette mise en valeur du protagoniste en proposant un équivalent graphique à l'éponymie⁷⁷.

Non seulement aucune gravure n'est déceptive par rapport au titre, mais toutes mettent en œuvre des procédés récurrents de mise en valeur du protagoniste permettant de le distinguer des autres personnages gravés en le désignant au lecteur comme le personnage éponyme. Nous nous proposons d'illustrer ces procédés qui relèvent aussi bien de la mise en situation que de la composition⁷⁸ par quelques exemples significatifs, sachant que plusieurs peuvent se combiner au sein d'une même gravure.

Sept gravures désignent le(s) protagoniste(s) en le(s) représentant seul(s) ou accompagné(s) de personnages traités ostensiblement comme secondaires. Sont concernées les gravures n°17 pour *Roland*, n°24 pour *Thétis et Pélée*, n°25 pour *Orphée*, n°32 pour *Céphale et*

⁷⁵ Parmi les cinquante-six gravures étudiées, quarante-quatre ont un titre contenant au moins un prénom. Dans les titres n°2, 3 et 13, la majuscule en tête du mot « Amour » est l'indice d'une allégorisation du sentiment amoureux et non pas d'un nom propre.

⁷⁶ Lorsque deux personnages sont associés dans un même titre, le plus souvent Ertinger dispose chacun à gauche ou à droite selon que son prénom apparaît respectivement en première ou en seconde position dans le titre. C'est le cas dans les gravures n°21 pour *Acis et Galatée*, n°23 pour *Zéphyr et Flore*, n°32 pour *Céphale et Procris*, n°41 pour *Vénus et Adonis*, n°38 pour *Ariane et Bacchus* mais pas dans la gravure n°26 pour *Énée et Lavinie* ni dans la gravure n°24 pour *Thétis et Pélée*.

⁷⁷ Antoine de Lérès, dans le *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres contenant l'origine des différents théâtres de Paris, op. cit.*, adopte comme équivalent typographique à l'éponymie, l'usage systématique des italiques pour le prénom du protagoniste.

⁷⁸ Voir Catherine Guillot, « Espace liminaire du livre de théâtre au XVIII^e [sic] siècle », art. cit., p. 4.

Procris, n°38 pour *Ariane et Bacchus*, n°39 pour *La naissance de Vénus* et n°41 pour *Vénus et Adonis*. Que les personnages autres que le héros soient des *putti*, néréides et tritons, c'est-à-dire des attributs traditionnellement associés aux cortèges marins de Thétis ou de Vénus ou qu'il s'agisse de bergers et bergères, des bacchantes ou de témoins cachés relégués au second plan et donc représentés à moindre échelle, leur statut de simples figurants ne remet pas en question celui de protagoniste de Roland, Orphée, Céphale et Procris.

Dans des gravures où il n'apparaît pas seul, le héros éponyme peut être celui qui surmonte un obstacle. Ce statut revient donc, dans la gravure n°11 pour *Bellérophon*, au vainqueur de la Chimère ; dans la gravure n°4 pour *Cadmus et Hermione*, il revient au personnage masculin qui, au premier plan, plonge sa lance dans la gueule du dragon, et non pas à la jeune femme apeurée qui lui sert de faire-valoir (elle ne détache pas ses regards du monstre et esquisse de sa main droite levée un geste de défense) ; dans la gravure n°16 pour *Amadis* le protagoniste est le soldat qui, devant deux personnages féminins relégués à droite dans une fonction de simples témoins, entrouvre à la pointe de son épée une porte dont l'ouverture laisse entrevoir des flammes. À l'inverse, des gravures peuvent attirer l'attention sur le protagoniste en le représentant en victime. Des cinq personnages de la gravure n°5, c'est bien celui qui est soutenu par les autres qui est l'Alceste du titre. Dans la gravure n°9 pour *Isis*, des deux personnages représentés au premier plan, c'est la jeune femme apeurée de droite qui est désignée au regard du lecteur comme la protagoniste : outre que l'apparence physique et l'attitude menaçante du personnage de gauche, une Furie, en font un opposant, c'est la jeune femme en détresse qui suscite notre pitié et attire notre attention. C'est un dispositif identique qui désigne au lecteur comme protagonistes Proserpine enlevée par Pluton dans la gravure n°12, la nymphe poursuivie par son agresseur dans la gravure n°52 pour *Aréthuse*, la nymphe transpercée d'une flèche dans la gravure n°27 pour *Coronis*, et le jeune homme métamorphosé en pic-vert dans la gravure n°50 pour *Canente*. Dans la gravure n°21 pour *Acis et Galatée*, en dépit de la grande taille de leur agresseur Polyphème et de son statut actif, ce sont bien les deux personnages de gauche, du fait de leur position de victimes, qui sont identifiés comme les personnages éponymes.

Même s'ils ne sont ni héros, ni victimes, certains personnages doivent leur statut de protagonistes au fait qu'ils sont seuls à être représentés en action dans la scène gravée. Dans la gravure n°10 pour *Psyché*, le lecteur cultivé reconnaît immédiatement Psyché dans la jeune femme qui « découvre » l'Amour. Mais son statut de protagoniste est aussi signalé par le fait qu'elle est la seule à agir, face à un Amour endormi. Dans les gravures n°33 pour *Circé* et n°40

pour *Méduse*, un couple est représenté mais les deux amants ne sont pas traités de manière identique : le personnage éponyme est celui qui est représenté en action, qu'il s'agisse de Circé opérant une métamorphose devant un Ulysse qui ne peut que s'étonner d'un tel pouvoir, ou Méduse qui séduit un Neptune charmé et passif.

La composition de la gravure joue un rôle important dans l'identification ou la mise en valeur du protagoniste.

L'occupation majoritaire de l'espace est un premier signe distinctif du protagoniste, dont on trouve un parfait exemple dans la gravure n°14 pour *Bellérophon* : Ertinger désigne le héros en lui consacrant toute la largeur de la gravure et ses deux quarts centraux en hauteur. Aucune autre gravure ne présente une telle proximité spatiale entre le visage du héros et le médaillon portant son nom.

Le protagoniste est souvent celui à qui est réservée le premier plan. C'est ce qui permet de départager les deux personnages représentés dans la gravure n°47 pour *Amadis de Grèce* : le protagoniste Amadis occupe le premier plan, quand la magicienne qui l'espionne est reléguée au second plan. Cette répartition permet de valoriser, dans la gravure n°20, Armide par rapport à son amant et ses compagnons et, dans la gravure n°15, Phaéton par rapport à Jupiter et Éridan.

Dans d'autres gravures, Ertinger met la théorie de l'*occhiata*⁷⁹ au service d'une désignation claire du personnage éponyme : ses gravures sont construites pour guider le regard du spectateur jusqu'au héros ou à l'héroïne, point de convergence des regards des autres personnages et de leurs gestes. La gravure n°5 pour *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide* offre un bel exemple de composition mettant en évidence la protagoniste. Elle regroupe en effet quatre personnages (voire cinq si l'on compte la statue d'Apollon). Le cœur de cet opéra est le sacrifice d'Alceste qui, pour sauver de la mort son mari le roi Admète, accepte de s'offrir à sa place pour mourir. La gravure représente le moment où Admète découvre son épouse pâmée et expirante. L'héroïne éponyme ne peut être que celui des cinq personnages vers qui convergent tous les regards mais aussi tous les gestes : son mari se précipite dans sa direction et tend vers elle ses mains comme pour l'empêcher de chuter, geste reproduit par le petit enfant à ses pieds qui

⁷⁹ « Comme au théâtre, le lieu et le personnage principal doivent être identifiables au premier coup d'œil et permettre l'intelligibilité de l'image. Les lignes de fuite convergent vers un point central comme les gestes des différents personnages convergent vers le héros, faisant correspondre la construction perspective à l'unité de l'action. » (Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, p. 399).

agrippe la robe de sa mère ; sa suivante la soutient par derrière, un de ses bras passé autour de sa taille. Même la statue d'Apollon semble la désigner de sa main droite comme un exemple de vertu. Si l'on isole le motif de la main droite d'Alceste, inerte (et au croisement des diagonales de la moitié inférieure de la gravure), on se rend compte qu'Ertinger en a fait le but de tous les gestes de main des autres personnages, chacun, mari, enfant, suivante cherchant à l'agripper dans un dernier adieu. Le choix des attitudes, la disposition des mains mettent en valeur l'héroïne éponyme. De même, la gravure n°15, outre qu'elle représente Phaéton au premier plan et presque au centre de la composition, en fonction de victime, en fait le point de convergence de deux éclairs de foudre, du geste punitif de Jupiter, et enfin du regard et du geste de la main du dieu du fleuve Éridan qui l'accueille. Dans la gravure n°22 pour *Achille et Polyxène*, le protagoniste ne peut être que ce soldat debout que trois autres personnages agenouillés supplient, Priam lui baisant les pieds et Polyxène tendant vers lui son visage. La gravure n°29 désigne elle aussi clairement Alcide comme le protagoniste car il est plus grand que les deux autres personnages⁸⁰ qui tournent vers lui leur visage, l'un agenouillé, l'autre pleurant d'émotion devant le sacrifice accompli par le héros. Didon est, des trois femmes représentées dans la gravure n°30, celle qui est l'objet des soins attentionnés des deux autres au moment où elle se donne la mort. Dans la gravure n°40, Méduse est à la fois objet du regard énamouré de Neptune, cible de la flèche décochée par la divinité céleste, et objet de la curiosité d'un témoin caché. Dans la gravure n°52, Aréthuse est clairement la jeune femme poursuivie par Alphée et protégée par Diane ; son statut de victime d'une métamorphose la désigne comme la protagoniste (comme Picus dans la gravure n°50), mais aussi le fait que vers elle convergent les gestes des autres personnages : au geste qu'effectue Alphée, bras droit tendu et paume ouverte pour l'attraper, répond celui de Diane, même bras droit tendu, mais index pointé pour opérer la métamorphose salvatrice. La gravure n°55 pour *Médus* représente quatre personnages auxquels s'ajoute une statue de Minerve. C'est la statue et donc la divinité correspondante qui est mise en valeur, constituant le sommet du triangle formé par les autres personnages. Mais le véritable protagoniste, situé à la verticale de la statue, est clairement désigné non seulement par le fait qu'il est le seul personnage à être agenouillé, qui plus est au centre du premier plan, mais aussi par le jeu subtil des regards et des gestes qui le relie à tous les personnages : la gravure est parcourue par un mouvement dont le point de départ est la princesse Thomiris qui regarde

⁸⁰ « Les peintres [...] peuvent toujours représenter leurs héros dans l'état le plus parfait, et choisir une plus grande taille, comme la plus avantageuse et la plus convenable pour les bien figurer, pourvu toutefois qu'elle n'ait rien d'extraordinaire, et qui ressemble à un géant. » (Félibien, *Troisième entretien*, 1679, cité dans Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, p. 80).

son père le roi Persée, lequel lui désigne de la main gauche le jeune Médus qui regarde Médée ; celle-ci, de ses mouvements de bras, fait le lien entre celui qu'elle vient de reconnaître comme étant son fils et la statue de Minerve qu'elle lui désigne pour qu'il lui rende grâce, la lance de Minerve semblant, en fin de chaîne, désigner de nouveau Médus.

Le protagoniste peut être aussi désigné par le fait qu'il occupe le cœur de la composition. Dans la gravure n°8 pour *Atys*, le premier plan est occupé par un personnage féminin, couché et comme mort, bien trop passif pour remplir la fonction de protagoniste. Des deux personnages occupant le second plan et qui sont en action, c'est celui de droite qu'Ertinger désigne comme le personnage éponyme, Atys. En effet son geste se situe au croisement exact des deux diagonales de la gravure. La gravure n°12 pour *Proserpine* comprend quatre personnages, dont un Cupidon ailé. Un néophyte, qui ignorerait l'épisode de l'enlèvement de Proserpine par Pluton, reconnaîtrait pourtant aisément la protagoniste dans cette jeune femme au visage éploré qui se débat dans les bras d'un dieu barbu. Non seulement ce visage qui traduit une situation émotionnelle très forte attire le regard⁸¹, mais il est aussi le point de rencontre entre deux lignes : l'une partant approximativement du coin en bas à droite de la gravure et reliant le visage d'Aréthuse, qui assiste impuissante à l'enlèvement, à celui de Proserpine, et l'autre reliant le visage de Proserpine à celui de Cupidon. Ertinger propose au regard du lecteur un parcours ascendant allant de droite à gauche (d'Aréthuse à Proserpine) puis inverse allant de gauche à droite (de Proserpine à Cupidon), ce parcours du regard coïncidant avec le parcours de Proserpine, parcours géographique allant de la terre aux Enfers mais également psychologique passant du statut de jeune fille (représenté par sa compagne la nymphe Aréthuse) à celui d'épouse. Même l'œil d'un spectateur « naïf » est engagé dans ce parcours qui désigne la jeune femme comme la protagoniste⁸².

Nous ne pouvons clore cette analyse des procédés de mise en valeur du protagoniste sans signaler quelques gravures(quatorze) qui remplissent mal cette fonction. Le repérage du protagoniste ne peut s'y faire qu'à la condition que le lecteur connaisse le récit auquel est associé

⁸¹ Voir annexe 23, « L'*actio* rhétorique dans les gravures du *RGO* (1) : L'éloquence du visage ».

⁸² Proserpine est également mise en valeur par le jeu des regards mais de manière imparfaite : vers elle convergent les regards de Cupidon et d'Aréthuse. Seul Pluton, paradoxalement, ne la regarde pas alors qu'il est son ravisseur. On peut certes estimer que le regard amoureux qu'on attend de lui est transféré au Cupidon ailé qui survole Proserpine ; mais il reste étonnant que Pluton détourne la tête comme pour s'assurer qu'il n'est pas suivi. Nous expliquerons cette anomalie dans le chapitre V, lorsque nous nous intéresserons aux sources des gravures.

le personnage éponyme et il peut l'identifier non pas grâce à sa mise en valeur mais grâce à ce qu'il est (par exemple un homme ou une femme) ou grâce au geste notoire qu'il accomplit.

Une première catégorie regroupe les gravures traitant à égalité plusieurs personnages sans que l'un se détache du groupe. La gravure n°1 pour *Pomone* accorde une égale importance aux deux personnages féminins traités de manière symétrique : revêtues de robes différentes mais de richesse équivalente, associées chacune à un compagnon et à un attribut (fleurs ou fruits), effectuant un geste identique, elles annoncent plutôt un opéra intitulé « Pomone et Flore ». De même, les gravures n°37 pour *Jason ou La toison d'or*, n°44 pour *Issé*, et n°53 pour *Scylla*, représentent un couple et seul le titre permet de départager qui, de l'homme ou de la femme traités à égalité, est le protagoniste. Dans la gravure n°26 pour *Énée et Lavinie*, trois personnages, dont les regards convergent vers Junon, peuvent prétendre au statut de protagonistes et Lavinie, pourtant mentionnée dans le titre, est même représentée en retrait par rapport à son père. C'est aussi le cas de la gravure n°34 pour *Théagène et Chariclée* où les quatre personnages sont représentés quasiment sur un même plan : seule la connaissance du livret permet d'identifier le couple éponyme, d'autant que Chariclée se situe en retrait par rapport au trio principal.

Une deuxième catégorie concerne les gravures dans lesquelles le protagoniste n'est pas celui à qui est accordé le plus d'importance. Dans la gravure n°14 pour *Persée*, le héros vainqueur du monstre est relégué au second plan, le premier plan étant occupé par la jeune femme qu'il sauve, Andromède. La gravure aurait pu aussi bien illustrer un opéra intitulé « Andromède⁸³ » : c'est le titre et non la composition qui permet d'identifier le protagoniste. Dans la gravure n°35 pour *Les amours de Momus*, la gravure représente trois personnages dont le principal semble être la femme représentée au centre, trompant les deux hommes qui l'encadrent : Momus, pourtant cité dans le titre, n'est pas plus mis en valeur que son rival et bien moins que la femme qu'il convoite. Dans la gravure n°42 pour *Aricie*, l'héroïne représentée de profil, est reléguée sur le côté droit de la gravure et cède la place principale au prince Fernand représenté de face, au centre de la gravure, sur le point de se donner la mort. Le cas de la gravure n°48 pour *Marthésie première reine des Amazones* est similaire : la composition de la gravure, qui met au premier plan un roi agonisant soutenu par un de ses soldats, le désigne comme le protagoniste alors que

⁸³ C'est le titre d'un opéra italien, sur un livret de Benedetto Ferrari créé à Venise en 1637. Ses deux frontispices représentent d'ailleurs Andromède assise sur un renforcement du rocher et assistant impuissante au combat de Persée.

Marthésie ne figure qu'au second plan. Les gravures n°51 pour *Hésione* et n°54 pour *Omphale* représentent chacune un couple dirigeant ses regards vers un homme isolé qui lui fait face. Seul le titre désignant un personnage féminin permet d'attribuer le statut de protagoniste à la femme plutôt qu'au personnage vers qui les regards convergent : la même composition est d'ailleurs employée dans la gravure n°39 illustrant un opéra dont le héros éponyme est bien Alcide. La gravure n°31 pour *Médée* représente un cas particulier : le protagoniste semble *a priori* être le personnage qui occupe seul le premier plan de gauche, habillé en soldat romain et brandissant son épée. En réalité c'est un héros impuissant qui, de son index, pointe les cadavres de ses enfants, et qui de son regard attire l'attention sur l'auteur de l'infanticide : Médée. La composition ne fonctionne donc pas par elle-même ; elle demande à être déchiffrée à la lumière du mythe et dépend d'une connaissance préalable à sa découverte.

On ne s'étonnera pas de trouver dans cette liste la gravure n°28 pour *Astrée* qui ne désigne pas de manière claire lequel des six personnages représentés est le protagoniste. Celui-ci pourrait être le jeune homme évanoui qui occupe le centre du premier plan, entouré par trois bergères mais derrière lui, un personnage debout, d'une taille supérieure à la moyenne, faisant des gestes amples, lui dispute cette fonction. Aucun des deux ne semble être l'héroïne Astrée. Dans ce cas précis, la difficulté à dégager de la composition la désignation claire d'un protagoniste va de pair avec une difficulté générale d'interprétation, d'identification des personnages⁸⁴.

Mis à part ces quelques gravures⁸⁵, le programme illustratif du RGO propose donc des gravures qui permettent au lecteur de repérer facilement le ou la protagoniste.

L'attribut notoire

Les gravures ne se contentent pas de désigner le héros éponyme : à la différence du titre, elles ont le pouvoir de rappeler aux lecteurs qui est ce héros ou ce qui en fait la célébrité⁸⁶. Cette fonction mnémotechnique est rendue possible par le fait que les livrets illustrés n'inventent pas leurs sujets mais les empruntent, soit aux récits de l'Antiquité (mythologie gréco-romaine,

⁸⁴ Nous interpréterons cette gravure dans le chapitre V.

⁸⁵ Sur ces quatorze gravures, trois seulement empruntent leur composition à la tradition iconographique (gravures n°44 pour *Issé*, n°14 pour *Persée* et n°31 pour *Médée*) : la difficulté à mettre en valeur le protagoniste dans une composition est donc majoritairement le fait d'Ertinger.

⁸⁶ « Au XVII^e siècle, on considère que l'*enargeia*, le pouvoir des fables est justement dans cette faculté qu'ont les noms et les images des dieux et des héros de se développer en récits ou en descriptions. » (Véronique Gély, *L'Invention d'un mythe : Psyché – Allégorie et fiction du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Champion, 2006, p. 40).

« protohistoire homérique ou virgilienne⁸⁷ ») soit à la tradition épique et chevaleresque (italienne ou espagnole) transmise par le romanesque moderne⁸⁸. Les gravures ne fonctionnent donc pas comme des énigmes à résoudre puisque leur but n'est pas d'entretenir un mystère ; elles ne sont pas non plus l'équivalent de périphrases car elles ne se substituent pas à la désignation du protagoniste par son nom mais la complètent. Les références mythologiques et littéraires relèvent d'une culture commune aisément et immédiatement mobilisable, et le décodage de l'image peut être décrit en des termes, appliqués d'abord à l'emblématique :

La réception d'une composition emblématique fondée sur la Fable repose sur la tension entre la connaissance que le lecteur possède de l'épisode retenu, qu'il est capable d'identifier immédiatement dans la très grande majorité des occurrences, et la logique interprétative qu'il lui faut déployer⁸⁹.

Quels moyens Ertinger emploie-t-il pour définir et présenter les héros de ces livrets d'opéra ? Le physique n'est pas ce qui permettra au lecteur d'identifier le héros ou l'héroïne gravés : tous partagent la même stature et le même visage et obéissent à un code vestimentaire étudié précédemment. S'agissant de protagonistes jouissant déjà d'une certaine notoriété, supports d'une tradition iconographique remontant à l'Antiquité, le fait de leur associer un attribut notoire est le moyen qui permet leur identification. Cette association repose sur une iconologie standardisée et topique.

[Elle] n'a rien à voir, [...] avec la diversité des représentations antiques mises au jour par l'archéologie, qui prend en compte les spécificités locales associées au culte de telle divinité indissociable de son terroir religieux. Elle s'est dessinée à partir d'un double corpus littéraire [...] d'une part, celui des textes des auteurs antiques (Ovide au premier chef) [...] ; d'autre part, les compilations mythographiques effectuées à partir de ces textes, telles qu'elles se développent [...] au milieu du XVI^e siècle⁹⁰.

En leur associant ces attributs, Ertinger fait appel à un savoir partagé avec le lecteur. Lorsque le protagoniste est un dieu, l'attribut est un objet connu : dans la gravure n°1, Pomone se reconnaît aux fruits qu'elle porte dans son écharpe ; dans la gravure n°2, on identifie le dieu Apollon dans le protagoniste qui tient une lyre ; dans la gravure n°13 pour *Le triomphe de l'Amour*, on reconnaît Cupidon à ses attributs habituels : arc, flèches et carquois ; Zéphyr et Flore, les deux amants de la gravure n°23 sont respectivement associés aux ailes de papillon et aux

⁸⁷ François Moureau, *op. cit.* p. 142.

⁸⁸ Les sujets d'opéra ne sont empruntés ni à l'histoire moderne comme ceux des tragédies parlées de Corneille, ni à des œuvres littéraires française (le livret de La Fontaine pour *Astrée* fait exception).

⁸⁹ Anne-Elisabeth Spica, « Lire et relire la mythologie à travers les recueils emblématiques du XVI^e au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n°272, 2016, p. 402.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 397.

fleurs⁹¹ ; Orphée, héros de l'opéra n°25, a pour attribut la lyre et Alcide sa peau de bête et sa massue dans les gravures n°29 et n°54. Bacchus se reconnaît, dans la gravure n°38, à la panthère qui traditionnellement lui sert de monture ou bien tire son char. Vénus est associée à sa coquille dans la gravure n°39 et à son char tiré par des colombes dans la gravure n°41. Dans la gravure n°19 pour *Le temple de la Paix*, le personnage allégorique tient l'inévitable branche d'olivier mais également une corne d'abondance. Le héros éponyme de l'opéra n°14, *Persée*, est chaussé des habituelles sandales ailées : selon son degré de culture, le lecteur reconnaîtra dans le casque, l'épée et le bouclier portés par ce héros davantage que les pièces de l'armement de tout héros, des dons que lui ont faits respectivement Pluton, Vulcain et Pallas. Que la protagoniste de l'opéra *Circé* tienne une baguette rappelle qu'il s'agit de la célèbre magicienne, et que Marthésie, dans la gravure n°48, porte un arc, des flèches et des sandales réservées aux soldats, rappelle qu'elle est une amazone ; Pygmalion dans la gravure n°49 est identifié comme le fameux sculpteur grâce aux instruments et outils qui sont répartis à ses pieds (règle, compas, maillet, ciseau). Médée, dans la gravure n°31, est identifiable grâce à « un char tiré par des dragons volants⁹² ».

L'attribut peut être dissocié du personnage et être intégré au décor : il est alors la synecdoque d'un épisode notoire de l'histoire du personnage. Sa fonction strictement mnémotechnique est confirmée lorsque l'épisode auquel l'objet est attaché n'est pas celui représenté dans la gravure et qu'il s'y inscrit donc de manière anachronique. Peut s'interpréter comme un attribut de Jason, héros éponyme de la gravure n°37, la flotte de dix navires, gravée en arrière-plan, et qui rappelle qu'il est un héros voyageur engagé dans une quête⁹³. La préoccupation mnémotechnique explique la présence d'une génisse en arrière-plan de la gravure n°9 pour *Isis* : loin de contribuer à la mise en place d'un cadre bucolique, elle permet

⁹¹ Cet attribut est démultiplié : Flore est reconnaissable aux fleurs qui couronnent sa tête et auxquelles font écho celles recueillies dans la corbeille à ses pieds, celles tressées en une guirlande ornant le support en pierres sur lequel elle s'appuie, et celles jonchant le sol.

⁹² *RGO*, tome 1, p. 342. Aurore Gutierrez-Laffond rappelle que « l'imagerie relative tant à la magicienne qu'à la sorcière ne manque pas d'exploiter cette diablerie animale tantôt dans un style sublime, tantôt dans un style bas. Le premier est de l'ordre du démesuré et de l'exceptionnel voire du fantastique, le second de l'ordre du petit et du dérisoire. Le registre noble exige un grossissement : le serpent de la sorcière se fait dragon dans la tragédie. Ainsi Médée et Circé sont indissociables du dragon volant dont la gueule crache des flammes » (Aurore Gutierrez-Laffond, *op. cit.*, p. 108).

⁹³ Cette flotte ne peut être celle de la reine Hypsipyle, qui, à l'acte II, pour arriver dans « le port de la capitale de Colchide » se déplace en char marin. L'opéra se clôt sur le départ de Jason à qui Orphée conseille : « Embarquons-nous. » (*RGO*, tome 5, p. 289).

au lecteur de reconnaître derrière le nom propre « Isis » la nymphe Io que son amant Jupiter métamorphosa en vache pour la dérober à la colère de Junon.

Les gravures associant le protagoniste à un attribut sont au nombre de seize. Cela pourrait paraître peu mais tous les protagonistes ne sont pas associables et donc associés à un attribut. À ces seize gravures s'ajoutent celles dans lesquelles des attributs sont aussi utilisés pour permettre l'identification des personnages secondaires non désignés explicitement dans le titre⁹⁴. À chaque fois Toutes les fois que cela lui est possible, Ertinger facilite l'identification du protagoniste par son lecteur en recourant aux attributs topiques que lui lègue l'iconologie.

*

* *

Dans l'illustration d'un titre, c'est-à-dire, la plupart du temps, d'un nom propre de personnage célèbre, Ertinger fait preuve de son savoir-faire d'artiste. L'éponymie trouve dans ses gravures des équivalents graphiques qui relèvent de la composition, jouent sur la répartition des personnages dans la profondeur de l'image et dans l'espace bidimensionnel de la gravure, sur la disposition des corps les uns par rapport aux autres, sur les regards qui les unissent. En cela, les gravures d'Ertinger sont parfaitement lisibles : les protagonistes éponymes sont immédiatement repérables. Ertinger manifeste également, comme tout artiste du XVII^e siècle, sa grande familiarité avec l'iconologie, ainsi définie dans *L'Encyclopédie* de d'Alembert et Diderot :

ICONOLOGIE, s. f. (Antiq.) science qui regarde les figures et les représentations, tant des hommes que des dieux.

Elle assigne à chacun les attributs qui leur sont propres, et qui servent à les différencier. Ainsi elle représente Saturne en vieillard avec une faux ; Jupiter armé d'un foudre avec un aigle à ses côtés ; Neptune avec un trident, monté sur un char tiré par des chevaux marins ; Pluton avec une fourche à deux dents, et traîné sur un char attelé de quatre chevaux noirs ; Cupidon ou l'Amour avec des flèches, un carquois, un flambeau, et quelquefois un bandeau sur les yeux ; Apollon, tantôt avec un arc et des flèches, et tantôt avec une lyre ; Mercure, un caducée en main, coiffé d'un chapeau ailé, avec des talonnières de même ; Mars armé de toutes pièces, avec un coq qui lui était consacré ; Bacchus couronné de lierre, armé d'un thyrses et couvert d'une peau de tigre, avec des tigres à son char, qui est suivi de bacchantes ; Alcide revêtu d'une peau de lion, et tenant en main une massue ; Junon portée sur des nuages avec un paon à ses côtés ; Vénus sur un char tiré par des cygnes, ou par des pigeons ; Pallas le casque en tête, appuyée sur son bouclier, qui était appelé égide, et à ses côtés une chouette qui lui était consacrée ; Diane habillée en chasserresse, l'arc et les flèches en main ;

⁹⁴ On pense au lion de Cybèle, aux paons de Junon.

Cérès, une gerbe et une faucille en main. Comme les Païens avaient multiplié leurs divinités à l'infini, les poètes et les peintres après eux se sont exercés à revêtir d'une figure apparente des êtres purement chimériques, ou à donner une espèce de corps aux attributs divins, aux saisons, aux fleuves, aux provinces, aux sciences, aux arts, aux vertus, aux vices, aux passions, aux maladies, etc⁹⁵.

Une telle définition, ainsi que les exemples qui l'illustrent, donne une parfaite idée du savoir dont devait disposer un graveur tel Ertinger. L'iconologie passe par une connaissance plus large de la mythologie notamment ovidienne, indispensable au métier de graveur⁹⁶.

CONCLUSION DU CHAPITRE IV

Entre gravure et page de titre se tissent des liens divers qui vont du redoublement à la complémentarité. Ertinger fait le choix d'intégrer le titre de l'opéra à son image par des moyens proprement iconographiques qui vont de la banale insertion dans un cartouche ornemental, à des dispositifs plus ingénieux qui « travaillent » l'insertion du texte dans l'image. Au titre du livret mentionné sur la page de titre fait alors pendant le titre de la gravure. Les deux titres ne sont cependant pas toujours identiques : l'adoption d'orthographe différentes, l'abrégement, voire la substitution d'un titre à un autre, bref tous les indices d'une autonomisation du titre gravé par rapport au titre imprimé témoignent plus largement de l'autonomisation de la gravure par rapport à la page de titre.

Cette autonomisation se manifeste également dans le fait que les catégories génériques traditionnelles reportées sur la page de titre et héritées du théâtre parlé sont débordées par d'autres informations de nature iconographique : les gravures rendent compte de la multiplicité des décors d'opéra qui excède la répartition tripartite héritée de Serlio, et de la capacité de l'univers pastoral à s'immiscer dans tous les genres opératiques sans se cantonner à la seule pastorale lyrique. Ertinger compose donc avec la tradition des frontispices de théâtre parlé à

⁹⁵ Anonyme, article « Iconologie », dans *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1762, volume 8, p. 488.

⁹⁶ D'ailleurs, il ne commet guère d'erreurs dans le choix des attributs contrairement à Jean Berain. À l'occasion des représentations de *Théagène et Chariclée*, Louis Ladvoat, un bourgeois parisien, proche de Jean-Nicolas de Francini et spectateur assidu de l'Opéra qui fit la chronique des spectacles opératiques dans sa correspondance avec l'abbé Du Bos, pointe les défaillances de Berain en matière de mythologie : « Vous vous formalisez du temple du Styx et de sa personnalité. Vous pouvez y joindre Hécate, qui sera habillée de blanc avec un croissant sur la tête du dessin du mythologiste Berain, qui ne sait pas que dans le ciel on pria la lune, qu'on invoquait Diane sur la terre et dans les enfers Hécate, que quelques-uns confondaient avec Proserpine. » (Lettre du 10 mars 1695, disponible sur : https://operabaroque.fr/DESMAREST_THEAGENE.htm). De même un dessin de Berain pour *Proserpine* représente Pluton avec le trident de Neptune au lieu de sa fourche à deux dents (l'erreur est corrigée dans les frontispices qui suivent).

fonction informative et dialoguant avec une page de titre dont ils partagent les fonctions, mais l'adapte à la souplesse du genre opératique qui échappe à certaines règles du théâtre classique comme l'unité de lieu ou la séparation stricte des genres.

Les gravures vont également plus loin que la page de titre dans la présentation du protagoniste. Chargées d'illustrer avant tout des opéras dont le titre est le nom du héros ou de l'héroïne, elles parviennent, par des moyens divers et éprouvés propres à la composition d'une image, à mettre en valeur le protagoniste dans une équivalence de l'éponymie. Ertinger renforce d'ailleurs la fonction « éponymique » de la gravure lorsqu'il associe à ce nom un attribut notoire légué par l'iconographie traditionnelle dont le lecteur est familier.

C'est bien le titre qu'illustre et amplifie la gravure, dans une conformité systématique. À cet ensemble tripartite formé par la gravure, son titre et le livret peut s'appliquer la métaphore de l'emblème : sont associés une image (la gravure), un texte (le livret), et une devise (le titre de la gravure). Cette métaphore permet de montrer le fonctionnement autonome de la gravure par rapport à la page de titre mais aussi son lien étroit avec son propre titre. Ce lien ne peut cependant rendre compte pleinement de la conception de la scène gravée. Le graveur, lorsqu'il illustre un titre, doit trouver son inspiration aux sources mêmes de ce titre.

CHAPITRE V

LA GRAVURE ET SES SOURCES

Dans ce chapitre, nous nous attacherons d'abord à identifier à partir de quelles sources et sur quels critères sont fixés les sujets des gravures puis à déterminer selon quelles démarches créatrices l'artiste en propose une représentation imagée. Seront ainsi dégagés les principes du geste illustratif à l'œuvre dans ce recueil, suivant les deux étapes permettant la réalisation des gravures : la conception d'un programme illustratif puis son application concrète sous forme d'images dessinées puis gravées par l'artiste.

Il suffit de feuilleter le *RGO* en ne s'attachant qu'aux gravures pour identifier immédiatement le sujet¹ de certaines d'entre elles, parfois même sans qu'il soit nécessaire de prendre connaissance de leurs titres : c'est le cas par exemple des gravures illustrant les opéras *Orphée* ou *Proserpine*. D'autres restent indéchiffrables tant qu'on n'a pas lu le livret². Dans le même recueil coexistent donc des images qui fonctionnent comme un discours autonome et d'autres qui sont une simple illustration du discours verbal, « qui attendent le texte pour prendre sens³ ». Ces deux expériences de lecture correspondent à deux modes de conception des frontispices : ceux qui reprennent une scène topique familière pour le lecteur et ceux qui illustrent un passage du livret qui n'a jamais encore fait l'objet d'une adaptation imagée. Il est impossible de déterminer à qui revient ce choix : pour la gravure n°4 par exemple, Ertinger a-

¹ Voir l'annexe 11 « Contenu des scènes gravées ».

² Cette distinction est déjà établie par Marie-Claire Planche-Touron : « Pourquoi est-il nécessaire d'ajouter de l'écrit à une composition dont le rôle est d'illustrer un texte ? Sans doute parce que tirées de tout contexte, les figures perdent de leur sens ; elles ne sont pas nécessairement intelligibles. En effet, dans la mesure où la vignette est placée au début du texte, le lecteur découvre un événement dont il n'a, *a priori*, pas encore connaissance. Quelques vers ou une légende peuvent apporter des éclaircissements. [...] Il convient donc de s'interroger sur le niveau de lisibilité des illustrations dès lors qu'elles sont dissociées du texte. Cependant, il faut modérer ces difficultés, cette complexité qui ne sont qu'apparentes pour un sujet relativement bien connu. La modération est rendue aisée par la comparaison avec la peinture dès lors que l'on considère que la gravure d'illustration est organisée comme un tableau. En effet, la plupart des peintures ne comportent aucune mention écrite concernant le sujet représenté ; elles n'en sont pas illisibles pour autant. » (Marie-Claire Planche-Touron, art. cit., p. 2).

³ Anne Surgers, *op. cit.*, p. 47.

t-il reçu des consignes pour représenter la scène du combat entre Cadmus et le dragon, ou bien a-t-il lui-même choisi cette scène après avoir reçu la seule consigne d'illustrer un opéra titré *Cadmus* ? Nous partirons du principe que le graveur n'est pas un simple exécutant et qu'il est responsable du choix de la scène gravée. Se dessinent donc deux figures d'Ertinger, tantôt imitateur, tantôt inventeur.

1. ERTINGER IMITATEUR

Hériter de sujets notoires et/ou de scènes topiques

La majorité des gravures a, pour le lecteur, un air de déjà-vu. Leur caractère familier découle, dans le cas des trois gravures allégoriques, *Le triomphe de l'Amour* (n°13), *Le temple de la Paix* (n°19) et *Le ballet des saisons* (n°36), de leurs références aux codes iconographiques de la représentation allégorique et, dans tous les autres cas, du fait qu'elles représentent l'épisode topique auquel le protagoniste est associé, de manière récurrente et spontanée, dans la culture commune.

Ertinger illustre un titre (qui, on le rappelle, n'a rien *a priori* de narratif puisqu'il consiste en un ou des noms propres) par une scène qui doit répondre à deux exigences : intégrer le ou les personnages éponymes et faciliter leur identification grâce non seulement à un attribut mais aussi à un épisode notable auquel son nom est lié.

En général, dans l'ensemble des événements constitutifs du récit lié à un héros, quelques événements isolés sont emblématiques de son destin. Par exemple, Phaéton est spontanément associé à sa chute et l'expression « trébuchement de Phaéton », malgré son caractère allusif, fait sens pour un public d'opéra du XVIII^e siècle, qui va la charger de toutes les circonstances qui accompagnent cet événement dans les sources littéraires ou iconographiques qui le transmettent. Lorsqu'un personnage éponyme est spontanément associé à des épisodes topiques concurrents, le graveur en choisit alors un seul. Ce parti pris distingue le programme d'Ertinger pour le RGO de celui qu'il a produit pour *Les métamorphoses* : dans nombre de gravures d'inspiration directement ovidienne, l'espace est morcelé en différentes parties occupées par des personnages se livrant à des actions distinctes, simultanées ou successives. Par exemple, une métamorphose est accompagnée le plus souvent de la représentation de sa cause ; parfois plusieurs épisodes sont regroupés dans la même gravure au point que le même

personnage y est représenté plusieurs fois⁴. Le souci d'illustrer le titre, manifesté par Ertinger dans ses deux programmes illustratifs, explique en partie cette différence : par exemple des titres fondés sur l'emploi d'un nom propre suivi de l'expression « changé en diverses formes⁵ » impliquent une composition fragmentée qu'un titre du *RGO* se résumant au seul nom du protagoniste n'impose pas. La différence du rapport aux épisodes topiques se manifeste particulièrement dans la manière dont Ertinger illustre le mythe d'Ariane. Pour « La couronne d'Ariane changée en astre » il représente outre l'épisode principal (la séduction d'Ariane par Bacchus), le combat de Thésée contre le Minotaure dans le Labyrinthe, le bateau de Thésée abandonnant Ariane et la couronne d'Ariane changée en astre. Sa scène de séduction est aussi une scène de repas puisqu'au pied du sofa où se tiennent les deux protagonistes est dressée une petite table basse et ronde. Pour l'opéra *Ariane et Bacchus*, Ertinger se consacre à un seul épisode au lieu de quatre et le réduit à la seule scène de séduction, renonçant au réalisme du festin autour de la table garnie. Dans le *RGO*, Ertinger associe à un nom notoire un seul épisode : l'occupation de l'arrière-plan par un épisode autre que celui du premier plan ne concerne que la gravure pour *Orphée*.

Pour conclure qu'une gravure a un air de « déjà-vu » nous avons déterminé trois critères. Le premier consiste en notre propre connaissance des sujets. Subjectif, il est corrigé par ce que nous savons de la notoriété de certaines sources à l'époque d'Ertinger : par exemple un roman antique comme *Théagène et Chariclée* était bien davantage connu alors, et les romans de chevalerie, *Orlando furioso*, *La Jérusalem délivrée*, *Amadis de Gaule*, dont s'inspirent les librettistes, sont les épopées modernes, *best-sellers* de l'époque⁶.

Un deuxième critère permettant d'inscrire un épisode gravé dans la culture commune est l'existence de témoignages contemporains du *RGO*, émanant de sources diverses et associant spontanément le protagoniste de l'opéra à un épisode qui est justement celui que

⁴ Dans la vignette illustrant la fable 12 du livre 8 « Metra vendue par son père », la protagoniste est représentée par exemple trois fois.

⁵ C'est le cas de Jupiter (Livre 6, fable 6), Neptune (Livre 6, fable 7) et Protée (Livre 2, fable 10).

⁶ « Dans la seconde moitié du XVI^e on redécouvre le roman hellénistique d'Héliodore, *Théagène et Chariclée* (1547) de Longus, [œuvre] traduite par Amyot. Dans le même temps, se développe et s'affirme une littérature romanesque d'amour, d'aventure et d'héroïsme dont s'engoue toute l'Europe : la première œuvre de cette veine est *Orlando furioso* de l'Arioste (1495). Sui[t] [...] la *Gerusalemme liberata* (trad.1587) du Tasse [...] : toutes œuvres italiennes qui influencent grandement la littérature française, revivifient la tradition courtoise et chevaleresque. [...] [Quant à] *L'Astrée* [...] [il] irradie tout le XVII^e siècle et au-delà. » (Marie-Hélène Hipp, « L'illusion », dans *La tragédie lyrique, op. cit.*, p. 24-25).

représente le graveur. Par exemple, Donneau de Visé, rédacteur du *Mercur galant*, annonce dans le numéro de décembre 1678 le nouvel opéra de Lully *Bellérophon* (opéra n°11) en ces termes :

*Les triomphes de Bellérophon en font le sujet. La victoire qu'il remporta sur la chimère composée de trois monstres différents, est une de ces surprenantes actions qui n'appartiennent qu'aux plus grands héros*⁷.

La postérité entérinera cette association entre le héros et le monstre vaincu : le poète et dramaturge Louis Ferrier de La Martinière (1652-1721), dans la préface à sa tragédie *Adraste*, établit une liste des monstres dont la mort constitue le dénouement de tragédies, « le dragon d'Hyppolite, celui d'Andromède, et la chimère de Bellérophon⁸ ». La gravure d'Ertinger représente bien Bellérophon apparaissant en gloire au-dessus de la Chimère apeurée. L'incertitude qui règne autour des titres de certains livrets d'opéra, désignés tantôt par le seul nom du héros éponyme, tantôt par l'épisode qui lui est associé, témoigne aussi de ces associations spontanées. Dans la lettre que le duc de Saint-Aignan envoie le 24 juin 1679 à Bussy-Rabutin, il lui annonce ainsi « un opéra qui se nommera *Le ravissement de Proserpine*⁹ » et, dans la partition éditée par Ballard en 1680¹⁰, ce même opéra n°12 a pour titre « L'enlèvement de Proserpine », sujet justement représenté par Ertinger. De même, dans son numéro du 2 février 1690, la *Gazette de Rotterdam* substitue au titre de l'opéra n°17 *Roland*, la traduction française « *Roland le furieux*¹¹ », du titre du roman qui l'a inspiré, le fameux *Orlando furioso* de l'Arioste. Sont également révélateurs de cette culture commune à laquelle puise Ertinger, les titres de pièces de théâtre qui ont précédemment traité le même épisode que l'opéra (l'opéra privilégiant des figures qui se sont déjà illustrées dans la tragédie galante) mais ont préféré, à un simple prénom, un titre explicitant l'épisode central, lequel coïncide le plus souvent avec celui illustré par Ertinger. L'entrée « Thésée » du dictionnaire de Lérès signale, outre l'existence de l'opéra n°6 *Thésée*, celle d'une pièce de même titre publiée en 1644 par Jean Puget de la Serre et qui « a pour second titre *Le Prince reconnu*¹² ». C'est cet épisode célèbre de la reconnaissance de Thésée par son père (lié au *topos* du prince travesti) que représente Ertinger. S'agissant d'un recueil édité en 1703, rassemblant des livrets dont le premier date de 1671, le caractère notoire

⁷ Cité par Pierre Mélése, *op. cit.*, p. 244. Antoine de Lérès présente ainsi Bellérophon : « Ce héros est connu dans l'histoire poétique, par son insensibilité pour les avances amoureuses de Sténobée, reine d'Argos, et par la défaite de la Chimère, dont il triompha, monté sur le cheval Pégase. » (Lérès, *op. cit.*, p. 79).

⁸ Louis Ferrier de La Martinière, préface à *Adraste*, Paris, J. Ribou, 1680, cité dans Nicholas Dion, *Entre les larmes et l'effroi – La tragédie classique française – 1677-1726*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 264.

⁹ Pierre Mélése, *op. cit.*, p. 244.

¹⁰ Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446949c>.

¹¹ Cité par Pierre Mélése, *op. cit.*, p. 381.

¹² Antoine de Lérès, *op. cit.*, p. 425-426.

d'un épisode découle parfois de son succès lors de ses représentations. L'épisode de la reconnaissance de Thésée par son père, que nous venons d'évoquer, a ainsi marqué le public par son caractère très dramatique, si l'on en croit par exemple un biographe de Quinault :

Le second acte de Thésée surpasse le premier, et ainsi du reste jusqu'au cinquième qui surpasse les quatre qui l'ont précédé. L'air, « Ah, faut-il me venger pendant ce que j'aime », la scène de Médée qui exhorte le roi à empoisonner Thésée, ses remords, la reconnaissance de ce fils et de son père, la fuite de Médée, Églée cédée au jeune héros par le bon vieillard : tous ces événements remplissent le cinquième acte d'une manière qui attache de plus en plus l'esprit et le cœur des auditeurs¹³.

La gravure n°15 pour *Phaéton* reprend l'épisode le plus notoire de son mythe, non pas la démarche qu'il entreprend auprès de son père pour lui extorquer l'autorisation de conduire son char¹⁴ mais sa chute. Ce sujet est plus facile à déchiffrer et surtout plus emblématique du destin du héros, s'agissant du dénouement auquel font d'ailleurs référence les titres et sous-titres des œuvres théâtrales qui font de Phaéton leur protagoniste : l'opéra a été précédé par deux tragédies sur le même sujet, l'une « imprimée en 1622 ou 1624, sans nom d'auteur, et sous le titre du *Trébuchement de Phaéton* [l'autre] de Tristan [l'Hermitte], intitulée *La chute de Phaéton*, donnée en 1639¹⁵ ». Autant de titres qui pourraient servir de légende à la gravure n°15 d'Ertinger qui représente la chute du jeune présomptueux qui ne parvient plus à maîtriser les chevaux du char du Soleil et meurt foudroyé par Jupiter. L'ouvrage, lorsqu'il a été parodié, l'a été « sous le titre de *Polichinelle Phaéton* ou *Le Cocher maladroit*¹⁶ ». Le succès d'un épisode est en effet également attesté par sa reprise sous forme parodique. La scène du monologue de Roland devenu fou eut un tel retentissement qu'elle fut parodiée en une chanson qui la décrit avec humour¹⁷. Dans le *Théâtre italien* de Gherardi, la scène la plus parodiée est l'adieu de Renaud au dernier acte de l'opéra n°20 *Armide*¹⁸, scène choisie par Ertinger¹⁹. Que dire du titre amusant

¹³ Boscheron, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴ Elle est représentée par le tableau de Poussin, « Phaéton demandant à Apollon de conduire le char du Soleil » gravé par Nicolas Perelle, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427477q.item>.

¹⁵ Antoine de Lérès, *op. cit.*, p. 344.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ « Roland en furie / Crie / De voir qu'une bergerie / Rie, / Tandis que son cœur / Qu'amour dévore / Souffre en douleur / Plus violente encore / Que celle d'un lutin / Qui tente une âme en vain. » (Cité dans Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 680).

¹⁸ Giuliana Costa Colajanni, « Les parodies d'*Armide* et d'*Alceste* du Nouveau Théâtre Italien », dans Delia Gambelli et Letizia Norci Cagiano (codir.), *Le théâtre en musique et son double (1600-1762)*, actes du colloque organisé à Rome les 4-5 février 2000, Paris, H. Champion, 2005, p. 126.

¹⁹ Cela ne signifie pas qu'Ertinger a systématiquement opté pour une scène devenue topique parce qu'elle a eu du succès sur scène. Certains témoignages rendent compte du succès auprès du public de scènes passionnées, pathétiques et touchantes tout à fait adaptées à la mise en musique et d'une efficacité émotionnelle qui joue dans leur notoriété et leur passage à la postérité mais qu'Ertinger n'a pas choisies. Par exemple Mme de Sévigné fait plusieurs fois référence de manière parodique au passage de *Cadmus et Hermione* représentant les adieux des deux personnages éponymes ; dans la lettre du 9 septembre 1675 (deux ans après la création de l'opéra) ces deux vers

d'une pièce parodiant l'opéra *Scylla* et parue en 1732 sous le titre du *Cheven*²⁰ qui confirme après coup qu'Ertinger, en plaçant dans la main droite du roi de la gravure n°53 une mèche de cheveux, reprend bien un épisode topique ? On trouve un autre indice de cette inscription des épisodes gravés par Ertinger dans la culture commune lorsqu'on compare certaines gravures du RGO aux tableaux décrits dans *Le cabinet de monsieur de Scudéry*²¹, publié en 1646. Dans cet ouvrage, l'auteur rédige cent dix poèmes qui sont les *ekphrasis* de tableaux, réels ou fictifs, de peintres divers, à l'imitation des œuvres des deux Philostrate²². Une dizaine de ces poèmes pourraient servir de légende aux gravures d'Ertinger²³ : « Galatée, Polyphème et Acis, de la main de Charles Vénitien²⁴ » décrit le geste en suspens du cyclope jetant un rocher sur son rival, sujet de la gravure n°21 ; « Didon qui se tue, de la main de Leonard d'Elueins²⁵ » évoque le geste suicidaire de Didon représenté dans la gravure n°30 ; « L'Amour et Psyché, de la main du Borgini²⁶ » raconte comment Psyché découvre son amant endormi comme la gravure n°10 ; « Orphée qui chante, de la main du cavalier Giosépin²⁷ » développe le paradoxe d'une peinture nous faisant entendre le chant d'Orphée, tandis qu'« Orphée tué par les bacchantes, d'Albert Düre[sic]²⁸ » développe cet autre paradoxe d'un Orphée réussissant à charmer les rochers mais

de son invention, « Je vais partir, belle Hermione, / Je vais exécuter ce que l'Abbé m'ordonne. » parodient les deux premiers vers de la scène 4 de l'acte V : « Je vais partir, belle Hermione, / Je vais exécuter ce que l'Amour m'ordonne ». Dans leur *Histoire de l'Académie royale de musique*, les frères Parfaict distinguent ainsi dans *Thétis et Pélée* la scène 5 de l'acte II où les malheureux amants se font des serments malgré les menaces qui pèsent sur eux : « La scène entre Thétis et Pélée au deuxième acte peut passer pour un chef d'œuvre. Il est impossible de l'écouter sans en être attendri ». Dans *Hésione*, l'héroïne éponyme, persuadée d'avoir été trompée par son amant, est prête à céder à un autre mais le retrouve pour une scène d'explication : « Tout le monde convient que la scène de la princesse et de Télamon au troisième acte est très théâtrale et il est impossible de n'être pas touché de celle d'Anchise et d'Hésione au quatrième acte où ces deux amants également trompés s'accusent réciproquement d'infidélité. » (extraits cités par Laura Naudeix, *op. cit.* p. 418). Pour ce qui est d'*Atys*, Boscheron estime que « le premier acte d'*Atys* est sans difficulté le plus beau, et il est trop beau. La scène d'*Atys* et de Sangaride [...] vous inspire à l'auditeur des mouvements qui s'affaiblissent nécessairement ensuite, parce qu'on retournerait toujours volontiers à cette scène. » (Boscheron, *op. cit.*, p. 42).

²⁰ Antoine de Lérès, *op. cit.*, p. 400.

²¹ *Le cabinet de monsieur de Scudéry*, Paris, A. Courbé, 1646.

²² Philostrate de Lemnos (190-250) décrit soixante-quatre œuvres d'art auxquelles s'ajoutent les dix-sept descriptions rédigées par son petit-fils Philostrate Le Jeune (seconde moitié du III^e siècle). Les deux œuvres ont été traduites par Blaise de Vigenère (1523-1596) et éditées sous les titres : *Les images, ou Tableaux de plate peinture de Philostrate Lemnien sophiste grec mis en français par Blaise de Vigenère Bourb[onnais] avec des arguments et annotations sur chacun d'iceux... Édition nouvelle revue corrigée et augmentée de beaucoup par le tra[n]slateur*, Paris, A. Langelier, 1597 (à partir de 1614 cette édition fut illustrée de gravures) et *La suite de Philostrate par Blaise de Vigenère, bourbonnais*, Paris, A. Langelier, 1602.

²³ Seuls les poèmes consacrés à « Armide qui veut tuer Renaud endormi, de la main du Parmesan » (*Le cabinet de monsieur de Scudéry*, *op. cit.*, p. 170), « Ariane, de la main du Georgan » (*idem*), « Adonis et Cupidon, qui dorment au sein de Vénus de la main du Spinello » (*Ibidem*, p. 21) décrivent une scène qui n'est pas celle retenue par Ertinger.

²⁴ *Ibidem*, p. 25.

²⁵ *Ibidem*, p. 81.

²⁶ *Ibidem*, p.148.

²⁷ *Ibidem*, p. 57-62.

²⁸ *Ibidem*, p. 185-188.

pas les bacchantes, deux sujets fusionnés dans la gravure n°25 ; « Zéphyr et Cloris de la main de Blanchard²⁹ » décrit ce couple mythologique repris dans la gravure n°23. On ne s'étonnera pas non plus de trouver trois tableaux consacrés à un épisode dont la notoriété a déjà été confirmée par d'autres indices : « La chute de Phaéton, de la main de Michel-Ange Caravaggio³⁰ » raconte l'embrasement de la terre et la chute de Phaéton ; « Proserpine ravie par Pluton, de la main de Freminet³¹ » est une description du char de Pluton ; « Roland furieux, de la main du Palme³² » rapporte les gestes destructeurs de Roland que le poète interrompt tandis qu'il est sur point de détruire le tableau même.

Ces divers témoignages écrits, contemporains du *RGO*, confirment la notoriété des épisodes choisis par Ertinger pour treize gravures³³. Un troisième critère, objectif et adapté à la nature artistique de notre objet d'étude, permet de parvenir à cette même conclusion pour treize gravures supplémentaires³⁴ : il s'agit de l'existence d'une transposition iconographique de la scène gravée par Ertinger, antérieure à la publication du *RGO*. Nous parlons cette fois non plus d'épisode mais de scène, ce qui suppose une interprétation sous forme d'image, d'un épisode donné. L'emploi de ce critère a nécessité de chercher systématiquement des images ayant pu inspirer Ertinger, sachant que cette recherche s'appuie sur un corpus qui n'est pas rigoureusement celui qu'Ertinger avait à sa disposition. Il se peut que certaines sources iconographiques nous aient échappé ; inversement nous avons considéré comme sources possibles d'Ertinger des œuvres auxquelles il n'a pas forcément eu accès. Notre principe a été le suivant : chaque fois que nous avons identifié des images antérieures aux gravures d'Ertinger et qui partageaient avec elles des choix de scènes, nous avons considéré qu'elles attestaient de la notoriété de la scène en question et en avons conclu que le choix de cette scène par Ertinger s'inscrivait dans une tradition préalable, et ce sans aller jusqu'à affirmer qu'Ertinger avait une expérience directe et précise de ces images. Les images sur lesquelles nous nous sommes appuyée sont des sources vraisemblables pour un graveur du XVII^e siècle. À une époque où les musées publics n'existent pas encore, l'accès aux œuvres d'art était certes moins aisé qu'aujourd'hui mais quelques lieux étaient l'occasion de découvrir des chefs d'œuvre³⁵ : les

²⁹ *Ibidem*, p. 23.

³⁰ *Ibidem*, p. 37-41.

³¹ *Ibidem*, p. 49.

³² *Ibidem*, p. 177-180.

³³ Il s'agit des gravures n°5, 6, 10, 11, 12, 15, 17, 20, 21, 23, 25, 30 et 49.

³⁴ Il s'agit des gravures n°4, 14, 16, 27, 31, 32, 33, 38, 41, 44, 50, 52 et 53.

³⁵ Voir Frédéric Lanoé, « Les expositions d'œuvres d'art à Paris au XVII^e siècle », dans Dominique Brême, Frédéric Lanoé (codir.), *op. cit.*, p. 20-22.

églises ; les palais royaux où s'exposaient les collections royales ; la salle d'assemblée de l'Académie de peinture et de sculpture, au Louvre, où étaient présentés les morceaux de réception des académiciens ; les galeries privées ; certains ateliers d'artistes ; les boutiques de marchands ; les lieux de ventes aux enchères ; les premières expositions. Enfin, à l'instigation de Colbert, la collection royale fut gravée sous forme d'estampes réunies en recueils et commercialisées. Pour reconstituer la genèse des scènes gravées, nous nous sommes donc mise à la place d'un lecteur « honnête homme » contemporain d'Ertinger, dont la culture en matière mythologique et romanesque ne souffre aucune exception et lui permet de décrypter toutes les gravures aisément (alors même qu'il nous est arrivé d'avoir recours à un dictionnaire mythologique pour élucider telle ou telle référence). La reconnaissance, par le lecteur, de l'épisode topique gravé par Ertinger est un équivalent de cette familiarité avec les sujets d'opéra qui conditionne le plaisir ressenti par le public, et elle est soulignée par le spectateur assidu qu'est Louis Ladvoat :

Les noms d'Énée et de Didon sont de grands noms connus de toute le monde, qui imposent à tout le monde, et c'est beaucoup pour un auteur de trouver l'auditeur déjà affectionné à ses personnages et avide de voir la catastrophe de leur histoire. C'est un des effets le plus difficile à produire dans la poésie dramatique que de bien faire connaître ses personnages et d'y attacher le spectateur. C'est donc par conséquent un grand avantage de le trouver déjà tout produit³⁶.

Une des fonctions des gravures consiste donc à remettre en mémoire au public un récit mythologique ou romanesque promis par le nom du protagoniste qui sert de titre à l'opéra : le titre de l'opéra, aussi titre de la gravure, est aussi titre d'un récit comme le remarque Louis Marin, disant du titre du tableau « La Manne » de Poussin qu'il « nomme à la fois le tableau et le récit que le tableau met en scène³⁷ ». Autrement dit, chaque gravure s'adresse au lecteur en ces termes : « Vous vous apprêtez à lire un livret dont le protagoniste est celui (vous vous le rappelez ou pas, peut-être plus ou moins) qui tire sa célébrité de cet épisode au cours duquel etc... ». Par exemple, les gravures n°4, 15 et 16 disent au lecteur : « Cadmus est le héros qui a délivré une jeune fille d'un dragon ; Phaéon est celui qui a été foudroyé par Jupiter, et Amadis, celui qui est passé sous l'arc des loyaux amants ».

On peut donc feuilleter l'ensemble formé par les gravures topiques du RGO comme on le ferait d'un dictionnaire. Les gravures sont ainsi l'équivalent iconographique d'un article de

³⁶ Louis Ladvoat, *Lettres à l'abbé Dubos*, cité par Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 38.

³⁷ Louis Marin, « Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, p. 112.

dictionnaire mythologique associant à un nom de personnage le récit de son parcours. Elles rappellent aussi les articles des différents dictionnaires de théâtre qui fleurissent au XVIII^e siècle, tel le *Dictionnaire portatif historique et littéraire du théâtre contenant l'origine des différents théâtres de Paris* de M. de Lérès. Cet ouvrage recense, par ordre alphabétique, les noms des auteurs, musiciens, et acteurs de toutes les pièces jouées ou seulement imprimées à Paris trois siècles durant « avec des anecdotes et des remarques sur la plupart ». Les articles consacrés aux opéras représentés par l'Académie royale de musique comptent, au nombre de ces remarques, le sujet des opéras : l'auteur n'y résume pas la pièce mais rappelle, en quelques lignes, le sujet qui en est la source et associe le protagoniste à un épisode célèbre, tout comme le font les gravures du *RGO*.

Lorsqu'Ertinger choisit d'illustrer un titre d'opéra par l'épisode qui lui est traditionnellement associé, il sait donc qu'il peut compter sur l'existence d'une tradition iconographique (gravée, peinte) qui a déjà transposé le sujet topique sous forme de scène, ce qui suppose choix des personnages, du cadre spatial, de la composition. Avec cette tradition iconographique, il va entretenir une relation d'imitation dont tous les degrés (de la copie à la libre adaptation) sont représentés dans ce recueil.

Copier

Plusieurs gravures du *RGO* sont des copies d'œuvres existantes. Nous employons ce terme de « copie » dans une signification large, pour désigner le statut d'une gravure qui emprunte la scène qu'elle représente à une œuvre préexistante précise et identifiable, de même sujet³⁸, et dont on peut raisonnablement penser qu'Ertinger la connaissait. Ces gravures ne sont pas forcément des copies au sens strict de calques mais elles s'inscrivent dans des filières iconographiques et, à ce titre, elles se prêtent aux questionnements suivants :

³⁸ Nous n'étudierons pas ici le « rapt artistique », qui consiste à récupérer un motif artistique pour l'intégrer à un contexte différent de son contexte d'apparition. De cette pratique courante à l'époque et qui permet de procurer au lecteur le plaisir de la reconnaissance, les exemples sont nombreux dans le *RGO* : ils seront abordés au cas par cas lorsqu'ils se présentent car « il ne faut pas oublier que ceux qui illustrent les ouvrages de théâtre ou qui produisent une iconographie de la scène sont avant tout des artistes, avec leurs propres pratiques d'atelier, et qu'ils peuvent introduire dans ces images des motifs ou attitudes issus de leur culture visuelle. » (Mickaël Bouffard-Veilleux, « Attitudes de théâtre, civilité et dispositif narratif dans la peinture d'histoire française entre 1700 et 1760 », dans Adeline Collange-Perugi et Jean-Noël Laurenti (codir.), *Le Tableau et la Scène - Peinture et mise en scène du répertoire héroïque dans la première moitié du XVIII^e siècle – Autour des figures des Coppel*, recueil d'études issues du colloque organisé à Nantes en 2011, annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux xvii^e et xviii^e siècles, 2013, n°5, p. 16).

Comment les images d'illustration circulent-elles d'un livre à l'autre, voire d'un support à l'autre ? comment sont-elles transmises, traduites, reformulées, citées et réinterprétées au cours de l'histoire³⁹ ?

Nous présenterons les gravures pouvant être qualifiées de copie selon la nature de la source identifiée⁴⁰ et selon leur degré de dépendance par rapport à cette dernière.

Quatre copies ont pour modèles des frontispices d'opéra émanant de l'Académie royale de musique et accompagnant les éditions de livrets séparés existants. Il était d'usage, au XVII^e siècle, que pour un ouvrage donné (pièces de théâtre, romans ou fables), les éditions successives reprennent le frontispice de l'édition originale et il faut souvent attendre le XVIII^e siècle pour que les sujets de frontispices soient renouvelés⁴¹. Si le libraire possède encore la planche de cuivre d'origine, il peut la réutiliser pour obtenir des gravures dites de remploi, de moindre qualité par rapport aux gravures originales ; si le libraire ne possède pas ou plus ces plaques (c'est le cas des graveurs hollandais) et veut s'épargner le coût d'un dessinateur, la gravure est copiée. Dans le cas précis des quatre copies du *RGO*, la réutilisation des frontispices existants posait d'autant moins de problèmes juridiques que Ballard, qui les avait publiés dans le cadre de livrets séparés, en possédait forcément le privilège. Ertinger, en ne copiant que quatre des dix-neuf frontispices d'éditions séparées existants⁴², se différencie des illustrateurs hollandais qui en copient treize pour le *Recueil des opéras* hollandais⁴³ : dans le seul tome 2 hollandais, cinq frontispices sur un total de six sont des copies. Si Ertinger prend davantage ses distances avec ces modèles, c'est que leur esthétique n'est généralement pas la sienne, qu'il s'agisse de frontispices dont le cadrage horizontal et large met en valeur la scène et son décor, au détriment des personnages et donc de la situation dramatique représentée (souvent indéchiffrable), ou de

³⁹ Ségolène Le Men, art. cit., p. 9.

⁴⁰ Voir annexe 12, « Typologie des sources iconographiques des gravures narratives topiques ».

⁴¹ Ce phénomène a été mis en valeur par Diane Canivet : « Le XVII^e siècle ne s'est pas soucié de nouveauté ; le même frontispice pouvait servir à des ouvrages différents. On dessinait, pour un roman, une série d'illustrations et l'on s'y tenait, pendant des dizaines d'années, même si l'ouvrage connaissait le succès et si le privilège d'étendait à d'autres éditeurs. » (Diane Canivet, *op. cit.*, p. 2). Ce réemploi des mêmes frontispices pose la question de leur autorisation : « Jusqu'à quel point la reproduction d'une gravure était-elle autorisée ? Les privilèges ne l'apprennent point. À en juger par les copies directes ou en contreparties, réduites ou agrandies, transportées du bois sur le cuivre ou réciproquement, si nombreuses dans les livres du XVII^e siècle, sous des signatures différentes de celles des gravures originales, les règlements devaient être assez larges ou peu précis. D'autre part, il est certain que la pénalité encourue en cas de contrefaçon poussait à utiliser de préférence les figures dont le privilège était expiré, ou celle de provenance étrangère que ne protégeait aucune législation. » (Jeanne Duportal, *op. cit.*, p. 33).

⁴² Voir illustrations 14 à 36.

⁴³ Voir illustrations 37 à 92 et annexe 7.

ceux illustrant le prologue⁴⁴. Ce n'est pas un hasard si les quatre frontispices originaux que copie Ertinger mettent en valeur la situation dramatique⁴⁵.

Le statut de copie de ces quatre frontispices se manifeste dans leur inversion par rapport à leurs modèles⁴⁶ : la gravure de la plaque s'est faite d'après le modèle existant pour ensuite s'inverser à l'impression⁴⁷. Pour la gravure n°25 d'*Orphée*, cette inversion est sans conséquence, Orphée occupant une position centrale, dans une composition symétrique. Dans les gravures n°15 pour *Phaéton* et n°21 pour *Acis et Galatée* qui représentent simultanément une cause et sa conséquence, l'inversion rend les gravures moins efficaces, si l'on considère que le sens de lecture habituel d'une image, une fois passée sa perception globale au premier coup d'œil, se fait de gauche à droite : avant inversion, le personnage responsable du châtement (Jupiter foudroyant Phaéton, le géant Polyphème brandissant un rocher pour écraser Acis) est placé logiquement à gauche de la gravure et la victime (Phaéton, Acis) à droite. L'inversion vient contrarier une telle logique. S'agissant de la gravure n°12 pour *Proserpine*, Ertinger avait deux frontispices originaux à sa disposition, déjà inversés l'un par rapport à l'autre. Il choisit de diriger le char de Pluton vers la droite, conformément à la direction que prend spontanément le regard du lecteur. Non contrarié, ce regard tend à interpréter plus favorablement cet enlèvement et à lui ôter une part de sa dimension tragique : la fille de Cérès a un avenir dans le monde souterrain.

Le travail de copie suppose des choix. Pour la gravure n°25 qui représente Orphée charmant de sa lyre les animaux, les arbres et les rochers⁴⁸, Ertinger a rétréci la gravure initiale⁴⁹ en rapprochant du centre ce qui est à l'origine représenté sur les côtés : le résultat est convaincant car il renforce le pouvoir d'attraction d'Orphée. Il a déplacé le médaillon de titre de la gravure initiale de bas en haut. Il a enfin simplifié le sujet, en supprimant un oiseau dans le ciel et un second paon, à la queue déployée, placé initialement derrière le chien. Sa technique de gravure est sans commune mesure avec celle de son prédécesseur : la copie fait figure

⁴⁴ C'est le cas des frontispices originaux des *Fêtes de l'amour et de Bacchus*, *Cadmus et Hermione* et *Alceste* (voir chapitre III).

⁴⁵ Il s'agit des frontispices pour *Thésée*, *Persée*, *Phaéton*, *Orphée*, *Acis et Galatée*, *Bellérophon* et *Proserpine*.

⁴⁶ Le statut de copie n'est pas validé par un type de signature particulier : par exemple la gravure n°12 pour *Proserpine* est signée « F. Ertinger f. » mais la gravure n°21 pour *Acis et Galatée* n'est pas signée.

⁴⁷ Laurent Guillo parle de copie en contrepartie, selon une symétrie latérale.

⁴⁸ Un arbre a le tronc penché, donnant l'impression qu'il se déplace et les rochers sont représentés par un caillou à fonction de synecdoque, aux pieds d'Orphée.

⁴⁹ Voir illustration 26. Ertinger n'a pas repris sa gravure pour la fable « Les arbres attirés par la voix d'Orphée » dans *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française*, op. cit. (voir illustration 93).

d'esquisse à côté de l'original, Ertinger oubliant les bois du cerf (ce qui rend difficile l'identification de cet animal), et substituant, à la pierre sur laquelle reposent les pieds d'Orphée, une simple ombre. Mais le changement le plus significatif consiste à moderniser le sujet en dotant la tête d'Orphée d'une perruque du XVII^e siècle qui fait inévitablement penser aux portraits du jeune Louis XIV en Apollon et renforce l'intention encomiastique.

Son travail de copie est plus inventif dans la gravure n°21 d'*Acis et Galatée*⁵⁰. L'attitude de ses personnages est plus dynamique : Atys est saisi en pleine course ; Galatée, en même temps qu'elle fuit, a un dernier regard pour son amant ; Polyphème prend son élan comme le montrent la posture de ses bras mais aussi son appui sur sa jambe gauche tandis que la droite tendue vers l'arrière est prête à se soulever pour accompagner le geste. Ertinger simplifie aussi les costumes des personnages du frontispice original, somptueux et inspirés des costumes d'opéra : son Acis et sa Galatée ne portent pas de couvre-chef à plumes et ont la tête nue ; la nymphe est désormais dénudée ; Polyphème n'affiche plus la monstruosité du cyclope à œil unique mais est représenté comme un être moins grand que son modèle, barbu et digne, la nudité simplement voilée. Revu et corrigé par Ertinger, le frontispice est à la fois plus dynamique et plus sobre. En copiant le frontispice, il s'éloigne du livret qui précise que le meurtre d'Acis par Polyphème intervient au cours des préparatifs de leur mariage dans le temple de Junon : le paysage gravé est formé d'une côte rocheuse et escarpée qui surplombe la mer et le long de laquelle serpente un sentier qui au fond mène à un promontoire où paît un troupeau de chèvres, autrement dit la synthèse des différents lieux décrits dans les didascalies inaugurales des trois actes⁵¹. Si l'auteur du frontispice original s'abstient de représenter ce temple et les préparatifs d'un mariage, c'est qu'il s'appuie non pas sur le livret mais sur sa source, le livre 13 des *Métamorphoses* d'Ovide⁵².

⁵⁰ Il s'était déjà inspiré, mais de manière plus distendue du frontispice original d'*Acis et Galatée* (voir illustration 32) pour illustrer la fable correspondante « Acis et Galatée » dans *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français* par T[homas] Corneille de l'Académie française (voir illustration 94).

⁵¹ Pour l'acte I, « le théâtre représente le rivage de la mer de Sicile, dans l'endroit le plus agréable de l'île. La terre y paraît ornée de toutes sortes de fleurs. On y voit aussi quelques bois d'une verdure charmante » (*RGO*, tome 3, p. 187). Pour l'acte II, « le théâtre change, et représente une campagne moins ornée que la première ; les bois qu'on y voit sont remplis des troupeaux des bergers de l'île, et de ceux de Polyphème » (*ibidem*, p. 200). Pour l'acte III, « le théâtre change, et représente un petit espace de terre aride et déserte ; cet espace est bordé par des montagnes d'une hauteur prodigieuse, dont la principale est le mont Etna. On voit à côté un petit temple consacré à Junon : la mer paraît dans l'éloignement » (*Ibidem*, p. 212).

⁵² « Il nous voit, Acis et moi. " Je vous vois, s'écrie-t-il, et vais faire en sorte que cette rencontre amoureuse soit la dernière." Sa voix tonnait avec le fracas que peut avoir celle d'un cyclope fou de colère. Les éclats en firent frémir l'Etna d'horreur. Moi, épouvantée, je me plonge dans l'onde voisine ; le petit-fils du Symæthus, ayant tourné le dos, s'enfuyait : "Secours-moi, Galatée, je t'en supplie ! secourez-moi, ô mes parents ! disait-il. Je vais périr : donnez-moi asile aux royaumes où vous séjournez." Le cyclope le poursuit et, arrachant tout un pan de la

Le processus de conception du frontispice gravé pour l'édition séparée de *Proserpine* qui a servi de modèle au frontispice n°12 est documenté par cinq documents. Les deux premiers⁵³ sont des esquisses représentant Pluton et Proserpine sur un char entouré de nuages, au-dessus d'un parterre de jardin. Dans le second, la gestuelle des deux personnages diffère et au couple principal s'ajoutent deux créatures infernales et un Cupidon ailé. Le troisième⁵⁴ est le dessin original à la plume et à l'aquarelle qui a servi de modèle au quatrième document⁵⁵, un frontispice d'une des éditions originales du livret de Quinault en 1680. Dans ces deux derniers documents sont introduits un décor de type jardin à la française et des personnages secondaires : les nymphes de la suite de Proserpine assistent affolées et impuissantes à l'enlèvement de leur maîtresse. Un cinquième document⁵⁶ est une variante inversée de ce frontispice, paru dans d'autres éditions de livrets contemporaines : le cadre de scène est différent, la disposition des nymphes modifiée, et surtout le décor est désormais champêtre. En gravant à son tour le frontispice de l'opéra *Proserpine* pour le RGO, Ertinger apporte sa contribution à la transformation du dessin original. Il renonce à représenter les troupes de divinités infernales et de nymphes, et leur substitue une seule nymphe. L'identification de cette dernière n'est guère aisée : là où l'auteur des gravures originales l'avait représentée brandissant une écharpe⁵⁷ et dans une attitude de poursuivante permettant de reconnaître Cyané, Ertinger la représente statique, assistant à l'enlèvement en simple témoin, se contentant de lever les bras au ciel en signe de désespoir. Il pourrait aussi bien s'agir d'Aréthuse, la nymphe qui dévoile à Cérès le lieu où a été emmenée sa fille. Ertinger renonce également à représenter Proserpine les deux bras levés : elle laisse reposer son bras droit sur l'épaule de son ravisseur, geste d'abandon contrebalancé par l'expression du visage sur laquelle se lit une grande frayeur. Pluton n'a pas de couronne mais tient la fourche que, dans les dessins émanant de l'Académie, il avait déposée contre son char. Enfin, le Cupidon d'Ertinger ne conduit pas le char puisqu'il a les mains occupées à tenir ses attributs habituels, une torche enflammée et un arc ; de toute façon, il ne regarde pas devant lui mais vers Proserpine, à qui il semble montrer la voie. Comme on l'a vu plus précédemment⁵⁸, la modification la plus notable concerne la détermination du lieu représenté : Ertinger a renoncé

montagne, le lui lance. » (Ovide, *Métamorphoses*, livre 13, trad. J. Chamonard, GF-Flammarion, 1966, livre 13, p. 341).

⁵³ Voir illustration 208.

⁵⁴ Voir illustration 209

⁵⁵ Voir illustration 20.

⁵⁶ Voir illustration 21.

⁵⁷ Cet accessoire est présent dans le livret : « L'écharpe de Proserpine demeure dans les mains de Cyané, et Pluton fait placer Proserpine près de lui sur son char. » (RGO, tome 2, p. 236).

⁵⁸ Voir chapitre IV.

à ancrer la scène dans les jardins de Cérès et n'est pas plus intéressé par le décor champêtre⁵⁹, leur substituant un *locus horribilis*. Revue par Ertinger, la gravure gagne en sobriété, en complexité et en cohérence. Ce qui pourrait être une maladresse (Pluton continue de regarder derrière lui des poursuivants qui ont été supprimés par Ertinger) apporte à la gravure un contrechamp : Ertinger représente moins le moment de l'enlèvement qu'un instant du parcours qui mène des jardins de Cérès aux Enfers.

Pour la gravure n°15 pour *Phaéon*, Ertinger emprunte au frontispice original la composition entremêlant Phaéon, son char et ses chevaux ainsi que la figure de Jupiter, la gestuelle de Phaéon, les postures des chevaux. En revanche, il a complètement modifié le reste de la composition (cadre spatial et figurants) s'inspirant de diverses sources tirées de sa culture artistique. L'attention du lecteur est ainsi attirée par la représentation d'un dieu-fleuve (représenté, conformément à l'usage, allongé, le coude appuyé sur une urne d'où s'écoule de l'eau) : c'est l'Éridan, dans lequel Phaéon fut précipité⁶⁰. Quant au cygne nageant dans le cours d'eau, il est le résultat de la métamorphose de Cygnus pris d'un profond chagrin à la mort de son ami Phaéon. Ertinger, en représentant le fleuve Éridan et un cygne, renoue avec la source ovidienne, par le biais de la tradition iconographique. Ces trois motifs (chute de Phaéon, cygne nageant sur le fleuve, dieu-fleuve) sont ainsi associés dans la gravure qui orne la première édition illustrée des *Images, ou Tableaux de plate peinture de Philostrate*⁶¹. Entre temps, un célèbre dessin de Michel-Ange diffusé sous forme de gravure⁶² fixe la composition verticale répartissant sur trois niveaux, de haut en bas, Jupiter chevauchant un aigle, Phaéon foudroyé, et Cygnus (sur la berge et en compagnie des Héliades), autrement dit l'auteur du châtement, le châtement et les réactions de deuil⁶³. Les éditions gravées d'Ovide, quant à elles, traitent séparément la

⁵⁹ Son *alter ego* du recueil pirate hollandais copie le frontispice de Berain à décor champêtre (voir illustration 51).

⁶⁰ Ovide rapporte ainsi la chute de Phaéon : « Loin de sa patrie, à l'autre bout du monde, le très grand Éridan le reçoit et lave son visage fumant. » (Ovide, *Métamorphoses*, livre 2, *op. cit.*, p. 73).

⁶¹ Voir illustration 98.

⁶² Voir illustration 97. « Le marché de l'estampe, prisé par les amateurs d'art, est en pleine expansion à Rome et le nom de Michel-Ange est souvent présent dans les catalogues des éditeurs Salamanca et Lafréri. Armés de la pointe rigoureuse du burin, les meilleurs spécialistes reproduisent ses œuvres. » (« I. Graveurs et copistes : l'effort incessant de reproduire Michel-Ange », extrait du texte accompagnant la visite virtuelle de l'exposition *D'après Michel-Ange – Graveurs et copistes de la Renaissance au XIX^e siècle*, Bibliothèque municipale de Lyon, 2011). Le dessin que Michel-Ange consacre à la chute de Phaéon a été en effet gravé par l'un de ces « meilleurs spécialistes » : Nicolas Béatrizet.

⁶³ Le dessin de Michel-Ange correspond à la fixation d'un thème figuratif telle que l'explique Erwin Panofsky : « Un thème figuratif que des générations d'artistes ont tenté de maîtriser parvient parfois, à un moment précis, à une forme qui prend dès lors valeur de canon, ce qui signifie que par la suite, la majorité des artistes, grands ou petits, se voit contrainte de s'expliquer avec lui : il devient très difficile de représenter une Cène après Léonard, une Apocalypse après Dürer sans une relation, fût-elle seulement d'opposition, à ces grands modèles. » (Erwin Panofsky, « *Alcides prodicius* – La renaissance d'une fable morale grecque dans l'humanisme allemand et italien »,

chute de Phaéton et les métamorphoses de Cygnus et des Héliades plutôt que de les fusionner⁶⁴. Tout se passe comme si Ertinger, tout en copiant le frontispice existant, s'inspirait également de la tradition inaugurée par Michel-Ange en optant pour une composition verticale, mais aussi de la gravure illustrant l'ouvrage de Philostrate en représentant Cygnus et Éridan, et enfin de la tradition des *Métamorphoses* illustrées en écartant les Héliades. La combinaison de ces influences aboutit à représenter, outre Phaéton et Jupiter, deux témoins de la chute du héros éponyme que le librettiste avait choisi quant à lui d'écarter, animé par la volonté de proposer un dénouement brutal se concluant par la mort de Phaéton et par deux courtes répliques de déploration chantées par des personnages peu notoires qui ne soient pas support d'un nouvel épisode⁶⁵.

Avant de nous pencher sur des copies d'après d'autres sources que les frontispices d'opéra, nous devons nous interroger sur la dette d'Ertinger à l'égard des frontispices hollandais. Ertinger n'en copie aucun et les deux programmes illustratifs ont des esthétiques très différentes. Si certains épisodes sont communs, les scènes chargées de les traduire iconographiquement sont différentes. Seules les gravures pour *Aricie*, aux personnages et à la composition identiques, ont un air de parenté au point qu'on pourrait émettre cette hypothèse d'un Ertinger prenant pour modèle une scène qu'il n'a pas forcément vue mais dont il a au moins lu ou entendu une description.

D'autres copies prennent modèles sur les gravures des différentes éditions des *Métamorphoses* d'Ovide. Ertinger est lui-même l'illustrateur des *Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française*, et pour ce programme illustratif d'envergure, il a déjà copié partiellement le travail de Chauveau, Lepautre et Leclerc pour les *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* de Benserade. Cette édition luxueuse tirée des presses de l'Impression royale

Alcide à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent, Paris, Flammarion, 1999, p. 119).

⁶⁴ La gravure d'Ertinger accompagnant la fable 1 « Le trébuchement de Phaéton » du livre II des *Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française*, *op. cit.*, tome 1, p. 89 (voir illustration 95) ne représente ni fleuve, ni cygne : le cygne et les Héliades seront l'objet de la gravure suivante illustrant « Les sœurs de Phaéton changées en peupliers et Cygnus en cygne » (voir illustration 96). Ertinger y propose une version beaucoup moins statique de la chute tant dans le mouvement des chevaux que dans la posture de Phaéton. En revanche son Jupiter est quasi identique.

⁶⁵ « Jupiter foudroie Phaéton et le fait trébucher. – Climène et Théone : O sort fatal ! – Merops, Libie, et le chœur : O chute affreuse ! O témérité malheureuse ! » (*RGO*, tome 2, p. 430).

en 1676, et qui s'inspire elle-même d'éditions illustrées antérieures⁶⁶, fut souvent rééditée tant en France qu'à l'étranger.

*Dans toutes ces éditions, des copies des gravures de Lepautre, Leclerc et Chauveau contribuaient ainsi à diffuser un style et une iconographie nouvelle. Le succès des gravures ne se démentit pas*⁶⁷.

Véronique Meyer, pour démontrer l'influence que ces gravures eurent sur l'illustration ovidienne cite deux entreprises illustratives de 1802, mais pas les gravures d'Ertinger qui en sont pourtant un bel exemple. Pour le RGO, Ertinger ne se copie pas lui-même, mais il s'inscrit pleinement dans la lignée des graveurs des *Métamorphoses*⁶⁸.

Est par exemple une copie la gravure n°44 pour *Issé* : d'inspiration pastorale, elle représente, dans un bocage, le couple formé par la bergère Issé tenant une houlette à cuillère et Apollon, habillé à l'antique, mais aux attributs d'un berger (houlette à crochet et troupeau de quatre moutons). Apollon, à genoux devant Issé, lui fait un serment de fidélité. Au-dessus d'eux volette un petit Cupidon ailé, tunique au vent, et le torse sanglé. Il tient dans sa main droite un masque qu'il ôte de son visage ce qui permet de comprendre que l'épisode est celui de la révélation, par Apollon, à Issé, de son identité divine. La gravure d'Ertinger s'écarte de celle qu'il avait lui-même réalisée pour *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française*⁶⁹ et renoue plus directement avec la gravure pour *Les Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*⁷⁰ qui l'avait déjà inspiré et qu'il inverse. Ertinger se contente de varier la posture du Cupidon et la représentation d'Apollon dont la tête n'est plus entourée de flammes dans le RGO.

La gravure n°52 pour *Aréthuse* représentant la métamorphose de la nymphe Aréthuse en une source est également une copie. Dans sa moitié supérieure apparaît Diane. La nuée sur laquelle elle siège se prolonge verticalement en une colonne de fumée qui sépare Aréthuse, à droite, de son poursuivant Alphée, à gauche. Alors qu'il est sur le point de l'atteindre de sa main

⁶⁶ « 140 [de ces] 226 gravures procèdent de la réappropriation de planches exécutées [...] pour l'édition parisienne des *Métamorphoses*, traduites par Nicolas Renouard (parues en 1619, elles-mêmes procédant des estampes d'Antonio Tempesta gravées en 1606), et [...] non contents de s'inspirer de cette édition, [Lepautre, Leclerc et Chauveau] puisent également dans les bois de Salomon Bernard (v. 1506-1561) pour ses *Métamorphoses*, éditées en 1557 à Lyon, chez Jean de Tournes, qu'avait aussi consultées le graveur florentin. » (Véronique Meyer, « Les illustrations de Chauveau, Lepautre et Leclerc pour les *Métamorphoses d'Ovide* (1676) de Benserade », *The Irish Journal of French Studies*, n°16, 2016, p. 139).

⁶⁷ *Ibidem*, p. 155.

⁶⁸ Voir annexe 15, « Comparatif entre les programmes illustratifs d'Ertinger pour le RGO et *Les Métamorphoses* ».

⁶⁹ Voir illustration 100.

⁷⁰ Voir illustration 99.

tendue, la nymphe, les deux bras dressés vers le ciel et le visage tourné vers la déesse qui pointe vers elle son index, se métamorphose en une source. La gravure fusionne quatre épisodes : la poursuite, l'apparition de la déesse puis celle du nuage et enfin la métamorphose en source, renouant ainsi avec le dénouement des aventures d'Aréthuse tel que la source ovidienne les rapporte⁷¹. Cette fusion et la composition afférente (triangulaire, avec pour axe de symétrie une nuée en forme de colonne, se dédoublant de part et d'autre de Diane dont l'index tendu provoque la métamorphose) sont fixées avant Ertinger par la tradition gravée des *Métamorphoses*. Pour illustrer « Aréthuse changée en fontaine », fable 11, livre 5 des *Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française*, Ertinger utilise déjà une composition similaire⁷². Ce n'est pourtant pas cette vignette qu'il copie pour sa gravure du RGO, lui préférant une fois de plus la gravure pour *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* de Benserade⁷³. Il en retient les corpulences, costumes, attitudes et gestuelle des personnages (seule celle de son Alphée est légèrement différente) tout en leur apportant quatre variantes intéressantes : il fait se détacher Diane d'un faisceau de rayons lumineux ; il représente la métamorphose, non pas par une gerbe d'eau jaillissant au contact du pied de la nymphe avec le sol, mais par de l'eau s'écoulant en lignes verticales de la taille et des bras d'Aréthuse⁷⁴ ; il situe la scène tout au bord d'un cours

⁷¹ « Épuisée par la fatigue de ma fuite, je dis : "Je suis prise, viens, m'écriais-je, ô Dictynne, à l'aide de celle qui porte tes armes, à qui souvent tu confias la charge de ton arc et de tes flèches que renferme ton carquois !" La déesse fut émue et, tirant des épais nuages l'un d'eux, le jeta sur moi. Le fleuve va et vient autour du brouillard qui me couvre, et, ne sachant où me prendre, me cherche aux alentours de la nue creuse. Par deux fois il fait, sans le savoir, le tour de la cachette que m'avait ménagée la déesse, et par deux fois il m'appela : "Io, Aréthuse, Io, Aréthuse". Quel fut alors, malheureuse, l'état de mon esprit ? N'était-ce pas celui de la brebis, quand elle entend les loups gronder autour des profondes étables, ou du lièvre qui, caché dans un buisson, voit les gueules des chiens ses ennemis et n'ose pas faire un seul mouvement ? Alphée cependant ne s'éloigne pas, car il ne voit au-delà de ce lieu aucune trace de pas ; il surveille l'endroit et le nuage. Ainsi assiégée, une sueur glacée couvre mes membres et des gouttes azurées coulent de tout mon corps ; partout où je posai le pied, de leur ruissellement naît une mare et de mes cheveux coule une rosée ; et, en moins de temps que n'en prend le récit où je rappelle pour toi ces événements, je me vois changée en fontaine. » (Ovide, *Métamorphoses*, livre 5, *op. cit.*, p. 152).

⁷² Voir illustration 102.

⁷³ Voir illustration 101.

⁷⁴ Ce choix iconographique était déjà employé par Ertinger pour représenter les métamorphoses ovidiennes des nymphes que leurs pleurs transforment en étang, par exemple la nymphe Hyrie dans la fable « Le fils de la nymphe Hyrie changé en cygne » (*Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française, op. cit.*, tome 2, livre 7, fable 6, p. 148). Ce choix de représentation existe aussi dans la tradition picturale. En 1688, Louis XIV commanda à Jean Cotelle vingt-et-une vues des jardins de Versailles et des trianons. Jean Cotelle a choisi d'animer les lieux en en faisant les cadres d'épisodes mythologiques : la peinture représentant le bosquet de l'Etoile (voir illustration 103) sert ainsi de cadre à Alphée poursuivant Aréthuse. Le sujet est traité de manière convenue : la nymphe et le dieu sont représentés dans des attitudes, des gestuelles qui permettent d'identifier facilement leur situation de poursuivant et de poursuivie et Diane apparaît au sommet d'une composition triangulaire. Cependant, Cotelle fait preuve d'originalité en situant les deux protagonistes dans le bassin de style rocaille, au milieu duquel, issu d'une fontaine de même style, jaillit un immense jet d'eau. D'ailleurs, cette peinture est communément désignée sous le titre « Montagne d'eau avec Alphée poursuivant Aréthuse ». La mention « montagne d'eau » désigne ce jet d'eau qui retombe en gerbes autour de la nymphe : il renvoie aussi bien aux jeux d'eau, ornements privilégiés des jardins à la française de Versailles qu'à la source en

d'eau bordé de joncs qui semble tout autant un lieu de refuge que le résultat de la métamorphose d'Aréthuse ; enfin, et c'est une invention d'une grande richesse sur le plan de la signification, là où l'auteur de la vignette pour les rondeaux de Benserade puis lui-même avaient représenté Alphée se détachant devant la nuée, Ertinger le représente entourant cette nuée de ses deux bras⁷⁵, n'étreignant que du vent... La pratique de la copie n'est pas sans conséquence sur le rapport entre le frontispice et le livret : dans ce dernier, la fuite d'Aréthuse poursuivie par Alphée est prétexte à un discours sur l'universalité de l'Amour, qui règne sur les cœurs aussi bien des mortels que des dieux dans tous les lieux traversés par la nymphe : les Enfers (acte I), la mer (acte II), la Terre (acte III). C'est parce que Diane ne peut échapper à cette loi et tombe à son tour amoureuse d'Endymion qu'elle consent à libérer la nymphe Aréthuse d'un engagement qu'elle n'a pu elle-même respecter : ainsi, à l'avant-dernière scène, Aréthuse et Alphée échangent des serments d'amour en présence de Diane et Endymion et à la dernière scène, l'Amour en personne vient consacrer leur union en accordant l'immortalité à Aréthuse⁷⁶. La partition imprimée d'*Aréthuse*⁷⁷ est d'ailleurs sous-titrée « La vengeance de l'Amour ». Dans le livret, il n'est donc nulle part question de la métamorphose de la nymphe en source, et s'il est question d'une nuée c'est uniquement dans une réplique de Diane faisant le récit de sa rencontre avec Endymion⁷⁸. D'ailleurs, l'assistance que Diane apporte à Aréthuse ne se concrétise jamais dans le livret : Aréthuse ne trouve la force d'échapper à Alphée que parce qu'elle craint l'amour. Cette contradiction entre gravure et livret s'explique par le choix, par Ertinger, de la version la plus courante du sujet⁷⁹ : le frontispice substitue au dénouement peu topique du livret un autre dénouement, érigé en lieu commun du mythe par la tradition illustrative copiée par Ertinger.

La gravure n°49 illustrant *Le triomphe des arts* a aussi le statut de copie. Chaque entrée de ce ballet est consacrée à un art, illustré par un mythe célèbre lié à un artiste, et par une œuvre

laquelle Aréthuse fut métamorphosée grâce à l'intervention de Diane. Points de rencontre entre histoire et mythologie, ces gerbes d'eau ont pu inspirer Ertinger pour sa gravure du *RGO*.

⁷⁵ En effet de son bras gauche, on n'aperçoit que la main, dépassant de la nuée.

⁷⁶ C'est ce dénouement heureux que choisit de représenter l'illustrateur hollandais dont la gravure représente à gauche le couple formé par Diane et Endymion et à droite celui formé par Alphée et Aréthuse. Ils assistent à un divertissement chanté et dansé, en compagnie des divinités rassemblées sur des nuées.

⁷⁷ Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90587314>.

⁷⁸ « Je voulais cacher Aréthuse, / Aux yeux de son amant, / Sous un feuillage sombre / Un pouvoir inconnu m'a fait tourner mes pas, / Un mortel trop charmant y reposait à l'ombre. » (*RGO*, tome 7, p. 204).

⁷⁹ C'est cette version que suit le dénouement de la tragédie *Alphée et Aréthuse* représentée à Fontainebleau en 1686, mise en musique par M. de Boësset et en vers par M. Boucher. À la fin de la scène 7 du troisième et dernier acte, une didascalie rapporte : « La terre s'ouvre ; Aréthuse disparaît et l'on voit dans le moment jaillir une fontaine. » (*Alphée et Aréthuse*, Paris, C. Ballard, 1686, p. 39), disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1511203w/f39>.

d'art prestigieuse. La première entrée est un prologue consacré à l'architecture, symbolisée par un temple dédié à Apollon ; la deuxième entrée est consacrée à la poésie, représentée par Sapho dédiant un hymne à Vénus pour se la rendre favorable ; la troisième entrée correspond à la musique et à Amphion qui, aux sons de sa lyre, élève les murs de Thèbes et rassemble les hommes sous les lois d'une société raisonnable ; la quatrième rappelle comment le peintre Apelle devient amoureux de son modèle Campaspe ; le protagoniste de la cinquième entrée est le sculpteur Pygmalion, amoureux de la statue qu'il a façonnée et à laquelle Vénus accorde la vie. Ertinger représente la dernière entrée : c'est que le mythe de Pygmalion est, des cinq, le plus connu. C'est ce que confirmera le devenir de l'opéra qui, comme nous l'apprend Lérès, n'a jamais été repris dans son intégralité mais seulement réduit à sa dernière entrée, « avec des changements, sous le titre de Pygmalion⁸⁰ » : dans sa démarche illustrative, Ertinger anticipe ainsi sur la *vox populi* du monde de l'opéra⁸¹. Le mythe de Pygmalion est lui-même support de deux épisodes topiques dont témoignent les éditions illustrées des *Métamorphoses* d'Ovide : l'animation, par Vénus, de Galatée, ainsi que la pétrification des Propétides. Pour sa gravure, Ertinger reproduit l'épisode au cours duquel Pygmalion adore la statue de Galatée dans une composition générale qui est déjà celle de son illustration de la fable ovidienne⁸² à ceci près que le Pygmalion du RGO, au lieu de se tenir debout pour faire offrande d'une ceinture à la statue, est agenouillé à ses pieds comme il l'est dans la gravure correspondante dans *Les métamorphoses d'Ovide en rondeaux*⁸³, à laquelle Ertinger avait déjà emprunté l'apparition sur nuée. Ertinger combine les deux modèles gravés qu'il a tout particulièrement à l'esprit.

Pour l'opéra n°36 *Le ballet des saisons*, Ertinger a réutilisé les quatre personnages incarnant les saisons dans sa vignette pour *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française* (et déjà inspirés de la gravure correspondante pour les *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* de Benserade) mais il modifie leurs postures, les redistribue dans l'espace de la gravure pour un résultat complètement différent où les saisons ne sont plus simplement juxtaposées. Un premier niveau de lecture permet d'identifier quatre personnages, un vieillard emmitoufflé se réchauffant à un réchaud, et trois divinités identifiables à leurs

⁸⁰ Antoine de Lérès, *op. cit.*, p. 438.

⁸¹ Contrairement à Nicolas Guérard qui illustre la partition imprimée de ce ballet par le mythe d'Amphion, à la fois moins notoire et moins galant (voir illustration 227).

⁸² Voir illustration 105. Cette statue de Galatée est déjà reprise d'une représentation de Vénus par Ertinger dans une gravure pour le recueil de Le Noble, *Contes et fables*, Lyon, L. Plaignard, 1697 : parmi un étalage de tableaux, l'un représente une Vénus.

⁸³ Voir illustration 104.

attributs, Cérès, Flore et Bacchus. Un second niveau de lecture permet d'interpréter ces quatre figures rassemblées sous le titre « Le ballet des saisons » comme des allégories. Cependant, que les quatre figures interagissent invite à un troisième niveau de lecture qui reconnaît dans cet assemblage de quatre personnages une scène de badinage amoureux entre trois jeunes gens à la barbe d'un vieillard. Ertinger a pris soin de relier les figures entre elles : Cérès et Flore y sont deux complices qui acceptent en souriant la grappe de raisin que leur offre un séduisant Bacchus. Seul le vieillard Hiver, représenté en arrière-plan, ne participe pas à cette scène galante, tout à son souci de rester au chaud et assis. Cette répartition des positions assise et debout convient à l'âge des personnages : le peintre Karel van Mander, en 1604, considérait que « la jeunesse, hostile à ce qui est trop sérieux doit être alerte, avec des membres décontractés complètement libres et détendus », tandis que les vieillards doivent reposer sur quelque chose pour se soutenir⁸⁴. En transformant une allégorie en une scène galante, Ertinger fait une fois de plus de sa copie une imitation créatrice.

La gravure n°14, qui reproduit l'épisode célèbre de la victoire de Persée sur le monstre marin qui tient Andromède prisonnière, s'inspire également des deux éditions gravées des *Métamorphoses*. À l'arrière-plan, sur fond de paysage marin, un dragon ailé tourne sa gueule enflammée vers Persée. Au premier plan, à gauche, Andromède à demi-nue est attachée par les poignets à un rocher. Agenouillé à ses pieds, Cupidon, *putto* muni de son carquois, son arc, et sa torche enflammée posés à terre devant lui, est occupé à défaire l'anneau qui entrave ses pieds. La composition qui consacre une moitié à Andromède et l'autre moitié à Persée combattant le dragon est notoire, déjà présente dans les gravures des éditions gravées des *Métamorphoses*⁸⁵ mais c'est uniquement à la première de ces deux sources qu'Ertinger emprunte le motif de la délivrance d'Andromède par Cupidon, tout en en proposant une adaptation personnelle.

Pour l'opéra n°26 Ertinger représente le meurtre de Coronis par Apollon. À gauche, le très jeune homme vêtu à l'antique, portant un carquois et un arc, est identifiable au dieu grâce aux flammes qui forment autour de sa tête une aura lumineuse. Il tend son arc vers la jeune nymphe allongée sous un arbre, contre un rocher, et dont il vient de transpercer le cœur. Coronis, couchée, tente de la main droite d'arracher la flèche mortelle, et lève vers le ciel son autre bras ainsi que son visage, en signe de désespoir. La gravure s'inspire bien de la tradition

⁸⁴ Cité par Mickaël Bouffard, *La figure aristocratique dans le portrait d'apparat européen (1650-1800). Positions, danse et civilité*, mémoire pour l'obtention du grade Maître es arts soutenu à l'Université de Montréal, juillet 2007, p. 89.

⁸⁵ Voir illustration 107 et 108.

illustrée des *Métamorphoses* d'Ovide mais ni des *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* de Benserade ni des *Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française* (qui préfèrent l'épisode du châtiment du corbeau par Apollon⁸⁶). Ertinger remonte aux illustrations de Bernard Salomon auquel il emprunte un modèle de composition⁸⁷ associant à chaque moitié latérale de la gravure un personnage : à gauche, Apollon brandissant encore son arme et à droite, Coronis, déjà blessée. Ertinger reprend ce modèle tout en renouvelant les gestuelles. En choisissant d'imiter une scène topique léguée par le graveur Salomon, Ertinger renoue avec la source ovidienne du mythe d'Apollon et Coronis⁸⁸, mais s'éloigne par la même occasion du livret : à la scène 5 de l'acte III, Coronis et son amant Daphnis échangent des propos amoureux, et leur avant-dernière réplique (« Allons, qu'un paisible hyménée / Rende tous nos désirs contents⁸⁹ ») laisse entendre qu'ils quittent la scène afin de s'occuper des préparatifs du mariage. Il revient à Corax (qui les a trahis à son maître Apollon et a assisté en témoin caché à leur duo amoureux) ainsi qu'au Chœur de rapporter leur mort. À la scène 6, le chœur se livre à une brève déploration « Ah ! quelle affreuse rage ! / Quel barbare courage !⁹⁰ », relayé par Corax qui rapporte le crime d'Apollon : « C'en est fait Apollon vient de hâter leur mort / Ô ! déplorable sort !⁹¹ ». Ce meurtre commis hors-scène fait deux victimes : Coronis et Daphnis tandis que, dans la mythologie (et la gravure), seule la nymphe trouve la mort. La seule concession d'Ertinger au livret consiste à ne pas reprendre le motif du corbeau pourtant constitutif de la tradition illustrative : il prend acte de l'humanisation que connaît l'oiseau auteur de la trahison, lorsqu'il passe de la mythologie au livret où il devient Corax.

La gravure n°50 représente la métamorphose de Picus, épisode topique s'il en est, comme le signale Lérís : « Selon *les Métamorphoses*, Canente fut ainsi nommée par la douceur de sa voix, et mourut de désespoir de voir son mari Picus changée en Pivert⁹² ». Les différentes éditions illustrées des *Métamorphoses* d'Ovide font en général se succéder deux fables et donc deux gravures, consacrées l'une à la métamorphose de Picus en pic-vert et l'autre à la dissolution

⁸⁶ Cette gravure du *RGO* doit cependant à l'édition illustrée des *Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille* la figure de Coronis du *RGO*, copiée sur la Procris de la vignette qu'Ertinger avait déjà gravée pour la fable XI du livre 7 « Procris tuée par Céphale » (voir illustration 124).

⁸⁷ Voir illustration 109, 110 et 111.

⁸⁸ « Le cœur tout bouillonnant de la colère qui le transporte, il saisit son arme familière, plie son arc par les deux extrémités, le tend et, d'un trait infaillible, il transperce cette poitrine qu'il serra si souvent contre sa poitrine. Coronis frappée poussa un gémissement et, quand elle arracha le fer de son corps, elle inonda de sang pourpré ses membres blancs. » (Ovide, *Métamorphoses*, livre 2, *op. cit.*, p. 80).

⁸⁹ *RGO*, tome 4, p. 150.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 151.

⁹¹ *Idem*.

⁹² Antoine de Lérís, *op. cit.*, p. 94.

de son épouse Canente dans l'air. Ertinger peut donc s'appuyer sur une tradition gravée et une composition éprouvée⁹³, ce qui ne l'empêche pas d'innover en modifiant les postures et surtout en se confrontant à la représentation d'une métamorphose en oiseau, ce qu'il n'avait pas fait dans sa propre vignette pour *Les métamorphoses*, mais qu'avait fait avant lui Bernard Salomon⁹⁴. Il en résulte un traitement gravé de l'épisode qui contredit en partie sinon le dénouement du livret (résumé dans cette succincte didascalie : « Picus est changé en Pivert⁹⁵ »), du moins ses circonstances : dans la gravure du RGO, la métamorphose se fait en présence d'animaux sauvages absents du livret et Picus y brandit deux longues flèches auxquelles le livret ne fait pas non plus allusion. Cette contradiction entre la gravure et le livret s'explique par les choix d'un librettiste qui modifie la version commune, là où la gravure s'inscrit dans une tradition iconographique fidèle à la source ovidienne : dans le livret, Circé, après avoir fait semblant de vouloir unir celui qu'elle aime, Picus, à Canente, fait empoisonner sa rivale par Alepton⁹⁶, et transforme Picus, qui voulait se tuer pour rejoindre Canente dans les Enfers ; chez Ovide, c'est au cours d'une chasse que Picus, ainsi que ses compagnons, sont punis par Circé.

À l'influence de la tradition gravée des *Métamorphoses* d'Ovide sur les gravures du RGO, s'ajoute celle de la tradition iconographique ovidienne non illustrative. Céline Bonhert récapitule les différents aspects de leur diffusion extraordinaire lorsque, après avoir été transmises par des manuscrits, elles furent imprimées dans une version illustrée en Italie :

Bien vite illustrées, les éditions du poème se répandirent dans les bibliothèques et créèrent un univers imaginaire commun à toute l'Europe. Les gravures de Bernard Salomon, imprimées à Lyon en 1557, furent ainsi reprises ou copiées dans de nombreuses éditions aussi bien françaises qu'italiennes ou allemandes et inspirèrent de nombreux peintres : les images débordèrent les livres pour orner les palais en Italie d'abord, en France ensuite. [...] A la toute fin du XVII^e siècle enfin, le décor, les jardins et les fêtes de Versailles ouvrirent un monde habité par la métamorphose : les fables y avaient pris chair, s'étaient faites pierre, couleur et trait et accompagnaient les gestes quotidiens⁹⁷.

La source ovidienne a en effet inspiré des peintures, dessins et sculptures, présents notamment dans les programmes décoratifs des demeures royales. Ces images font partie de la culture d'Ertinger et ont nourri son travail.

⁹³ Voir illustration 113.

⁹⁴ Voir illustration 112.

⁹⁵ RGO, tome 7, p. 107.

⁹⁶ « Où suis-je ? quels transports ! quelles douleurs soudaines ! / Quel poison dévorant se répand dans mes veines ! » (*Ibidem*, p. 105).

⁹⁷ Céline Bohnert, « Les métamorphoses des amours de Vénus et Adonis ou la naissance d'un mythe à l'Opéra », dans Jean Duron, Yves Ferraton (codir.), *Vénus et Adonis Tragédie en musique de Henry Desmarests, 1697*, Mardaga, 2000, p. 9.

C'est ce que montre parfaitement la gravure n°38 pour *Ariane et Bacchus*. Ertinger y situe le couple fameux dans un environnement qu'il avait déjà mis en place dans la gravure consacrée à la même scène dans l'édition illustrée des *Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française*⁹⁸ copiée sur celle réalisée pour les *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*⁹⁹. C'est à ces gravures qu'il emprunte la draperie accrochée aux arbres, formant comme un dais au-dessus du couple, ainsi que le sofa et la panthère. Mais c'est une source picturale qu'il copie lorsqu'il représente le couple formé par Ariane et Bacchus et plus précisément un tableau d'Antoine Coypel, *Les Noces de Bacchus et d'Ariane à Naxos*¹⁰⁰ : commandé par Philippe d'Orléans, peint en 1693, il se trouvait primitivement dans le cabinet de peinture du château de Saint-Cloud et fut largement diffusé par l'estampe. Il représente Ariane abandonnée par Thésée sur l'île de Naxos, et recevant la visite de Bacchus et son cortège. Bacchus, main sur le cœur, propose à Ariane l'hymen (dont l'allégorie, munie d'une torche, surplombe les deux amants) ; la disposition, la posture, et la gestuelle des deux personnages sont héritées de Coypel mais l'Ariane du *RGO* témoigne de l'originalité de son concepteur¹⁰¹ : elle détourne la tête au lieu de la pencher vers Bacchus, ce qui lui confère une attitude languissante ; encore blessée par l'abandon de Thésée, elle n'est pas encore attentive aux déclarations du dieu¹⁰². Ertinger représente donc non pas un couple d'amants mais un amant tentant de conquérir le cœur de celle qu'il aime, non pas une scène de complicité amoureuse mais une scène de séduction. Enfin, Ertinger substitue à l'Hymen un Cupidon ailé, remplaçant une allégorie érudite et savante¹⁰³ par une allégorie commune, signe d'une adaptation à un public plus large et d'une recherche de cohérence à l'échelle du recueil. La gravure illustrant l'opéra naît donc de trois sources : le décor est emprunté à la tradition gravée des *Métamorphoses*, la disposition générale des personnages est copiée du peintre Coypel, et l'attitude d'Ariane emprunte aux sources plus diffuses qui ont fixé l'attitude dite mélancolique.

Il arrive qu'Ertinger au lieu de combiner les deux traditions gravée et peinte, se détourne de la première pour s'inspirer des seules œuvres peintes d'inspiration ovidienne. C'est le cas

⁹⁸ Voir illustration 115.

⁹⁹ Voir illustration 114.

¹⁰⁰ Voir illustration 116.

¹⁰¹ Voir illustrations 117 et 118.

¹⁰² Le peintre Louis le Jeune Boullogne (1654-1733) a également consacré plusieurs de ses œuvres à Ariane et Bacchus à Naxos. Différents dessins montrent qu'il hésite sur le fait de faire ou pas pencher la tête d'Ariane vers Bacchus (voir illustration 119).

¹⁰³ Certaines analyses y voient une allusion au mariage de Philippe II duc de Chartres avec Françoise-Marie de Bourbon, fille de Louis XIV et de Madame de Montespan, célébré en février 1692.

lorsqu'il s'agit de représenter Vénus et Adonis, protagonistes de l'opéra n°41, plus exactement le moment où Vénus essaie de retenir Adonis qui s'apprête à partir à la chasse. La scène se situe dans un bocage. À gauche, Vénus est assise sur un rocher, les longs cheveux dénoués, la poitrine nue, et la tunique retroussée au-dessus du genou. Deux colombes, attachées par le cou à une corde reliée à un char, constituent son attelage. Tout le haut du corps de Vénus se tord dans un mouvement vers la droite, vers Adonis dont elle retient le bras gauche, soutenu par l'Amour. Le jeune homme, debout, vient tout juste de la quitter : il lui lance encore un regard tendre mais le reste de son corps a un mouvement contraire qui le détourne de la déesse et l'entraîne vers la droite ; déjà il a la lance sur l'épaule, déjà sa tunique flotte au vent, et de sa main droite, il désigne à Vénus les deux chiens qui l'attendent pour une partie de chasse. Ertinger ne reprend donc pas l'épisode de Vénus se lamentant sur le corps de son défunt amant qu'il avait pourtant gravé pour *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française*¹⁰⁴. Il préfère s'inscrire dans une autre tendance que signale Isabelle Schartz-Gastinew dans l'article qu'elle consacre à l'illustration de ce mythe :

*Si la Renaissance privilégie le thème des amours malheureuses et représente plutôt la mort du jeune homme, le baroque décline une nudité aux formes abondantes selon la ligne serpentine, centrée sur le couple mené par une Vénus sollicitante. Ce thème inspira de très nombreux artistes de différentes régions qui adaptèrent la composition – qui prenait sa source dans les écoles italiennes – à la sensibilité de leur pays et de leur temps*¹⁰⁵.

Céline Bonhert attribue l'invention de cette scène au Titien :

Parmi les centaines de peintures, dessins et gravures consacrées à Adonis, et dont les objets, les tentures notamment étaient souvent inspirés, une scène en particulier eut un succès retentissant. Elle trouve son origine non chez Ovide¹⁰⁶ mais dans l'œuvre du Titien : dans le Vénus et Adonis qu'il peignit pour Philippe II, et qui se trouve aujourd'hui au Prado, Titien montrait la déesse assise et implorante, tentant de retenir un Adonis qui se dégage de son étreinte pour se précipiter vers la mort. Les Français y ont probablement goûté l'image

¹⁰⁴ Voir illustration 120.

¹⁰⁵ Isabelle Schwartz-Gastinew, « Le mythe de Vénus et Adonis à l'épreuve de la tradition iconographique », *XVII^e siècle*, n°214, 2002, p. 99-126. On peut aussi reconnaître dans cette composition et dans celles dont elle s'inspire, le thème d'Alcide entre le Vice et la Vertu, à qui serait ôtée sa dimension morale (car qu'incarne Vénus dans cette situation, la Volupté ou la Sagesse ?).

¹⁰⁶ Cette image de Vénus s'appuie en partie seulement sur la version du mythe proposée par Ovide : c'est lui qui fixe l'image d'un Adonis chasseur accompagné de chiens, et celle d'une Vénus à « la robe retroussée jusqu'au genou, à la façon de Diane » (Ovide, *Les métamorphoses*, livre 10, *op. cit.*, p. 268) et qui met en garde son jeune amant contre les dangers de la chasse : « Toi qui m'es cher, évite-les, et avec eux toute l'espèce des bêtes sauvages qui ne tournent pas le dos pour fuir, mais combattent en offrant leur poitrail : je ne veux pas que ton courage nous soit funeste à tous deux. » (*Ibidem*, p. 273). Cependant, « chez Ovide comme dans toutes les œuvres anciennes, ce n'est pas la fuite d'Adonis qui signe la fin du bonheur, mais le départ de Vénus. Titien a concentré les moments du drame de façon à rendre le jeune chasseur responsable de sa perte ; renforçant ainsi le sentiment de l'impuissance de la déesse, il suggère l'idée d'une passion qui annihile tout pouvoir, fût-il divin. » (Céline Bohnert, *art. cit.*, p. 9-10).

*saisissante du plus grand bonheur au moment précis où, sans le savoir encore, il bascule vers le drame ; ils furent sensibles, du moins peut-on le penser au sentiment poignant, à la douce déchirure contenue dans l'instant précis inventé et représenté par le peintre*¹⁰⁷.

Toutes les œuvres traitant cette scène¹⁰⁸, au-delà de leurs différences, intègrent les chiens, l'Amour¹⁰⁹ et le geste tendre de Vénus qui retient Adonis déjà debout autant par peur de le voir mourir que par désir de prolonger leur étreinte ; dans certaines, les colombes et le char sont déjà présents. La gravure du *RGO*, en reprenant l'image topique d'une Vénus sollicitante, contredit la version que le livret propose de cette séparation : la Vénus du librettiste Desmarests se montre en effet autoritaire et peu complaisante face à un Adonis un peu falot et, toutes les fois qu'elle est en compagnie de son amant, c'est elle qui est à l'initiative de leur séparation¹¹⁰ ; jamais elle ne fait mine de retenir son amant. C'est une fois de plus le statut de copie qui explique les écarts entre la version gravée d'un épisode et sa version dramatique.

Dans le *RGO*, le statut de copie s'applique également à la gravure n°31, qui s'inscrit non pas dans la tradition gravée des *Métamorphoses* mais dans une série de frontispices théâtraux se constituant en tradition et à l'origine d'une scène topique : Médée prend congé de Jason en lui annonçant qu'elle a tué leurs deux enfants et en détruisant son palais. Avant Thomas Corneille, auteur du livret de *Médée*, son frère aîné Pierre Corneille avait écrit une tragédie parlée de même titre dont le frontispice fut gravé par Chauveau pour l'édition du *Théâtre de Pierre Corneille* de 1660¹¹¹. Pour ce faire, Chauveau reprit en partie le frontispice de la tragédie antique *Médée* paru dans l'édition des *Tragédies de Sénèque*, de 1659¹¹². En 1664, une édition pirate de la *Médée*

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Outre à celle du Titien (datée de 1551 environ) on pense aux deux versions du mythe par Pierre Paul Rubens (voir illustrations 121, 122 et 123).

¹⁰⁹ Soit il est endormi, soit il assiste Vénus pour retenir Adonis. On comprend moins sa fonction dans la gravure d'Ertinger : soutient-il le bras de Vénus dont il serait alors l'auxiliaire ou bien le retient-il comme pour s'opposer à sa mère ?

¹¹⁰ À l'acte I, scène 4, alors que Vénus vient d'annoncer au peuple de Chypre qu'elle a choisi Adonis comme roi et qu'Adonis s'extasie (« Quels respects ! quel encens ! ») elle l'interrompt d'un brutal « Il suffit, laissez-moi / Votre moindre bonheur est celui d'être roi. » (*RGO*, tome 6, p. 17). À l'acte II, scène 2, alors que les deux amants viennent de s'avouer leur amour mutuel, Vénus rappelle Adonis à ses devoirs de roi : « D'une cour empressée allez remplir l'espoir : / Elle attend le moment de vous marquer son zèle. / Allez : dans peu de temps je pourrai vous revoir ; / Et je veux qu'une fête, auguste et solennelle, / Signale avec éclat notre ardeur mutuelle. » (*ibidem*, p. 24). À l'acte III, scène 3, lorsque Mars jaloux interrompt brutalement la fête que Vénus donne pour Adonis, Vénus donne son congé à tous les participants, y compris Adonis : « Ne craignez rien ; allez, que chacun se retire. / J'apaiserai bientôt ses mouvements jaloux. » (*ibidem*, p. 37). À l'acte IV, scène 1, Vénus, persuadée d'être parvenue à détourner les soupçons de Mars, rassure Adonis et prend congé de lui afin de se rendre à Paphos pour les fêtes données en son honneur. En réponse aux plaintes de son amant qui essaie en vain de la retenir, elle rétorque : « Plus l'absence cause d'alarmes, / Plus le retour promet de douceurs et de charmes. » (*ibidem*, p. 44). Cette scène est la dernière à représenter le couple réuni.

¹¹¹ Voir illustration 234.

¹¹² Voir illustration 233.

de Pierre Corneille¹¹³ réutilise à son tour, en le modifiant, le frontispice de la pièce de Sénèque, et en 1699 l'illustrateur hollandais du *Recueil des opéras* s'inspire du frontispice de la *Médée* de Pierre Corneille¹¹⁴. Ertinger doit à ces différentes versions d'un même frontispice original l'apparition sur nuées de Médée montée sur un char tiré par des dragons ainsi que la présence, sur un côté de la gravure, de Jason, tête levée. Il a conservé, comme les auteurs des frontispices de 1660 et 1664, l'attitude de Jason, tenant de sa main droite une épée et levant sa main gauche (contrairement à son homologue hollandais qui représente un Jason brandissant son épée en direction de Médée) mais le geste de la main gauche et sa signification ont complètement changé : Jason ne tend plus sa main vers Médée comme pour l'attraper mais pointe d'un index accusateur¹¹⁵ les cadavres des deux enfants, lui rappelant son crime. Ertinger renforce aussi l'image de mère infanticide de Médée en reprenant aux frontispices de 1659 et 1664 le motif des deux cadavres d'enfants gisant à terre (là où le frontispice de 1660 leur avait substitué les cadavres de Créon et Creuse que des suivants emportent en coulisses) mais il ne va pas aussi loin que son confrère hollandais qui, dans le frontispice de 1699, ne représente qu'un seul cadavre au sol tandis que Médée achève de poignarder « en direct » son second enfant. Si l'on y ajoute la transformation radicale du décor, on constate qu'Ertinger fait une fois de plus œuvre personnelle.

Frontispices d'opéra, tradition gravée ou peinte des *Métamorphoses* et frontispices de théâtre sont les trois sources des copies contenues dans le *RGO*, avec une prédominance pour la tradition illustrée ovidienne qui s'explique doublement : Ovide est la source principale des livrets d'opéra et Ertinger l'a déjà illustré¹¹⁶. À propos d'un graveur qui toutes les fois qu'il copie une gravure, apporte des variations plus ou moins importantes à son modèle, on peut appliquer la déclaration de La Fontaine : « Mon imitation n'est pas un esclavage ».

S'affranchir de ses modèles

Certaines autres gravures, tout en ayant un air de déjà-vu, tout en s'inscrivant dans une tradition iconographique à laquelle elles empruntent, ne sont pas assimilables à des copies : il n'est pas possible de les mettre en relation avec une image en particulier, les modifications importantes apportées au traitement topique de l'épisode distendent le lien avec le ou les

¹¹³ Voir illustration 235.

¹¹⁴ Voir illustration 63. Ce dernier frontispice sera également repris dans le *Recueil des opéras* hollandais pour illustrer l'opéra de Pellegrin et Salomon *Médée et Jason*.

¹¹⁵ Voir annexe 24, « L'actio rhétorique dans les gravures du *RGO* (2) : L'éloquence des mains ».

¹¹⁶ Voir annexe 15.

modèles éventuels¹¹⁷. Tout se passe comme si Ertinger les avait gravées en ayant sous les yeux non pas un modèle précis mais plusieurs qu'il combine pour mettre en place, à partir d'un épisode topique, une scène originale. Elles ont beau être immédiatement et globalement déchiffrables par le lecteur elles n'en sortent pas moins de l'ordinaire. Ertinger, au lieu de reproduire une scène inventée par ses prédécesseurs, graveurs ou peintres, invente une traduction personnelle d'un épisode topique qu'il réinterprète.

La gravure n°39 pour *La naissance de Vénus* en est un exemple simple. Le thème artistique de la « Vénus anadyomène » fut popularisé dès l'Antiquité par le peintre Apelle de Cos, auteur d'une fresque aujourd'hui perdue mais copiée à de nombreuses reprises, notamment à Pompéi, et intégrant une coquille géante et un daïs. Par la suite, de nombreux peintres ont repris ce thème, le plus célèbre étant Botticelli. Pour autant, Ertinger représente moins une naissance de Vénus que le triomphe marin d'une divinité féminine : le char est escorté par des dauphins, des tritons soufflent dans des conques marines, des néréides et des *putti* répandent des roses, geste associé habituellement à la louange¹¹⁸. À l'époque, le sujet du triomphe de divinités marines comme Galatée, Amphitrite ou Vénus est très à la mode : traités par les peintres Bon Boullogne, Antoine Coypel, Charles de La Fosse¹¹⁹, ces triomphes ne sont pas toujours distincts les uns des autres et la gravure d'Ertinger ne fait pas exception puisqu'Ertinger n'attribue à sa Vénus aucun signe distinctif (ni colombes, ni Cupidon). Ertinger renouvelle ici le *topos* de la naissance de Vénus en en faisant un triomphe marin, en conformité cette fois avec l'esprit du livret qui décrit la naissance de Vénus comme un triomphe : « Vénus arrive dans une conque tirée par des Dauphins, ayant l'Amour et la Jeunesse à ses côtés : les divinités de la mer paraissent hors des eaux, pour voir ce spectacle¹²⁰ ».

La gravure n°32 est un autre exemple d'imitation créatrice. Pour *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française*, Ertinger avait consacré au mythe de Céphale et Procris deux vignettes, représentant, l'une, les deux époux dans un lit¹²¹ (Céphale éprouvant la fidélité de Procris en se faisant passer pour un autre) et l'autre, Céphale constatant qu'il a blessé mortellement sa propre amante. Dans la gravure du RGO, il s'inspire

¹¹⁷ L'annexe 12 distingue aussi les copies et les imitations libres.

¹¹⁸ Anne Surgers, *op. cit.*, p. 206.

¹¹⁹ Voir Dominique Brême, Frédérique Lanoë (codir.), *op. cit.*, p. 152 et illustration 151. La peinture de Bon Boullogne fut d'abord intitulée « Le triomphe d'Amphitrite » mais doit à la présence de Cupidon d'avoir été réinterprétée comme un triomphe de Vénus à moins qu'il ne s'agisse de Galatée.

¹²⁰ RGO, tome 5, p. 369.

¹²¹ *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française*, *op. cit.*, livre 7, fable 10.

plus exactement de la scène gravée par Bernard Salomon¹²² qui représente l'épisode à un stade postérieur, rapprochant Céphale de sa victime devant laquelle il s'agenouille, accompagné d'un chien (détail iconographique qui rappelle de manière conventionnelle que l'incident a eu lieu au cours d'une chasse¹²³) tout en la modifiant pour en faire une scène nouvelle. Chez Salomon, Céphale s'empresse d'ôter le javelot¹²⁴ de la plaie, tandis que chez Ertinger, c'est une flèche tirée par l'arc posé à terre qu'il vient de retirer de la blessure : il la tient encore dans sa main gauche tandis que de sa main droite, il tient la main de la blessée pour y apposer un baiser¹²⁵, comme un parfait amant. Ertinger propose ainsi une version galante de l'épisode en appui du livret qui prête à Procris cette didascalie interne :

*Reçois ma main, Céphale, et sois sûr qu'en ce jour,
Le dernier soupir de ma vie,
Est encore un soupir d'amour*¹²⁶.

Il ajoute aussi en arrière-plan un personnage féminin, pas attesté, à notre connaissance, dans le traitement topique de cette scène. Il pourrait s'agir de Procris elle-même : Ertinger aurait représenté dans la gravure aussi bien sa mort que la cause de sa mort, juxtaposant la faute et son châtement comme pour conférer à la gravure une dimension didactique. Procris, à qui on a rapporté que Céphale, au cours de ses chasses, faisait à haute voix des déclarations d'amour à une certaine Brise, ne comprend pas, aveuglée par la jalousie, que cette Brise qu'elle prend pour une rivale n'est autre qu'un vent doux, et elle espionne son époux¹²⁷. C'est le gémissement qu'elle laisse échapper au moment où son mari réclame la présence de la brise qui fait croire à ce dernier à la présence d'une bête sauvage dans un buisson en direction duquel il lance son javelot¹²⁸. Pierre Paul Rubens est par exemple l'auteur d'une peinture datée d'entre 1636 et 1637, qui représente précisément l'épisode de Procris espionnant Céphale pendant que celui-ci s'adresse à la brise¹²⁹. La représentation d'un témoin caché dans la gravure d'Ertinger doit

¹²² Voir illustration 125.

¹²³ Même si le texte ovidien précise que Céphale n'est accompagné d'aucun chien.

¹²⁴ Dans le texte ovidien, le javelot a été offert à Céphale par Procris, qui elle-même le tenait de Diane chasserresse.

¹²⁵ Voir annexe 24.

¹²⁶ *RGO*, tome 4, p. 486.

¹²⁷ « Elle refuse de croire à la dénonciation et déclare qu'elle ne saurait, si elle ne la constate de ses propres yeux, condamner la conduite coupable de son mari. » (Ovide, *Les métamorphoses*, livre 7, *op. cit.*, livre 7, p. 201).

¹²⁸ « J'entendis de nouveau un léger bruissement, causé par la chute d'une feuille ; persuadé que c'était un animal sauvage, je lançais mon javelot prompt comme l'oiseau. C'était Procris ; atteinte par la blessure en pleine poitrine : "Malheur à moi !" s'écria-t-elle. Dès que je reconnus la voix de ma fidèle épouse, je me précipitai et courus, égaré, du côté où venait cette voix. Je la trouve à demi-morte, les vêtements en désordre, souillé de son sang, et retirant – ah ! comble de misère – de sa blessure l'arm dont elle m'avait elle-même fait don. Ce corps qui m'était plus cher que le mien, doucement je le soulève dans mes bras. » (Ovide, *Les métamorphoses*, livre 7, *op. cit.*, p. 201).

¹²⁹ Voir illustration 126.

cependant peu, dans son choix de composition, à cette peinture, mais davantage aux illustrations du roman *L'Astrée* qui ont souvent recours à ce type de personnage. Ce peut également être un signe de l'adaptation, par Ertinger, d'une scène topique à un passage précis du livret : le témoin caché pourrait être Iphis, confidente de l'Aurore, et sa présence pourrait rappeler que la mort de Procris est l'objet d'un récit qu'elle fait à sa maîtresse à la scène 6 de l'acte V¹³⁰. À ceci près que dans le livret elle n'assiste pas à la scène par effraction : les premiers mots de l'Aurore à sa confidente dans la scène 6 : « He bien ! de mes soins généreux, / Céphale est-il content ? as-tu su l'en instruire¹³¹ ? » impliquent plutôt qu'Iphis était chargée d'une mission auprès de Céphale. L'ajout de ce témoin caché ne suffit d'ailleurs pas à rapprocher la gravure du livret : Iphis raconte que c'est au cours d'une dispute avec son rival Borée, que Céphale, en proie à la colère, tire au hasard une flèche qui par malchance atteint Procris, alors qu'elle cherchait à séparer les deux rivaux. La présence du témoin caché et le traitement galant de la scène contribuent à l'originalité d'une scène pourtant largement relayée dans la tradition gravée.

En représentant dans la gravure n°4 le combat de Cadmus contre « l'affreux dragon de Mars¹³² », Ertinger s'empare cette fois d'un sujet que ne reprennent les éditions ovidiennes ni de Benserade ni de Thomas Corneille mais déjà traité par les iconographies gravée¹³³ et picturale¹³⁴. L'originalité consiste ici en l'ajout d'une figure féminine à ce combat, qui dans le mythe, est indépendant des amours de Cadmus :

Le meurtre du dragon dut être expié par Cadmos, qui, pendant huit ans, servit Arès comme esclave. Mais, une fois sa pénitence achevée, Cadmos devint roi du pays de Thèbes, grâce à la protection d'Athéna. Et Zeus lui donna comme femme une fille d'Arès et d'Aphrodite, la déesse Harmonie¹³⁵.

Cet ajout est motivé par la prise en compte du livret. Le librettiste s'est inspiré d'Harmonie pour inventer le personnage d'Hermione et a placé l'amour de Cadmus et Hermione au cœur de son opéra. Pour autant, la scène gravée résultant de cet ajout et qui rassemble le héros

¹³⁰ « Iphis : Le Roi soumis aux volontés des dieux, / A fait rompre un hymen à vos désirs contraire ; / Borée irrité, furieux, / A trouvé son rival assez près de ces lieux, / Procris n'a pu suspendre leur colère... / Déjà de la fureur prompte à se repentir, / Borée allait prendre la fuite, / Lorsqu'un trait qu'au hasard Céphale fait partir, / Frappe d'un coup mortel la princesse interdite. » (*RGO*, tome 4, p. 483).

¹³¹ *Idem*.

¹³² *RGO*, tome 1, p. 168.

¹³³ Voir la gravure de Bernard Salomon, disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200047r/f40.item>.

¹³⁴ Voir la série de gravures sur l'histoire de Cadmus, par Léon Davent (actif entre 1540 et 1556) d'après la peinture du Primatice (1504-1570) dont l'une représente le combat contre le dragon (disponible sur : <http://utpictura18.univ-tlse2.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A5839>).

¹³⁵ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* [1951], 12^e réédition, Paris, PUF, 1994, p. 73.

éponyme terrassant un dragon en présence de son amante effarée n'existe pas telle quelle dans le livret, Hermione et le dragon n'y apparaissant jamais ensemble : elle résulte de la fusion de la scène 4 de l'acte II (au cours de laquelle Hermione livre ses craintes à Cadmus, qui lui fait ses adieux avant d'aller affronter le dragon et tente de le retenir) et de la scène 3 de l'acte III (scène du combat). Ertinger donne ainsi à l'exploit de Cadmus une explication qui n'est pas celle donnée par le livret où Cadmus terrasse un dragon à qui Hermione est certes promise mais dont il doit avant tout semer les dents pour ensuite combattre les soldats qui en naîtront¹³⁶. Même si la jeune fille gravée n'est pas présentée comme une prisonnière, le lecteur l'interprète comme la destinataire de l'acte de bravoure, en référence à la tradition du héros délivrant une jeune fille d'un monstre, qu'il s'agisse de Persée et Andromède, Alcide et Hésione, Roger et Angélique, ou encore Saint-Georges délivrant la belle. C'est dans la combinaison des thèmes de l'épreuve physique et de la délivrance qu'Ertinger fait preuve d'originalité.

De même, dans la gravure n°6 pour *Thésée*, Ertinger s'inscrit dans une tradition iconographique qui scinde les péripéties finales du mythe (et du livret) en une seule image. Sous l'influence de Médée, le roi d'Athènes Égée fait boire une coupe empoisonnée à Thésée sous prétexte d'honorer ce jeune héros qui l'a aidé à remporter la victoire contre ses ennemis. Par la mort de Thésée, la magicienne se vengerait de ce jeune homme qui n'a pas répondu à ses avances, et, par la même occasion, Égée se débarrasserait de ce rival qui lui dispute le cœur de la jeune Églé. Mais au moment où Thésée s'apprête à boire la coupe, Égée le reconnaît comme son fils grâce à un autre objet, son épée, et consent donc à lui accorder la main d'Églé. Ertinger représente tous les éléments du dénouement, soit trois scènes d'un même acte, dans une même composition : le coup de théâtre (la reconnaissance du fils par son père à la scène 4¹³⁷), ses tenants (la machination de Médée tendant à Égée la coupe empoisonnée¹³⁸ à la scène 3), et ses aboutissants (la vengeance de Médée à la scène 6). La composition topique dont hérite Ertinger consiste en un face-à-face entre le père et le fils en présence de Médée et de deux accessoires :

¹³⁶ « Premier prince : Vous aurez à dompter l'affreux dragon de Mars. — Second prince : Il faut semer les dents et voir soudain la terre / En former des soldats pour vous faire la guerre. » (*RGO*, tome 1, p. 168).

¹³⁷ « Le Roi : Oublions le passé, ma colère est finie ; / Puisqu'Athènes le veut, je consens qu'après moi, / Ce héros soit un jour son légitime roi. / Commençons la cérémonie. / Qu'on apprenne à servir Thésée en souverain. / Prenez ce vase de mes mains. / (Thésée, prenant le vase d'une main, et tirant son épée de l'autre) : Je jure sur ce fer qui m'a comblé de gloire, / Que je vous servirai contre vos ennemis, / Et que vous n'aurez point de sujet plus soumis... (Le Roi considère avec étonnement l'épée de Thésée, et la reconnaît pour être celle qu'il a laissée pour servir un jour à la reconnaissance de son fils.) / Le roi, empêchant Thésée de porter la vase à sa bouche : / Que vois-je ? Quelle épée ! Ah, qui l'aurait pu croire ! / O Ciel ! j'allais perdre mon fils ! / J'avais laissé ce fer pour ta reconnaissance, / Mon fils, ah, mon cher fils ! où nous exposais-tu ? » (*RGO*, tome 1, p. 359).

¹³⁸ « Médée : Ce vase par mes soins vient d'être empoisonné / Vous n'aurez qu'à l'offrir... vous semblez étonné ? » (*ibidem*, p. 337).

l'épée et la coupe empoisonnée¹³⁹. L'illustrateur d'une édition italienne des *Métamorphoses* d'Ovide du XVI^e siècle¹⁴⁰ représente l'instant où Égée, qui vient tout juste de donner la coupe à Thésée (ce dernier la tient du bout du bras tandis que de l'autre il jure de sa fidélité), reconnaît l'épée de son fils et a un geste pour l'empêcher de boire la coupe. Derrière lui, Médée n'affiche aucune réaction. Chez Chauveau, auteur du frontispice gravé du livret original¹⁴¹, Thésée tient la coupe dans sa main gauche et brandit son épée de la main droite ce qui facilite la reconnaissance : le roi lui retient déjà la main, l'empêchant de porter à sa bouche la coupe empoisonnée et Médée a un temps d'avance sur ses adversaires puisqu'elle prend déjà la fuite tandis qu'à gauche Églé, amante de Thésée, se réjouit. À l'impossibilité d'attribuer simultanément trois gestes (tenir la coupe empoisonnée, brandir l'épée qui est le support de la reconnaissance, jurer fidélité au roi Égée) aux deux mains du seul Thésée, chaque graveur répond différemment, sacrifiant un des trois. Ertinger choisit de faire tenir la coupe à Médée mais le péril de mort est définitivement écarté : entre le moment où Thésée est sur le point de porter ses lèvres à la coupe, et celui où son père le reconnaît, Ertinger choisit le second. Son Thésée est à genoux (et non pas debout comme chez ses homologues) devant le roi qui lui tend les bras, son épée ayant la double fonction de symbole permettant la reconnaissance et de support au serment de fidélité. Derrière Thésée, Médée tourne son visage vers une apparition divine, tirée directement du livret qui se conclut en effet sur les apparitions sur nuées de Médée puis de Minerve¹⁴². Ertinger se pose donc ici en héritier d'une tradition dont il reprend une scène topique pour en proposer une version très personnelle : les postures, la signification symbolique des objets, l'ajout d'une apparition divine directement tirée du livret rendent compte de ce travail d'adaptation.

La source d'inspiration de la gravure n°16 pour *Amadis* se trouve quant à elle dans les éditions illustrées du célèbre roman : l'architecture sophistiquée du monument dans lequel pénètre Amadis rappelle, par ses deux pots à feu et le *putto* qui surplombe l'arc, la gravure servant de frontispice au livre XII du roman¹⁴³. Les deux personnages féminins gravés par

¹³⁹ « C'est ce poison qu'à l'instigation d'une perfide épouse, Égée, son père, tendit lui-même à son fils, comme à un ennemi. Thésée, d'une main ignorante du danger, avait déjà saisi la coupe offerte quand son père, sur la poignée d'ivoire de son épée reconnut la marque de la famille, et, d'un geste rapide écarta de la bouche de Thésée, avec le poison, le forfait. » (Ovide, *Métamorphoses*, livre 7, *op. cit.*, p. 189).

¹⁴⁰ Voir illustration 127.

¹⁴¹ Voir illustration 17.

¹⁴² Comme nous l'avons déjà montré dans le chapitre II, il est difficile d'identifier laquelle de ces deux divinités est représentée.

¹⁴³ Voir illustration 174.

Ertinger ne sont attestés ni dans le roman (Amadis y réalise cet exploit en l'absence de son amante Oriane qui l'a éloigné d'elle, croyant qu'il lui était infidèle), ni dans la gravure originale : c'est le librettiste qui fait de l'amante un témoin de cet exploit et lui donne comme compagne et auxiliaire l'enchanteresse Urgande. Pour appréhender cette gravure n°16, il faut donc faire la part de l'emprunt à la tradition iconographique du roman (avec l'architecture du palais enchanté), de la référence au livret (avec les deux personnages féminins), mais également de la transposition de plusieurs scènes en une seule : la gravure illustre la scène 4 de l'acte V, dans laquelle Amadis surmonte la première épreuve en passant sans encombre sous l'arc des loyaux amants et la scène suivante, au cours de laquelle, accompagné de son amante Oriane, il s'avance vers la chambre enchantée ou défendue, qui s'ouvre sans difficulté¹⁴⁴. L'image fusionne les deux aventures en concevant un monument dans lequel l'arc et la porte ne se succèdent pas mais se superposent : la porte qui s'ouvre miraculeusement est celle de l'arc portant l'inscription « Arc des loyaux amants ». Ce choix oblige Ertinger à modifier la nature de l'épreuve surmontée avec succès par le héros éponyme : dans la gravure, ce dernier doit affronter un danger qui se trouve derrière une porte entrouverte, alors que le livret prévoit une épreuve morale surmontable uniquement par les parfaits amants. Le travail d'imitation d'Ertinger se nourrit donc aussi de la pure imagination : pour représenter le danger, il imagine des flammes évoquant l'Enfer.

En reprenant, dans la gravure n°17, la scène topique de Roland pris d'une folie destructrice causée par la jalousie, Ertinger compose également avec une tradition iconographique romanesque : il emprunte à certaines des gravures des éditions du *Roland furieux*, datant de la Renaissance et illustrant le chant XXIV¹⁴⁵, la composition d'ensemble (un premier plan occupé par Roland et un arrière-plan occupé par des personnages secondaires) et la présence, aux pieds de Roland, de son casque et de son épée Durandal dont il s'est défait.

¹⁴⁴ « Urgande, parlant à Oriane : Suivez ce héros glorieux / Vers la chambre enchantée avancez sans alarmes. / - Amadis, conduisant Oriane : Venez en surmonter les charmes, / Quels charmes sont plus forts que ceux de vos beaux yeux ? Scène V : Florestan, Corisande, Urgande, Oriane, Amadis, troupe de héros, troupe d'héroïnes. La chambre défendue s'ouvre, et une troupe de héros, et d'héroïnes qu'Apollinon y avait autrefois enchantés, pour y attendre, le plus fidèle des amants, et la plus parfaite des amantes, reçoit Amadis et Oriane, et les reconnaît dignes de cet honneur. » (*RGO*, tome 2, p. 486-487).

¹⁴⁵ Voir illustration 168. « Seigneur, je vous disais, dans l'autre chant, que le furieux et forcené Roland, après avoir arraché ses armes et déchiré ses vêtements, les avait dispersés dans la campagne ; qu'il avait jeté son épée sur le chemin, déraciné les arbres, et qu'il faisait retentir de ses cris les cavernes et les forêts profondes, lorsque, attirés par la rumeur, de nombreux pasteurs accoururent, conduits en ces lieux par leur mauvaise étoile ou en punition de quelque péché. Dès qu'ils se sont approchés d'assez près pour voir les incroyables prouesses d'un tel fou et sa force terrible, ils font volte-face pour fuir ; mais ils ne savent plus par où, comme il advient dans une peur soudaine. Le fou se précipite sur leurs pas. Il en saisit un et lui arrache la tête avec la même facilité qu'on cueille une pomme sur l'arbre ou une fleur épanouie sur le buisson. » (*L'Arioste, Roland furieux*, trad. Francisque Reynard [1516], A. Lemerre, 1880, tome II, chant XXIV, p. 274-275)

Mais Ertinger se refuse à représenter son héros dénudé, arrachant des arbres, démembrant des êtres humains, combattant des ours à mains nues, survivant grâce à des nourritures abandonnées ou des bêtes dont il mange la viande crue. Ses choix font écho au souci du librettiste de camper une scène qui soit conforme aux bienséances de mise dans la représentation de la folie : la substitution, à la nudité, de l'uniforme militaire, et à l'arrachage d'arbres, du bris de quelques branches, est une idée du librettiste. Mais surtout, là où les illustrations du roman intégraient en arrière-plan des scènes mettant en jeu d'autres personnages situés dans un autre cadre spatio-temporel, Ertinger représente des bergers en fuite tout droit tirés du livret. La composition dont il hérite lui permet de résoudre en partie le problème de la transposition d'une séquence temporelle en une image unique et de représenter simultanément trois actions dans la même gravure : la fuite des bergers devant la colère montante de Roland à la fin de la scène 5 de l'acte V, et deux actes de destruction induits par cette colère, représentés à la scène suivante (Roland après avoir brisé des inscriptions sur la grotte, arrache des branches d'arbres et des morceaux de rochers puis jette ses armes). Leur répartition dans la profondeur impose au récepteur de l'image un ordre de succession qui est cependant exactement l'inverse de celui du livret. Passée au filtre du livret et de ses exigences de bienséances la scène topique gravée de la folie de Roland se renouvelle complètement.

Dans la gravure n°23, ce renouvellement passe par la fusion de deux traditions iconographiques. Au couple topique formé par Zéphyr et Flore¹⁴⁶ (l'un représenté tel un angelot aux ailes diaphanes de papillon et au sourire enjôleur, dont la nudité est dissimulée par une tunique, et l'autre en une jeune femme environnée de fleurs), Ertinger a ajouté le Soleil et Borée, personnages importants de l'intrigue opératique, contribuant à son dénouement : à la scène 7 du troisième et dernier acte, Borée vient de surprendre son confident Zéphyr avec Flore, dont il est lui-même amoureux, et alors qu'il s'apprête à le punir et à enlever son amante, le Soleil, tel un *deus ex machina*, éloigne Borée, et consacre l'amour de Zéphyr et Flore. En représentant l'opposant et l'adjuvant sous la forme, à gauche, d'un soleil en gloire aux traits humains et à droite du visage joufflu d'un angelot encadré d'ailes de papillon et dont le souffle

¹⁴⁶ Ce *topos* iconographique se trouve dans plusieurs œuvres, par exemple :

- Michel Corneille, *Zéphyr et Flore*, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (voir illustration 152).

- Bon Boullogne, *Flore accompagnée de ses filles et d'enfants*, Rouen, musée des Beaux-Arts, disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0818/m072904_0026753_p.jpg.

- atelier de Pierre Mignard, *L'Hymen de Zéphyr et de Flore : le Printemps*, Paris, musée du Louvre, disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0197/m503501_d0208866-000_p.jpg.

est représenté par des lignes verticales, il emprunte peut-être à une gravure de Chauveau illustrant la fable de la Fontaine « Phébus et Borée¹⁴⁷ » : un personnage frigorifié monté sur un cheval y est l'objet des atteintes tantôt du soleil et tantôt du vent¹⁴⁸. La combinaison de deux sources iconographiques (la peinture mythologique et la gravure illustrant les éditions des fables) aussi différentes par leur technique et leur style que par leurs sujets, découle de la volonté d'adapter une scène iconographique topique (les amours de deux forces de la nature symbolisant le printemps : Zéphyr, vent d'ouest, et Flore, déesse des fleurs) à un livret qui renouvelle le *topos* en faisant peser une menace sur les amants et en appliquant au couple formé par le Soleil et Borée les fonctions respectives d'adjuvant et opposant. De la combinaison des deux naît une version inédite de l'épisode topique de Zéphyr et Flore, revu et corrigé par le graveur, qui prend la suite du librettiste.

Le frontispice pour l'opéra n°53 *Scylla* est un autre exemple d'imitation créatrice de la part d'Ertinger. Il représente à gauche Minos, roi de Crète, dont les troupes viennent de pénétrer dans Mégare (scène occupant l'arrière-plan), et à droite la jeune femme éponyme. Chez Ovide, c'est par amour pour Minos que Scylla trahit sa patrie (Mégare) et son père (le roi Nisus), en coupant le cheveu où les dieux avaient fait résider la force guerrière et l'invincibilité du roi¹⁴⁹. Rejetée par Minos, la jeune fille s'accroche à la proue de son navire et elle serait morte noyée si les dieux, pris de pitié, ne l'avaient transformée en une aigrette. Ertinger a situé la scène à l'extérieur de la cité, dans le camp militaire de Minos contrairement à ce qu'indique la didascalie initiale de l'acte V : « Le théâtre change, et représente une place d'armes de la ville de Mégare¹⁵⁰ ». C'est la preuve qu'Ertinger s'inspire directement de la tradition illustrative des *Métamorphoses* qui entretient un lien plus direct que le livret avec la source ovidienne en situant la scène dans le camp de Minos, parfois près du rivage : c'est par souci d'éviter à la protagoniste de se rendre jusque dans le camp ennemi, tenant le cheveu de son père à la main en gage

¹⁴⁷ *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, D. Thierry, 1668 (voir illustration 187).

¹⁴⁸ Ertinger a déjà recours à cette allégorie du vent dans la vignette qu'il a gravée pour la fable XCIII « Du chêne et du roseau » (*Le Noble, Contes et fables, op. cit.*, tome 2, p. 204) et à celle du soleil dans la vignette pour « Du chien et de l'ombre » (*ibidem*, p. 113).

¹⁴⁹ « Sans bruit, elle entre dans la chambre paternelle et, – ô crime affreux ! – cette fille arrache à son propre père le cheveu auquel est attaché son destin. Puis, une fois maîtresse de cette dépouille, elle emporte à la hâte son criminel butin, et, la porte de la ville franchie, traversant le camp ennemi – si grande est sa confiance dans la reconnaissance qu'elle s'est acquise ! – elle parvient auprès du roi. Elle lui adressa alors ces paroles, qu'il écouta avec horreur : " L'amour m'a conseillé un crime ; moi, la fille du roi Nisus, Scylla, je te livre les dieux de ma patrie et mes propres pénates. Comme récompense, je ne demande rien d'autre que toi. Prends comme gage d'amour ce cheveu de pourpre et sois bien assuré que ce n'est pas un cheveu que je te livre en ce moment mais la tête de mon père !" Et sa main lui tendit l'infâme présent. Minos recula devant ce qu'elle lui tendait. » (Ovide, *Les métamorphoses*, livre 8, *op. cit.*, p. 205-206).

¹⁵⁰ *RGO*, tome 7, p. 269.

d'amour, attitude peu conforme à la bienséance, que le librettiste situe la rencontre dans Mégare. À la tradition gravée, Ertinger emprunte également une composition efficace, répartissant les deux protagonistes à gauche et à droite de la gravure. La gravure dont il s'est le plus directement inspiré, sans la copier, est celle des *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*¹⁵¹. Il lui emprunte le moment précis représenté¹⁵² : en plaçant lui aussi dans la main du roi la chevelure jusque-là habituellement aux mains de la traîtresse, il représente non pas le moment où Scylla apporte en gage d'amour la chevelure de son père mais sa conséquence : la réaction de Minos. Il représente donc une scène légèrement décalée dans le temps par rapport à la scène topique qu'il avait adoptée lui-même pour illustrer la fable ovidienne « Nisus et Scylla changés en oiseaux » dans la version de Thomas Corneille¹⁵³. Mais le changement le plus important concerne le geste attribué à Minos qui, dans toutes les gravures précédentes, condamne le geste fatal de Scylla en détournant la tête : tantôt il repousse la chevelure que Scylla lui tend¹⁵⁴, tantôt il la répudie d'un index pointé¹⁵⁵ après s'être emparé du « poil fatal ». Dans la gravure d'Ertinger pour le *RGO*, Minos regarde Scylla qui prend la fuite et tend son bras vers elle, paume ouverte. C'est dans la scène finale du livret qu'il faut trouver la source et la signification précise de ce geste : à Scylla mourante, qui lui avoue à demi-mot à quel crime il doit sa victoire (il vient de pénétrer dans Mégare), Minos enjoint de vivre, mais elle lui annonce qu'elle s'est empoisonnée¹⁵⁶. La Scylla d'Ertinger, sans être mourante (il suffit de la comparer aux héroïnes défaillantes gravées dans le *RGO* comme Alceste ou Didon¹⁵⁷), incarne bien la honte, tandis que son Minos, par sa gestuelle, exprime non pas une condamnation morale mais plutôt une tentative pour retenir une amante qui prend la fuite. Cette gestuelle s'avère plus riche encore

¹⁵¹ Voir illustration 130.

¹⁵² Il lui emprunte également la succession de trois tentes, dont l'une au toit à double pente, et la figure du lancier.

¹⁵³ Voir illustration 128. Dans cette même gravure, le cadre portuaire et les deux oiseaux sont chargés d'évoquer la métamorphose finale du couple en oiseaux marins (épisode absent des *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* de Benserade).

¹⁵⁴ Voir illustration 128.

¹⁵⁵ Voir illustration 129 et 130.

¹⁵⁶ « Scylla : Aimez moins une criminelle, / Minos, il n'est plus temps de flatter ma douleur : / Je vous ai trop aimé ; notre ardeur mutuelle / A fait mon crime et mon malheur. Minos : Quel crime ! quel malheur ! quoi ! cet amour si tendre / Qui devait... / Scylla : Écoutez : vous allez tout apprendre. / Non, Minos, ce n'est point ton courage indompté / Qui fait qu'en ta faveur la gloire se déclare ; / Mon père aurait vaincu sans mon amour barbare ; / Les dieux à son chef redouté / Attachèrent son sort et le bien de Mégare ; / Au seul nom de combat j'ai tremblé pour tes jours, / Je n'ai plus écouté que mon ardeur funeste... / Au trouble où je te vois, tu devines le reste... / Voilà ce qu'ont produit mes perfides amours. / Ah ! mourons ; c'est trop voir le Ciel qui me déteste. / Minos : Qu'avez-vous fait ? quel transport furieux... / Mais vivez ; c'est à moi de satisfaire aux dieux. / Scylla : Le poison va bientôt mettre fin à ma vie, / Déjà jusqu'à mon cœur il porte son venin ; / De l'éternelle nuit il m'ouvre le chemin. » (*RGO*, tome 7, p. 274).

¹⁵⁷ L'illustrateur hollandais du *Recueil des opéras* (voir illustration 85) a représenté, dans une démarche de fidélité au livret, une Scylla soutenue par sa suivante Doris et un soldat, mourant devant « les troupes de Mégariens et de Candiots ».

pour un lecteur familier du tableau de Poussin *Camille livre le maître d'école de Faléries à ses écoliers* peint en 1637¹⁵⁸. Le sujet en est emprunté à la fois à Plutarque, Tite-Live et Valère Maxime : général romain assiégeant la ville étrusque de Faléries, Camille punit la trahison d'un maître d'école qui lui amenait ses élèves en otages. Marc Fumaroli, dans une partie de l'essai qu'il consacre à la peinture du XVII^e siècle, décrit ainsi l'œuvre :

D'un côté, assis sur une chaire en fonction de juge, Camille, le dictateur romain, tenant du bras droit le bâton de commandement, désigne du bras gauche étendu, et prolongé par l'index accusateur, le pédant coupable. Le P. de Cressolles¹⁵⁹ interprète en ces termes ce geste, propre à manifester toutes sortes de proférations autoritaires : « Cette manière grande et libre de tendre le bras en avant convient au châtement de l'impiété, à la protection du droit » [...] C'est donc bien l'équivalent tacite des paroles prêtées par Tite-Live là Camille en cette circonstance : « Moi, c'est en Romain, par le courage, par l'effort et les armes comme à Vées, que je remporterai la victoire ». En chassant loin de lui le maître d'école, « mouchard » de ses concitoyens, Camille préserve la noblesse et la rectitude de la parole romaine, dont il est le suprême magistrat, de tout contact avec la parole corrompue et corruptrice, inspirée par les plus basses passions, l'appât du gain, la lâcheté, la servilité. Aucune antithèse morale ne saurait être plus vive qu'entre le héros magistrat, représentant de la grandeur romaine, et le pédant accoutumé à haranguer des enfants¹⁶⁰.

Tout en reprenant cette célèbre composition, Ertinger prend soin de substituer à l'index pointé de Camille la main ouverte de Minos. Il renforce ainsi la portée de ce geste puisque le lecteur y superpose en filigrane le geste de mépris qu'il aurait pu accomplir s'il avait agi, non pas au nom de l'amour mais de la morale. La liberté prise par le librettiste avec la version topique de la scène est donc suivie en grande partie par le graveur.

Les sept gravures que nous venons d'étudier résultent d'une adaptation de la scène topique léguée par la tradition iconographique au livret. Le résultat est plus ou moins réussi :

¹⁵⁸ Voir illustration 162. Ce tableau jouit d'une certaine célébrité au XVII^e siècle. Il fait partie d'une série de toiles de même format commandée en 1643 à des artistes italiens par Louis II Phélypeaux, seigneur de la Vrillière (1598-1666), secrétaire d'État de Louis XIII, pour orner la galerie dorée de son hôtel. Les propriétaires des lieux accueillent des visiteurs dans la galerie puisque le tableau est mentionné par plusieurs auteurs : vers 1655, Henri Sauval avait, dans son *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, déjà évoqué cette galerie et ce tableau, rappelant que tous y admirent « les airs de tête, la variété des passions bien remuées, et la composition entière de cette grande histoire ; et quoique ce ne soit pas le chef d'œuvre du Poussin, on tient néanmoins que c'est le meilleur tableau de cette galerie. » Dans son *Huitième Entretien*, 1685, André Félibien évoque à son tour le tableau (voir Saburo Kimura « A propos de Camille et le maître d'école de Faléries », dans Alain Mérot (dir.), *Nicolas Poussin (1594-1665) Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 19 au 21 octobre 1994*, Paris, la Documentation Française, 1996, tome 1, p. 505-519).

¹⁵⁹ Louis de Cressolles est un jésuite auteur d'un traité d'éloquence publié à Paris en 1620 sous le titre *Vacationes autumnales*. Le même geste est interprété en ces termes par un autre théoricien : « Que l'on représente quelque chose de méprisable, la main en s'avancant dit représenter le rejet qu'on en fait. » (René Bary, *La rhétorique française ou pour principale augmentation l'on trouve les secrets de notre langue*, Paris, P. le Petit, 1673, éd. Sabine Chaouche, dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes – De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, op. cit., p. 242).

¹⁶⁰ Marc Fumaroli, op. cit., p. 214-215.

dans les gravures pour *Thésée, Céphale et Procris* et *Zéphyr et Flore*, l'ajout, à la scène topique, de personnages issus du livret ou tirés d'autres traditions iconographiques ne se fait pas sans difficultés et aboutit parfois à des images qui manquent d'unité. Mais l'imitation créatrice d'Ertinger n'est pas toujours liée à une volonté d'adaptation de la tradition au livret, comme le montrent d'autres gravures.

La gravure n°33 du *RGO* représente Circé entourée d'animaux divers et apposant sa baguette sur la tête d'un lion. Ertinger s'y montre *a priori* le digne héritier de la tradition illustrative des *Métamorphoses*. Dans la vignette qu'Ertinger avait précédemment gravée pour la fable « Les compagnons d'Ulysse changés en pourceaux¹⁶¹ », largement inspirée de celle des *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*, Ulysse assiste déjà à la métamorphose d'un de ses compagnons : Circé fait boire une coupe à sa victime en même temps qu'elle applique sa baguette sur sa tête, comme elle a déjà dû le faire à trois autres victimes représentées sous forme de pourceaux ; la présence d'Hermès, au côté d'Ulysse, signale que le dénouement approche. Mais dans le *RGO* la dette d'Ertinger envers son propre travail est très faible : il opte pour un décor en plein air, propose une composition et des postures très différentes et surtout ne représente pas Hermès, ce qui rend difficile la situation et la détermination de l'épisode représenté : métamorphose ou délivrance des compagnons d'Ulysse (les deux épisodes étant de toute façon difficiles à distinguer¹⁶²) ? Son autre innovation consiste à entourer Circé d'un véritable bestiaire : au lion métamorphosé s'ajoutent un lapin, un serpent, un éléphant, un renard, un oiseau au long bec et un sanglier¹⁶³. On ne trouve nul bestiaire aussi riche dans les

¹⁶¹ Voir illustration 131.

¹⁶² Cette ambiguïté est déjà présente dans les gravures illustrant les *Métamorphoses*. En dépit de leur titre « Les compagnons d'Ulysse transformés en porcs par Circé » et « Les compagnons d'Ulysse changés en pourceaux », le fait qu'elles intègrent Hermès qui conseille Ulysse sur les moyens d'échapper aux charmes de Circé, indique plutôt qu'elles correspondent à la délivrance des compagnons d'Ulysse.

¹⁶³ Ces animaux sont vraisemblablement copiés : « Pour nourrir l'imagination des artisans, il existe des recueils de modèles, à adapter selon qu'ils veulent décorer une armoire, une tapisserie ... ou une autre estampe ! » (Rémi Mathis et Valérie Sueur-Hermel (codir.) *Animal, op. cit.* p. 66). La couverture de cet ouvrage reprend en gros plan la tête d'un lion gravé justement par Ertinger : elle fait partie d'un recueil de planches gravées par John Dunstall pour un éditeur londonien et ensuite copiées par Ertinger pour un des plus grands éditeurs parisiens, François Langlois, vers 1665. Elles représentent des quadrupèdes, des plantes, des insectes.

sources littéraires¹⁶⁴. La fable de La Fontaine « Les Compagnons d'Ulysse¹⁶⁵ » a pu suggérer la présence d'un éléphant. La gravure d'« Ulysse et Circé » pour *Le Théâtre italien de Gherardi*¹⁶⁶, dans laquelle Ertinger avait représenté le même épisode sous forme burlesque, associe Circé à un éléphant et un serpent, et dans la gravure n°50 pour *Canente* dans le RGO, les attributs de Circé sont déjà un serpent, un lapin, un sanglier et un lion. La présence et le choix des animaux accompagnant la magicienne mettent en évidence toute une constellation d'influences (graphiques et poétiques) qui permettent à Ertinger de proposer d'un épisode topique qu'il a lui-même illustré à deux reprises une version inédite : sans Hermès à ses côtés, en présence de compagnons qui ont totalement perdu leur humanité, Ulysse peut donner libre cours à son émerveillement devant la puissance de la magicienne. Cette version proposée par Ertinger n'est pas pour autant en adéquation avec le livret où la délivrance des compagnons d'Ulysse se fait en son absence : à la scène 3, Ulysse, resté seul sur scène, se plaint de devoir feindre d'aimer Circé ; et à la scène 4 il annonce la délivrance future des siens à Elphénor (celui de ses compagnons qui avait échappé au piège) ; et ce n'est qu'à la scène 5 qu'il voit revenir sur scène Circé, accompagnée de la troupe des Grecs qui ont retrouvé forme humaine en hors-scène.

On retrouve une semblable interprétation personnelle d'un mythe dans la gravure n°11 pour *Bellérophon*. Certaines distorsions par rapport à la version topique (le traitement statique du héros représenté comme une statue équestre et la réécriture de l'antique Chimère comme un monstre médiéval) ont déjà été interprétées comme des signes de la fonction encomiastique de cette gravure¹⁶⁷. Une distorsion supplémentaire consiste à attribuer à Bellérophon une tête de Méduse, que les sources littéraires et l'iconographie attribuent à un autre héros, Persée. Ce choix pourrait rappeler la filiation de Chimère et Méduse, issues d'une même lignée monstrueuse¹⁶⁸ ou encore celle de Méduse et Pégase, puisque c'est du cou mutilé de Méduse

¹⁶⁴ L'association à Circé du serpent est empruntée à Ovide dans un autre épisode où la magicienne démontre son pouvoir aux compagnons de Picus qu'elle vient de métamorphoser : « On vit la terre se couvrir d'affreux serpents. » (Ovide, *Les métamorphoses*, livre 14, *op. cit.*, p. 357). D'autres animaux sont déjà cités par Homère : « Autour des demeures de Circé erraient des loups montagnards et des lions [que Circé] avait domptés avec des breuvages perfides. » (Homère, *Odyssée*, trad. Leconte de Lisle, Paris, A. Lemerre, 1863, chant X). Apollodore raconte que « quand ils eurent bu, elle les toucha de sa baguette magique et les métamorphosa, qui en loups, qui en porcs, qui en ânes, qui en lions » (Apollodore, *La Bibliothèque*, trad., ann. et comm. J.-Cl., Carrière et B. Massonie, Besançon, Université de Franche-Comté, 1991, livre VII, 15, p. 146).

¹⁶⁵ « Elle leur fit prendre un breuvage / Délicieux, mais plein d'un funeste poison. / D'abord ils perdent la raison ; / Quelques moments après, leur corps et leur visage / Prennent l'air et les traits d'animaux différents : / Les voilà devenus ours, lions, éléphants. » (La Fontaine, « Les compagnons d'Ulysse », *Fables*, éd. cit, livre XII, fable 1).

¹⁶⁶ Voir illustration 248.

¹⁶⁷ Voir chapitre III.

¹⁶⁸ La *Théogonie* d'Hésiode fait naître Méduse et ses sœurs Gorgones de l'union de Phorcys avec sa sœur Cète. De leur union est née également Échidna, au corps de femme et à queue de serpent au lieu de jambes. Échidna et Typhon engendrèrent à leur tour Chimère.

que jaillit le cheval ailé¹⁶⁹, mais ce seraient des références bien trop savantes pour un public d'honnêtes gens. Ce choix a plutôt pour fonction de renforcer le parallèle entre Bellérophon et Persée, tous deux héros vainqueurs de monstres grâce à des attributs qu'ils tiennent de divinités auxiliaires¹⁷⁰, et tous deux combattant dans les airs. On sait que,

dès lors que les peintres de la Renaissance s'emparent de l'épisode fameux [de Persée volant au secours d'Andromède], certains d'entre eux, au lieu de figurer un Persée volant dans les airs supporté par ses fameuses sandales, représentent le héros grec monté sur le cheval Pégase¹⁷¹. [...] On devine alors ce qui s'est passé : les deux récits mythiques, celui de Persée et celui de Bellérophon se sont rencontrés. Croyant peindre Persée, les peintres ont en réalité également songé à Bellérophon, monté sur Pégase¹⁷².

Par exemple, lorsqu'il illustre la fable « Naissance du cheval Pégase » des *Métamorphoses*, Ertinger accompagne son Pégase d'un Persée brandissant une tête de Méduse¹⁷³. Dans la gravure du RGO, Ertinger s'inspire de ce précédent Pégase et emprunte à Persée la tête de Méduse. Cette tête, si on la rapproche de l'attitude statique de Bellérophon monté en gloire sur Pégase et de l'attitude de la Chimère, tête dirigée vers le haut, à la verticale exacte de la tête monstrueuse, conduit même à lire dans cette gravure une version inédite du combat de Bellérophon contre la Chimère (peu conforme à la tradition d'un héros chevauchant un cheval fougueux et plongeant son épée dans la gueule d'un monstre transmise par les éditions illustrées des *Emblèmes* d'Alciat¹⁷⁴ et reprise dans le frontispice original de l'opéra *Bellérophon*¹⁷⁵): il se pourrait que le Bellérophon d'Ertinger vainque la Chimère en lui présentant la tête de Méduse brandie

¹⁶⁹ Cet épisode est représenté à l'acte III, scène 4 de l'opéra *Persée* : « Chrysaor, Pégase, et plusieurs autres monstres de figure bizarre et terrible, se forment du sang de Méduse. » (RGO, tome 2, p. 343).

¹⁷⁰ Persée a le casque d'Hadès, les sandales ailées d'Hermès et le bouclier d'Athéna tandis que Bellérophon est assisté par Pégase.

¹⁷¹ On peut citer, au XVII^e siècle les œuvres :

- de Rubens, disponible sur :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Pers%C3%A9e_d%C3%A9livrant_Androm%C3%A8de.

- de Joachim Wtewael, disponible sur :

https://perseeetandromede.files.wordpress.com/2011/03/me0000058879_31.jpg.

- de Jan Breughel l'Ancien, disponible sur :

<http://sites.univ-provence.fr/pictura/GenerateurNotice.php?numnotice=A2494>.

- du cavalier d'Arpin, disponible sur :

<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A7554>.

- de Pierre Mignard, disponible sur : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A4413>.

¹⁷² Site *Héros !* du CRDP de Paris (disponible sur : <http://www.cndp.fr/crdp-paris/Heros/?q=node/17>).

¹⁷³ Voir illustration 132.

¹⁷⁴ Voir illustration 182.

¹⁷⁵ Voir illustrations 27 et 28.

à la fois comme un trophée dans un geste de triomphe et comme arme dans une action de pétrification¹⁷⁶. Cette image correspond à un type décrit par Daniel Arasse :

L'image peut (décidément ou involontairement) prêter à une figure ce qui appartient à une autre dès lors que la parenté tacite des thèmes ou des figures l'autorise (ou que l'encourage le désir du peintre).

Et on peut adopter la démarche de l'historien de l'art :

Il faut enregistrer cette potentialité associative du figural et tenter de déchiffrer les associations d'idées, d'idées et d'images, que la figuration peut introduire dans le « message » de la représentation¹⁷⁷.

En combinant dans une même figure Bellérophon et Persée, Ertinger représente un archétype du héros et surinvestit la figure royale sous-jacente de toutes les marques de l'héroïsme, du pouvoir et de la divinité combinés, selon un syncrétisme déjà à l'œuvre dans les ballets de cour¹⁷⁸. Ce traitement surprenant, par Ertinger, du combat de Bellérophon contre la Chimère, ne peut que contredire un livret qui reste fidèle à la version topique et ne fait pas mention d'une tête de Méduse : c'est vraisemblablement avec son épée que le Bellérophon du livret blesse la Chimère¹⁷⁹.

Parmi les gravures relevant d'une imitation créatrice, la gravure n°20 illustre un livret librement inspiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. Elle représente un épisode abondamment traité en peinture, les adieux de Renaud à Armide : Renaud, que la magicienne avait enchanté et retenu prisonnier dans ses jardins, est soustrait à son influence et délivré par ses compagnons Ubalde et le chevalier danois. Dans les œuvres qui se sont emparé de cet épisode romanesque¹⁸⁰, Renaud est plus ou moins proche du bateau dans lequel il prendra la fuite (et dans lequel l'attend parfois la Fortune postée à la barre de commande du gouvernail) et Armide est plus ou moins consciente (assise ou évanouie). Les artistes s'y sont attachés

¹⁷⁶ Le livret de *Cadmus et Hermione* prévoit un épisode comparable : « Pallas découvre son bouclier et le présente aux yeux de quatre géants, qui demeurent immobiles et deviennent en un instant quatre statues de pierre. » (*RGO*, tome 1, p. 397).

¹⁷⁷ Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion [1997], 2006, p. 19.

¹⁷⁸ Voir Thomas Leconte, art. cit., p. 431.

¹⁷⁹ « Pendant qu'on entend les cris des peuples épouvantés, la Chimère paraît au fond du théâtre et en même temps Bellérophon monté sur Pégase, fond du haut de l'air, et après un premier combat avec la Chimère, il se sauve dans les airs, et traverse tout le théâtre [...] Bellérophon fond une seconde fois sur la Chimère, au milieu du théâtre, et après qu'il a disparu un moment en s'élevant sur le cintre, il paraît pour une troisième fois, descend sur le devant du théâtre, attaque de nouveau la Chimère, la blesse à mort, et se sauve en l'air, faisant son vol en rond, et après trois jours, on le voit se perdre dans les nues. Cependant la Chimère tombe morte entre les rochers. » (*RGO*, tome 2, p. 189).

¹⁸⁰ On peut citer les peintures de Giovanni Lanfranco, Nicolas Colombel, Charles Errard, Sisto Badalocchio ainsi qu'une esquisse de Poussin (voir illustration 170).

*à rendre le moment pathétique et décisif des derniers adieux de Renaud à Armide, moment pendant lequel le héros est pris entre la culpabilité d'abandonner Armide évanouie et l'impérieuse nécessité de suivre son destin*¹⁸¹.

Dans la gravure d'Ertinger, Renaud, désarmé, se retourne une dernière fois vers son amante, comme s'il venait tout juste de lâcher sa main, interrompu alors qu'il se tenait à ses côtés. De son bras gauche, Armide semble vouloir retenir Renaud en appui du regard qu'elle lui lance mais, encore assise au pied d'une luxueuse fontaine, n'affiche ni l'agitation, ni le désespoir de la magicienne du roman du Tasse (et du livret). Son bras droit, reposant négligemment sur le rebord de la fontaine est équivoque, pouvant être signe de pâmoison mais aussi de volupté. En effet, le cadre choisi (les jardins enchantés d'Armide) et la position assise de la magicienne rattachent aussi la gravure à la tradition picturale représentant Renaud dans le jardin d'Armide (le couple étant parfois espionné par les deux chevaliers)¹⁸². En fusionnant ainsi deux traditions picturales, Ertinger propose une scène originale qui ne lui est pas inspirée par le livret : dans la scène 1 de l'acte V, Renaud se plaint qu'Armide doive le quitter pour aller consulter les Enfers ; il est seul dans la scène 2 et, dans la scène 3, ses deux compagnons profitent de sa solitude pour lui présenter un bouclier miroir dans lequel il lit sa déchéance ; Renaud troque les guirlandes de fleurs contre le bouclier et une épée, et suit ses compagnons ; dans la scène 4, Armide le poursuit et essaie par ses paroles de le persuader de rester auprès d'elle ; Renaud étant sur le point de céder, ses compagnons l'emmènent malgré lui. Le librettiste se montre bien plus fidèle à la source littéraire (les strophes 60 à 63 du chant XVI de la *Jérusalem délivrée* du Tasse), qu'Ertinger qui invente une scène imaginaire au cours de laquelle les deux compagnons de Renaud viennent interrompre un tête-à-tête amoureux.

*

* *

Qu'une grande partie des gravures du *RGO* doive beaucoup à des sources iconographiques préexistantes n'est pas étonnant en un siècle où l'imitation fait partie du processus de création. Et ce d'autant moins qu'en tant que graveur professionnel, Ertinger a une pratique de la reproduction qui ne peut qu'alimenter son propre travail de concepteur d'une

¹⁸¹ Extrait de la notice du tableau « Les Adieux de Renaud à Armide » de Giovanni Lanfranco sur le site de la galerie Canesso, Paris, 2013.

¹⁸² Cet épisode est par exemple traité par :

- le Dominiquin : disponible sur :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Domenichino,_rinaldo_e_armida,_1617-21_ca..JPG

- Ludovic Carrache (voir illustration 169)

scène gravée. Qu'Ertinger ait pu s'appuyer sur une large palette d'images ne doit pas non plus surprendre, à une époque où règne le principe de *l'ut pictura poesis* qui pose comme modèles les images narratives, puisant aux mêmes sources (mythologiques et romanesques) que la poésie notamment dramatique et opératique.

Cette relation instaurée entre les gravures et la tradition iconographique pourrait avoir une explication purement matérielle, la recherche d'un gain de temps : dans le cas d'un graveur devant produire, certainement dans des délais assez brefs, cinquante-six gravures, l'existence ou pas d'une tradition iconographique associée au sujet du livret oriente le programme illustratif. Cette hypothèse ne rend cependant pas compte du fait que les gravures du *RGO* qui reprennent une scène topique ont certes un air de « déjà-vu », mais relèvent de l'imitation créatrice. Ertinger lorsqu'il reprend de telles scènes, mis à part quelques copies, n'imité pas platement, n'hésitant pas à fusionner plusieurs traditions, à apporter des variantes ou des transformations plus significatives, notamment en adaptant la scène topique au livret. La majorité des gravures à sujets topiques du *RGO* sont donc des adaptations plus ou moins libres de toute une tradition iconographique.

L'existence de ces rapports directs entre les gravures et la tradition iconographique est *a priori* paradoxale, s'agissant de gravures dont la fonction première est d'accompagner un texte. Elle vient à l'appui de cette réflexion de Daniel Arasse qui propose :

*une histoire où les œuvres primeraient en tant que documents et outils d'interprétation sur les textes dans la mesure même où ces textes sont souvent absents alors que trop souvent l'histoire de l'art a tendance à privilégier le texte par rapport à l'image et à faire son histoire à partir des textes, les images illustrant les textes*¹⁸³.

Lorsqu'Ertinger choisit de concevoir un frontispice à partir du seul titre et par imitation d'une image préexistante, il n'illustre pas directement le livret : cette démarche influence la perception des livrets par le lecteur auquel sont proposés différents rapports entre le livret et son illustration, allant de la distorsion¹⁸⁴ à l'adéquation¹⁸⁵.

¹⁸³ Daniel Arasse, « Interpréter l'art : entre voir et savoirs », conférence de l'université de tous les savoirs, 2001.

¹⁸⁴ Pour affirmer qu'il y a distorsion entre la gravure et le livret, nous ne tiendrons compte ni des lieux, ni du nombre de personnages, ni des conséquences de la transposition d'une séquence textuelle narrative en une image perceptible dans l'instantanéité, ni enfin de la différence entre les codes de représentation du livret opératique et de la gravure (les deux cadavres montrés dans la gravure n°31 pour *Médée* sont par exemple simplement évoqués dans le livret qui doit respecter les bienséances et éviter la représentation de l'infanticide).

¹⁸⁵ Voir annexe 14, « Typologie des relations entre contenu des gravures topiques et contenu du livret ».

Douze gravures reprenant la version topique d'un épisode entrent ainsi en contradiction avec le livret. Ces contradictions, qui ne se décèlent qu'après la lecture du livret peuvent aller jusqu'au comble d'une représentation d'un épisode absent du livret. La majorité de ces contradictions (huit en tout¹⁸⁶) correspondent à un premier cas de figure : le graveur conçoit sa gravure comme le simple rappel du lieu commun de l'épisode mythologique ou romanesque qui sert de point de départ au livret¹⁸⁷ alors que le librettiste en propose une version plus originale. La gravure met alors en évidence le travail d'utilisation des sources par le librettiste, conformément à une fonction déjà signalée à propos des frontispices de Corneille et qu'ils partagent avec les textes préliminaires :

*D'entrée, le rôle du texte liminaire, comme le frontispice, permettent à l'auteur d'exposer de façon claire ses sources historiques, pour mieux démontrer ensuite sa conception de l'utilisation de l'histoire*¹⁸⁸.

En représentant, dans un but mnémotechnique, la version la plus commune et la plus attendue de l'épisode auquel le personnage éponyme est associé (ce que les auteurs appellent alors le « sujet »), Ertinger donne au lecteur des éléments qui lui permettront, à la lecture du livret, d'apprécier l'art avec lequel le librettiste adapte le sujet aux exigences pratiques et morales de l'opéra. Le plaisir du lecteur naît à la fois de la reconnaissance d'un modèle et de l'appréciation de l'écart entre ce modèle (la version « notoire » du sujet) et les aménagements que lui apportent les librettistes, d'autant que l'opéra est le lieu de tous les écarts par rapport au matériau original.

*La spécificité de l'œuvre se mesure à la subtilité avec laquelle [le librettiste] a produit du neuf à partir de matériaux préexistants, parfois en faisant dire à ceux-ci tout autre chose que ce qu'ils disaient au départ*¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Il s'agit des gravures n°15 (*Phaéton*), n°21 (*Acis et Galatée*), n°27 (*Coronis*), n°30 (*Didon*), n°32 (*Céphale et Procris*), n°41 (*Vénus et Adonis*), n°50 (*Canente*) et n°52 (*Aréthuse*).

¹⁸⁷ Rappelons la préface des *Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par [Thomas] Corneille de l'Académie française* illustrées par Ertinger : « On en a mis une [planche] au commencement de chaque fable, afin qu'elle représente d'abord aux yeux du lecteur, ce que les vers lui apprennent ensuite en détail. » (Thomas Corneille, *op. cit.*, non paginée). Ertinger a conservé la même logique pour des gravures illustrant des livrets revisitant le plus souvent le sujet mythologique légué par Ovide.

¹⁸⁸ Dans ses préfaces, Racine cite ses sources et justifie les modifications qu'il leur fait subir. De même chez Corneille : « Le frontispice qui précède les textes liminaires instaure une première relation interactive avec la culture du public, sur sa connaissance préalable du sujet avant même que ne soit donnée la source dans l'un des textes liminaires. En effet, l'action principale représentée en frontispice est toujours mentionnée soit dans les Avertissements, dédicaces ou autres textes faisant référence au sujet historique » (Catherine Guillot, « Les éditions illustrées du théâtre de Corneille publiées dans la première moitié du XVII^e siècle », dans Myriam Dufour-Maître (dir.), *Pratiques de Corneille*, Mont-Saint-Aignan, Publication des Universités de Rouen et du Havre, 2012, p. 81). Dans la défense d'*Alceste* ou *Le Triomphe d'Alcide*, Charles Perrault justifie chacune des modifications que le librettiste Quinault a fait subir à la tragédie d'Euripide qui lui a servi de modèle.

¹⁸⁹ Jean-Noël Laurenti, *op. cit.*, p. 11.

Les librettistes sont en effet bien plus libres avec leurs sources (mythologiques ou littéraires) que par exemple les tragédiens avec leurs sources historiques : ainsi, les libertés prises par Quinault à l'égard de la source antique dans son opéra *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide*, représenté en 1674, allaient être réprochées par Racine dans la préface d'*Iphigénie*, publiée l'année suivante. La reprise d'épisodes topiques dans certaines gravures d'Ertinger n'est donc pas le signe d'une pauvreté d'imagination. Le graveur, sans s'effacer devant les librettistes, les assiste dans une démarche qu'eux-mêmes revendiquent, tel Danchet qui explique, dans son avertissement pour *Aréthuse* :

J'ai taché d'embellir ce sujet par tous les spectacles différents que m'a fournis la suite d'Aréthuse; je laisse au public à juger si j'ai réussi ; du moins je n'ai rien négligé, afin de pouvoir mériter le suffrage dont il a honoré mes premiers vers¹⁹⁰.

Même proclamation à la fin de l'avertissement de De La Motte pour *Marthésie première reine des Amazones* : après avoir rappelé que, dans le mythe transmis par les historiens, son héroïne Marthésie avait fait croire qu'elle était aimée de Mars, il conclut « Cette fable qu'elle débita, et qui fut reçue, m'a autorisé à l'épisode que j'emploie. Le reste est sur mon compte, et c'est au public d'en juger¹⁹¹. » Le même librettiste fait précéder le livret du ballet *Le triomphe des arts* d'un avertissement qui débute ainsi :

La Grèce, où les arts ont le plus fleuri, m'a fourni toutes les actions qui entrent dans cet ouvrage : elles sont heureusement si célèbres, qu'au seul nom des acteurs on connaîtra de quoi il s'agit ; aussi n'est-ce que sur la forme que j'ai donnée à ces actions, que je crois devoir faire ici quelques remarques¹⁹².

La capacité de Danchet à « embellir ce sujet », ce que de La Motte appelle « le reste [qui] est sur mon compte » (autrement dit, « dont je suis l'auteur ») ou encore « la forme que j'ai donnée à ces actions » ne peuvent se juger qu'à l'aune de ce que sont « le sujet », « l'épisode », « les actions » dans leur version la plus notoire : dans la réception des œuvres classiques, l'écart par rapport au modèle fourni notamment par les Anciens joue en effet un rôle primordial. Il revient à l'illustrateur de rappeler cette version ou du moins de proposer des éléments qui permettent au lecteur de la reconstituer dans ses grandes lignes. Paradoxalement, la relation entre gravure et livret en est donc inversée : tout se passe comme s'il revenait aux auteurs des livrets d'illustrer les gravures, du moins le sujet notoire qu'elles représentent, comme s'ils avaient laissé leur imagination se développer à partir de la représentation imagée d'une scène mythologique ou

¹⁹⁰ *RGO*, tome 7, p. 169.

¹⁹¹ *RGO*, tome 6, p. 417.

¹⁹² *RGO*, tome 7, p. 5.

romanesque réduite à sa plus notoire expression¹⁹³. La succession, à la gravure, du livret, reproduit la démarche créatrice des librettistes qui campent une intrigue à partir d'une image forte. Martine de Rougemont, s'appuyant sur les réflexions de Raymond Picard, évoque ce type de tragédie « qui doit son impulsion et sa résonance à l'existence d'une *image* fatale et séminale¹⁹⁴ ». L'inadéquation peut correspondre à un second cas de figure : le graveur prend de telles distances avec la tradition iconographique que l'image qu'il conçoit ne peut que s'éloigner du livret, bien plus convenu. C'est le cas des gravures n°10 (*Psyché*), n°11 (*Bellérophon*) et n°20 (*Armide*). Dans le cas particulier de la gravure n°33 pour *Circé*, gravure comme livret proposent un traitement original de l'épisode topique sans pour autant se rejoindre.

L'adéquation entre une gravure topique et un livret correspond à deux cas de figure. Il arrive que gravure et livret renvoient au même traitement topique d'un épisode. C'est le traitement convenu de l'épisode par le librettiste qui explique que son livret puisse être illustré sans risque d'incohérence par une gravure s'inscrivant elle-même dans une tradition éprouvée. L'enlèvement de Proserpine (opéra n°12), Persée combattant le monstre pour délivrer Andromède (opéra n°14), Orphée charmant les animaux (opéra n°25), Bacchus séduisant Ariane (opéra n°38), Apollon se dévoilant à Issé (opéra n°44), Pygmalion assistant à l'animation de la statue (opéra n°49) sont des épisodes traités de manière identique à la fois dans le livret et la tradition iconographique. Cela n'est pas si étonnant, l'opéra puisant abondamment à des sources artistiques, au moment de la représentation scénique, mais aussi dès l'écriture du livret. Ainsi, lorsqu'il s'agit de décrire, par le biais de didascalies, un décor ou un personnage, certains librettistes n'hésitent pas à faire explicitement référence à la peinture. Deux de ces références concernent des livrets qui partagent avec leur frontispice un traitement convenu du mythe. Ainsi, on peut lire dans le livret d'*Orphée* la didascalie « L'on voit Orphée vêtu comme les peintres nous le représentent, avec sa lyre et une couronne de laurier¹⁹⁵ ». Une telle influence picturale se trouve également dans la dernière entrée du *Triomphe des arts*, consacrée à la figure du sculpteur Pygmalion : dans la source ovidienne, la statue est traitée comme une vraie femme par Pygmalion qui la pare puis la couche sur un lit¹⁹⁶ ; pourtant, la didascalie initiale de la

¹⁹³ Cette relation inversée est celle qui a présidé à la conception du recueil *Les Mains libres* (1937) qui associe aux dessins de Man Ray les poèmes qu'ils ont inspirés à Paul Éluard.

¹⁹⁴ Martine de Rougemont, « La théâtralité relève-t-elle du visible ? Questions sur l'illustration théâtrale », dans Christopher Balme (dir.), *European theatre iconography : Proceedings of the european Science Foundation*, Bulzoni, 2002, p. 129.

¹⁹⁵ *RGO*, tome 4, p. 30

¹⁹⁶ « Il la pare aussi de vêtements, passe à ses doigts des bagues de pierres précieuses, à son cou de longs colliers ; à ses oreilles pendent de légères perles, des chaînettes sur sa poitrine. Tout lui sied ; et nue, elle ne paraît pas moins

dernière entrée, « le théâtre représente l'atelier de Pygmalion au milieu duquel paraît la statue dont il est charmé¹⁹⁷ » ne fait pas référence à une position couchée de la statue ni à des parures dont elle serait revêtue, mais reprend la tradition iconographique qui représente la statue nue, s'animant alors qu'elle est encore sur son socle. Les librettistes s'inspirant eux-mêmes de la tradition iconographique dont se nourrit Ertinger, il n'est pas surprenant que ces gravures soient en adéquation avec leur livret.

Dans sept autres gravures¹⁹⁸, l'adéquation vient plutôt de ce que le graveur adapte la version commune du mythe qui lui est livrée par la tradition iconographique pour se conformer au livret, qui lui s'en détache : ce processus d'adaptation passe essentiellement par l'ajout, à la scène topique, de personnages inventés par le librettiste, de circonstances ajoutées ou modifiées par lui.

Ces différentes gravures ont beau s'inscrire dans des traditions éprouvées, identifiables, elles ne consistent pas en de pâles copies : qu'il s'agisse d'adapter la tradition au livret ou de simplement l'imiter librement, Ertinger est capable de s'affranchir de ses modèles. Au-delà de ces gravures qui transposent un sujet topique sous la forme d'une scène qui s'inscrit avec plus ou moins de liberté dans la tradition iconographique, les gravures directement inspirées du texte du livret sont des œuvres originales dont la conception est le fruit de la seule imagination et du travail d'Ertinger.

2. ERTINGER INVENTEUR

À côté des gravures qui ont un air de déjà-vu, d'autres sont plus difficiles à déchiffrer. La raison en est qu'elles illustrent un passage du livret. Ce cas de figure devrait *a priori* correspondre exclusivement à des livrets dont les sujets sont de notoriété nulle ou faible et ne sont pas encore associés, dans la culture commune, à un épisode topique : l'illustrateur, n'héritant pas d'un traitement topique du sujet de l'opéra, n'aurait d'autre solution que de choisir, directement dans le livret, un épisode à illustrer. En réalité, ce travail de conception à

belle. Il la place sur des coussins teints avec le murex de Sidon, il lui décerne le nom de compagne de sa couche, il fait reposer son cou incliné, sur un mol amas de plumes, comme si le contact devait lui en être sensible. » (Ovide, *Métamorphoses*, livre 10, *op. cit.*, p. 260).

¹⁹⁷ RGO, tome 7, p. 40.

¹⁹⁸ Gravures n°4 (*Cadmus et Hermione*), n°6 (*Thésée*), n°16 (*Amadis*), n°17 (*Roland*), n°23 (*Zéphyr et Flore*), n°39 (*La naissance de Vénus*) et n°53 (*Scylla*).

partir du livret concerne aussi certaines gravures qui accompagnent un livret à sujet notoire. D'où la distinction que nous faisons entre l'invention par défaut et l'invention par choix¹⁹⁹.

À propos de ces gravures inventées, nous nous poserons systématiquement deux questions. La première a trait aux critères de sélection de la scène à graver étant entendu que,

*par le choix d'un moment particulier de la pièce, la gravure contribue à établir sa signification comme si ce moment dramatique résumait l'intrigue dans une seule image*²⁰⁰.

La seconde question a trait à la transposition d'une séquence textuelle en une image. Les frontispices sont en effet le lieu de la confrontation entre la poésie, art du temps, et la peinture, art de l'espace. Le fait qu'une image se perçoive dans l'instantanéité a souvent été considéré comme un obstacle à sa capacité à représenter autre chose qu'un moment, par opposition à la poésie, qui peut représenter une action complète contenant début, milieu et fin. Ce problème se pose tout particulièrement s'agissant d'illustrations chargées de proposer une image synthétique du livret dans son intégralité. Aux artistes qui l'ont précédé, Ertinger emprunte différents moyens de représenter en image des actions plus ou moins longues, ce qui lui permet de sélectionner dans le livret des passages allant du moment clef à la séquence théâtrale.

Inventer par défaut

Si Ertinger est inventeur par défaut, c'est que la tradition iconographique ne lui a pas toujours légué de scène topique.

C'est tout d'abord le cas des gravures symboliques n°7, 19, 45 et 46. Certes il existe des traditions iconographiques pour représenter des scènes de carnaval, de culte rendu à une divinité ou de fêtes, et Ertinger en hérite la représentation d'un personnage collectif symbolisant tel ou tel type de festivité, mais ces traditions ne sont pas inscrites dans la mémoire collective avec autant de précisions qu'une scène topique. Ces quatre gravures, aisément interprétables en rapport avec leur titre et renvoyant à des codes iconographiques connus, ne peuvent pas pour autant être interprétées comme des imitations et sont inventées par Ertinger. S'agissant de gravures représentant des divertissements, leur analyse trouvera toute sa place dans le chapitre VII. Les autres gravures inventées illustrent des livrets dont les personnages

¹⁹⁹ Voir annexe 13, « Typologie des gravures narratives selon leur source principale : culture commune ou livret ».

²⁰⁰ Roger Chartier, « "Copied onely by the eare" : le texte de théâtre entre la scène et la page au XVII^e siècle », dans Larry F. Norman, Philippe Desan, Richard Strier (codir.), *op. cit.*, p. 44.

et/ou le sujet sont soit puisés dans une source confidentielle, soit inventés par le librettiste : Ertinger a lu préalablement le livret et y a sélectionné le passage qu'il jugeait le plus représentatif.

Par exemple, la gravure n°2 précède un opéra, *Les peines et les plaisirs de l'Amour*, consacré aux amours de Climène et Apollon, sujet mythologique connu mais de manière vague : il fait l'objet de quelques lignes allusives dans les dictionnaires de mythologie et n'a guère inspiré les artistes²⁰¹, à la différence des amours d'Apollon et des nymphes Daphné ou Coronis, qui constituent, elles, des *topoi* iconographiques. Dans l'article de dictionnaire qu'il consacre à cet opéra, Lérès ne prend même pas la peine de mentionner son sujet. Si Climène est connue, c'est avant tout comme mère de Phaéon, et ses amours avec le dieu du Soleil ne font pas l'objet d'un récit circonstancié sur lequel auraient pu s'appuyer les artistes. Cela explique qu'Ertinger se soit tourné vers le livret pour y sélectionner la scène à graver. Sa gravure représente Apollon aux côtés d'une femme voilée que, sans une lecture préalable du livret, il est impossible d'identifier comme une des nombreuses nymphes séduites par Apollon. La scène 3 de l'acte V²⁰² permet au lecteur de comprendre que le visage dissimulé est celui de Climène et qu'Ertinger illustre une situation topique de pastorale, celle de l'amante déguisée qui éprouve la constance amoureuse de son amant endeuillé qui la croit encore morte. Le monument en arrière-plan est le monument funéraire érigé en la mémoire de la défunte nymphe. Sa présence anachronique (apparu à l'acte II, scène 2, il disparaît dès l'acte II scène 4) et sa concomitance avec Climène vivante permettent au graveur de rappeler que, dans le livret, Climène a été ressuscitée.

²⁰¹ La célèbre sculpture de François Girardon et Thomas Regnaudin qui trône dans les jardins de Versailles représente Apollon servi par six nymphes dont Climène. Mais cette sculpture constitue une allégorie du coucher du soleil et Climène n'y fait pas l'objet d'un traitement particulier.

²⁰² Climène apparaît dissimulée à Apollon à maintes reprises. Dès l'acte III, scène 1, Climène ressuscitée dévoile son intention (« Je veux auparavant savoir s'il m'est fidèle / S'il fait voir dans mon triste sort / Un amour plus fort que la Mort. ») (*RGO*, tome 1, p. 68). Ce n'est qu'à la scène 7 de l'acte III que Climène apparaît à Apollon « déguisée en bergère et voilée. » (*ibidem*, p. 77). Elle est introduite auprès d'Apollon par Mercure qui d'emblée émet une condition : « sans se faire voir [elle] veut chanter à son tour. » (*idem*). Après que Climène a chanté une chanson qui résume sa propre histoire, Apollon, sous le charme ne peut que lui demander : « Mais ne verrai-je point cette bouche et ses [sic] yeux / Dont ce voile envieux / Cache les beautés à ma vue ? » (*ibidem*, p. 78), ce à quoi Climène répond : « Bientôt grand dieu vos vœux seront contents ; / Souffrez que pour un temps je demeure inconnue. » (*idem*). À l'acte V Climène apparaît de nouveau voilée devant Apollon (entre temps elle lui est apparue déguisée en bergère). La scène 3 s'ouvre sur l'arrivée d'un Apollon désireux de connaître le visage de la bergère dont les chants l'ont séduit : « Je vous cherche en tous lieux / Pourquoi vous cacher à mes yeux ? » C'est alors que Mercure, présidant aux retrouvailles du couple d'amants prononce une formule quasi magique : « Si les vôtres, belle bergère, / Disputent de l'éclat avec la lumière / Montrez-vous sans voile au Soleil ». Aussitôt « l'Amour descendant du ciel ôte le voile de Climène et s'envole. » (*ibidem*, p. 96). Le frontispice peut aussi bien représenter l'épreuve qui a lieu à l'acte III que celle qui a lieu à l'acte V. Des deux, l'illustrateur a vraisemblablement choisi la plus proche du dénouement.

La source de l'opéra n°48 *Marthésie première reine des Amazones*, de nature historique (ce qui est exceptionnel pour un opéra), est encore moins célèbre, au point que le librettiste Houdar de La Motte la résume dans un « avertissement » qui sera repris et résumé par Lérís²⁰³. Dans la gravure, seule l'appartenance de l'héroïne éponyme et de son compagnon aux communautés respectives des Amazones et des Scythes se comprend, grâce aux costumes. Pour s'expliquer le suicide de l'une et la mort de l'autre, en l'absence de la source confidentielle dont Houdar de La Motte n'indique ni l'auteur ni le titre, le lecteur doit remonter au livret. La gravure condense en effet en une seule image les péripéties constitutives du dénouement : à la scène 3, dans une ultime provocation, la rivale de Marthésie conduit auprès de cette dernière son amant Argapise à l'agonie ; à la scène 4, Argapise fait ses adieux à son amante, avant d'être emporté ; à la scène 5, Marthésie, restée seule sur scène, se lamente et projette de rejoindre son amant dans la mort ; à la scène 6, l'arrivée de Mars l'interrompt, mais la vue de ce dieu, qui a causé la perte de son amant, la décide à se porter le coup fatal. Dans le livret, Marthésie ne se tue donc qu'après qu'on a emporté le cadavre de son amant. Ertinger, en fusionnant deux morts qui se succèdent dans le livret dans un rapport de cause à conséquence reste fidèle à l'esprit de l'opéra : il rassemble deux amants qui ne peuvent se rejoindre que dans la mort.

Le héros éponyme du livret n°55, Médus, jouit en revanche de la célébrité que lui attribue la Fortune, au moment de l'introduire, dans le prologue :

*Pour un héros fameux entre les plus grands rois
Ma faveur prit plaisir d'élever autrefois
Un des premiers trônes du monde :
Tous les lieux que l'Euphrate arrose de son onde,
Par mes commandements, fléchirent sous ses lois*²⁰⁴.

Cette célébrité est pourtant loin d'être évidente puisque Lérís, dans l'article de dictionnaire qu'il consacre à cet opéra, n'associe aucun sujet au nom du héros. Médus a peut-être pâti de la notoriété de sa mère Médée, toujours est-il que son histoire n'est développée que dans la fable XXVII d'Hygin²⁰⁵. Si la source antique a bien inspiré le librettiste, le graveur n'a pu compter sur aucune tradition iconographique la relayant et a donc choisi une scène dans le livret. Cela explique que, même pour qui connaîtrait la source originelle, la gravure n'est pas complètement déchiffrable. Certes, certains codes iconographiques permettent de reconnaître, dans ce jeune

²⁰³ « Le sujet de la pièce est tiré de l'histoire des Amazones, lesquelles Marthésie engagea à se retirer de la domination des hommes ; mais cette princesse ayant vaincu et fait prisonnier Argapise, roi des Scythes, en devint amoureuse, ce qui était contrevenir à la principale loi de son nouvel institut. » (Lérís, *op. cit.*, p. 283).

²⁰⁴ *RGO*, tome 7, p. 350.

²⁰⁵ Voir l'article « Médos/Médus » dans Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 281.

homme aux épaules ceintes d'une guirlande, une victime à sacrifier à la divinité dont la statue trône au centre de l'image, et dans la femme voilée une prêtresse ; la présence d'un poignard, tombé à terre, signale qu'un sacrifice a été interrompu. La connaissance du mythe permet de reconnaître Médée déguisée, s'appêtant à sacrifier Médus à Diane²⁰⁶, sacrifice interrompu par une scène de reconnaissance. En revanche, le lecteur peut s'étonner de ce que le roi Persès qui, dans le mythe, est l'ennemi de Médée et de son fils, et dont ils se débarrassent après leurs retrouvailles, soit encore vivant, et ce même lecteur est bien en mal d'identifier la princesse que Persès destine à Médus. Seul le livret donne complètement sens à cette gravure qui illustre l'ensemble des péripéties constitutives du dénouement heureux de la scène 3 de l'acte V : tout est prêt pour que Médée sacrifie Médus à Diane sous prétexte d'apaiser la colère de la déesse (en réalité par jalousie, pour se venger de l'amour que Médus porte à une autre) ; mais en dévoilant son identité, elle conduit son fils à dévoiler la sienne. Ertinger représente plus exactement le moment où Médus rend grâce à la divinité à qui il doit protection, tandis que le roi de Tauride à qui le librettiste laisse donc la vie sauve, est déjà en train d'offrir la main de sa fille, la princesse Thomiris, à son amant. Ertinger exploite habilement la polysémie de la position agenouillée de Médus : c'est à la fois celle de la victime sacrificielle et celle de l'adorateur de Minerve. La composition fait d'ailleurs coïncider le parcours du regard du lecteur avec la chronologie des cinq événements condensés en une seule scène : les prémisses du sacrifice, un dévoilement d'identité, une reconnaissance, une action de grâce, la conclusion d'un mariage.

Le protagoniste de l'opéra n°35 *Les amours de Momus* a la célébrité d'une divinité puisqu'il s'agit du dieu de la raillerie, mais on ne trouve nulle trace de ses déboires amoureux dans les sources mythologiques. Pour illustrer cet opéra, Ertinger a donc sélectionné dans le livret la scène 6 de l'acte III (avant-dernière scène) au cours de laquelle la nymphe Mélite, sommée de choisir entre Palémon et Momus, renvoie dos à dos les deux prétendants, revendiquant son goût pour la liberté et son refus d'aimer. Palémon réagit par le désespoir et Momus par le simple étonnement²⁰⁷. Les attitudes, gestes et physionomies des personnages gravés font émerger une

²⁰⁶ Nous ne revenons pas ici sur la représentation fautive de Minerve en lieu et place de Diane (voir chapitre II).

²⁰⁷ « Palémon, à Mélite [...] Parlez ? nommez votre vainqueur. – Momus : D'un dieu qui vous adore achevez le bonheur, / Et cédez pour le moins à sa reconnaissance. – Palémon et Momus : Souffrez qu'en votre cœur l'Amour soit le plus fort. / Partagez une douce flamme. – Mélite : Puisqu'il faut révéler le secret de mon âme, / Je vais enfin ordonner de mon sort. / L'Hymen n'a pas toujours le chagrin en partage / Mais c'est assez qu'il soit un esclavage / Pour me rendre insensible à ses trompeurs attraits ; / Je me crains, je sais ma faiblesse. / Je pourrais vous aimer avec trop de tendresse, / Et je ne veux jamais aimer. – Momus : O Ciel ! [...] – Palémon : Vous insultez, ingrate,

tout autre situation : Momus, à droite, manifeste sa colère au spectacle de Mélite se laissant courtiser par son rival Palémon. Mélite est étonnée d'être prise en flagrant délit tandis que Palémon est encore tout absorbé par son geste galant. Ertinger, tout en empruntant au livret les hommages rendus à Mélite par Palémon avant qu'elle le rejette et la surprise de Momus après le refus de Mélite, les ramène à un épisode topique de pastorale au cours duquel un personnage féminin est pris en flagrant délit de tromperie.

L'opéra n°3, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, a beau lui aussi inclure des êtres mythologiques, ces derniers interviennent dans une intrigue de pastorale dont les véritables protagonistes sont des bergers ne bénéficiant d'aucune notoriété. L'arrière-plan de la gravure est occupé par un bâtiment long à un seul niveau, percé de deux fenêtres en arc. Sa partie centrale, légèrement en saillie, est surmontée d'une coupole et d'un clocheton et percée d'un couloir qui ouvre sur un jardin, dont les arbres soulignent les lignes perspectives de la gravure ainsi que son point de fuite. Ce bâtiment, revêtu d'un treillage, rappelle les bosquets du parc de Versailles. Le deuxième plan est animé par les deux planches symétriques d'un jardin, placées sous le signe de la vigne, donc de Bacchus, et qui rappellent la didascalie décrivant le décor de l'acte III :

*La perspective s'ouvre et laisse paraître dans le fond du théâtre, une treille en berceau [...] Plusieurs satyres et sylvains s'avancent au milieu du théâtre pour interrompre la fête de l'amour et pour en célébrer une plus solennelle à la gloire de Bacchus*²⁰⁸.

Au premier plan se succèdent en frise quatre personnages : un berger verse du vin depuis une cruche dans une coupe que lui tend un satyre dont le regard et le bras gauche sont dirigés vers une bergère assise, au visage tourné vers un second berger agenouillé à ses pieds. Cette gravure pourrait représenter les deux partis en présence : à gauche un homme et un satyre s'enivrant (allégorie du culte rendu à Bacchus) et à droite un amant courtisant une femme (allégorie du culte rendu à l'amour). Le graveur puise peut-être son inspiration dans la scène 3 de l'acte III, au cours de laquelle les partis de l'Amour et celui de Bacchus se réconcilient : le berger Licaste, « vient se jeter entre les deux partis qui disputent et les met d'accord²⁰⁹ ». C'est peut-être lui qui est représenté à gauche sous les traits d'un berger fraternisant avec un satyre. Si on prend le parti d'individualiser les personnages représentés, on peut aussi reconnaître dans le satyre

une ardeur trop constante. / Il faut se dérober à vos cruels mépris, / Malgré mon désespoir j'adorerai vos charmes. » (*RGO*, tome 5, p. 180).

²⁰⁸ *RGO*, éd.cit., tome 1, p. 138.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 141.

Silvandre ou Forestan, qui sont, dans le livret, tous deux amoureux de la bergère Caliste qui aime le berger Tircis. Dans ce cas, c'est la scène 6 de l'acte I qui serait représentée alors que les deux satyres surprennent leur amante :

*Forestan : Quoi tu me fuis, ingrate, et je te vois ici
De ce berger à moi faire une préférence ?
Silvandre : Quoi mes soins n'ont rien pu sur ton indifférence
Et pour ce langoureux ton cœur s'est adouci²¹⁰ ?*

Le geste du satyre envers le couple de droite exprimerait alors le dépit amoureux. Le lien entre la gravure et le livret est avéré mais pas des plus clairs, plusieurs passages étant susceptibles d'être illustrés par la gravure²¹¹.

Les protagonistes de l'opéra n°42 *Aricie* n'ont rien non plus de mythologique et sont totalement inventés par le librettiste. L'illustrateur n'a d'autre choix que d'opter pour une scène du livret, précisément la scène 7 de la cinquième entrée au cours de laquelle le prince Fernand, désespéré de se voir repoussé par Aricie (dont il ignore qu'elle le met en réalité à l'épreuve) se rend chez la magicienne Florinde pour l'interroger. Comme elle lui prédit une peine durable provoquée par une amante inexorable, il donne libre cours à son désespoir et s'apprête à se tuer mais en est empêché par Aricie qui quitte la cachette d'où elle l'espionnait pour voler à son secours²¹². La gravure fixe un geste instantané (Aricie empêchant *in extremis* son amant de se donner la mort) mais aussi sa cause. Le geste de la magicienne est en effet anachronique : Florinde se désintéresse de ce qui arrive au prince Fernand et trace encore au sol des signes cabalistiques alors que la consultation est terminée. La disposition des personnages permet de faire coïncider le parcours du regard du lecteur (de gauche à droite) avec le parcours chronologique des événements : la consultation, la tentative de suicide du prince, l'intervention d'Aricie.

La gravure n°43 pour *L'Europe galante* représente également des personnages inventés par le librettiste. Elle illustre (comme la gravure hollandaise) la scène 5 de la dernière entrée, une turquerie au cours de laquelle le sultan Suleiman abandonne Roxane et choisit comme nouvelle favorite Zaïde.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 122.

²¹¹ Pour Paul Lacroix : « Tircis est aux pieds de la bergère. Un satyre verse à boire à un autre berger. » (Paul Lacroix, *op. cit.*, p. 183).

²¹² « Fernand : Dites-lui que l'amour malheureux, / Dont je brûle pour elle, / M'a contraint à chercher un funeste trépas. / Aricie : Arrêtez ; Ciel, ô Ciel ! qu'allez-vous entreprendre / Après un tel amour / Je vous dois tout apprendre. / Fernand : Que vois-je ? ô Dieux ! » (*RGO*, tome 6, p. 118).

À la différence de Climène, Marthésie, Médus ou Momus, le héros éponyme de l'opéra n°8 *Atys* est spontanément associé à un épisode mythologique, l'amour que lui porte Cybèle²¹³. Chez Ovide, cet épisode se conclut doublement : dans les *Fastes*, Cybèle fait périr sa rivale Sangaride et Atys, fou de douleur, se mutilé²¹⁴ ; dans les *Métamorphoses*, Atys est changé en pin²¹⁵. Aucun des deux dénouements n'a cependant suscité l'intérêt des artistes et il n'existe guère que des bas-reliefs romains pour représenter Atys en compagnie de la déesse : on conçoit aisément les raisons pour lesquelles l'auto-émasculation d'Atys, n'a pas fait l'objet d'une tradition iconographique ; quant à sa métamorphose en pin, elle n'est jamais reprise dans les différentes éditions illustrées des *Métamorphoses* d'Ovide. La gravure n°8 représente un cadavre de nymphe, la déesse Cybèle (identifiable à ses attributs, la couronne crénelée et le lion), un jeune homme qu'elle empêche de se tuer, et un arbre. Pour un lecteur qui ne connaîtrait que la version ovidienne du mythe et tenterait de décrypter la gravure, le geste d'Atys (qui se tue au lieu de s'émasculer) et celui de Cybèle (qui, dans le mythe, ne tente pas de sauver Atys) sont difficilement interprétables. La scène gravée ne s'éclaire qu'à la lecture du dénouement du livret. Cybèle, jalouse de l'amour qu'Atys porte à Sangaride, lui a inspiré, par l'intermédiaire du démon Alecton, une « barbare fureur » qui le conduit à poignarder son amante, dont le cadavre gît en effet au premier plan de la gravure. Atys, tiré de sa fureur, demande à Cybèle de lui montrer Sangaride : à l'acte V, scène 4, elle lui désigne le cadavre de son amante et lui révèle qu'il est le coupable :

*Atys : Cybèle, ayez pitié de nos tendres amours,
Rendez-moi Sangaride, épargnez ses beaux jours.
(Cybèle, montrant à Atys Sangaride morte) : Tu la peux voir, regarde.
Atys : Ah quelle barbarie !
Sangaride a perdu la vie !
Ah quelle main cruelle ! ah quel cœur inhumain !...
Cybèle : Les coups dont elle meurt sont de ta propre main.
Atys : Moi, j'aurais immolé la Beauté qui m'enchanté ?
O Ciel ! ma main sanglante
Est de ce crime horrible un témoin trop certain²¹⁶ !*

²¹³ « Le beau berger Atys est célèbre dans la fable par l'amour de Cybèle. » (Léris, *op. cit.*, p. 63).

²¹⁴ « L'automutilation des servants de Cybèle trouve son origine dans la légende d'Attis, ce tout jeune homme dont s'éprit la déesse, qui l'attacha à son service, exigeant de lui une sorte de vœu de chasteté. Mais Attis ayant fauté avec la nymphe Sagaritis, la déesse fit mourir la nymphe, et Attis, pris de folie, se mutila pour se punir, folie que reproduisent encore les servants de Cybèle. » (Ovide, *Fastes*, livre 4, *op. cit.*, vers 221-246).

²¹⁵ Il y est question du « pin, au feuillage retroussé, à la cime hérissée, à la mère des dieux, s'il est qu'Attis, aimé de Cybèle, a renoncé à la figure humaine pour prendre celle de cet arbre et s'est mué en la dure substance de son tronc » (Ovide, *Métamorphoses*, livre 10, *op. cit.*, p. 256).

²¹⁶ *RGO*, tome 1, p. 438.

Dans la gravure, Atys tient encore l'arme du crime de la main droite tandis que le geste qu'il effectue de sa main gauche exprime à la fois sa répulsion devant le cadavre de Sangaride et son horreur face à son propre crime. À la fin de la scène 4, Atys quitte la scène, en proie au désespoir, à la suite du cadavre de Sangaride qu'on emporte. À la scène 5, Cybèle, restée seule et en proie aux remords, s'inquiète du sort d'Atys. À la scène 6, il revient mourant sur scène. Sa tentative de suicide, qui a lieu en coulisses pendant la scène 5, est représenté dans la gravure : de sa main droite Atys retourne contre lui l'arme du crime. Le geste par lequel Cybèle retient Atys (avec un empressement perceptible dans le mouvement de sa tunique et de son manteau) est absent du livret. Lorsqu'à la fin de la scène 5, Cybèle prise de remords s'exclame :

*Que son désespoir m'épouvante !
Ses jours sont en périls, et j'en frémis d'effroi :
Je veux d'un soin si cher ne me fier qu'à moi,
Allons²¹⁷...*

et qu'elle se lance à la poursuite d'Atys, il est trop tard : Atys revient sur scène mourant, soutenu par Idas²¹⁸. La gravure d'Ertinger représente donc une scène virtuelle, désirée par Cybèle mais non concrétisée. Au troisième plan, l'arbre isolé est le pin²¹⁹ en lequel est métamorphosé Atys à la scène 6 de l'acte V, scène finale²²⁰. La gravure répartit donc dans la profondeur de la gravure trois événements s'enchaînant dans le livret : la mort de Sangaride, le suicide d'Atys que Cybèle n'a pu empêcher, sa transformation en pin. Le monument qui occupe le quart supérieur gauche de la gravure et qui représente soit le « temple de Cybèle » (décor de l'acte II), soit le « palais du sacrificateur de Cybèle » (décor de l'acte III) mais certainement pas les jardins agréables de l'acte V, rappelle la faveur dont jouit Atys auprès de Cybèle, les honneurs auxquels il était promis, et confère à la gravure une dimension absente du livret, renforcée par la composition. Le héros Atys, situé au point d'intersection des diagonales, occupe une position centrale dans la gravure. La diagonale qui part du coin supérieur gauche de la gravure pour rejoindre son coin inférieur droit relie trois éléments : le temple, Atys et Sangaride. Or, l'attitude et la gestuelle du héros sont celles d'un être hésitant : son visage est tourné vers Cybèle mais sa main droite et tout son buste se tendent vers Sangaride ; il semble déchiré entre les honneurs et l'amour, entre

²¹⁷ *Ibidem*, p. 439.

²¹⁸ « Idas, soutenant Atys : Il s'est percé le sein, et mes soins pour sa vie / N'ont pu prévenir sa fureur. » (*ibidem*, p. 440).

²¹⁹ Il est difficile, pour un lecteur non familier du mythe, de reconnaître un pin en se fiant à la seule forme du tronc, des branches et des feuillages.

²²⁰ « Cybèle : Malgré le destin implacable / Qui rend de ton trépas l'arrêt irrévocable, / Atys, sois à jamais l'objet de mes amours : / Reprends un sort nouveau, deviens un arbre aimable / Que Cybèle aimera toujours. (Atys prend la forme de l'arbre aimé de la déesse Cybèle, que l'on appelle pin). » (*ibidem*, p. 442).

l'énergie de la déesse et la douceur de la mortelle. Tout un système d'oppositions se crée d'ailleurs entre ces deux pôles extrêmes de la gravure : Cybèle est debout, en proie à l'agitation quand Sangaride gît inanimée. Cybèle est associée à un temple, monument construit, et peut dispenser les honneurs quand Sangaride repose dans un cadre naturel et ne peut faire don que de son amour. Mais la décision d'Atys est déjà prise, le geste suicidaire déjà amorcé : ce que montre la gravure, c'est ce à quoi le héros Atys renonce au nom de l'amour. La présence du pin et l'importance qui lui est accordée permettent de dégager un autre fonctionnement structurel de la gravure qui oppose, à gauche, le couple formé par Cybèle et Atys (Atys y figure comme un être malheureux, associé à une Cybèle furieuse et très proche physiquement de lui) et, à droite, le couple formé par Sangaride et Atys (Atys y figure sous la forme épurée du pin, associé de loin à une Sangaride morte et paisible). À gauche un amour mortifère (qui pousse Atys à se tuer), et à droite un amour qui se poursuit dans la mort. Les deux lectures de la gravure convergent : Atys, en se tuant, renonce aux honneurs et à l'amour destructeur d'une déesse. Ertinger a su faire correspondre à un épisode mythologique vague, ne bénéficiant d'aucune tradition iconographique, une scène gravée qui repose sur la transposition des scènes finales du livret en une seule image et selon une composition qui rend compte d'une interprétation personnelle et convaincante de ce livret.

Ces gravures attestent de la capacité d'invention d'Ertinger : lorsqu'il ne peut s'appuyer sur aucune tradition iconographique associable au titre de l'opéra, il sélectionne la scène à graver dans le livret et en invente une transposition iconographique.

Inventer par choix

Il est plus surprenant que cette démarche créatrice concerne des gravures accompagnant des livrets dont la notoriété du sujet ne fait aucun doute et se trouve relayée par l'iconographie. Sur les trente-neuf livrets à sujet notoire, quatorze sont en effet précédés d'une gravure qui ne reprend pas la ou les scène(s) topique(s) léguée(s) par la tradition iconographique mais lui préfère une autre scène inventée par Ertinger s'appuyant sur le livret.

Ainsi, le héros éponyme de l'opéra n°47 *Amadis de Grèce*, emprunté au roman *Amadis de Gaule*, jouit d'une grande célébrité et les éditions illustrées du roman transmettent l'image d'un chevalier combattant. C'est pourtant l'image d'un chevalier courtois que proposent le librettiste et, à sa suite, Ertinger. À la scène 1 de l'acte III, Amadis parvient jusqu'à la fontaine de vérité d'amour, qui a le pouvoir de refléter le destin des amants qui s'y penchent. Il y aperçoit l'image

de son amante (la princesse Niquée) recevant avec plaisir les hommages d'un rival (le prince de Thrace) à qui la jalousie de la magicienne Mélisse l'a livrée : fou de douleur, il s'évanouit, ignorant que si la magicienne a obtenu une telle réaction de Niquée, c'est parce qu'elle avait donné au prince de Thrace l'apparence extérieure d'Amadis²²¹. Ce n'est qu'à la scène suivante que l'instigatrice de la machination survient afin de tirer parti de cette découverte. Ertinger a fusionné les deux scènes et a représenté simultanément la consultation de la fontaine de vérité d'amour et l'arrivée de la magicienne en attribuant à Mélisse une fonction de témoin caché. La représentation, au sein d'une même gravure, d'événements successifs, est ici un moyen d'explicitier leur rapport de cause à conséquence.

Selon toute vraisemblance, Ertinger connaît aussi la tradition iconographique qui associe Hésione à son sauvetage par Alcide²²². Pourtant, pour illustrer le livret n°51, il s'en détourne et opte pour une autre scène qu'il tire directement du livret. La princesse qui occupe le centre du frontispice est la protagoniste éponyme Hésione et la situation peut s'interpréter comme la conclusion de son mariage avec Télamon qu'Apollodore consacre comme son époux²²³. En revanche, le personnage de gauche n'a pas les attributs habituels d'Alcide, qui, dans la même source mythologique, est celui qui donne la main d'Hésione à Télamon. C'est qu'Ertinger suit le librettiste dans ses divergences par rapport au mythe : à Alcide, absent du livret, il substitue Laomédon, père d'Hésione et roi de Troie, gravé sous les traits de ce roi âgé qui guide la jeune femme jusqu'au héros.

De même, pour illustrer le livret n°54 pour *Omphale*, Ertinger peut s'inspirer des nombreux tableaux représentant la reine aux côtés d'un Alcide dévirilisé et féminisé, filant la soie. Mais, une fois de plus, il n'a pas retenu cet épisode, d'ailleurs absent d'un livret qui

²²¹ « Amadis : Mais quoi ! je reconnais cette grotte enchantée, / Ses eaux de leur destin instruisent les amants, / Il faut que mon âme agitée / Y trouve du secours, ou de nouveaux tourments. / (Il regarde la fontaine) Que vois-je ! ô coup mortel. Puis-je en douter encore ? / Mon rival aux genoux de l'objet que j'adore ! / Tous deux semblent contents. Est-il possible, ô Dieux ! / Ah ! la parjure ! ah ! l'infidèle ! / Hélas ! il est trop vrai... Je le vois à ses yeux : / La perfide lui jure une ardeur éternelle. / O sort, je puis enfin défier ton courroux ; / Voilà le dernier de tes coups. (Il tombe évanoui sur un gazon). » (*RGO*, tome 6, p. 389).

²²² Voir par exemple « Alcide délivrant Hésione » par Charles Le Brun (c.1655), Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

²²³ « Une fois ses années de servitude terminées, et désormais guéri de son mal, Héraclès réunit une armée de nobles volontaires et s'en alla faire la guerre à Troie, avec dix-huit navires à cinquante rangées de rameurs. [...] Télamon fit une brèche dans les murs et entra le premier dans la cité, et Héraclès après lui. Comme il vit que Télamon était entré le premier, Héraclès brandit son épée et le poursuivit pour le tuer, car il ne supportait pas que quelqu'un soit considéré comme meilleur que lui. Mais Télamon, prévoyant, se baissa pour ramasser des pierres, et, à Héraclès qui lui demandait ce qu'il faisait, il répondit : "Je veux construire un autel à Héraclès Victorieux." Héraclès en fut très heureux, et quand il eut pris la ville, et tué Laomédon et ses enfants mâles, Podarcès excepté, il récompensa Télamon en lui offrant Hésioné, la fille de Laomédon. » (Apollodore, *op. cit.*, livre II, 135-136, p. 76). Ce sujet est également traité dans la fable LXXXIX d'Hygin.

conserve à Alcide, même amant jaloux, sa dignité de héros. L'homme à qui Alcide consent d'abandonner Omphale dans la gravure n°54 n'existe que dans la scène 4 de l'acte V du livret et est son ami Iphis, roi d'Aecalie.

Les amours entre Théagène et Chariclée qui ont inspiré l'opéra n°34 *Théagène et Chariclée* ont pour source *L'histoire éthiopique traitant des loyales et pudiques amours de Théagène, Thessalien et Chariclée, éthiopienne*. Ce roman, vraisemblablement écrit au III^e siècle de notre ère par Héliodore d'Émèse, traduit du grec en français en 1547 par Jacques Amyot a été de nombreuses fois réédité en France dans la seconde moitié du XVI^e siècle ; vers 1610, le peintre Ambroise Dubois (1543-1614) fut même chargé par Henri IV de décorer le cabinet ovale du château de Fontainebleau par un cycle illustrant les amours de Théagène et Chariclée, réparties au-dessus du lambris et dans les compartiments du plafond. Aucune des scènes retenues par ce peintre²²⁴ n'est cependant reprise par Ertinger. Sa gravure se déchiffre de prime abord assez aisément. À l'arrière-plan, une femme s'afflige. Au premier plan, un homme portant un manteau et une couronne (un roi) interrompt le geste d'un autre à la tête couverte d'un voile (un grand prêtre) sur le point de poignarder un homme, que sa tête et ses épaules ceintes de festons de fleurs ainsi que sa position (agenouillée devant un autel représenté par le bas d'une colonne circulaire ornée de guirlandes sculptées et d'un médaillon en tête de bouc) désignent comme victime sacrificielle²²⁵. Ertinger invente et compose une scène qui illustre *a priori* la scène 3 de l'acte V du livret : dans le temple d'Osiris, alors que le roi d'Éthiopie Hidaspe tenant Théagène et Chariclée responsables de la mort de deux de ses proches, s'apprête à les faire sacrifier, les événements se précipitent :

Le grand Sacrificateur après avoir conduit Chariclée aux pieds de la statue d'Osiris, lève le couteau sacré pour frapper

Le Grand Sacrificateur : Frappons...

Chariclée, levant les mains au Ciel : Ciel !

Hidaspe aperçoit au bras de Chariclée le portrait de la Reine

²²⁴ « Le cycle de Théagène et Chariclée, l'une des plus importantes créations de la carrière d'Ambroise Dubois, est également la première "mise en images" de ce récit et les compositions du peintre seront copiées à de nombreuses reprises. Les tableaux furent installés dans un décor mêlant boiseries et encadrement de stuc dans le cabinet du roi. » (voir notice disponible sur : [Le cortège des Thessaliens et de Chariclée lors du Triomphe de Diane – Château de Fontainebleau \(chateaufontainebleau.fr\)](http://chateaufontainebleau.fr)). Les scènes retenues sont les suivantes : le cortège des Thessaliens et de Chariclée lors du cortège de Diane, Théagène retrouve Chariclée dans la caverne, Le serment de Théagène, Théagène et Chariclée prisonniers des brigands dans l'île des pâtres, Théagène à Delphes, L'embarquement de Théagène, Chariclée et Telasiris, Théagène blessé soigné par Chariclée, Chariclée et Théagène blessé sont épiés par des voleurs, Théagène revient sur l'île des Pâtres à la recherche de Chariclée, Théagène reçoit le flambeau des mains de Chariclée.

²²⁵ Dans le frontispice général pour les *Œuvres complètes* de Racine, Charles Le Brun choisissant le sacrifice d'Iphigénie comme exemple de sujet suscitant la pitié, représente la jeune fille agenouillée au pied d'un autel, également ceinte de guirlandes de fleurs.

*Hidaspe : Quel portrait ! Arrêtez*²²⁶ !

Outre qu'il représente le roi sans barbe, ce qui revient à lui donner à peu près le même âge que sa fille, Ertinger commet une erreur en inversant les rôles du témoin affligé et de la victime : il représente le sacrifice d'un jeune homme alors que dans le livret l'unique victime est son amante Chariclée. Ce décalage entre gravure et livret pourrait s'expliquer par la complexité du livret, soulignée par les contemporains²²⁷ et qui a contribué à son peu de succès (l'opéra ne fut jamais repris). Mais il se pourrait que le rapport au livret soit brouillé par d'autres sources textuelles. Le roman rapporte en effet deux sacrifices empêchés : à celui de Chariclée succède bien celui de Théagène (absent du livret). Au dénouement du roman, le sage Sysimethres explique au roi qu'il faut voir dans ces empêchements les signes de la volonté des dieux qui refusent désormais « immolations et sacrifices de créatures humaines²²⁸ » :

*les dieux n'ont point agréables tels sacrifices comme vous vous apprétiez de le faire : pour ce que premièrement ils vous ont (par manière de dire) ôté de dessus l'autel où elle était prête d'être immolée cette bienheureuse Chariclée et vous ont montré qu'elle était votre fille [...] et pour la conclusion de tout ce mystère, ils ont déclaré qu'ils voulaient que ce jeune jouvenceau Grec soit l'époux de votre propre fille*²²⁹.

Ce rapprochement entre les deux sacrifices se trouve résumé dans le plus célèbre des recueils consacrés aux femmes « illustres », « héroïques », « fortes », *Les femmes illustres ou les harangues héroïques* de Scudéry ; dans la quatorzième harangue Chariclée rappelle à Théagène, parmi leurs malheurs passés, l'épisode des sacrifices dont ils ont réchappé :

si l'on nous para, ce fut comme des victimes que l'on devait sacrifier et si l'on eut quelque respect pour nous, ce fut comme à des offrandes que l'on destinait aux dieux. [...] Sur le point que nous étions au pied des autels, sur le point que nous allions être immolés, sur le point qu'Hidaspe avait le bras levé pour poignarder sa propre fille en pensant faire une action de piété et, bref, sur le point que nous allions mourir l'un et l'autre, et mourir d'une façon si pitoyable, le destin changea la face des choses : je fus reconnue pour ce que j'étais, devant la ville de Meroé ; mon sacrificateur se trouva mon père ; la victime se trouva sa fille ; Hidaspe et Persine se trouvèrent une héritière ; le peuple d'Éthiopie se trouva une nouvelle reine et Théagène et Chariclée, qui savent que qui n'a point eu de mal ne connaît pas le plaisir, se trouvèrent presque heureux. Je dis presque – généreux prince – parce que nos

²²⁶ RGO, tome 5, p. 130.

²²⁷ Par exemple par Louis Ladvoat : « J'ai entendu lire l'opéra de *Théagène et Chariclée*, où il manque deux actes. Le canevas m'en parut extrêmement intrigué et je crus qu'il (Duché) aurait peine à le développer avec toute la netteté qu'il est nécessaire dans un sujet d'aussi peu d'étendue que l'est un opéra. » (lettre autographe du 5 septembre 1694 : disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52510922s/f2.image>). Dans sa lettre du 16 avril 1695 il note qu'« il reste cependant une ignorance de la fable dans la plupart de ceux qui n'avaient point de livre, et ceux qui en avaient et qui avaient lu le roman, ils ont cru faire une critique admirable de dire que l'histoire du roman y devait être mieux représentée ».

²²⁸ *L'histoire éthiopique de Heliodorus contenant dix livres, contenant les loyales et pudiques amours de Théagènes Thessalien et Chariclée Ethiopienne*, trad. J. Amyot, Paris, J. Longis et R. Le Mangnier, 1540, p. 318.

²²⁹ *Idem*.

*appréhensions ne cessèrent pas encore et que la dévotion scrupuleuse de mon père crut que la nature était trop faible pour l'empêcher de s'acquitter de ce qu'il devait aux Dieux. Mais si ce zèle trop exact nous donna de la douleur, la voix publique qui le fit cesser ne nous donna pas moins de joie. Vous me direz – peut-être – que ce bonheur inespéré ne regardait que moi seule ; que ce qui me sauvait ne vous sauvait pas ; que la main qui m'épargnait voulait encore vous sacrifier*²³⁰.

Ces sources permettent de mieux comprendre l'erreur d'Ertinger qui mélange les circonstances des deux sacrifices : il grave une scène de reconnaissance qui correspond au sacrifice de Chariclée mais sa victime est un homme qui ne peut être que Théagène, sacrifié en second. Il reste cependant difficile de fixer laquelle des trois sources littéraires aurait inspiré directement Ertinger : dans le roman, la majeure partie du livre X est consacrée aux preuves successives que doit apporter Chariclée pour faire admettre son identité : il n'y a pas à proprement de scène de reconnaissance ; dans le roman comme dans le texte de Scudéry, la mère de Chariclée est encore vivante alors qu'elle est absente de la gravure ; dans le livret elle est décédée et présente uniquement grâce à son portrait attaché au bras de Chariclée, absent de la gravure. Entre le livret et la gravure se sont bien interposées des sources littéraires diverses.

Dans les quatre gravures précédemment étudiées, la récupération d'une scène topique (Amadis de Grèce au combat, Hésione délivrée par Alcide, Alcide filant soumis à Omphale, Théagène soigné par Chariclée ...) aurait distendu le lien entre gravure et livret : l'illustrateur a préféré prendre le parti de la cohérence en illustrant un épisode présent du livret. Mais dans neuf autres gravures, l'illustrateur ne reprend pas la scène topique existante, alors même que le livret est compatible avec elle.

Ainsi, Ertinger illustre l'opéra n°1 *Pomone* par la scène du couronnement parodique des amants (acte I, scène 5) inventée par le librettiste et non par la scène au cours de laquelle Vertumne se présente à Pomone déguisé en vieille femme, scène topique et de surcroît reprise à l'acte IV scène 3 du livret²³¹.

De même, trois épisodes de l'opéra n°22 *Achille et Polyxène* (Achille tuant Hector, la colère d'Achille et le retour de Briséis) jouissaient déjà en 1703 d'une certaine notoriété puisqu'ils faisaient partie d'une série de huit tableaux consacrés, dès 1650, par Rubens, à la vie d'Achille et gravés justement par Ertinger. La gravure correspondante représente pourtant un

²³⁰ Georges de Scudéry, *Les Femmes illustres ou Les harangues héroïques de M. de Scudéry, avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirés des médailles antiques*, Paris, T. Quinet et N. de Sercy, 1644, seconde partie, p. 472-474.

²³¹ *RGO*, tome 1, p. 31. C'est cette scène que reprend l'illustrateur hollandais (voir illustration 87).

autre épisode du mythe d'Achille, repris dans l'acte II scène 5 du livret : le moment où la famille d'Hector réclame au héros grec le cadavre du héros troyen. Il faisait déjà l'objet de la scène 3 de l'acte I, scène 3 de la tragédie de Benserade, datée de 1636, mais cela n'a pas suffi à l'ériger en épisode topique, le titre et le sous-titre de cette tragédie, *La mort d'Achille* ou *La dispute de ses armes* mettant en avant d'autres épisodes. Cette gravure (si on laisse de côté l'absence d'Arcas, compagnon d'Achille, et l'ajout du cadavre d'Hector²³²) est fidèle au livret, y compris aux didascalies du début de l'acte II : « Le théâtre représente le camp des Grecs devant Troie ; cette superbe ville paraît dans l'éloignement²³³. »

Le mythe de Thétis et Pélée, au cœur de l'opéra n°24, est célèbre, quant à lui, pour les différentes tentatives de Pélée, essayant de s'unir à Thétis qui, pour lui échapper, prend toutes les formes possibles : feu, eau, vent, arbre, et animaux divers. Beaucoup d'œuvres d'art représentent également leurs noces . Si le livret ne relaie pas l'épisode des métamorphoses (car il est contraire à l'image que le librettiste a donnée de Thétis et Pélée, celle d'un couple uni par l'amour), les noces sont bien présentes dans le livret, mais les graver aurait impliqué la représentation d'une scène aux personnages nombreux, contraire à la simplicité de mise dans cet ensemble illustratif. Le graveur a préféré représenter l'accueil que Pélée réserve à son amante à la scène 4 de l'acte V. Sa version est peu conforme aux circonstances précises qu'en propose le livret, dans lequel les deux amants voient leur amour réciproque contrarié par deux rivaux : Jupiter, épris de Thétis, et Doris, éprise de Pélée. Au dénouement, qui se déroule sur le rivage²³⁴, Jupiter renonce à sa vengeance et rend Pélée à Thétis en le faisant ramener par les vents²³⁵. Dans la gravure d'Ertinger, c'est Thétis qui arrive sur le rivage, non par voie aérienne mais sur un char marin. Cette distorsion peut découler de la familiarité de l'artiste Ertinger avec le *topos* iconographique du triomphe d'une déesse marine, dont le char en forme de coquille tirée par un dauphin, le dais, la suite formée d'un *putti*, d'une naïade et d'un triton sont des éléments constitutifs. Qu'Ertinger ait attribué à la nymphe Thétis le trident de Neptune est un indice

²³² Comme les cadavres des deux enfants dans la gravure n°31 pour *Médée*, celui d'Hector n'est pas montré sur scène mais présent dans le dialogue et la gravure.

²³³ *RGO*, tome 3, p. 241.

²³⁴ L'acte IV se déroule « dans un lieu désert au bord de la mer » (*RGO*, tome 3, p. 376) et l'acte V s'ouvre sur la didascalie « La décoration est la même que dans l'acte précédent » (*ibidem*, p. 387).

²³⁵ « Pélée à Thétis – Dois-je en croire mes yeux ? ô Ciel ! est-il possible ? / Belle Thétis, je vous revois ? / Thétis – Le souverain des dieux daigne vous rendre à moi / Mes larmes l'ont trouvé sensible / Thétis et Pélée – Que nos cœurs unis à jamais / Sentent, par leur bonheur, le prix de tes bienfaits. » (*ibidem*, p. 391). C'est cet épisode qu'a choisi l'illustrateur hollandais (voir illustration 56).

qu'il s'est plus précisément inspiré d'un triomphe d'Amphitrite. La scène inventée par Ertinger doit aussi bien au livret qu'à la récupération d'un *topos* iconographique.

Pareillement, lorsqu'il illustre le livret n°26 d'*Énée et Lavinie*, Ertinger connaît vraisemblablement la tradition iconographique qui, lorsqu'elle représente la partie latine des aventures d'Énée, l'associe à son duel avec Turnus²³⁶, épisode qui, dans le livret, se déroule hors-scène au quatrième entracte et au début de l'acte V ; le graveur lui préfère pourtant la scène 5 du même acte, consacrée au mariage d'Énée et Lavinie, sous les bons auspices de Junon annonçant qu'elle renonce à poursuivre Énée de sa haine et qu'elle cède à Vénus.

De même, Ertinger préfère illustrer l'opéra n°29 *Alcide* par les adieux d'Alcide à Philoctète et Iole (acte V, scènes 6 et 7) plutôt que par l'épreuve notoire du bûcher que l'on retrouve dans les éditions illustrées des *Métamorphoses* d'Ovide (dont celle à laquelle a collaboré Ertinger²³⁷) et sur laquelle se clôt le livret. Un bûcher est certes représenté dans la gravure mais il n'est pas le support de l'action principale.

Pareillement, la scène topique de l'enlaidissement de Méduse (attestée par exemple dans l'une des illustrations des *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* de Benserade²³⁸ et reprise par l'illustrateur hollandais²³⁹) n'est pas reproduite dans la gravure n°40 pour *Méduse* : Ertinger préfère faire accéder au statut de scène principale les tentatives de séduction de Méduse auprès de Neptune (scène 4 de l'acte III). Sur un rivage marin, la jeune femme regarde amoureusement le dieu, lui caresse la joue de la main gauche et l'enlace de son bras droit. Dans le passage correspondant, Méduse rassure Neptune sur son amour alors qu'en réalité elle aime Persée et se sert de la puissance du dieu de la mer pour assouvir sa vengeance :

*Pour sacrifier tout à ma gloire, à vous-même,
Je veux que tout le monde m'aime,
Et je ne veux aimer que vous
Grand dieu ne laissez plus ma vengeance incertaine*²⁴⁰.

L'illustrateur a également représenté une divinité sur nuée qui pointe son arc vers Méduse et, au sol, aux pieds du couple, six serpents dressés. La présence conjointe des serpents (dont le

²³⁶ Voir par exemple la peinture de Luca Giordano (datée de 1650-1700), Palais Corsini, Florence. disponible sur : [Aeneas and Turnus - Chant XII de l'Énéide — Wikipédia \(wikipedia.org\)](#).

²³⁷ Voir illustration 134. La postérité n'entérinera pas le choix de l'illustrateur du *RGO*. Antoine de Lérès nous apprend que « dans les reprises qu'on a faites de cet opéra en 1705 et en 1716, il a été donné sous le titre de *La mort d'Alcide* » (Lérès, *op. cit.*, p. 13).

²³⁸ Voir illustration 135.

²³⁹ Voir illustration 75.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 448.

lecteur, familier de mythologie, sait qu'ils entourent la tête de Méduse sous sa forme mortelle, après sa punition) et de la déesse, autrement dit du résultat de la vengeance et de son instigatrice, renvoie au dénouement de l'opéra : le châtement réservé à Méduse par Minerve, annoncé par Jupiter à la scène 3 de l'acte V puis rapporté à la scène 4 par les Hespérides et les deux Gorgones²⁴¹. Ertinger a donc ajouté à la scène de séduction (donc à la double faute commise par Méduse : orgueil démesuré et trahison) deux indices de son châtement futur. Cette scène puise certes au livret mais sa conception s'inspire d'une tradition iconographique représentant Amphitrite jeune et aimante aux côtés d'un Neptune âgé. Le Neptune du frontispice d'opéra est calqué sur celui de la gravure qui accompagne la fable « Ino et Méléagère en dieux marins » pour les *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* de Benserade²⁴², et ses chevaux marins qu'une néréide tente de calmer sont empruntés à la vignette pour « Neptune en mouton²⁴³ ». Dans la gravure du RGO, l'adaptation du *topos* iconographique du couple de dieux marins au livret et au mythe de Méduse passe par des ajouts : cela explique la manière un peu simple dont la métamorphose de Méduse en une créature à chevelure de serpents est seulement signalée par la présence de serpents à terre, lesquels peuvent avoir différentes sources iconographiques²⁴⁴ ; cela explique aussi l'erreur qui consiste à avoir gravé Diane déesse à la place de Minerve²⁴⁵.

Pareillement, le programme illustratif associé au livret n°9 pour *Isis* la scène au cours de laquelle la nymphe éponyme est torturée par une Furie envoyée par Junon alors que la tradition iconographique, notamment celle des éditions illustrées des *Métamorphoses*, associe Isis non seulement au culte qui lui est rendu après sa déification (épisode absent du livret) mais aussi à

²⁴¹ « – Une Hespéride : Minerve s'est vengée, ô Dieu quel châtement ! / – Une Gorgone : Juste vengeance ! – Une Hespéride : Horrible changement ! – Une Gorgone : Méduse, enfin, cette superbe reine, / Jalouse amante et sœur trop inhumaine, / Vois ses appas et son orgueil confondus. – Une autre Gorgone : Sa beauté fit son crime, / Et sa beauté n'est plus. » (*Ibidem*, p. 462).

²⁴² Voir illustration 136. Le Neptune de la copie d'Ertinger pour *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français* par T[homas] Corneille de l'Académie française se distingue davantage de ce modèle.

²⁴³ Voir illustration 137.

²⁴⁴ Ces serpents (dont on trouve un écho dans la gravure n°33 pour *Circé*) pourraient avoir été inspirés à Ertinger par différentes œuvres d'art comme « La tête de Méduse » de Pierre-Paul Rubens (voir illustration 138). On songe aussi au conte des *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, de Charles Perrault intitulé « Les fées » : la méchante sœur est punie pour son égoïsme et ne peut plus prononcer une parole sans que s'échappent de sa bouche des vipères et des crapauds. Ces serpents sont un lointain écho des chaînes qui gisent aux pieds des deux protagonistes, dans le frontispice de la tragi-comédie *Axiane* de Scudéry gravé par Chauveau et dont la ligne serpentine annonce celle des serpents (voir illustration 237). Enfin, on songe à un dessin de Jean Berain pour la représentation, en 1693, de *Médée* : sur le devant de la scène sont représentés des monstres et des animaux répugnants dont un serpent (voir illustration 200).

²⁴⁵ Voir chapitre II.

l'épisode au cours duquel Jupiter cherche à la séduire²⁴⁶ et qui correspond, dans le livret, à la scène 2 de l'acte II (Leiris, dans son *Dictionnaire*, associe cet opéra au sujet des « Amours de Jupiter et de la nymphe Io²⁴⁷ »). Nonobstant ces traditions, l'illustrateur opte pour la scène 8 de l'acte III du livret. La composition de la gravure impose ainsi au regard du lecteur un parcours dont les différentes étapes sont disposées chronologiquement : il se concentre sur Junon, instigatrice du châtement, puis se dirige en bas à gauche vers la Furie, instrument de ce châtement, pour se porter ensuite en bas à droite vers la nymphe Sangaride, la victime.

La gravure n°37 illustre un opéra, *Jason ou La toison d'or*, dont on aurait pu attendre qu'il soit illustré par l'épisode topique de la conquête de la toison mentionnée dans le sous-titre de l'opéra et retenue comme sujet de la pièce par Lérès qui évoque « la fable de la conquête de la *Toison d'Or*, sujet de la pièce [...] suffisamment connu²⁴⁸ ». Mais l'illustrateur a préféré s'inspirer du livret : dans celui-ci, le héros éponyme a quitté son amante, la reine de Lemnos Hypsipyle, pour poursuivre sa quête de la toison d'or. Une fois arrivé en Colchide, dont le roi tire sa puissance de la possession de cette même toison, Jason doit faire semblant d'aimer Médée, la fille du roi, pour qu'elle le seconde dans sa mission : les retrouvailles de Jason et de la reine Hypsipyle, qui vient juste de mettre le pied à terre après avoir quitté un char marin. Ces retrouvailles des deux amants sur un rivage n'ont pas d'équivalent exact dans le livret. La scène 5 de l'acte II, qui se déroule dans le port de la capitale de Colchide, correspond à un épisode proche : Jason, seul sur le rivage, se plaint de devoir feindre d'aimer Médée et assiste à l'arrivée de son amante, qui vient se rappeler à son bon souvenir. Mais cette arrivée, marquée par une « pompe éclatante », le plonge dans un trouble si profond²⁴⁹ qu'à la scène 6, lorsque Hypsipyle atteint le rivage, elle ne peut que constater le départ de Jason qui l'évite. Son désarroi s'exprime dans un monologue.

*Enfin je vous revois, et mon âme interdite...
 Que vois-je ? et quelle est ma douleur ?
 Quoi Jason me voit et m'évite !
 Un noir pressentiment s'empare de mon cœur ;
 O Neptune ! en ces lieux ne m'auriez-vous conduite*

²⁴⁶ Par exemple dans les *Trois premiers livres de la Métamorphose*, Lyon, G. Rouillé, 1556, la gravure 73 a pour légende « Zeus poursuit Io, fille du dieu-fleuve Inachos et jeune prêtresse d'Héra. Io, afin d'échapper à la colère d'Héra, est transformée en vache ».

²⁴⁷ Leiris, *op. cit.*, p. 259.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 240.

²⁴⁹ « Jason, seul : [...] Quelle pompe éclatante / S'approche de ces bords ! / D'où naissent ces nouveaux accords ; / A mes regards surpris, quel objet se présente ? / C'est Hypsipyle, ô Ciel ! en croirai-je mes yeux ? / Quel sort l'a conduit [sic] en ces lieux ? / Mon âme confuse, éperdue / Soutiendra-t-elle encore sa vue ? / Elle vient, je la vois, Dieux qui l'avez permis, / Sont-ce là les secours que vous m'aviez promis ? » (*RGO*, tome 5, p. 258-259).

*Que pour voir de plus près son crime et mon malheur ?
Soupçons mal éclaircis, jalouse inquiétude,
Ah ! que vous déchirez mon cœur²⁵⁰ !*

Il faut attendre l'acte III, scène 4 pour que les deux amants se retrouvent enfin et effacent leurs soupçons mutuels, mais cette fois dans « le Palais d'Aëte²⁵¹ ». La scène représentée par Ertinger n'existe donc pas. Elle résulte de la fusion de deux scènes : à l'une, il emprunte les circonstances (l'arrivée, par mer, de la reine) et à l'autre la situation (un duo amoureux).

La gravure n°5 illustre *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide*, opéra dont les protagonistes forment un célèbre trio mythologique : Alcide, amoureux d'Alceste, promise à son ami Admète²⁵². Lorsqu'Admète est mortellement blessé lors d'un combat, Apollon promet de lui rendre la vie à condition que quelqu'un se sacrifie à sa place et c'est Alceste qui se dévoue. Devant le désespoir d'Admète, Alcide lui propose de ramener Alceste des Enfers à condition qu'elle soit à lui. Alceste une fois ressuscitée, ses adieux à Admète sont si émouvants qu'Alcide cède Alceste à Admète, triomphant de son amour et, comme l'annonçait le sous-titre. En 1700, Antoine Coypel (1661-1722) avait exécuté pour le Grand Dauphin, fils de Louis XIV, un tableau représentant Hercule ramenant Alceste des Enfers²⁵³, exposé au château de Meudon. À cet épisode célèbre de la délivrance d'Alceste, pourtant présent dans le livret, Ertinger préfère un épisode dont le caractère topique doit moins à la tradition iconographique qu'à la tradition littéraire : le sacrifice d'Alceste, présent dans la tragédie d'Euripide *Alceste*²⁵⁴ et dans la pastorale d'Alexandre Hardy *Alceste ou la fidélité*, datée de 1606. C'est cette pièce qui fait accéder au rang d'épisode clef du mythe celui au cours duquel Alceste « se donne courageusement à la mort en voulant sauver son mari²⁵⁵ », épisode qui manifeste le mieux la vertu de fidélité et qui vaut à Alceste de faire partie des « femmes illustres²⁵⁶ ». Racine a également joué un rôle important dans la notoriété de ce même épisode : en 1674, dans sa préface à *Iphigénie*, il rappelle sa dette à l'égard d'Euripide et prend sa défense contre les « Modernes [qui ont] témoigné depuis peu

²⁵⁰ *Idem*.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 253.

²⁵² « Il obtint [...] des Moires, la promesse que, quand arriverait pour Admète sa dernière heure, il éviterait la mort si quelqu'un acceptait, de sa propre volonté, de mourir à sa place. Quand ce moment-là arriva, ni son père ni sa mère n'acceptèrent de mourir pour lui ; ce fut Alceste qui mourut à sa place. Mais ensuite Coré la laissa revenir, ou bien ce fut Héraclès, comme certains le racontent, qui combattit contre Hadès, et qui ramena à Admète son épouse. » (Apollodore, *op. cit.*, livre I, 105-106, p. 44). Voir aussi la fable d'Hygin, « Alcestis ».

²⁵³ Voir illustration 153.

²⁵⁴ Dès l'Antiquité, Alceste est présentée comme un exemple d'amour conjugal (voir un exemple disponible sur : [Alceste et Admète | Odyseeum \(education.fr\)](http://Alceste-et-Admete.Odyseeum.education.fr))

²⁵⁵ *Le théâtre d'Alexandre Hardy*, Paris, J. Quesnel, 1624, tome 1, p. 330.

²⁵⁶ Georges de Scudéry, *Les femmes illustres, ou Les harangues héroïques de M. de Scudéry*, *op. cit.*, p. 477.

tant de dégoût pour ce grand poète dans le jugement qu'ils ont fait de son Alceste ». La scène des adieux d'Alceste à ses enfants lui sert d'argument :

Il y a dans l'Alceste d'Euripide une scène merveilleuse, où Alceste qui se meurt et qui ne peut plus se soutenir, dit à son mari les derniers adieux. Admète tout en larmes la prie de reprendre ses forces et de ne se point abandonner elle-même.

Et il fait référence à :

ce beau récit, où l'on dépeint Alceste mourante au milieu de ses deux petits enfants qui la tirent en pleurant par la robe, et qu'elle prend sur ses bras l'un après l'autre pour les baiser²⁵⁷.

La mort d'Alceste, sous la forme du chœur funèbre qui pleure sa mort, sera d'ailleurs une des scènes les plus parodiées par le Théâtre Italien et le Théâtre de Foire²⁵⁸. En choisissant cet épisode, Ertinger ne peut s'appuyer sur aucune tradition iconographique et il est donc le premier à en proposer une transposition imagée. Sa gravure représente, à l'intérieur d'un temple dédié à Apollon, le roi Admète qui se précipite vers son épouse Alceste, mourante et soutenue par une suivante. À ses pieds, un enfant se désespère. La scène la plus rapprochée du livret est la scène 4 de l'acte III²⁵⁹ : Admète, ressuscité des Enfers, voit, sur l'autel d'un monument élevé par les Arts à la demande du dieu Apollon en récompense de cet extraordinaire acte de vertu, une image qui représente son épouse se perçant le sein. Cette révélation a lieu en présence de Phérès (père d'Admète), de Cléante (son écuyer), de Céphise (confidente d'Alceste, à qui il revient de confirmer la mort d'Alceste) et d'un chœur. Les écarts entre livret et gravure sont importants : la mort d'Alceste est dans le livret l'objet d'un récit et a lieu en l'absence d'Admète ; ce qu'il voit est l'image de sa femme en train de se sacrifier et non pas mourante. Mais la différence essentielle consiste en la présence, au pied de l'Alceste gravée, d'un enfant qui s'agrippe à sa robe et vers lequel elle tend un visage serein sur lequel se lit avant tout l'amour

²⁵⁷ Racine, *Iphigénie*, Paris, Barbin, 1675.

²⁵⁸ Giuliana Costa Colajanni, art. cit., p. 132.

²⁵⁹ Cette scène est l'un des clous du spectacle. Elle est particulièrement appréciée par Charles Perrault pour qui elle est même supérieure émotionnellement à la scène d'*Antigone* de Sophocle dans laquelle Hémon, ayant obtenu l'accord de son père pour épouser Antigone, court la délivrer de son tombeau et la découvre morte : « Admète, [...] tout à coup par la vue de cette figure connaît la grandeur de son infortune, et [...] comblé de joie d'avoir recouvré la vie pour la passer avec sa chère Alceste qu'il cherche de tous côtés, trouve que non seulement elle est morte, en quoi il est au même état que le fils du roi de Thèbes ; mais qu'elle est morte pour lui : ce qui augmente infiniment sa douleur. » (Charles Perrault, « Critique de l'opéra, ou examen de la tragédie intitulée *Alceste ou le triomphe* d'Alcide », *op. cit.*, p. 53-56). Charles Perrault fait aussi reposer l'intérêt de la scène sur l'apparition du monument à la gloire d'Alceste : « Je ne crois pas qu'on puisse être blâmé d'avoir introduit Apollon qui promet d'élever un temple et une statue pour récompenser celui qui voudra mourir pour son prince. [...] Ce monument fit une décoration très belle et très surprenante. La statue d'Alceste qui se trouve élevée dans le temps sert à apprendre à Admète que c'est Alceste même qui est morte pour lui ; ce qui épargne un long récit, qui n'aurait pu être que très ennuyeux en musique. Vous en penserez ce qu'il vous plaira : mais peut-être ne s'est-il jamais rien fait de plus heureux ni de plus propre au théâtre que cet endroit. » (*idem*).

maternel. Aucun enfant ne figure ni dans la scène 4 de l'acte III ni dans la liste des personnages, et pour cause : Alceste et Admète ne sont pas mariés. Pour trouver trace de cet enfant, il faut remonter à la source de Quinault, l'*Alceste* d'Euripide, pièce dans laquelle le couple royal a deux enfants, un fils et une fille : l'épreuve qu'ils vivent est l'occasion de passages pathétiques, comme les adieux d'Alceste faisant promettre à son mari de ne pas donner une marâtre à ses enfants, ou encore les lamentations d'Eumélus devant le corps de sa mère. Cet extrait du récit qu'une servante fait des dernières heures de sa maîtresse peut, bien davantage que le livret opératique, servir de légende à la gravure d'Ertinger :

*Les enfants, suspendus aux robes de leur mère
pleuraient. Elle les prenait dans ses bras,
les caressait l'un après l'autre en un dernier adieu.
Tous les serviteurs pleuraient dans la maison
déplorant le sort de leur dame. Elle tendait la main
à chacun à son tour*²⁶⁰.

La préface de la tragédie de La Grange-Chancel, *Alceste ou La fidélité*, représentée en 1703, confirme qu'à l'époque, l'unique source justifiant la représentation des enfants d'Alceste est la tragédie d'Euripide :

*La lecture d'Euripide jointe à ce que j'avais pu recueillir des idées de M. Racine, me firent naître l'envie de traiter ce sujet. Mon premier dessein était d'introduire sur la scène les enfants d'Alceste comme Euripide l'a pratiqué*²⁶¹.

La gravure pour *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide* représente donc un cas particulièrement original et intéressant, comparable à celui de *Théagène et Chariclée* : elle est la seconde exception qui confirme cette règle que, lorsqu'un épisode est topique, il est support d'une tradition iconographique sur laquelle peut s'appuyer l'illustrateur ; elle témoigne également du fait qu'Ertinger puise ponctuellement à d'autres sources que la tradition iconographique ou le livret et peut compter sur sa culture littéraire.

Toutes ces gravures traduisent autant de partis pris inventifs dont on montrera²⁶² qu'ils contribuent au discours d'Ertinger sur l'opéra.

²⁶⁰ Euripide, *Alceste, Tragédies complètes*, trad. M. Delcours-Curvers, Paris, Folio-Gallimard, 1962, p. 73.

²⁶¹ *Œuvres de monsieur de La Grange-Chancel*, tome 2, Paris, Libraires associés, 1758, p. 220. L'auteur fait référence à un projet qu'eut Racine vers la fin de sa vie.

²⁶² Voir chapitre VIII.

*

* *

Logiquement, une part non négligeable des gravures inventées par Ertinger accompagne des livrets dont le sujet bénéficie d'une notoriété soit nulle (par exemple ceux qui prêtent des aventures amoureuses à des êtres mythologiques comme Momus, Climène et Apollon ou ceux dont le sujet n'est pas mythologique mais pastoral, tragi-comique, exotique, comique ou historique), soit faible (parce qu'il est emprunté à un mythographe comme Hygin, moins célèbre qu'Ovide), qui se concrétise par l'absence de tradition iconographique sur laquelle s'appuyer. Mais d'autres gravures se détournent de la tradition iconographique en substituant au sujet attendu un sujet moins notoire puisé dans le livret. Parfois c'est parce que la scène topique est absente du livret, mais ce n'est pas une règle : la troisième étape de notre travail sera l'occasion d'interpréter de manière globale ces cas de renoncement à la scène topique qui renvoient à des préoccupations esthétiques et contribuent au discours sur l'opéra véhiculé par ce programme. Ce travail sur les sources a permis de mettre en valeur les trois gravures pour *Atys* (n°8), *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide* (n°5), et *Théagène et Chariclée* (n°34) qui correspondent à un cas particulier : l'épisode qu'elles illustrent bénéficie déjà d'une notoriété sans avoir jamais été illustré : Ertinger fait alors œuvre de pionnier, étant le premier à proposer une transposition imagée de ces trois épisodes pourtant connus de ses contemporains : le sort tragique d'Atys, le sacrifice d'Alceste, le sacrifice empêché de Théagène et Chariclée. Ces trois sujets connaissent leur première représentation graphique sous la pointe d'Ertinger.

Qu'il invente par défaut ou par choix, Ertinger trouve le plus souvent sa source d'inspiration dans le livret. Se pose alors à lui la question de l'adaptation d'une séquence temporelle à l'image. Le graveur fait preuve d'une grande diversité, représentant des passages du livret allant d'un moment à une séquence d'événements répartis sur plusieurs scènes, usant de différents procédés pour représenter dans une composition unie différentes temporalités. Ces procédés, empruntés à la tradition illustrative et picturale, sont le signe de l'expérience de graveur d'Ertinger²⁶³. Dans certaines gravures, Ertinger se contente ainsi de capter une situation, un geste, une attitude dans leur instantanéité. Par exemple, Ertinger dans la gravure n°24 pour *Thétis et Pélée*, fixe l'instant où Thétis est sur le point d'atteindre le rivage,

²⁶³ Ertinger, lorsqu'il répartit différents épisodes sur différents plans, ne représente jamais plusieurs fois le même personnage, dispositif archaïque qui a perduré dans la peinture religieuse plus longtemps que dans la peinture profane. Chez Ertinger, les épisodes différents d'une même séquence sont pris en charge par des personnages et des objets différents.

juste avant que Pélée ne l'accueille. Il en est de même dans la gravure n°1 pour *Pomone* où les couronnes sont encore aux mains des deux jeunes femmes qui s'appêtent à en affubler leurs ridicules amants. Un autre procédé consiste à choisir un moment fixant un mouvement révélateur d'une action unique,

*une action immobile, permettant la coïncidence du représentant et du représenté. Il faut donc chercher un acte tragique ou héroïque entièrement accompli dans une posture fixe : Mucius Scevola se brûlant la main comme dans le tableau de Le Brun*²⁶⁴.

Certaines gravures fixent ainsi les personnages dans des attitudes et des gestuelles qui s'inscrivent, dès le livret, dans une certaine fixité alors même qu'elles sous-tendent plusieurs répliques d'une scène. Il s'agit de gestes à valeur performative, qui s'inscrivent dans la durée, transposent un discours, le résumant et s'y substituent. Sont concernés : le doigt accusateur de Momus surprenant celle qu'il aime avec un rival dans la gravure n°35 ; la poignée de main qu'échangent Jason et Hypsipyle en signe de réconciliation dans la gravure n°37²⁶⁵ ; le geste du sultan désignant sa favorite dans la gravure 43 ; le geste de Minos faisant mine de retenir son amante dans la gravure n°53 pour *Scylla*. Relèvent aussi de ce cas de figure les scènes d'hommages²⁶⁶ rendus à des dieux (gravures n°26 pour *Énée et Lavinie* et n°55 pour *Médus, roi des Mèdes*) ou à des héros (gravures n°22 pour *Achille et Polyxène*, n°51 pour *Hésione* et n°54 pour *Omphale* ou aux deux à la fois (gravure n°29 pour *Alcide*) : elles correspondent à des situations (en général des dénouements heureux), au cours desquels l'ordre est rétabli à la faveur d'une intervention divine ou d'un sacrifice héroïque et stoïque. La fixité de la scène est en harmonie avec cet équilibre retrouvé. Il arrive aussi à Ertinger de représenter une action dans toute son étendue :

*à travers une syntaxe picturale où chaque élément du tableau s'articule aux autres en un ensemble signifiant [...] qui nous met sous les yeux simultanément l'ensemble d'une structure successive*²⁶⁷.

Cette solution repose sur un fait qu' :

une saisie instantanée de l'image, [une] saisie globale n'empêche pas que, dans un deuxième temps, l'œil du spectateur ne puisse – et même ne doive – se promener dans le tableau pour en détailler les différentes parties.[...] Quand il déchiffre le tableau, le spectateur y

²⁶⁴ Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, p. 214.

²⁶⁵ Voir annexe 24.

²⁶⁶ Voir annexe 24.

²⁶⁷ Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, p. 358-360.

*réintroduit la succession de l'action et déplie l'ordre que le peintre a concentré par une opération symétrique, en choisissant le moment propice pour évoquer tous les autres*²⁶⁸.

La séquence ainsi représentée peut varier dans son amplitude, correspondre à une ou plusieurs actions, successives ou pas²⁶⁹. Ertinger a enfin recours à un dernier procédé éprouvé : la représentation d'un objet ou d'un personnage anachronique, qui « [concentre] des actions et des temps divers en "un seul point"²⁷⁰», ce que Michael Hawcroft appelle « une fonction analeptique et proleptique qui invite le lecteur à considérer [l'] action [représentée] en rapport avec ce qui la précède et ce qui la suit²⁷¹ ». C'est la fonction du tombeau de Climène (gravure n°2), des serpents annonciateurs de la métamorphose de Méduse (gravure n°40).

Cette analyse permet aussi de déterminer sur quels critères Ertinger choisit les scènes du livret à illustrer. Il opte majoritairement pour le dénouement. Sur les vingt-deux gravures représentant une scène du livret, la majorité (seize) illustrent une scène (le plus souvent la dernière ou l'avant-dernière) tirée des actes V (pour les tragédies) ou III (pour les pastorales héroïques) et correspondant à la dernière péripétie (celle qui provoque le dénouement), accompagnée ou pas de ses conséquences. Par-là, Ertinger s'inscrit dans la tradition des frontispices de théâtre. En effet, rien de plus emblématique de toute la pièce que son dénouement, si l'on en croit par exemple l'abbé d'Aubignac pour qui l'événement qui fait la catastrophe est « le plus bel événement de toute l'histoire [...] où tous les autres aboutissent comme des lignes à leur centre²⁷² ». La comédie italienne, dans ses parodies, ne s'y trompe pas, qui fait de ce « moment hautement codifié dans la tragédie classique, ainsi que dans la tragédie en musique, [...] une des cibles privilégiées de la réécriture²⁷³ ». C'est aussi dans le dénouement que l'on trouve cette image évoquée par Raymond Picard, à propos de la tragédie, image « essentielle et exemplaire, qui résume la pièce, et où s'exprime cette grandiose misère de

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 363. Le peintre Le Brun, répondant aux critiques de certains Académiciens jugeant que le tableau de Poussin *La manne* n'était pas fidèle au texte de l'Écriture répond, en s'appuyant sur cette caractéristique, qu' « il n'en est pas de la peinture comme de l'histoire. Qu'un historien se fait entendre par un arrangement de paroles et une suite de discours qui forme une image des choses qu'il veut dire et représente successivement telle action qu'il lui plaît. Mais le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il doit figurer, pour représenter ce qu'il s'est passé dans ce moment-là il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi ceux qui verraient son ouvrage ne seraient pas mieux instruits que si cet historien se contentait d'en dire seulement la fin. » (André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1668, « Sixième conférence », p. 76).

²⁶⁹ Gravures n°2, 48, 55, 42, 8, 47, 34 et 9.

²⁷⁰ Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, p. 366.

²⁷¹ Michael Hawcroft, « Le théâtre français du XVII^e siècle et le livre illustré », art. cit., p. 327.

²⁷² Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, H. Champion, 2011, p. 189.

²⁷³ François Rubellin, « Stratégies parodiques à la Foire et aux Italiens : le dénouement d'*Atys* de Lully et Quinault », dans Delia Gambelli et Letizia Norci Cagiano (codir.), *op.cit.*, p. 142.

l'homme²⁷⁴ », et dont il souligne la valeur plastique. Cette dimension plastique du dénouement est également signalée par Dominique Moncond'huy :

Qu'est-ce qui dans la tragédie a rapport le plus étroit avec le tableau ? Ce ne sont que quelques scènes, généralement bien connues, tirées de ces sujets que la tragédie et la peinture d'histoire ont en commun (les sujets mythologiques et historiques au premier chef). On peut donc considérer que, dans la tragédie, certains moments plus que d'autres rendront sensibles la proximité entre la tragédie telle qu'elle est jouée dans le décor en perspective unifiée, et le tableau ; parmi ces moments, principalement le dénouement ou catastrophe²⁷⁵.

Deux gravures pour les opéras *Thétis et Pélée* (n°24) et *Jason ou la Toison d'or* (n°37), à défaut de représenter la péripétie finale, représentent une situation que l'on peut interpréter comme finale : le couple éponyme réuni. Sachant que les livrets d'opéra fondent leurs intrigues sur les mésaventures amoureuses de deux amants, leurs retrouvailles sont spontanément perçues comme un dénouement. Les six gravures qui ne représentent par le dénouement représentent le nœud de l'intrigue qui apporte un déséquilibre, et amorce une progression car il demande à être surmonté, corrigé, validé ou sanctionné. Ces événements sont du même type que les péripéties finales, et consistent en des révélations (découverte par Amadis de Grèce de la trahison de son amante dans la gravure n°37, découverte par Achille de son amour pour Polyxène dans la gravure n°22), des périls de mort (torture exercée sur Isis dans la gravure n°9), des mises à l'épreuve (celle de Climène éprouvant l'amour d'Apollon dans la gravure n°2 ; celle, moqueuse, imposée par Pomone à ses deux ridicules prétendants dans la gravure n°1, ou par deux types comiques italiens à leur victime dans la gravure n°56 pour les *Fragments de M. de Lully*).

La démarche inventive d'Ertinger consistant à choisir la scène à graver n'exclut pas l'imitation de *topoi* iconographiques (les triomphes marins) ou de gestes de graveur éprouvés (l'adaptation de séquences textuelles).

CONCLUSION DU CHAPITRE V

Chargé d'illustrer des livrets dont la grande majorité est inspirée de la mythologie et choisissant de graver un sujet qui intègre le nom du personnage mythologique éponyme du livret, Ertinger compose obligatoirement avec des sujets voire des scènes topiques, ayant le plus

²⁷⁴ Raymond Picard, « Note sur tragédie et plastique », *De Racine au Parthénon – Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1977, p. 225.

²⁷⁵ Dominique Moncond'huy, art. cit., p. 118.

souvent déjà fait l'objet d'un traitement iconographique qu'il copie ou imite. Nombre de livrets étant inspirés des *Métamorphoses* d'Ovide, Ertinger est dépendant, à des degrés divers, de la tradition illustrative gravée de l'œuvre du célèbre mythographe dont sa propre contribution pour l'édition de Thomas Corneille n'est qu'un jalon. Son imitation est loin d'être un esclavage et le lecteur, s'il veut bien prêter attention aux détails des gravures, même celles qui sont *a priori* les plus topiques, goûtera à la fois le plaisir de la reconnaissance et celui de la perception de l'écart. Cette liberté créatrice d'Ertinger se manifeste d'autant plus dans les gravures dont les scènes sont inventées, soit que le sujet du livret ne soit le support d'aucune tradition iconographique préalable, soit qu'Ertinger choisisse d'illustrer un livret et non pas le mythe qui lui sert de point de départ. Il propose alors, à travers le choix et le traitement iconographique d'un passage du livret, sa propre interprétation d'un sujet et invente à son tour une scène dont la postérité décidera si elle est topique ou pas.

La figure d'Ertinger graveur vient ainsi s'enrichir de celle d'Ertinger (re)lecteur de mythes et de livrets opératiques. Trois gravures incarnent tout particulièrement cette créativité d'Ertinger : la gravure n°30 pour *Didon*, la gravure n° 10 pour *Psyché* et n°28 pour *Astrée*.

CHAPITRE VI

TROIS GRAVURES EXEMPLAIRES

Nous avons choisi d'analyser de manière plus précise et systématique trois gravures du *RGO*. La gravure n°28 pour l'opéra *Astrée* a été retenue parce qu'elle s'est longtemps dérobée à nos tentatives de déchiffrement et que nos tâtonnements ont abouti à mettre en valeur l'ampleur du travail d'invention d'Ertinger. Les gravures n°30 pour *Didon* et n°10 pour *Psyché* l'ont été sur la base de l'intérêt qu'elles ont d'emblée suscité en nous. Elles font partie de ces gravures d'imitation qui ont un air de déjà-vu puisqu'elles reprennent une scène topique mais en même temps, elles s'imposent par le caractère vertigineux des interprétations auxquelles se prêtent leurs moindres détails : qu'elles seules, dans le recueil, intègrent un rideau qui, selon le principe de la mise en abyme, redouble celui qui leur sert de cadre supérieur est une invitation à ne pas nous en tenir aux apparences.

1. ASTRÉE OU LE PATCHWORK PASTORAL

Le librettiste La Fontaine puise le sujet des amours d'Astrée et Céladon dans un roman dont la notoriété n'est plus à prouver : *L'Astrée* est parfaitement connu d'un public lettré et élargi grâce notamment aux œuvres d'art (faïences, tapisseries) puisant dans le répertoire iconographique imaginé par Daniel Rabel pour la première édition du roman¹. Si l'on devait ne retenir de ce roman à succès qu'une seule scène, ce serait celle de la tentative de suicide de Céladon, gravée dans toutes les éditions illustrées de ce roman. L'illustrateur du *RGO* a tourné le dos à cette tradition en gravant une scène difficilement déchiffable, même livret à l'appui.

Le décor est une clairière, délimitée au fond par des arbres et des buissons, à gauche par un énorme rocher qui fait office de grotte. La répartition des six personnages entre trois espaces

¹ Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, Paris, A. Courbé et A. de Sommerville, 1632-1633.

est soulignée par leur rapport différent à la lumière. Tandis que les quatre personnages du premier plan sont en pleine lumière, les deux autres surgissent de l'ombre : seul le haut de leur corps (visage ou bras) est éclairé tandis que le reste est maintenu dans l'ombre (ombre du rocher qui se projette sur le personnage du deuxième plan, et écran du tronc d'arbre qui dissimule en partie le témoin caché à l'arrière-plan). Cette répartition est confirmée par leurs positions (assis ou accroupis au premier plan, debout aux deuxième et troisième plans), leurs habits (les trois jeunes femmes du premier plan sont habillées de robes sans artifice et leurs cheveux sont attachés en chignon alors que la femme qui se tient derrière elles porte un costume voyant et est échevelée ; et à la tête nue du jeune homme au premier plan s'oppose le chapeau du témoin caché) et leurs attitudes (statiques au premier plan, dynamiques aux deuxième et troisième plans).

Les quatre personnages du premier plan forment un groupe soudé. Trois femmes entourent un jeune homme qui gît, bras ballants, regard languissant. Si le haut de son corps traduit son état d'inconscience, ses deux jambes sont repliées dans une posture de repos plus conventionnelle. À gauche, une première femme assise, lui entoure l'épaule de son bras gauche tandis que de la main droite, passée sous l'aisselle, elle lui maintient le buste droit. Sa jambe offre un appui aux deux poignets du jeune homme. Le dos du jeune homme est soutenu par les mains (non visibles) d'une autre jeune femme assise. La troisième est agenouillée, le visage en partie enfoui dans un mouchoir. La cohésion de ce groupe est assurée par la composition (les têtes forment les sommets d'un losange) et par les jeux de regards : la femme de gauche regarde le jeune homme ; celle du milieu regarde celle de droite. Ces deux regards pleins de sollicitude qui ne reçoivent pas de réponse : le jeune homme regarde dans le vide, et la femme de droite est trop occupée à pleurer. En avant de ce groupe, sont posés, de gauche à droite, un carquois encore rempli de flèches, une houlette et un arc. La houlette (posée parallèlement à la ligne que forme la jambe de la jeune femme de gauche, prolongée par celle du jeune homme) et l'arc (posé parallèlement à la cuisse de la jeune femme de droite) soulignent la composition.

Immédiatement derrière le groupe se tient debout un personnage aux bras écartés, curieux à plus d'un titre. Il est plus grand que les autres, pourtant situés devant lui, comme s'il n'était pas représenté à la même échelle (il suffit de comparer la longueur de sa houlette avec celle tenue par la jeune femme de droite). Ses cheveux rappellent ceux, hérissés, de la Furie dans la gravure n°9. Sa tenue est également originale : le haut à manches longues, sans décolleté, n'est pas vraiment celui d'une robe et est agrémenté d'une sorte de jabot ; autour de la taille est

nouée une imposante écharpe dont le pan droit passe par-dessus l'épaule du personnage et se dresse derrière sa tête comme un dais flottant, attribut des déesses. Sa tête échevelée tout comme le flottement de ses vêtements sont les signes d'un être saisi en plein mouvement, dans une course qui le fait se précipiter vers le groupe du premier plan. S'il ne fait pas partie de ce groupe (aucun des personnages ne semble d'ailleurs l'apercevoir), la composition l'y intègre en en faisant le sommet d'une forme géométrique qui le lie aux quatre personnages du premier plan.

Le dernier personnage est un homme portant un chapeau à plume et une houlette. Il tend sa main droite en un geste exprimant son étonnement devant un spectacle auquel il assiste par effraction, dissimulé derrière un tronc d'arbre.

Si la composition de la gravure est aisée à déterminer, l'identification des personnages, l'interprétation de leurs gestes et donc l'élucidation de l'épisode gravé s'avèrent plus délicates. Le sujet gravé est spontanément interprété comme topique. On est tenté d'y reconnaître la découverte, par les trois nymphes Galatée, Léonide et Sylvie, du corps de Céladon noyé. Cet épisode du roman *L'Astrée* n'est pas le plus célèbre mais est très connu². Il a lieu entre les actes I et II du livret d'opéra et est raconté à sa confidente Léonide, par Galatée : « Il allait expirer, l'onde venait d'éteindre / Le vif éclat de ses attraits³ ». Les circonstances de cette découverte étant vagues car n'étant pas destinées à la représentation, l'illustrateur a pu s'inspirer directement de la source littéraire ou d'une tradition iconographique existante. Le carquois et l'arc semblent ainsi tout droit tirés du roman d'Honoré d'Urfé qui en fait les attributs des nymphes chasseresses⁴. Pourtant la scène gravée par Ertinger a peu à voir avec la version qu'en propose Daniel Rabel au second plan du célèbre frontispice du livre 1 de la partie I⁵ : sa gravure ne représente pas la découverte d'un corps mais le moment où il est recueilli, ne reprend pas la disposition des jeunes femmes (chez Daniel Rabel, Sylvie et Galatée se tiennent debout tandis que Léonide est accroupie et attire l'attention de ses compagnes sur le corps de Céladon). Mais surtout des éléments de la gravure d'Ertinger viennent contredire cette interprétation de la scène : pourquoi un seul arc et un seul carquois et pas trois, si trois nymphes sont représentées ? pourquoi une des jeunes femmes est-elle représentée avec une houlette, attribut des bergères ?

² L'abbé d'Aubignac cite en exemple celui « qui voudrait faire voir Céladon demi-mort sur le sable et trouvé par Galatée » (Abbé d'Aubignac, *op. cit.*, p. 167).

³ *RGO*, tome 4, p. 180.

⁴ « À leur côté pendait le carquois rempli de flèches, et [elles] portaient à la main un arc d'ivoire. » (Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, Paris, T. du Bray, 1607, partie I, livre premier).

⁵ Voir illustration 171 (en haut à gauche).

pourquoi la scène n'est-elle pas représentée à proximité d'une rivière⁶ ? pourquoi une seule des trois femmes est-elle en pleurs ? pourquoi deux personnages sont-ils représentés en arrière-plan ? Enfin, une telle interprétation irait à l'encontre d'une règle respectée scrupuleusement par Ertinger : la représentation, dans la gravure, du personnage éponyme.

Si l'on feuillette la même édition illustrée du roman, on ne peut manquer d'être attiré par la gravure qui sert de frontispice au livre 2 de la partie IV⁷ et qui représente, à l'ombre d'un arbre, un groupe de trois femmes, dont l'une revêt un lourd vêtement, entourant un jeune homme mal en point devant lequel est déposée une houlette tandis qu'au second plan une bergère est en pleurs. Silvandre a perdu connaissance après avoir été accusé à tort de trahison envers Diane : tandis que celle-ci s'éloigne en pleurant, son amant est secouru par Phillis, Astrée et Céladon (l'un des deux déguisé en la druidesse Alexis). L'hypothèse selon laquelle Ertinger aurait illustré le livret d'opéra de La Fontaine par un épisode absent du livret (Silvandre et Diane ne font pas partie des personnages) mais emblématique du roman est cependant fragilisée par les écarts dans la gravure d'Ertinger⁸ : la présence d'un arc et un carquois⁹ ; l'attribution des pleurs à un personnage assis ; l'attribution d'un lourd habit de druidesse à un personnage assis et non debout.

L'interprétation spontanée de cette gravure comme illustrant une scène déjà traitée par Rabel est donc une impasse : le lecteur n'a d'autre choix que de lire attentivement le livret à la recherche d'une scène regroupant quatre femmes (dont une « dominatrice ») et un témoin caché autour du corps inanimé d'un berger. Il n'en existe pas. En revanche dans le troisième et dernier acte (donc, sans surprise, dans le dénouement) une séquence d'épisodes rend compte de cette configuration. À l'acte III, « le théâtre représente la fontaine de vérité d'Amour dans une forêt agréable¹⁰ ». Dans la scène 1, Astrée, croyant toujours Céladon mort, en proie aux remords devant les preuves de l'amour que son amant lui a laissées (des inscriptions sur un temple qu'il lui a dédié dans un bocage), et désormais rejetée par bergers et bergères, se rend seule à la fontaine enchantée ; elle y affronte les monstres, décidée à rejoindre Céladon dans la mort. Dans la scène 2, Céladon voulant se porter au secours d'Astrée meurt à son tour. Dans

⁶ L'abbé d'Aubignac insiste sur la présence nécessaire du Lignon : « Ainsi qui voudrait faire voir Céladon demi-mort sur le sable et trouvé par Galatée, il faudrait par nécessité mettre la scène sur le bord d'une rivière. » (Abbé d'Aubignac, *op. cit.*, p. 167).

⁷ Voir illustration 171 (en bas).

⁸ Ce serait un cas isolé dans le recueil : Ertinger peut ne pas être fidèle à la version que le livret propose de l'épisode représenté mais il ne va pas jusqu'à illustrer un épisode dont les personnages sont absents du livret.

⁹ Il est peu probable qu'il faille y voir une référence à la bergère portant le nom de la déesse chasserresse Diane.

¹⁰ *RGO*, tome 4, p. 195.

la scène 3, les bergers Hylas et Tircis trouvent Astrée et Céladon. Hylas reconnaît l'accomplissement de l'oracle selon lequel un couple beau et fidèle détruira l'enchantement, mourra et reviendra à la vie. Lui et son compagnon répandent alors la nouvelle. Dans la scène suivante, Astrée se réveille la première et ses larmes ressuscitent à son tour Céladon : tous deux chantent alors leur bonheur de se retrouver. À la scène 5, ils sont rejoints par la nymphe Galatée et la fée Ismène qui les unit. À la scène 6 Hylas revient sur scène avec d'autres bergers et bergères, tandis qu'à la scène finale des esprits commandés par Ismène donnent des divertissements. La gravure d'Ertinger cumule donc en une même composition des éléments distribués dans quatre scènes consécutives (ce qui est un record dans le *RGO*). La bergère en pleurs est Astrée. Ses larmes réveillent Céladon, soutenu par une bergère et la nymphe Galatée. Hylas et Tircis qui, dans le livret, observent de loin le couple d'amants¹¹, fusionnent en un seul berger témoin caché. La nature surnaturelle de la fée Ismène, intermédiaire entre les dieux et les hommes, instrument du destin, pourrait expliquer la taille immense, le costume inhabituel, l'attitude possédée du personnage central, dont la position et la gestuelle consisteraient à bénir les deux amants.

Cette interprétation¹² ne laisse pas de poser des questions. Si la femme debout est bien Ismène, pourquoi brandit-elle une houlette (même si elle la brandit comme une baguette magique) et pourquoi affiche-t-elle sa nature merveilleuse dans un costume original que ne partagent pas les autres magiciennes et enchanteresses du *RGO* (Médée, Circé, Armide, Mélisse, Arcabonne) ? De plus, qui est la seconde femme aux côtés de Céladon ? Si la houlette posée au sol est bien la sienne (et non celle de Céladon), il s'agit d'une bergère et non de la nymphe Léonide qui ne figure pas dans le dénouement mais peut trouver sa place aux côtés de Galatée dont elle est la confidente. Il est vraisemblable qu'il s'agisse d'une représentante de la troupe de bergères anonymes qui n'apparaît qu'à la scène 6 : son ajout compenserait la suppression d'un berger. Reste également à élucider la présence du carquois et de l'arc car si Galatée est bien une nymphe chasseresse dans le roman, elle est devenue, dans le livret, « princesse du Forest¹³ ». Ces armes sont aussi bien à interpréter comme des attributs de Cupidon donc symboliquement : Ertinger préfère certes figurer Cupidon en personne lorsqu'il s'agit pour lui

¹¹ À la fin de la scène 3, à Hylas qui manifeste l'intention de s'approcher de la fontaine maintenant que « de ces monstres horribles / L'aspect n'est plus à redouter », Tircis rétorque « Ne troublons point du sort les mystères terribles. » (*Ibidem*, p. 198).

¹² Elle est entérinée par l'exemplaire dont les frontispices ont été utilisés comme gravures illustrant un extrait (voir annexe 8).

¹³ *Ibidem*, p. 162.

de placer un couple sous les auspices du sentiment amoureux, mais ici, c'est sous la forme discrète de ses armes qu'est célébré l'amour triomphant d'Astrée et Céladon enfin réunis.

Ertinger, en conservant la composition triangulaire formée par un groupe de trois femmes entourant le corps inanimé d'un jeune homme, héritée de Rabel, s'inscrit dans une tradition iconographique plus large qui a assuré la fortune d'une telle composition, le motif religieux de la « déploration du Christ », consacré aux lamentations de la Vierge et des Saintes femmes devant le corps du Christ après sa déposition., et décrit en ces termes par Erwin Panofsky :

Le corps du Christ, soutenu presque symétriquement par deux personnages et surplombé par un troisième, est placé dans une position assise assez semblable à un contrapposto, alors qu'un putto en pleurs se serre contre la jambe du mort¹⁴.

Ce *putto* est souvent remplacé par une troisième femme¹⁵. Dans la gravure d'Ertinger, au Christ se substitue Céladon, aux deux Saintes femmes une nymphe et une bergère, au *putto* une bergère en pleurs et il revient à Ismène d'occuper la position surplombante souvent occupé par la Vierge. Ce motif et sa composition existent déjà dans le domaine profane de l'illustration théâtrale (la mort d'Hippolyte dans la gravure frontispice de Charles Le Brun pour la *Phèdre* de Racine¹⁶), romanesque (Tancrede soigné par Hermine et son écuyer Valfrin dans une illustration de la *Jérusalem délivrée* du Tasse¹⁷) et mythologique (la mort d'Adonis qui montre le corps sans vie du héros, auprès duquel sont abandonnés un arc et un carquois, amoureusement soutenu par une Vénus éplorée¹⁸ tantôt seule, tantôt accompagnée de ses suivantes). Ertinger a déjà utilisé la disposition triangulaire des personnages pour « Atalante et Méléagre », fable 7 du livre 8 des *Métamorphoses*¹⁹ : le corps de Méléagre blessé est soutenu par deux jeunes femmes tandis qu'Atalante, se tient derrière le groupe, dans une gestuelle traduisant une forte émotion. Le travail d'Ertinger se prête à une démarche que Daniel Arasse appelle « iconographie des associations d'idées », et qu'il détaille en ces termes :

si des thèmes ont été associés, c'est qu'ils pouvaient l'être – en particulier à travers les rapprochements virtuels que leurs définitions réciproques autorisent. Employée à démêler ces associations, l'iconographie permet d'identifier des « dénominateurs communs » entre des

¹⁴ Erwin Panofsky, art. cit., p. 106.

¹⁵ Voir illustration 175. L'œuvre choisie n'est pas célèbre mais a l'avantage d'adopter la composition type adoptée par Ertinger.

¹⁶ Voir illustration 238.

¹⁷ Le sujet est tiré du livre 19 (vers 101 à 113), voir illustration 172.

¹⁸ Le rapprochement entre thème religieux de la Déploration et thème mythologique de la mort d'Adonis est mis en évidence par Erwin Panofsky, art. cit.

¹⁹ Voir illustration 139.

*thèmes objectivement distincts, points d'intersection et d'entrecroisement où se nouent les uns aux autres des thèmes qui sont, à la lettre, étrangers les uns aux autres*²⁰.

Le dénominateur commun de ces différents thèmes iconographiques est ici la présence d'un corps masculin dans une pose d'abandon (que justifie la proximité avec la mort) devant au moins un personnage féminin (dont la présence et l'émotion se justifient par l'existence d'un lien affectif).

En se référant à une composition déjà utilisée par Daniel Rabel, l'illustrateur du célèbre roman, Ertinger établit aussi une connivence avec le lecteur et inscrit sa gravure dans l'iconographie de *L'Astrée*, enrichissant sa propre gravure de tous les liens qu'elle tisse avec les autres. C'est ce que confirme le port, par le berger occupant la fonction du témoin caché, d'un chapeau à bord large : cet attribut du berger de pastorale est déjà présent dans les illustrations du roman *L'Astrée*. Ceci pourrait expliquer également qu'Ertinger ait représenté un berger en position de témoin caché. Comme on l'a vu, Hylas n'assiste pas au dénouement heureux et sa présence n'est pas indispensable à l'élucidation de l'épisode représenté (on pourrait même dire qu'elle la complique). Il faut croire que pour Ertinger, l'univers romanesque de *L'Astrée* est indissociable de ce motif du témoin caché : et en effet les planches illustrant l'édition du roman datant de 1632-1633, n'en comptent pas moins de sept occurrences²¹.

Comment cependant Ertinger a-t-il pu évoquer l'univers de *L'Astrée* sans représenter le Lignon ? On l'a vu précédemment, l'abbé d'Aubignac associait étroitement cette rivière à l'épisode de la découverte du corps de Céladon. Le prologue de l'opéra, par l'intermédiaire du dieu Apollon, l'associe au roman tout entier²² et dans le *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Lérès évoque le Lignon comme si ses bords servaient de cadre à l'ensemble du

²⁰ Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau, op. cit.*, p. 20.

²¹ « La suite gravée par Daniel Rabel s'efforce d'accompagner le roman d'Honoré d'Urfé dans le déploiement de cette théâtralité qui ne se borne évidemment pas au costume ni à la codification des postures. On soulignera en particulier la fréquence des scènes où le regard du lecteur-spectateur est redoublé par celui d'une ou plusieurs figures dans l'image. Dans l'univers astréen, l'amour se vit, en effet, sous le regard de l'autre. La nature en particulier est par excellence une sorte de théâtre où tout regard peut surprendre et où toute conversation peut être surprise. Dans la suite de 1633, on soulignera en particulier la récurrence des estampes figurant une écoute clandestine, dont on trouve au moins sept occurrences. » (Christophe Martin, « L'illustration de *L'Astrée*, XVII-XVIII^e siècles », dans Delphine Denis (dir.), *Lire L'Astrée*, Paris, PUPS, 2008, p. 210). On retiendra la planche II, 2 : dans les bois, Silvanre surprend la conversation de Céladon et Adamas assis au bord d'une source, mais la nuit l'empêche de les reconnaître (voir illustration 171, en haut à droite).

²² Apollon établit un parallèle entre la Seine qui sert de cadre au prologue et le Lignon : « Représentez dans ce séjour, / Un spectacle où règne l'Amour. / Ce Dieu récompensa quelques moments de peine / Qu'eurent Astrée et Céladon. / Faites voir, aux bords de la Seine, / Les aventures du Lignon. » (*RGO*, tome 4, p. 160).

livret²³, ce qui n'est pas le cas²⁴. L'absence de la représentation du Lignon dans la gravure fait donc de cette image un archétype non seulement de *L'Astrée* mais du genre pastoral dans son ensemble. Il suffit de feuilleter une édition illustrée du XVII^e siècle de *L'Aminte* du Tasse²⁵, pour découvrir une gravure qui, illustrant le dernier acte de cette pastorale, rappelle celle du RGO : on y voit le berger Aminte revenant de son évanouissement dans les bras de la nymphe Silvie dont les pleurs l'ont réveillé. Devant illustrer le *topos* pastoral de l'amant se tuant, mais dont le sauvetage *in extremis* est l'occasion de l'assurer de l'amour réciproque de la bergère qui l'avait éconduit, Ertinger a pu s'inspirer de cette gravure, notamment du berger en retrait, de la femme debout dans un vêtement ample et plus largement de la composition pyramidale utilisée dans la pastorale pour des épisodes pathétiques à dénouement heureux : Céladon et Aminte ont la vie sauve, contrairement au Christ dont on dépose le corps, contrairement à Hyppolyte ou Adonis, qui sont bien morts, et à Tancrède et Méléagre, qui sont gravement blessés.

Pour illustrer un livret d'opéra dont son auteur a lui-même reconnu la piètre qualité, Ertinger évite la scène topique pour créer une scène archétypale qui rend très bien compte de l'atmosphère propre au roman *L'Astrée* (par le cadre bucolique, le grand nombre de personnages, les motifs de l'évanouissement, de l'espionnage, de l'amour ...) mais aussi de la complexité de sa construction qui trouve une équivalence dans le mélange de différents épisodes amalgamés dans une même scène gravée, tout comme dans la juxtaposition des interprétations qui se présentent à l'esprit d'un lecteur du XVII^e siècle. Daniel Arasse évoque ce genre d'image :

*la confusion qui résulte de cette combinaison reste d'ailleurs insoluble tant qu'on veut utiliser, pour la démêler, les textes qui sont à l'origine du double récit et qui sont eux-mêmes d'une extrême complexité*²⁶.

Cette gravure est en effet riche de tous les liens qu'elle tisse avec des sources littéraires (les divers épisodes du roman d'Honoré d'Urfé, le livret de l'opéra de La Fontaine) et des sources iconographiques profanes et sacrées, notamment la tradition illustrée de la pastorale. Paradoxalement, cette gravure, la plus difficile à interpréter du recueil et donc *a priori* la moins

²³ « La pièce expose les amours d'Astrée et de Céladon, traversées par des rivalités : la scène est sur le bord du Lignon. » (Léris, *op. cit.*, p. 61).

²⁴ La didascalie générale indique : « La scène se passe dans le Forest ». À l'acte I, « le décor représente le pays du Forest, arrosé de la rivière du Lignon, sur les bords de laquelle sont plusieurs hameaux et bocages. » (RGO, tome 4, p. 163). Le décor de l'acte II, représente « les jardins de Galatée, et dans l'éloignement le Palais d'Isoure » (*Ibidem*, p. 179). À l'acte III, « le théâtre représente la fontaine de vérité d'Amour dans une forêt agréable » (*Ibidem*, p. 195).

²⁵ Voir illustration 246.

²⁶ Daniel Arasse, « Piero di Cosimo, l'excentrique », *Le sujet dans le tableau, op. cit.*, p. 112.

réussie, évoque parfaitement le roman *L'Astrée* dans une scène imaginaire mais emblématique²⁷. Faisant office de frontispice elle traduit la représentation qu'Ertinger se fait du roman *L'Astrée*, représentation qui précède, annonce et prépare celle que propose La Fontaine dans un livret à laquelle la gravure n'a rien à envier.

2. DIDON OU LA MORT SPECTACLE

Dans la gravure n°30, Ertinger se réapproprie cette fois le mythe de Didon. Dans cette composition en pied, le visage de l'héroïne de tragédie²⁸ occupe le centre de l'image, au croisement des deux diagonales et à l'exacte verticale du médaillon de titre qui porte son nom. Les regards des deux autres femmes sont dirigés vers son visage et leurs gestes convergent vers son corps.

L'amour de Didon pour Énée a fait l'objet de nombreux tableaux qui ont représenté leur rencontre, le banquet de réception qu'elle donne en son honneur, l'épisode au cours duquel elle donne sa couronne au Troyen, une chasse à laquelle ils participent tous deux, leurs adieux, le songe de Didon et enfin son suicide. S'inscrivant dans la tradition des illustrateurs de frontispices de théâtre, Ertinger choisit le dénouement de l'épisode virgilien et de sa transposition en opéra : la mort de Didon est un épisode à la forte intensité dramatique qui consacre la reine comme héroïne dont la vie est en jeu. La gravure, pour jouer son rôle d'indicateur générique, représente, outre le péril de mort et un décor plein de pompe²⁹, une

²⁷ « L'œuvre d'Honoré d'Urfé avait été reconnue comme objet culturel susceptible de complexes phénomènes d'appropriation à la fois par la société aristocratique et par les auteurs. » (Laurence Giavarini, « Quand les bergers se donnaient en spectacle », dans Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanvic (codir.), *Les arts du spectacle au théâtre*, Paris, H. Champion, 2001, p. 185). Ertinger ne fait pas autre chose que les dramaturges qui ont adapté le roman au théâtre : répondant par avance à ceux qui l'accuseraient de ne pas suivre exactement l'auteur de *L'Astrée*, Georges de Scudéry explique en 1631 dans l'adresse « à qui lit » qui sert d'ouverture à l'édition de *Ligdamon et Lidias*, qu'« on n'est pas tenu de traiter religieusement les fables, puisqu'on peut sans faillir se licencier d'innover aux histoires ». Et Rayssiguier, dans l'adresse au lecteur de *Célidée*, parue en 1634 : « Si quelques-unes trouvent mauvais que j'ai mêlé quelques autres amours dans l'histoire de Célidée de Tamire et de Céladon, et que je ne l'ai pas traitée de même qu'elle est dans Monsieur d'Urfé, je les prie auparavant que de me blâmer de considérer qu'elle était de soi trop nue pour le théâtre, que l'embellissement que je lui donne n'est point désagréable et ne rend pas le sujet moins intelligible. » (cités dans *ibidem*, p. 188).

²⁸ Dans leur *Dictionnaire des théâtres de Paris*, les frères Parfaict en font la protagoniste de six tragédies : *Didon se sacrifiant* d'Etienne Jodelle (circa 1552) ; *Didon* de Guillaume de la Grange (1567) ; *Didon se sacrifiant* d'Alexandre Hardy (1603) ; *Didon* de Scudéry (1636) ; *Didon (la vraie) ou Didon la chaste* de l'abbé de Boisrobert (1642) ; et celle, lyrique, qui nous intéresse. Didon occupe ainsi la deuxième place après Alcide et les sept tragédies qui lui sont consacrées, arrive *ex aequo* avec Achille et devance de beaucoup les autres héroïnes féminines, par exemple Médée à laquelle ne sont consacrées que trois tragédies.

²⁹ « POMPE. s. f. Appareil magnifique, somptuosité. La pompe d'un triomphe, d'une entrée solennelle, d'un tournoi. pompe funèbre. pompe royale, superbe, magnifique, extraordinaire. Il fait tout avec pompe. Ce prince marche ordinairement sans pompe. il aime l'éclat et la pompe. il fuit la pompe. la pompe ; des meubles, des habits, de l'équipage, d'un Palais. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Coignard, 1694).

protagoniste à l'humanité supérieure à la moyenne qui se distingue grâce à sa couronne et son manteau royal et grâce à la richesse ornementale de sa robe qui contraste avec la sobriété du costume de ses deux suivantes³⁰. Ce dénouement est rapporté dans la scène 6 de l'acte V, scène ultime de l'opéra qui prend la forme d'un soliloque introduit par la didascalie « Didon, seule ». Dans la gravure, la reine n'est pas seule mais accompagnée de suivantes qui la soutiennent physiquement et moralement dans cette épreuve. Cette plus grande proximité d'Ertinger avec *L'Énéide*, dans laquelle Didon meurt en présence d'autres personnes, s'explique par le fait que ses modèles iconographiques ne représentent jamais Didon seule.

Le caractère de déjà-vu de cette gravure découle de son inscription dans une tradition iconographique qui représente Didon comme une femme abandonnée. Ovide l'a consacrée comme telle dans l'épître VII des *Héroïdes* où elle fait des reproches au cruel Énée. Cette situation se traduit parfois par la représentation, dans les lointains de l'image, d'un paysage marin sur lequel on devine le navire du fuyard et auquel la didascalie initiale de l'acte V fait référence : « Le théâtre change et représente les jardins du palais de Didon, et la mer dans l'éloignement³¹. » Alors que la librettiste Mme de Xaintonge renvoie le lecteur à la tradition iconographique de l'échappée marine, Ertinger opte pour la représentation non de la fuite mais de l'absence d'Énée. Aux pieds de Didon, sont disposées en trophée les armes du Troyen : son épée, son casque et un bouclier dont la présence est insolite car non avérée dans la version virgilienne de la mort de Didon. On sait que Virgile, imitant Homère, fait forger le bouclier d'Énée par Vulcain qui y représente une vision prophétique de Rome : dans la gravure du *RGO* ce bouclier, outre qu'il symbolise l'absence du jeune homme, rappelle les motifs politiques de son départ. Ce lien direct entre la mort de Didon et son abandon par Énée est symbolisé chez Virgile par le fait que la reine se tue avec l'épée que lui a laissée Énée en gage d'amour³². De même, dans le livret, Didon « se frappe d'un poignard qu'elle portait toujours, parce qu'il venait de lui³³. » Ertinger opte pour la représentation concomitante de deux épées : l'une, signe de

³⁰ Géraldine Gaudefroy-Demombynes interprète le frontispice de *Didon* comme une « synthèse de différentes scènes de l'acte final impliquant Didon (qui meurt seule), sa sœur Anne (qui tempère ses fureurs) et sa confidente Barcé (qui tente de lui redonner espoir) » (Géraldine Gaudefroy-Demombynes, *op. cit.*). Il nous semble que si l'une des deux femmes peut être la confidente, l'autre, par la simplicité de sa robe, ne peut prétendre au rang plus élevé de sœur de la reine. Dans le texte de Virgile comme dans le livret, Didon se tue en l'absence de sa sœur qu'elle a pris soin d'éloigner sous un prétexte.

³¹ *RGO*, tome 4, p. 33.

³² « Didon avait sans doute demandé à Énée, en échange de l'épée ornée de jaspe qu'elle lui avait offerte (cf. V, 261), l'épée qu'il portait à Troie. Cf. Ovide, *Hér.*, VII, 182 *sq.* » (Virgile, *Énéide*, trad. M. Nat, Paris, GF-Flammarion, 1965, note 1022, p. 326).

³³ *RGO*, tome 4, p. 342.

l'absence d'Énée, se trouve à terre, et la seconde, arme de son suicide, est entre les mains de Didon. Il serait tentant d'interpréter cette anomalie comme la conséquence d'un malentendu entre le graveur et un de ses assistants, le premier se chargeant de représenter la figure centrale et l'autre les armes d'Énée, d'autant que ces dernières s'inscrivent assez maladroitement dans la perspective et ne sont pas représentées à l'échelle (l'épée à terre est beaucoup plus longue que celle que tient Didon). À la décharge du ou des illustrateurs, remarquons que la composition choisie permet de traduire concrètement l'expression « retourner une arme contre soi-même » et fait écho à la fin de l'épître VII des *Héroïdes* : « Sur le marbre du tombeau, on lira ces vers : " Énée a fourni et la cause de la mort et le glaive ; c'est à sa main que, pour mourir, Didon eut recours".³⁴ » La motivation de ce geste trouve ses équivalents plastiques dans la répartition, sur une même diagonale, du visage de Didon et du casque d'Énée et dans la direction opposées des épées : la première est dirigée à gauche vers un hors-champ (l'absence d'Énée) et l'autre vers la poitrine de l'amante abandonnée.

En représentant ce geste violent, Ertinger ne déroge ni à l'esprit des livrets d'opéra ni à celui des tragédies classiques qui autorisent la représentation du suicide. Dans son article « Le suicide féminin au XVII^e siècle, un acte héroïque³⁵ », Philippe Bousquet montre comment un geste condamnable sur le plan religieux (la religion ne distingue pas meurtres d'autrui et de soi-même) est devenu preuve d'héroïsme lorsqu'il est par exemple accompli par Lucrèce. On ne peut *a priori* en dire autant du geste de Didon qui n'incarne ni la chasteté, ni la fidélité à son défunt époux, qui faillit à ses devoirs de reine et se suicide à la fois parce qu'elle veut se venger d'avoir été abandonnée, parce qu'il lui est impossible de vivre sans l'être aimé et parce que son déshonneur lui apparaît dans toute son ampleur. Si la vertu explique le suicide de Lucrèce, c'est la passion qui anime Didon. Pour autant, Ertinger réussit à faire de la reine de Carthage une héroïne tout aussi admirable que Lucrèce, au prix d'écarts par rapport à la tradition.

Dans le livret, comme dans le texte virgilien, Didon est une amante explorée et en proie à la fureur, décrite dans un état d'extrême agitation :

Mais, frémissante, exaspérée par son monstrueux dessein, Didon, roulant des yeux ensanglantés, les joues tremblantes et semées de taches livides, pâle de sa mort prochaine, s'élançait dans l'intérieur du palais, gravit furieuse les degrés du haut bûcher, et tire l'épée dardaniennne, présent qui n'était point acquis à cet usage. Alors, quand elle aperçut les

³⁴ Ovide, *Héroïdes*, éd. H. Bornecque et trad. Par M. Prévost, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 45.

³⁵ Philippe Bousquet, « Le suicide féminin au XVII^e siècle : un acte héroïque ? » dans Richard G. Hodgson (dir.), *La femme au XVII^e siècle, actes du colloque de Vancouver Université of British Columbia, 5-7 octobre 2000*, Tübingen, Narr, 2002, p. 183-200.

étouffes d'Ilion et ce lit si connu, elle s'abandonna un peu à ses larmes et à ses pensées, puis se jeta sur le lit et prononça ces dernières paroles : « Dépouilles qui m'étaient douces, tant que le permettaient les destins et le dieu, recevez mon âme et délivrez-moi de mes tourments. » Elle dit, et collant sa bouche aux coussins : « Quoi ! mourir sans vengeance ! Oui, mourons, dit-elle. Même ainsi, même ainsi il m'est doux de descendre chez les ombres. Que le cruel Dardaniens repaisse sa vue, de la haute mer, à contempler ce bûcher, et emporte avec lui les présages de notre mort.³⁶ »

Rien de tel dans la gravure du RGO. La Didon d'Ertinger n'est pas couchée sur le lit nuptial (prétexte, dans beaucoup d'œuvres d'art, à des effets de drapé³⁷) mais se tient debout au pied du bûcher. Ensuite, la représentation du geste en suspens dément la source virgilienne dans laquelle le geste de Didon fait l'objet d'une ellipse qui souligne sa rapidité : « Elle avait dit ; et, tandis qu'elle parlait encore, ses compagnes la voient s'affaisser sous le fer ; elles voient l'épée écumante de sang et ses mains défaillantes³⁸ ». Ce geste à fonction dramatique³⁹ fait de Didon une héroïne agissant en pleine possession de ses moyens et non sous le coup de la folie. En renonçant à dessiner la pénétration de l'arme et le sang, le graveur conduit le lecteur à se concentrer sur l'acte de l'héroïne et pas sur sa douleur physique ; il évite ainsi l'horreur qu'auraient pu susciter la violence du geste et le sang versé et inscrit la gravure dans le registre élégiaque : tant que l'épée n'est pas retombée, la protagoniste peut à loisir déplorer son malheur et lorsque le silence viendra, le geste s'accomplira. Le lecteur ne peut manquer d'interpréter cette gravure à la lumière des *Héroïdes* d'Ovide.

La Didon de la gravure perd aussi tout potentiel érotique : là où des peintres comme Rubens⁴⁰, prenant prétexte de son agitation, la représentent dénudée, dans une attitude abandonnée, là où la Didon du livret, au comble de la douleur, « déchire la robe qu'Énée lui avait donnée⁴¹ », Ertinger en fait la plus habillée des héroïnes antiques du recueil, puisqu'à sa robe s'ajoutent une sur-robe nouée à la taille et un manteau qui interdisent tout décolleté. Il se détache ainsi de toute une tradition qui mêle mort et érotisme :

L'esthétique propre à la Contre-Réforme est emplie de ces contradictions et c'est ce qui fait son intéressante hésitation entre la séduction des images et la valeur morale qu'on leur accorde, toujours en tension. Le corps même de la femme, à la fois beau, touchant et pathétique, alliant faiblesse et sensualité, est au centre d'une esthétique commune à la

³⁶ Virgile, *Énéide*, op. cit., p. 104-105.

³⁷ Voir illustration 154.

³⁸ Virgile, *Énéide*, op. cit., p. 105.

³⁹ « L'arrêt sur image permet d'intensifier la tension du drame, l'émotion du spectateur qui peut tout craindre pour la vie du héros dans cette attente angoissée du résultat final. » (Catherine Guillot, « Les éditions illustrées du théâtre de Corneille publiées dans la première moitié du XVII^e siècle », art. cit., p. 89).

⁴⁰ Voir illustration 155.

⁴¹ RGO, tome 4, p. 343.

peinture et au théâtre, qui vise à créer des effets mêlés, à la fois de pitié, d'édification et de séduction. Ces récits imagés éveillent à travers l'émotion esthétique ce frisson d'angoisse et peut-être même de désir qui comporte une dimension à la fois éthique (partager la peine) mais aussi sensualiste et sensuelle, et d'ordre inavouable ⁴².

On pourrait même qualifier de masculine cette Didon d'Ertinger d'autant que :

*La femme devient homme surtout par l'épée. L'épée [...] est « l'ornement » qui sert de marque à la noblesse virile. Les femmes n'ont pas d'épée. Pour se tuer à l'épée il faut donc qu'elles utilisent celles d'un homme*⁴³.

En attribuant à Didon sa propre épée, Ertinger en fait une héroïne à l'égal des hommes : de victime passive qui subit l'abandon, elle devient sujet actif, qui opte pour la mort.

Ne versant aucune larme, maîtresse de son attitude, de son geste et donc de son destin, celle que seul « un généreux trépas dans ce fatal moment, / Peut [...] affranchir d'une peine cruelle⁴⁴ » suscite l'admiration. Son suicide apparaît comme la conséquence non pas des débordements d'une passion dévastatrice mais d'une passion maîtrisée : réunies en trophées au pied de la reine, les armes d'Énée symbolisent aussi la victoire de Didon sur sa passion amoureuse⁴⁵. Ce n'est pas une amante éplorée qui se suicide, c'est une reine consciente de son honneur perdu⁴⁶. Si le suicide de la Didon d'Ertinger peut être rapproché d'un autre suicide, c'est de celui d'Alcide, sujet de la gravure illustrant l'opéra n°29. Le parallèle entre les deux figures mythologiques est avéré dans d'autres œuvres, par exemple une peinture de Mattia Preti⁴⁷ qui représente à l'arrière-plan une sculpture d'Alcide et sa massue. Les deux gravures du RGO forment diptyque : Ertinger représente deux fois un bûcher et a recours aux mêmes codes pour renforcer l'efficacité didactique de la scène. Les deux héros affichent un visage serein, et leurs yeux dirigés vers le ciel, conformes à la représentation des saint(e)s martyr(e)s chrétien(ne)s en extase, expriment « le transport vers la transcendance de la vertu⁴⁸ ». Non seulement Didon se charge de toutes les vertus incarnées par Alcide au moment de sa mort (ce qui est une gageure concernant cette héroïde) mais son suicide a plus de grandeur encore :

⁴² Alexandra Licha, « Enjeux moraux, dramatiques et esthétiques du suicide », dans *European drama and performance studies – Le suicide à la scène*, 2016–2, n°7, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 83.

⁴³ Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 212.

⁴⁴ RGO, tome 4, p. 343.

⁴⁵ « Au XVII^e siècle, dans les décors d'entrées royales, de mariages princiers ou de funérailles, on retrouve fréquemment une métonymie [...], par laquelle l'abandon d'un objet, ou d'une coutume, signifie la soumission du vaincu et son allégeance au vainqueur. » (Anne Surgers, *op. cit.*, p. 266).

⁴⁶ Des quatre héros et héroïnes qui, dans le recueil, sont sur le point de se donner la mort, seule Didon affiche ce détachement envers la vie terrestre : Marthésie (gravure n°48) et le prince Fernand (gravure n°42) ont un dernier regard pour l'être aimé et Atys (gravure n°8) tourne son visage vers Cybèle.

⁴⁷ Voir illustration 156.

⁴⁸ Alexandra Licha, *art. cit.* p. 85 (voir illustration 157).

tandis que la gravure pour l'opéra *Alcide* utilise les deux types de *catharsis* distingués par Emmanuelle Hénin⁴⁹, la *catharsis* pathétique et la *catharsis* éthique, celle pour *Didon* n'a recours qu'à la seconde. Représentant une femme abandonnée, mourant d'amour, la gravure ne suscite paradoxalement guère la pitié. S'il avait invité le spectateur à partager cette réaction selon un processus de contagion, Ertinger aurait intégré à la gravure des spectateurs internes dans la pose que les traités d'action rhétorique associent au fait de pleurer, c'est-à-dire la tête plongée dans un mouchoir. La présence de deux filles de la suite de Didon permet certes de traiter ce suicide comme une « mort-spectacle » mais pour autant, aucune ne s'abandonne aux larmes. Tout au plus serait-on tenté de reconnaître l'amorce d'une manipulation de mouchoir chez la suivante de droite : alors que ce personnage est situé nettement en avant, la traîne du manteau de Didon parvient pourtant jusqu'à ses genoux et un pan de cette traîne se trouve comme par hasard derrière une de ses mains. Il est surprenant qu'aucune des deux suivantes n'empêche Didon de se tuer : alors que dans les gravures du *RGO*, lorsqu'un protagoniste est sur le point de mettre fin à ses jours devant témoins, ceux-ci cherchent à l'en empêcher, les deux compagnes de la reine semblent au contraire l'assister, sinon dans son suicide, du moins dans l'adoption d'une attitude digne. Si Didon correspond à un modèle, c'est donc à un modèle de détermination face à la mort. À voir Didon ainsi représentée, on croirait qu'elle se sacrifie pour rendre à Énée sa liberté et contribuer comme Lucrèce à l'histoire prestigieuse de Rome : l'observation de Philippe Malgouyres⁵⁰ sur l'élaboration de ces images de femmes suicidées, qui mettent sur le même plan la farouche et vertueuse Lucrèce et la voluptueuse Cléopâtre, vaut pour Didon. Cette mort volontaire la lave des accusations de luxure et de trahison et lui confère des vertus comme le sens de l'honneur, la force d'âme, la recherche de la gloire posthume. Ces vertus sont celles du néo-stoïcisme et cette gravure s'inscrit d'ailleurs dans plusieurs traditions iconographiques montrant des héroïnes affrontant la mort ⁵¹ debout, dans une position

⁴⁹ L'auteur distingue « une catharsis pathétique, provoquée par l'empathie avec les passions exprimées, et une catharsis éthique, consistant en une pitié émue *a contrario* par la constance devant les malheurs éprouvés [dont relève] la mode des thèmes stoïciens, les morts de Sénèque, Lucrèce et autres Cléopâtre » (Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, p. 484).

⁵⁰ Philippe Malgouyres, « Montrer la mort », art. cit., p. 138.

⁵¹ Didon figure par exemple dans une galerie de dix tableaux attribués à Nicolas Prévost et conçus pour orner le bas lambris du cabinet de la reine dans le château du cardinal de Richelieu dans le Poitou. Décrits en 1676 par Benjamin Vignier, ils représentent des femmes fortes de l'Ancien Testament et de l'Antiquité : Judith, Esther, Sémiramis, Artémise, Bethsabée, Didon, Tomyris, la femme d'Asdrubal, Cléopâtre et Sophonisbe (voir Catherine Pascal, « Galeries picturales, galeries littéraires : imitation et transposition de modèles dans *Les peintures morales* (1640-1643) et *La galerie des femmes fortes* (1647) du père Pierre Lemoyne », dans *L'image répétée. Imitation, copie, emploi, recyclage – Actes du colloque des 2, 3 et 4 juin 2011 université de Victoria, Colombie britannique, Canada*, Textimage, 2012, p. 4).

extatique, qu'il s'agisse des « femmes illustres⁵² » sélectionnées par Georges de Scudéry, ou des « femmes fortes » antiques se suicidant, comme Porcia Catonis⁵³, Lucrèce, Cléopâtre ou Sophonisbe :

Le XVII^e siècle avec le thème de la « femme forte » donne son statut à l'héroïne, définie par l'acte de bravoure, certes, mais surtout par une supériorité morale montrée par la constance devant la mort, vertu dramatique influencée par le néo-stoïcisme et par une esthétique d'inspiration sénéquienne longtemps persistante⁵⁴.

Manifestement, lorsqu'il déclare « Didon a beau gémir, et m'étaler ses charmes / Je condamne sa faute en partageant ses larmes⁵⁵ » ce n'est pas la Didon d'Ertinger que Boileau a sous les yeux.

C'est paradoxalement au modèle iconographique d'une femme s'évanouissant que puise Ertinger pour représenter cette femme forte. Le groupe formé par Didon et ses deux suivantes dans la gravure du RGO est en effet emprunté à la gravure frontispice d'*Esther* de Racine gravée par Sébastien Leclerc d'après un dessin de Charles Le Brun et ornant l'édition originale de 1689⁵⁶. À l'acte II scène 7, l'héroïne biblique Esther cherche à intervenir auprès de son époux le roi Assuérus pour sauver les Juifs de l'extermination. Elle enfreint l'interdiction de se présenter aux yeux du souverain sans avoir été appelée. Effrayée par sa propre audace, elle s'évanouit à la vue du monarque, qui lui tend aussitôt son sceptre en signe de clémence. Des nombreux personnages représentés par Le Brun, Ertinger n'en a retenu que trois. Il copie le costume de Didon et y ajoute une couronne royale. Les postures des deux suivantes sont également calquées sur la gravure, Ertinger se contenant de modifier le geste de la suivante dont la main droite tient la robe d'Esther chez Le Brun tandis qu'elle tient la main de Didon dans son propre frontispice d'opéra. Ce geste précis est emprunté cette fois à une peinture d'Antoine Coypel, *L'évanouissement d'Esther*, datant de 1697, dont la composition doit aussi beaucoup à celle de Le Brun⁵⁷ et qui jouit à l'époque d'une grande notoriété⁵⁸. L'invention

⁵² Georges de Scudéry, *Les Femmes illustres ou les harangues héroïques*, *op. cit.*, p. 442.

⁵³ Voir illustration 158.

⁵⁴ Alexandra Licha, *art. cit.* p. 78.

⁵⁵ Boileau, « Art poétique », *Œuvres diverses du sieur D***, avec le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*, Paris, D. Thierry, 1674, chant quatrième, vers 103-104, p. 137.

⁵⁶ Voir illustration 240.

⁵⁷ Voir illustration 159. Cet emprunt d'Ertinger à Antoine Coypel est confirmé par le motif du brûle-parfum commun aux deux œuvres.

⁵⁸ Le succès de cette œuvre se mesure au fait qu'on en connaît au moins deux versions (l'une conservée au musée du Louvre, l'autre au musée de Chantilly), qu'elle intégra rapidement les collections du roi puisqu'elle est signalée en 1699 dans la Petite galerie de Versailles (Dominique Brême, Frédérique Lanoë (codir.), *op. cit.*, p. 142). Elle fut exposée au salon de 1704 puis reproduite sous forme de cartons de tapisseries pour les Gobelins au XVIII^e siècle. Selon le voyageur Daniel Cronström, Antoine Coypel avait atteint « le premier rang des peintres d'aujourd'hui,

d'Ertinger concerne avant tout la main droite de Didon, abandonnée à une troisième suivante par l'Esther de Le Brun, au roi Assuérus par l'Esther de Coypel mais levée et brandissant une épée par la Didon du *RGO*. L'idée d'adapter l'attitude d'Esther à Didon a pu être suggérée à Ertinger par le sceptre d'Assuérus auquel il est aisé de substituer l'arme du suicide. Plus globalement, le graveur du *RGO* n'opte pas pour la pose souple et alanguie qui traduit l'abandon d'Esther mais opère un redressement de tout le corps du personnage : il représente non plus un évanouissement mais un suicide, non plus un corps s'abandonnant sous le coup d'une faiblesse passagère, mais un corps à l'attitude maîtrisée et stoïque. Derrière Didon, le lecteur devine Esther, derrière l'héroïne virgilienne et ovidienne, l'héroïne biblique, derrière l'héroïne de tragédie lyrique, l'héroïne de la tragédie parlée racinienne, derrière l'héroïne gravée d'un frontispice d'opéra, l'héroïne peinte d'un célèbre tableau d'histoire.

Cet emprunt direct à deux artistes renommés, Charles Le Brun et Antoine Coypel, va bien au-delà de la simple récupération de motifs picturaux à seule fin de répondre à temps à une commande. Un lecteur contemporain qui perçoit l'épisode d'Esther en filigrane de cette gravure superpose à la scène représentée la présence d'Assuérus qui, chez Le Brun se précipite vers Esther et qui, chez Coypel, la soutient. Quelle que soit, des deux œuvres, celle qui se présente à l'esprit du lecteur du *RGO*, il devinera en filigrane la présence d'un époux aimant, ce que n'a pas été Énée. La substitution, au spectre, d'une épée, peut aussi se lire comme un rappel de la source virgilienne : ce sceptre qui symbolise peut-être la grandeur future de Rome est la cause de la mort de Didon.

Cette gravure propose donc une représentation de Didon qui, même lorsqu'elle s'éloigne de la tradition, continue de se nourrir de références identifiables par le récepteur. Elle ne saurait cependant se réduire à une simple synthèse d'éléments préexistants et attendus. C'est que la portée du geste de Didon se dissout dans le théâtral et même le spectaculaire. Cette posture propre à toute héroïne se suicidant, ce port de tête noble et cette gestuelle immédiatement interprétables, cette quasi-immobilité qui fige le geste en suspens comme pour l'imprimer dans la mémoire du récepteur, font penser à une attitude théâtrale et opératique. Certes, le vêtement de Didon n'est pas conforme à ce que l'on sait des costumes beaucoup plus riches revêtus sur scène et cette gravure ne représente donc pas une actrice lors d'une performance scénique. Pourtant, la Didon d'Ertinger, qui n'est ni la Didon épique, ni l'héroïde,

non seulement par l'approbation publique, mais par celle du roi qui a jugé son Esther digne d'une place dans sa Petite galerie, où il n'y a de tableaux modernes que des Le Brun et des Mignard » (*ibidem*, notice du tableau).

est avant tout un personnage de théâtre. La scène tout entière est en effet déterminée par une théâtralité signalée d'emblée par le rideau encadrant le cartouche de titre. L'espace qu'il surplombe est représenté selon des codes qui font référence à la virtualité scénique du livret. Les personnages se tiennent sur une surface parfaitement plane qui rappelle le plancher d'une scène de théâtre et se détachent devant un monument, seul élément de décor visible, dont la base, plus large que la gravure, la débordé à gauche et à droite. Ce choix de cadrage exclut tout hors-champ autre que les parties manquantes du monument. De plus le fond neutre et vide, sans lointains, n'évoque ni un paysage, ni l'intérieur d'un monument mais un fond de scène nu. Les choix de la disposition frontale et de la structure symétrique sont enfin un écho aux décors opératiques de l'époque.

Les personnages sont donc intégrés à un espace non pas fictif mais scénique dont l'élément le plus théâtral est bien le monument qui l'occupe entièrement. Son architecture ne ressemble à celle d'aucun autre bâtiment gravé dans le recueil : ce n'est ni un palais, ni un temple, ni un édifice de ville et le récepteur aurait bien du mal à l'identifier s'il ne connaissait la source virgilienne. La reine de Carthage, comprenant qu'Énée va la quitter et qu'elle ne parviendra plus à le fléchir, prend secrètement la résolution de se suicider et fait dresser un bûcher dans la cour intérieure du palais. Elle y fait déposer les souvenirs de l'infâme : les armes que le Troyen avait laissées accrochées dans sa chambre, ses vêtements, son effigie et leur lit conjugal. Après le départ de son amant, elle gravit les marches qui conduisent jusqu'au lit, s'y jette et se tue. La librettiste ne tire pas un grand parti de ces circonstances, la seule référence directe au texte virgilien se situant dans cette réplique de Didon à sa sœur Anne :

*Allez tout préparer pour faire un sacrifice
Ma sœur, rassemblez promptement
Ce qui peut nous rester de ce perfide amant
Pour l'offrir à l'enfer, et le rendre propice⁵⁹.*

Dans la gravure, la présence de rondins et de fumée signale certes un bûcher, mais bien fantaisiste comparé à celui, plus vraisemblable d'Alcide dans la gravure n°29. À la structure parallélépipédique se substitue une structure pyramidale ; aux rondins, des dalles ; au bois, de la pierre ; aux flammes et nuages de fumée, des volutes ; à la taille réduite, la monumentalité. C'est que ce monument devant lequel se trouve Didon ne sert en effet pas uniquement à détruire par le feu les objets ayant appartenu à Énée. C'est une pyramide à degrés, supportée

⁵⁹ RGO, tome 4, p. 339.

par un socle auquel on accède par trois marches encadrées d'un muret⁶⁰ orné de guirlandes de fleurs sculptées. Son unique face visible intègre un escalier. Elle s'élève sur quatorze niveaux composés alternativement de dalles en pierre et de rondins. De part et d'autre de l'entrée, sur les balustres, deux trépieds à pattes de lion supportent des coupes fermées par un couvercle d'où s'échappent des volutes de fumée. Sur le dixième degré et aux pieds du lit, c'est de vases que s'échappent ces mêmes volutes. La largeur de la pyramide diminue jusqu'à atteindre, à son sommet, les dimensions nécessaires pour supporter une alcôve.

Cette alcôve est le lit qui a abrité les amours d'Énée et Didon et que la présence d'un coussin désigne comme espace d'intimité⁶¹. Mais elle rappelle aussi les lits d'apparat du roi de France, interprétation confirmée par son emplacement à l'exacte verticale de la tête couronnée de Didon et par le fait que « le trône et le lit d'ailleurs se ressemblent : ils se caractérisent tous les deux par la surélévation et le dais (désigné anciennement par le mot lit)⁶² ». Enfin, destiné à disparaître avec tous les objets qui peuvent rappeler l'amour de Didon, c'est le futur tombeau de la reine. L'architecture imaginée par Ertinger a d'ailleurs d'indéniables parentés avec ces mausolées feints, éphémères, élevés dans les églises où avaient lieu les obsèques solennelles des morts célèbres⁶³. À la fois trône royal, lit nuptial, bûcher, tombeau, ce monument propose une vision multiforme de Didon, reine, amante, femme abandonnée et héroïne stoïque, condense son destin et renforce son statut d'héroïne de tragédie. On y lit aussi bien un retournement de situation (les marches qui permettaient d'accéder au trône ont été dévalées⁶⁴) que l'écrasement du destin tragique.

Avec cette architecture, Ertinger compose un « monument » au sens de « marque publique qu'on laisse à la postérité pour conserver la mémoire de quelque personne illustre, ou de quelque action célèbre⁶⁵ ». Alors qu'une autre femme forte comme Artémise a fait construire un mausolée en hommage à son défunt époux⁶⁶, c'est son propre mausolée qu'a fait dresser la

⁶⁰ Ce muret pourrait être un équivalent laïc du chancel, clôture qui sépare, dans une église chrétienne, le chœur réservé au clergé de la nef où sont réservés les fidèles. Il matérialise la frontière entre deux espaces qui s'opposent.

⁶¹ On trouve une couche identique mais installée en plein bocage et surmontée d'un dais négligemment accroché aux branches d'arbres dans la gravure n°38 pour *Ariane et Bacchus* : Bacchus y courtise Ariane.

⁶² Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 139.

⁶³ Nous étudierons plus en détail cette architecture funéraire dans le chapitre VI.

⁶⁴ Certaines mises en scène expressionnistes du XX^e siècle utilisent de la même manière les escaliers. Le décor d'Emil Pirchan pour la représentation de *Richard III* de Shakespeare en 1920 représente un escalier monumental qui symbolise à la fois l'ascension et la chute : à la fin du drame Richard III trébuche de marche en marche.

⁶⁵ *Dictionnaire de l'Académie française, op. cit.*

⁶⁶ Voir la gravure d'Abraham Bosse d'après Vignon pour *Artémise* dans Pierre Le Moyne, *La galerie des femmes fortes*, Paris, A. de Sommerville, 1647.

Didon d'Ertinger. Mais si ce monument conserve bien la mémoire de Didon et de son suicide, son apparence tend cependant à prendre le dessus sur celle de la reine : le regard du spectateur d'abord concentré sur le visage de la protagoniste est ensuite irrésistiblement attiré vers le haut. En représentant ce bûcher et en lui accordant une telle importance, Ertinger s'éloigne d'ailleurs du livret qui situe le dénouement dans les jardins du palais de Didon, mais renoue paradoxalement avec le goût du spectaculaire propre à l'opéra. Il nous livre une illustration de ce qui aurait pu constituer le clou du spectacle si la librettiste avait été aussi frappée que lui par cette image forte imaginée par Virgile : Didon se poignardant sur le bûcher où elle s'apprête à faire brûler le lit qu'elle a partagé avec celui qui l'abandonne. Pour reprendre une expression de Raymond Picard à propos des illustrateurs des pièces de théâtre, Ertinger est allé « d'instinct à l'image fondamentale qui résumait la tragédie⁶⁷ ». Ce bûcher est d'autant plus propice au spectaculaire que la fumée qui s'en échappe annonce sa destruction et constitue la promesse d'un changement de décor dont est friand et familier le public d'opéra. Cette gravure rend donc compte d'une dissolution du tragique dans le spectaculaire.

Cependant ce décor n'est pas uniquement conçu pour susciter l'émerveillement : certains de ses éléments ouvrent une brèche dans la représentation normée de l'héroïne de tragédie et dans l'admiration qu'elle doit susciter, comme s'il existait une tension entre la signification du geste et le décor qui lui sert de cadre. C'est que ce décor a des connotations sensuelles. La position du lit pose en effet la question de la nature de ce monument : il semble moins jeté sur le bûcher pour y être consumé que déposé au sommet d'une structure tout entière conçue pour lui servir de piédestal, pour le mettre en valeur. D'ailleurs la présence du coussin de forme cylindrique posé à la tête de la couche est une variante de l'alternance entre rondins et dalles qui caractérise la base du monument. La géométrie des marches et l'alternance stricte entre pierres et rondins sont de plus contrecarrées par les courbes sensuelles des draperies et des panaches de fumée et de plumes. Ce lit semble participer à une ultime mise en scène de Didon pour ramener Énée vers elle : il est en hauteur (donc visible de loin par le fuyard), vide (donc prêt à servir de couche nuptiale) et précédé d'escaliers (son accès est donc facilité). De même, si le monument est agrémenté de cassolettes fumantes utilisées dans les pompes funèbres, les deux brûle-parfums de part et d'autre de l'entrée suggèrent une atmosphère orientale et sensuelle. Une estampe contemporaine titrée « L'Odorat⁶⁸ » et

⁶⁷ Raymond Picard, « Note sur tragédie et plastique », art. cit., p. 223.

⁶⁸ Voir illustration 181.

représentant une femme humant une fleur assise sur un divan au pied duquel est posé un brûle-parfum, donne une idée de la connotation sensuelle associée à cet objet⁶⁹ et confirmée par la légende :

*L'odeur des fleurs et des parfums exquis
Font il est vrai plaisir à la cervelle
Mais les brillants attraits de cette belle
Peuvent bien mieux recréer les esprits.*

L'alcôve est l'élément le plus important de la gravure car il est celui sur lequel se fixe le regard du lecteur : incité à remonter le long des marches de l'escalier monumental qui conduit au lit, il rencontre un rideau soulevé qui l'invite à pénétrer au-delà. L'alcôve est aussi l'objet des pensées de Didon. Elle partage avec les héros et héroïnes stoïques le regard dirigé vers le ciel, à ceci près qu'entre son visage et le ciel s'interpose le nœud du rideau encadrant le cartouche : double exact du coin de rideau de l'alcôve (d'ailleurs la robe déchirée du livret n'est-elle pas rappelée indirectement par cette tenture qui s'entrouvre ?), il est symbole de luxure. Au moment de mourir, Didon pourrait bien réserver ses dernières pensées aux souvenirs liés à ce lit. Le redoublement des rideaux signale qu'au sein de la scène principale, celle du suicide stoïque de Didon devant un bûcher, s'ouvre une autre scène, invisible, qui a pour cadre l'alcôve. Ce lit qui invite à l'amour s'affiche comme désespérément vide, cadre d'une scène qui existe comme souvenir dans la mémoire de Didon mais également comme phantasme dans l'imagination du spectateur. Ce décor, teinté de sensualité, modifie donc l'interprétation première du personnage de Didon et inverse certains signes. Son pouvoir insidieux s'applique même aux armes d'Énée posées au sol. Le casque, l'épée et le bouclier sont ceux de tous les héros à l'antique du recueil mais le simple fait de côtoyer ce monument improbable leur confère une connotation singulière : le panache qui orne de manière conventionnelle le casque se charge de la sensualité des volutes de fumée s'échappant des brûle parfums ; et le bouclier fait écho à leurs couvercles. Prises isolément, ces armes désignent Énée comme un guerrier mais, au pied de ce monument, elles rappellent qu'il fut amant. L'originalité de la gravure d'Ertinger vient de ce qu'elle n'offre pas de spectacle sensuel au regard du spectateur mais à son imagination. La passion amoureuse qui se résout en un acte vertueux n'est pas exhibée dans la sensualité d'un corps mais dans l'architecture complexe d'un monument.

⁶⁹ C'est ce que confirme la devise associée au brûle-parfum : « Je ne me soucie pas d'être consumé, pourvu que je sois agréable. » (Daniel de La Feuille, *Devises et emblèmes anciennes et modernes, tirées des plus célèbres auteurs*, Augspurg, L. Froniger et G. Göbels, 1699, p. 4).

Son statut de personnage protagoniste et éponyme, sa notoriété, son humanité supérieure à la moyenne, qui s'incarnent sur le plan social par sa fonction de reine et sur le plan éthique par la grandeur avec laquelle elle affronte les épreuves, sa mort enfin, font indéniablement de la Didon d'Ertinger une héroïne de tragédie. Par ses choix, Ertinger refuse de proposer une image suscitant la seule compassion, transformant l'héroïde en une héroïne stoïque qui adopte l'attitude codifiée commune au suicide antique et au martyr chrétien. La mort est traitée comme un spectacle, qui doit susciter pitié, frayeur et admiration, mais pas, comme c'est le plus souvent le cas, une fascination qui mêle désir érotique et effroi pour le corps supplicié. Le corps de Didon ne s'offre pas à la vue, elle ne découvre pas sa gorge pour l'offrir au poignard. À l'univocité de la représentation du personnage s'oppose le caractère équivoque du décor monumental qui renoue avec la dimension spectaculaire de la tragédie lyrique mais surtout déstabilise l'interprétation morale : le caractère stoïque et tragique du geste se dissout dans un décor sensuel qui superpose à l'image de la femme forte celle de l'amante, qui associe « pulsions de vie et de mort » et fonctionne comme un paysage intérieur. Ertinger ne tranche pas entre les deux versions concurrentes de Didon léguées par l'Antiquité : la Didon chaste⁷⁰ et la Didon impudique. Son statut de copie d'un frontispice de théâtre parlé de Le Brun repris par une peinture de Coypel, sa dette envers les représentations iconographiques des femmes fortes, les peintures sensuelles de Didon et les estampes contemporaines de pompes funèbres ne suffisent pas à rendre compte d'une gravure qui renouvelle chacune de ses sources : en s'inspirant d'une femme évanouie pour représenter une femme forte, en transformant Esther en Didon, en ôtant toute sensualité à l'amante d'Énée, en faisant d'un tombeau un lieu de phantasme, Ertinger attend du regard du lecteur qu'il ne se contente pas de reconnaître des codes mais qu'il investisse librement la gravure. Ertinger a su illustrer *Didon*, qui occupe une place singulière dans l'histoire de l'opéra (première tragédie lyrique à héroïne féminine depuis la mort du compositeur Lully et de son librettiste Quinault⁷¹ et premier livret de la main d'une femme, Madame de Xaintonge⁷²) par une gravure d'une grande inventivité.

⁷⁰ Il existe dans l'Antiquité une version originelle de la légende de Didon dont Énée est absent : Didon est courtisée par Iarbas qui, après lui avoir concédé une portion de terre africaine, entend en retour se faire aimer d'elle et l'épouser, ce à quoi Didon réagit par un suicide, guidée par la vertu. Alexandre Hardy en fait une héroïne estimable dans *Didon se sacrifiant*, Paris, J. Quesnel, 1626.

⁷¹ À l'exception d'*Astrée* qui est davantage une pastorale héroïque qu'une tragédie.

⁷² On lui doit également le livret de *Circé* en 1694.

3. PSYCHÉ OU LE CORPS SPECTACLE

La gravure servant de frontispice au livret n°10 du *RGO* reprend un épisode du mythe de Psyché que la tradition iconographique a érigé en scène topique bien avant Ertinger : il s'agit de la « "scène de la lampe", découverte par Psyché de la beauté de Cupidon », pour reprendre l'expression de Véronique Gély⁷³. Au moment où Ertinger l'illustre à son tour, cette scène a déjà connu des interprétations allégoriques diverses. L'interprétation religieuse fait de Psyché une allégorie de l'âme confrontée aux épreuves, et les philosophes du XVI^e siècle interprètent de manière positive le désir de Psyché de voir l'Amour. Quant à la peinture et l'estampe, elles font de Psyché un exemple à ne pas suivre, soit parce que, sur le point de délivrer l'univers du tyran Amour, elle faillit, soit parce qu'elle incarne le défaut féminin de curiosité. Cette dernière interprétation est la plus populaire : dans la traduction française de *L'Iconologie* de Ripa de 1643, cette scène est choisie pour illustrer la « curiosité d'amour⁷⁴ » et « cette interprétation moralisatrice et misogyne de la fable⁷⁵ » est relayée dans *Les amours de Psyché et de Cupidon* de Jean La Fontaine.

Ertinger a beau reprendre la position topique de Psyché, fixée par l'illustration de *L'Iconologie* de Ripa⁷⁶, c'est-à-dire debout et un genou plié reposant sur la couche de Cupidon, ce qui frappe d'emblée dans cette gravure, c'est qu'elle se dérobe à toute interprétation morale. Il faut dire que traditionnellement, la signification morale de la scène de la lampe réside moins dans les images qui la représentent que dans leurs légendes et que la gravure d'Ertinger, n'a pour toute légende que le nom de l'héroïne éponyme. Il faut dire aussi que non seulement la scène topique de la lampe, mais le mythe de Psyché tout entier a perdu au cours du XVII^e siècle sa portée morale et religieuse : dans la préface qui précède l'édition de ses *Contes en vers* en 1695, donc quelques années seulement avant la création de la gravure, Charles Perrault s'est par exemple chargé de dénier à la *Psyché* d'Apulée toute valeur morale, la qualifiant de « fiction toute pure⁷⁷».

Cette scène de la lampe, du moment que Psyché y paraît désarmée et plus enviable que condamnable, se lit plutôt comme le pendant de la scène de « *l'innamorento* de Cupidon⁷⁸», elle-

⁷³ Véronique Gély, *op. cit.*, p. 123-124.

⁷⁴ Voir illustration 186.

⁷⁵ Véronique Gély, *op. cit.*, p. 367.

⁷⁶ Et adoptée par exemple par Giovanni Battista Castello (disponible sur : [L'histoire de Psyché, un Bestseller ! \(monuments-nationaux.fr\)](http://Lhistoire.de.Psyche.un.Bestseller!.monuments-nationaux.fr).) ou Simon Vouet.

⁷⁷ Cité dans Véronique Gély, *op. cit.*, p. 275-278.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 366.

même héritière « d'un type iconographique assez important à la Renaissance, celui de la "belle endormie"⁷⁹ » :

Psyché abandonnée [...] pour être livrée au monstre marin et, épuisée de douleur, dort. Cupidon, envoyé par sa mère, la contemple endormie, s'émerveille de sa beauté⁸⁰.

Cupidon endosse le rôle du « bel endormi » contemplé et Psyché celui de la contemplatrice. La scène se déroule dans une chambre conformément aux fonctions traditionnelles que Jean-Yves Vialleton associe à ce « lieu de visite amoureuse »⁸¹ et Cupidon repose sur un lit de repos, c'est-à-dire « celui qu'on met dans une salle, qui est sans rideaux, et qui a un simple matelas et traversin posé sur une large forme⁸². » Sa pose conventionnelle se retrouve dans un dessin de l'atelier de Berain représentant la scène 4 de l'acte III d'*Atys*⁸³ (la fameuse scène du songe) et que Jean-Yves Vialleton décrit en ces termes :

le personnage se couche, non pas à plat dos, mais allongé, appuyé sur un coude et jambes non tendues, dans une position sans contrainte, comme les statues des dieux ou des déesses des fleuves⁸⁴.

Cet endormissement de Cupidon a une connotation érotique⁸⁵ et implique une contemplation rapprochée aussi bien de la part de Vénus que de la part du spectateur :

Plus que toute autre figure de fantaisie, les dormeurs invitent à une vision rapprochée. En effet, ces figures sont ignorantes du regard porté sur elles et laissent tout loisir au spectateur de les observer aussi longuement et intensément qu'il le désire puisqu'elles ne le regardent pas. Bien entendu, aucune figure peinte ne regarde réellement son spectateur, mais si l'on suppose que toute image conserve une part de l'aura de son modèle, on peut affirmer qu'un tableau représentant une figure endormie permet à celui qui l'observe de se sentir plus libre que s'il y avait échange de regards⁸⁶.

Plusieurs estampes contemporaines du RGO représentent une femme ensommeillée sur un lit et nous transportent dans une atmosphère très proche de celle qui règne dans cette gravure pour *Psyché*. L'une intitulée « Le soir » représente une courtisane à la poitrine dénudée qui

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 97.

⁸² Antoine Furetière, *op. cit.*, tome 2, p. 174.

⁸³ Voir illustration 199. La scène de sommeil est un *topos* opératique : « À l'Opéra, le repos est effectivement célébré sous toutes ses formes. La plus simple est celle du sommeil, qui donne lieu à des morceaux de genre célèbres à côté des intermèdes infernaux et des tempêtes, dont ils constituent l'antithèse. » (Jean-Noël Laurenti, *op. cit.*, p. 91-92).

⁸⁴ Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 138.

⁸⁵ « Le lien iconographique qui existe entre le sommeil et l'amour est aussi étroit, sinon plus étroit encore, que celui unissant le sommeil et la mort, particulièrement pendant la Renaissance. » (*Figures de fantaisie du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Somogy – Toulouse, musée des Augustins, 2015, p. 56).

⁸⁶ *Ibidem*, p. 52.

affiche le même sourire polisson que le Cupidon de la gravure d'Ertinger et s'offre comme lui à la contemplation. Elle est accompagnée du quatrain suivant :

*Climène après les soins d'une longue journée
Laisse surprendre ici ses beaux yeux au sommeil
Vous qui craignez les feux dont elle est animée
Goutez quelque repos jusques à son réveil.*

Une autre gravure légendée « Femme de qualité en déshabillé reposante [sic] sur un lit d'ange⁸⁷ » représente une chambre dont le lit (identique à celui de Cupidon mais plus richement orné) est occupée par une jeune femme à la poitrine assez dénudée qui sommeille devant deux témoins : un Cupidon et un cavalier, assis sur une chaise, qui la contemple tout en l'éventant ; à l'arrière-plan, une suivante tenant une corbeille de fleurs, lui intime le silence de peur qu'il ne réveille sa maîtresse. Dans l'estampe « La nuit⁸⁸ », deux *putti* contemplent une belle endormie : l'un, Cupidon nous intime le silence tandis que l'autre brandit une torche pour éclairer le corps de la belle. Signalons enfin l'estampe « Dame faisant la méridienne⁸⁹ » représentant une femme assoupie dans cette même pose. La légende nous invite une fois de plus à l'interprétation érotique :

*Cette main nonchalante à tenir une rose
Ces yeux à moitié clos et ce teint si vermeil
Font voir que cette Iris repose
Bien plus pour satisfaire à l'amour qu'au sommeil.*

Sous prétexte de représenter le topos iconographique de Psyché contemplant Cupidon, Ertinger renouvelle donc le sujet licencieux de la prostituée faussement endormie et s'offrant au regard concupiscent de l'amant ou du lecteur, en prêtant ce même regard à une femme, qu'il s'agisse de Psyché ou de la lectrice. Cette inversion des rôles, qui consiste à faire de la femme le sujet du regard et de l'homme son objet, est rare mais pas inédite et son attrait est souligné dans le livret des *Peines et les plaisirs de l'Amour* par Climène contemplant Apollon endormi :

*Jamais Endymion dans les bras de Sommeil
Ne plut tant à Diane
Et jamais la jeune Psyché,
Pour l'Amour endormi n'eut le cœur si touché⁹⁰.*

⁸⁷ Jean-Dieu de Saint Jean, Paris, H. Bonnart, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b71000768> .

⁸⁸ « La nuit », Paris, Trouvain, disponible sur : [Recueil de modes : Tome 2 : cent-dix-sept planches : \[estampes\] | Gallica \(bnf.fr\)](#).

⁸⁹ Voir illustration 179.

⁹⁰ *RGO*, tome 1, p. 25-26.

Mais Ertinger dépasse cette interprétation de la scène de la lampe comme simple scène d'*innamorento* : le geste de Psyché soulevant délicatement le voile de gaze recouvrant le bas du ventre de Cupidon, fait clairement de la « curiosité d'amour » incarnée par Psyché un désir amoureux. Il fait partie des « gestes de contact⁹¹ » qui, parce qu'ils impliquent un contact physique entre homme et femme non conforme aux codes des honnêtes gens, sont particulièrement significatifs. Le caractère inouï de ce geste, en captant le regard du spectateur, détourne ce dernier de toute considération morale sur ses conséquences. Placé lui-même en position de voyeur, le spectateur est tenté, plutôt que de condamner Psyché ou de l'admirer, de prendre sa place. Dans les traditions aussi bien littéraire qu'iconographique un tel geste n'est jamais associé au regard interdit de Psyché. Le seul geste avéré traduisant sa curiosité consiste à soulever le rideau de l'alcôve, substitut chaste du geste qu'Ertinger, choisit de représenter sans détour. Non seulement le geste qu'Ertinger prête à sa Psyché est inédit mais Véronique Gély, s'appuyant sur les études que Max Milner consacre aux « regards interdits » dans la mythologie, montre que l'interprétation du désir de Psyché comme désir de découvrir le sexe de l'homme est rare⁹² : « il n'y a rien de commun entre Psyché et les "voyeurs de déesses" qui cherchent à voir le sexe de la femme, sexe caché, ce que n'est pas celui de l'homme⁹³ ». Il semble bien qu'Ertinger veuille nous faire comprendre sans ambages que la curiosité de Psyché ne porte que sur le sexe de Cupidon, justement caché.

Pour mieux cerner les implications d'un tel geste, une comparaison entre la gravure d'Ertinger et ses variantes possibles s'impose. Et si Ertinger avait gravé une Psyché contemplant un corps plutôt qu'effectuant le geste de le dénuder ? C'est là la version topique de la scène, le corps de Cupidon étant complètement (comme dans un tableau de Simon Vouet⁹⁴) ou partiellement nu. Ertinger met donc en valeur une contemplation active et non passive. Il charge le regard de Psyché de la signification qu'il avait dans l'Antiquité et que rappelle Véronique Gély alors que de nos jours c'est l'objet qui par son rayonnement s'offre à

⁹¹ Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 146.

⁹² Véronique Gély cite Marc Soriani qui voit en Psyché le « motif de la femme regardant à la lumière le corps nu de l'homme », ou Fritz Erik Hoevels qui évoque un « interdit, associé au complexe d'Œdipe féminin, de voir le père nu » ou encore tous ceux « qui relient le conte de Psyché aux mystères de l'initiation à Dionysos par le dévoilement du phallus. » (Véronique Gély, *op. cit.* p. 398). Elle ne relève qu'un texte « insistant sur la valeur sexuelle de la curiosité de Psyché : la paraphrase anonyme du récit d'Apulée conservée à la bibliothèque Trivultienne. Ici, très nettement, c'est par le regard que Psyché passe de la naïveté à la sensualité, et Cupidon lui reproche, après la scène de la lampe d'être *inconstanta, perfida [...] e fallace*, mais aussi *lubrica*. » (*Idem*). La tradition iconographique plus que la tradition littéraire met en avant la nature érotique du regard de Psyché mais son regard porte sur le corps plus ou moins nu de son époux, pas sur son seul sexe.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ Voir illustration 160.

notre vue, dans l'Antiquité, ce sont les yeux qui éclairent l'objet de contemplation et l'élisent. La Psyché d'Ertinger ose ce que ses homologues gravées ou peintes n'osèrent pas ou n'eurent pas le temps d'effectuer, interrompues par le réveil et l'envol de Cupidon. Ce geste vaut donc par son audace (il témoigne de l'intérêt manifesté par une femme de voir le sexe masculin) mais il anticipe aussi la satisfaction d'un désir sensuel tactile, s'ajoutant aux plaisirs de la vue et de l'odorat, suggérés par la présence, au pied du lit, d'un parterre de fleurs, symboles de volupté pour nombre de poètes de l'Antiquité comme Pétrone ou Apulée et les graveurs d'estampes, qui en recouvrent le lit des courtisanes.

On peut également concevoir une variante de cette scène dans laquelle le tissu soulevé par Psyché laisserait entrevoir le sexe de Cupidon. En même temps qu'il représente un geste qui ne laisse planer aucun doute sur la nature voyeuriste du regard de Psyché, Ertinger le laisse dans une suspension ambiguë : si le récepteur de la gravure est indéniablement « laissé sur sa faim », il ne saurait deviner si la satisfaction de la curiosité de Psyché est imminente ou réalisée. Le sourire affiché par Psyché est-il provoqué par le seul désir de contemplation ou par la contemplation effective ? En tout cas, le regard du spectateur est doublement frustré, d'une part par le fait de ne pas voir, et d'autre part par le fait de se dire qu'une autre voit peut-être et prend un malin plaisir à lui dissimuler ce qu'elle voit. La gravure ne choque pas puisqu'elle ne montre pas mais suggère seulement sans même aller jusqu'à la « phallophanie⁹⁵ » : on peut, en simplifiant, la classer dans les images érotiques mais non pornographiques⁹⁶. Si les bienséances sont sauvées, ce n'est qu'en apparence. Tout d'abord, le fait de ne pas montrer le sexe n'enlève rien à l'audace du geste de Psyché. Ensuite, cela revient à laisser au seul spectateur le soin de deviner et formuler ce qui se cache derrière ce tissu, le transformant à son insu en un voyeur. Enfin, cela revient à laisser à ce seul spectateur la responsabilité d'interpréter certains éléments du décor comme des métaphores du sexe caché. Est-ce un hasard si en arrière-plan, à la verticale du voile soulevé, le lecteur aperçoit deux jets d'eau, substitués discrets de ce que

⁹⁵ Néologisme qui donne son titre à l'ouvrage d'Alexandre Leupin, *Phallophanies, la chair et le sacré*, Paris, Éditions du Regard, 2000, dans lequel il s'intéresse aux ombres qui dessinent dans les replis du linceul ou du tissu qui recouvre le bas du corps du Christ ses attributs sexuels, dans un double mouvement de monstration et de refoulement.

⁹⁶ Ertinger s'éloigne par exemple des images qu'Augustin Carrache grava pour illustrer les sonnets de l'Arétin et qui représentent des dieux ou personnages mythologiques dans des postures où, pourrait-on dire, le sexe est en action.

découvre Psyché ? La torche brandie par Psyché ne pourrait-elle pas avoir une semblable fonction⁹⁷ ?

Ce geste, inédit dans les représentations topiques de la scène de la lampe, en rappelle cependant un autre : celui de Vulcain dans un célèbre tableau du Tintoret, daté d'environ 1551, qui représente le dieu sur le point de démasquer son épouse Vénus qui vient de le tromper avec Mars⁹⁸. Le vieil époux soulève le léger tissu qui dissimule le sexe de son épouse, reposant nue sur son lit, pour y trouver la preuve de ses récents ébats amoureux. À l'arrière-plan, sous une fenêtre, Cupidon, sans doute épuisé, sommeille, à moins qu'il ne fasse semblant. Quant à l'amant Mars, reconnaissable à ses attributs guerriers (armure et casque), il est dans une position ridicule, contraint de se dissimuler sous une table et sur le point d'être démasqué par le chien qui aboie après lui. L'attitude de Vulcain, le genou droit posé sur la couche a inspiré plusieurs artistes représentant Psyché⁹⁹. En revanche, seul Ertinger semble avoir été influencé par le geste de Vulcain soulevant le voile de gaze cachant la nudité de Vénus. D'ailleurs on trouve déjà chez Tintoret un lit et un Cupidon endormi. Ertinger a-t-il pu avoir connaissance de ce tableau ? En tout cas, l'illustration, par Ertinger, de la fable « Mars et Vénus surpris par Vulcain¹⁰⁰ » ne lui doit rien. D'après Daniel Arasse, on ne sait rien du tableau du Tintoret sinon qu'il est vendu en 1682 en Angleterre et que « pire encore [...] il n'a laissé aucune trace dans les œuvres d'artistes contemporains. Autrement dit, à peine peint, il disparaît de la circulation¹⁰¹ ». Pièce d'une collection particulière anglaise, un tel tableau pouvait certes être contemplé par des visiteurs¹⁰² mais le peu que nous savons de la vie d'Ertinger ne nous permet pas de déterminer s'il a eu l'occasion de se rendre en Angleterre. Il n'est pas exclu qu'Ertinger l'ait connu

⁹⁷ En 1777, Fragonard, dans *Le verrou*, attribuera aux drapés des rideaux cette fonction de représenter un substitut des attributs sexuels des deux personnages. Moins d'un siècle plus tard, c'est au tour d'Edouard Manet de déléguer à un chat et à un bouquet de fleurs épanouies le soin de connoter la sexualité dans *Olympia*.

⁹⁸ Voir illustration 161. Ce tableau a fait l'objet d'une étude de Daniel Arasse « Cara Giulia » recueillie dans *On n'y voit rien – Descriptions*, Paris, Denoël, 2000. Dès le deuxième paragraphe de cette étude, qui prend la forme d'une lettre adressée à une certaine Giulia, Daniel Arasse cite le tableau *Psyché et Cupidon* de Zucchi dont il n'exclut pas qu'il en reparlera un jour. Même si la Psyché de Zucchi ne soulève pas de voile, est-ce un hasard si Daniel Arasse fait ce rapprochement entre ces deux épisodes mythologiques, qui illustrent le même thème de la curiosité ? Dans l'édition Denoël, l'illustration de couverture est un détail du tableau *Mars et Vénus surpris par Vulcain*, un gros plan sur le geste de Vulcain qui fait un écho comique au titre « On n'y voit rien ».

⁹⁹ Par exemple Giovanni Battista Castello (disponible sur : [L'histoire de Psyché, un Bestseller ! \(monuments-nationaux.fr\)](http://Lhistoire.de.Psyche.un.Bestseller!.monuments-nationaux.fr)), Simon Vouet, ou encore l'illustrateur de l'*Iconologie* de Ripa.

¹⁰⁰ Voir illustration 133.

¹⁰¹ Daniel Arasse, « Cara Giulia », art. cit., p. 25. Dans l'édition française d'un catalogue de la collection de l'Alte Pinakothek de Munich, il est précisé : « Se trouvait sans doute dans la collection du comte Arundel ; passe ensuite entre les mains du duc de Devonshire. » (Reynhold Baumstarck, *Alte Pinakothek Munich*, Londres, Scala – Munich, C. H. BeckoHG, 2002, p. 61).

¹⁰² On sait par exemple que c'est à Londres dans la collection du comte Arundel que le peintre Van Dyck voit pour la première fois les œuvres du Titien.

indirectement, à l'occasion d'une description orale par un témoin visuel. La troublante similitude du geste de Psyché et de celui de Vulcain plaide dans ce sens.

Entre la gravure d'Ertinger et la peinture du Tintoret, ce geste de dévoilement a subi plusieurs modifications. Chez Ertinger le rapport qu'entretiennent la relation voyeur/vu et la relation homme/femme s'est inversé : c'est la femme qui accomplit le geste de dénuder le corps d'un homme. La motivation du geste n'est pas exactement la même : Vulcain et Psyché partagent la même curiosité mais pour Vulcain la vue du sexe de son épouse n'est pas une fin en soi mais un moyen de savoir si elle vient d'avoir une relation amoureuse adultère ou pas. Enfin, Vulcain n'est pas seul dans la pièce et son geste a deux témoins, l'Amour et Mars.

Il n'en reste pas moins que le geste de Psyché ainsi que la gravure tout entière s'enrichissent de connotations qui leur viennent du tableau du Tintoret. Tout d'abord, le tableau du maître italien baigne dans une atmosphère de faux-semblants : sa Vénus feint de se réveiller et son Cupidon fait peut-être semblant de dormir si bien qu'on s'interroge sur la sincérité du sommeil du Cupidon d'Ertinger. Ensuite, Daniel Arasse a bien montré que le bouclier miroir oublié par Mars ne reflète pas la scène présente mais prédit celle à venir :

*face à nous, bien en évidence, le miroir nous montre ce qui va se passer dans l'instant qui va suivre celui qui est représenté au premier plan du tableau : Vulcain va grimper sur le lit – et on imagine bien la suite*¹⁰³.

De même, la position de la Psyché d'Ertinger va évoluer et, sans que soit nécessaire la présence d'un miroir prophétique, on imagine bien la suite de la scène gravée par Ertinger, suite pour le moins très différente de celle véhiculée par le mythe.

Parmi les éléments qui confèrent cependant aux deux scènes, l'une peinte, l'autre gravée, des significations divergentes, on ne peut manquer de souligner la jeunesse du corps dénudé de Cupidon alors que c'est le corps de Vénus, une femme d'âge mûr et mariée, qui est dénudé chez le Tintoret. La représentation de Cupidon sous la forme d'un enfant et non d'un jeune homme est en effet, avec le geste de dévoilement, la deuxième variante essentielle qu'Ertinger apporte à la tradition iconographique de la scène de la lampe (moins radicale dans la mesure où il existe quelques rares représentations, sous la forme d'un enfant, du Cupidon découvert par Psyché¹⁰⁴). Ce choix est surprenant car il affaiblit la cohérence du programme illustratif du RGO

¹⁰³ Daniel Arasse, « Cara Giulia », art. cit., p. 19.

¹⁰⁴ C'est le cas de « Psyché observe Cupidon endormi » gravée par Deshayes d'après Ambroise Dubois (circa 1542-1614) et reproduite dans Véronique Gély, *op. cit.*, planche 9.

: dans le reste du recueil, Ertinger représente Cupidon sous la forme d'un *putto* ailé lorsqu'il incarne sous forme allégorique le sentiment amoureux¹⁰⁵, mais sous la forme d'un adolescent lorsqu'il s'agit de représenter une divinité comme dans la gravure n°13 pour *Le triomphe de l'Amour*. Ce choix peut tout d'abord s'expliquer par une fidélité au livret, plus exactement à la scène 3 de l'acte III¹⁰⁶ dont une didascalie précise : « Psyché lève le rideau qui ferme l'alcôve, et on voit l'Amour endormi sous la figure d'un enfant¹⁰⁷ ». Cette précision prend tout son sens si l'on se rappelle que lorsque Psyché pénètre pour la première fois dans le palais de son amant, elle est accueillie par la seule voix de Cupidon qui se présente à elle comme un dieu mais se dissimule à ses yeux. À Psyché qui lui rétorque « Et le moyen d'aimer ce qu'on ne voit jamais ? », Cupidon propose cette solution : « Pour me montrer à vous, je vais dans ce palais / Prendre d'un mortel la figure¹⁰⁸ ». C'est ce qui se passe à la scène 6 qui annonce comme personnage « L'Amour sous la figure d'un jeune homme¹⁰⁹ ». À cette impossibilité de voir l'amant sous sa forme divine, le livret fournit deux explications : d'une part, la volonté du Destin (« Le Destin vous défend de me voir comme dieu / Ou ma perte aussitôt vous coûtera des larmes ») et d'autre part le souci d'être aimé pour la force de ses sentiments et non pour sa grandeur :

*Ce n'est point comme un dieu que je prétends paraître,
Ce titre ne fait pas aimer plus tendrement,
Je ne veux me faire connaître
Que sous le nom de votre amant¹¹⁰.*

Dans la scène de la lampe dans sa version opératique, la représentation de Cupidon sous forme d'un *putto* se justifie donc doublement. Tout d'abord, Cupidon doit se présenter aux yeux de Psyché sous une apparence qui ne laisse aucun doute sur son identité : dans le livret original de 1678, la didascalie qui rapporte la découverte du dieu Amour par Psyché, plus complète que celle du RGO, fait ainsi explicitement référence à la tradition picturale qui représente l'Amour sous la forme d'un *putto* : « Psyché lève le rideau qui ferme l'alcôve, et on voit l'Amour endormi sur un lit très riche : il est dans la figure d'enfant que les peintres ont accoutumé de lui

¹⁰⁵ Comme dans les gravures n°14 pour *Persée*, n°16 pour *Amadis*, n°24 pour *Thétis et Pélée*, n°38 pour *Ariane et Bacchus*, n°39 pour *La naissance de Vénus*, n°41 pour *Vénus et Adonis*, n°44 pour *Issé*, n°47 pour *Amadis de Grèce*, n°49 pour *Le triomphe des arts* et n°51 pour *Hésione*.

¹⁰⁶ La représentation de l'Amour sous la forme d'un *putto* se trouve déjà dans la gravure-frontispice de *Psyché*, tragédie-ballet dont le livret, de Molière, a été adapté à l'opéra par Thomas Corneille (voir illustration 236). La scène sélectionnée est la scène 3 de l'acte IV au cours de laquelle l'époux de Psyché, pressé par elle de lui révéler son identité qu'il souhaite garder secrète, la lui révèle avant de la quitter. La gravure représente Psyché assistant, impuissante, à l'envol de l'Amour sous la forme de Cupidon.

¹⁰⁷ RGO, tome 2, p. 111.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 100.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 101.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 103.

donner¹¹¹ ». Par ailleurs, représenter le dieu sous l'apparence d'un enfant et non d'un jeune homme permet de se conformer aux bienséances. Un acteur et une actrice ne peuvent jouer cette scène sans heurter la morale. Bref, ce dispositif complexe qui veut que le dieu de l'Amour, avant la scène de la lampe, au lieu de se dissimuler complètement à Psyché, lui apparaisse sous la forme humaine d'un jeune homme vise à conserver à la représentation scénique de la scène de la lampe sa respectabilité : lorsque la Psyché du livret aperçoit son amant sous la forme d'un enfant, sa surprise et son trouble naissent de la découverte non pas du corps d'un amant qui se serait jusque-là dérobé à ses regards mais de sa seule identité. Mais si, dans le livret, représenter l'époux de Psyché comme un enfant s'explique par les bienséances, dans la gravure le danger moral provient moins de la représentation d'un jeune homme quasiment nu que de la concomitance de cette nudité avec un geste consistant à la dévoiler, d'autant qu'il est effectué par une femme. Ertinger tient à ce geste mais il compense son audace par l'extrême jeunesse et l'innocence supposée de l'objet du regard.

Mais la représentation de l'époux de Psyché sous la forme du petit dieu Cupidon n'est-elle pas, sur le plan allégorique, finalement plus osée que sa représentation sous la forme d'un jeune homme ? Après tout Cupidon est l'allégorie du désir et pas simplement de l'amour et cette scène gravée correspondant à la découverte par Psyché du désir, rappelle que dans les contes d'Apulée et de La Fontaine, l'identification de son mari se double de la naissance d'un désir qui se manifeste par des baisers. Le passage que La Fontaine consacre à l'émoi amoureux de son héroïne peut servir de légende à cette gravure plus encore que le livret qui joue de manière convenue sur le comble qu'il y a à aimer l'Amour.

Psyché demeura comme transportée à l'aspect de son époux. Dès l'abord, elle jugea bien que c'était l'Amour ; car quel autre dieu lui aurait paru si agréable ? Ce que la beauté, la jeunesse, le divin charme qui communique à ces choses le don de plaire, ce qu'une personne faite à plaisir peut causer aux yeux de volupté, et de ravissement à l'esprit, Cupidon en ce moment-là le fit sentir à notre héroïne. Il dormait à la manière d'un dieu, c'est-à-dire profondément, penché nonchalamment sur un oreiller, un bras sur sa tête, l'autre bras tombant sur les bords du lit, couvert à demi d'un voile de gaze, ainsi que sa mère en use, et les Nymphes aussi, et quelquefois les bergères. La joie de Psyché fut grande, si l'on doit appeler joie ce qui est proprement extase : encore ce mot est-il faible, et n'exprime pas la moindre partie du plaisir que reçut la belle. Elle bénit mille fois le défaut du sexe, se sut très bon gré d'être curieuse, bien fâchée de n'avoir pas contrevenu dès le premier jour aux défenses qu'on lui avait faites, et à ses serments. Il n'y avait pas d'apparence, selon son sens, qu'il en dût arriver de mal ; au contraire, cela était bien, et justifiait les caresses que jusque-là elle avait cru faire à un monstre. La pauvre femme se repentait de ne lui en avoir pas

¹¹¹ *Psyché, tragédie représentée par l'Académie royale de musique*, Paris, Baudry, 1678, p. 32.

*fait davantage : elle était bonteuse de son peu d'amour, toute prête de réparer cette faute si son mari le souhaitait, quand même il ne le souhaiterait pas*¹¹².

Cette dimension polissonne de la gravure ne tient pas qu'au geste de Psyché. Plusieurs écarts par rapport à la tradition iconographique et aux différentes versions textuelles de la scène amènent à aller plus avant dans son interprétation.

Tout d'abord, Psyché n'est pas armée du poignard qui doit lui permettre de tuer le monstre qui, croit-elle, est devenu son mari. La Psyché d'Ertinger n'est animée d'aucune colère, d'aucune volonté de se débarrasser d'une créature qui l'abuse mais de la seule « curiosité d'amour » : avec le poignard, c'est sa suspicion qui disparaît.

Outre qu'il lui manque cet accessoire, celui qu'elle tient dans la main droite n'est pas celui attendu ; les textes d'Apulée, de La Fontaine, de Molière, et de Thomas Corneille ainsi que la tradition iconographique lui font brandir une lampe qui, dans le livret, lui est donnée par Vénus :

*Gontez le plaisir de le voir
Cette lampe que je vous laisse
Peut servir à vous éclairer*¹¹³.

Cette lampe cumule les fonctions dramatiques : elle est l'instrument du piège que Vénus a tendu à Psyché en l'incitant à braver l'interdiction d'espionner son époux ; elle lui permet de le voir enfin malgré l'obscurité ; elle trahit la jeune femme ; dans la version topique du mythe elle crée le dénouement puisqu'il en tombe une goutte d'huile qui brûle Cupidon et le réveille (dans le livret, « lorsque la lampe étincelle, l'Amour s'éveille » comme par magie). À la lampe à huile attendue Ertinger a substitué une torche. Si elle partage avec la lampe la fonction d'éclairer le corps de Cupidon, elle ne peut être considérée comme un objet fatal dans la mesure où aucune goutte ne peut s'en échapper et rien ne laisse deviner qu'elle a un éclat particulier. La conséquence est que la « scène de la lampe » devenue « scène de la torche » s'inscrit dans une temporalité bien différente : sans huile, pas de goutte et, sans goutte, pas d'interruption de la contemplation de Cupidon par Psyché. La contemplation n'est plus menacée mais semble pouvoir durer éternellement, autant que dure l'émotion de Psyché (et peut-être celle de Cupidon). La torche a aussi ceci de plus que la lampe à huile qu'elle fait partie des attributs

¹¹² Jean de La Fontaine, « Les amours de Psyché et de Cupidon » [1669], dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1965, livre 1, p. 155-156

¹¹³ *RGO*, tome 2, p. 110.

habituels de Cupidon dans le RGO¹¹⁴. Cette substitution d'une torche à une lampe nous met sur la voie d'une interprétation inédite de cet épisode célèbre. Tout se passe comme si Psyché avait ramassé cette torche au pied du lit où Cupidon, avant de s'endormir, l'avait abandonnée aux côtés de son arc et son carquois : après tout, déjà chez Apulée, « au pied du lit gisaient l'arc, le carquois et les flèches, insignes du plus puissant des dieux¹¹⁵ » et Psyché ne pouvait s'empêcher de s'emparer d'une flèche qu'elle tire du carquois et à laquelle elle se blesse. Mais tout se passe comme si le Cupidon d'Ertinger avait été des plus imprudents : en effet, dans la version de La Fontaine, pour empêcher que son épouse ne le voie, il exige qu'on emporte les flambeaux dès qu'ils sont au lit. De là à estimer que le Cupidon d'Ertinger a abandonné sa torche au pied du lit volontairement et non par négligence, il n'y a qu'un pas. D'ailleurs, le même sourire s'affiche sur le visage de chacun des deux amants, comme s'ils étaient complices, comme si la gravure représentait non pas la fameuse « scène de la lampe » mais un jeu amoureux consistant à (re)jouer cette scène.

Les signes de théâtralité contenus dans la gravure renforcent cette interprétation. Tout d'abord, deux pans d'un rideau¹¹⁶ sont déployés de part et d'autre du cartouche portant le titre. Ensuite, cet espace qui met sur le même plan le parterre d'eau et la surface où trône le lit (deux espaces qui ne sont d'ailleurs pas unis dans une même représentation perspectiviste) ne devient cohérent que si on considère le second espace comme une toile peinte (dont la base est d'ailleurs surlignée). Enfin, si cette scène de la lampe a tant de succès dans les arts graphiques et en peinture, c'est notamment pour les jeux de lumière, les effets de clair-obscur auxquels se prête sa représentation ; or, Ertinger ne nous signale pas que la scène se déroule dans l'obscurité et nous le déduisons de la seule présence de la torche enflammée, conformément à une convention de représentation évoquée par Martine de Rougemont et habituellement non relayée par l'image :

quand il s'agit de joindre des images à un texte tragique, aucun illustrateur ne se hasardera [...] à dépeindre une scène baignée par la lumière du jour et où l'on apporterait une lampe pour signifier la nuit. Sa tâche dans ce cas sera de montrer la fiction – la nuit – et non les faits – il fait jour¹¹⁷.

¹¹⁴ C'est le cas dans les gravures n°12 pour *Proserpine* et n°14 pour *Persée*.

¹¹⁵ Apulée, *Métamorphoses*, livre V, 23 dans *Œuvres complètes*, éd. Victor Bétaulaud, Paris, Garnier, 1836.

¹¹⁶ Nous étudierons plus en détail le motif du rideau dans le chapitre VII.

¹¹⁷ Elle fait référence à un article de Hadassa Shani qui met en évidence la théâtralité propre aux tragiques grecs, notamment Euripide, qui n'hésite pas dans *Iphigénie à Aulis* à placer une lampe sur scène pour indiquer la nuit (Martine de Rougemont, art. cit., p. 126).

Ertinger, en faisant cohabiter dans la même scène la torche et la lumière du jour, met en valeur la théâtralité de la scène, pas celle de la représentation scénique de l'opéra dont il illustre le livret, mais celle de la version inédite qu'il propose de la fameuse scène de la lampe.

Ertinger apporte d'autres fausses notes par rapport à la scène de la lampe telle que la tradition iconographique l'a fixée. Il est ainsi difficile de déterminer si la scène gravée se déroule en intérieur ou en extérieur. Cupidon repose sur un lit dressé sur un sol qui peut, par sa platitude parfaite, renvoyer à celui d'un palais mais qui est parsemé de fleurs comme le serait une platebande. L'espace où est disposé le lit est surbaissé et on y accède par deux marches. Le niveau supérieur est longé par un bâtiment d'un seul niveau, surmonté d'une balustrade ornée de pots d'orangers. La façade du bâtiment, représenté en perspective, se répète par deux fois dans la profondeur de l'image jusqu'à venir buter perpendiculairement contre une façade représentée frontalement tout au fond, et sur laquelle se découpe une entrée monumentale encadrée de pilastres et surmontées de statues. Par-delà le bâtiment, on devine, tout à fait en arrière-plan, un paysage désert et montagneux. Ertinger a situé le point de fuite de la perspective architecturale sur le bord gauche de la gravure, amenant le lecteur, familier des décors perspectivistes à point de fuite central, à en reconstituer la moitié manquante. La couche de Cupidon se situe donc dans un espace clos, ceint par une architecture palatiale, que les fleurs au sol et les deux jets s'extrayant de deux nappes d'eau signalent comme étant en plein air, une sorte d'*hortus conclusus*¹¹⁸. Et pourtant, ces fleurs ne semblent pas plantées en terre et formant parterre mais plutôt coupées et dispersées, jonchant un sol. Jean-Yves Vialleton rappelle que « l'imaginaire pastoral qui fait de la nature une demeure dépasse largement le cadre de la fiction pastorale. Ainsi la langue du XVII^e siècle utilise volontiers le champ lexical de la maison pour le jardin¹¹⁹ ». L'expression métaphorique « lit de gazon » qu'il cite est comme explicitée et déployée dans cette gravure représentant un lit sur un gazon fleuri. On est bien loin de la tradition consistant à traiter cette scène comme une scène d'intérieur se déroulant dans une chambre : Cupidon a fait transporter son lit de repos dans un espace paradoxal qui combine les éléments de décor des actes II (« L'on voit le palais dans son entière perfection, il est orné de vases d'or avec des amours sur des piédestaux. Il y a dans le fond un magnifique portail, au

¹¹⁸ « Il n'y a pas de jardin dans le récit d'Apulée : le palais de l'Amour est seulement construit près d'un *locus amoenus*. L'introduction du jardin dans des œuvres postérieures ne peut donc s'expliquer par l'imitation du conte latin, mais par le désir de peindre en Psyché une nouvelle Pandore-Eve au milieu de l'Eden. » (Véronique Gély, *op. cit.*, p. 100-101).

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 33.

travers duquel on découvre une cour ovale percée en de plusieurs endroits, sur un jardin délicieux¹²⁰ ») et III (« Le théâtre représente la chambre la plus magnifique du palais de l'Amour. On voit dans le fond une alcôve fermée d'un rideau¹²¹ »). L'ambiguïté du statut du cadre spatial (intérieur/ extérieur) tient aussi à la disparition du rideau d'alcôve ou plutôt à son déplacement. Puisque la présence d'un rideau signale l'existence d'une scène sur laquelle il s'ouvre et que son emplacement délimite l'espace de la scène, force est de conclure que deux scènes sont imbriquées, aucune n'étant celle pour laquelle la tradition iconographique a opté. Tout d'abord, le rideau du cartouche fait du palais de l'Amour la scène où se donne à voir (pour le lecteur) la découverte de Cupidon par Psyché. Ensuite, là où la tradition fait du lit de l'Amour la scène où se donne à voir la beauté de Cupidon, le rideau formé par le voile de gaze fait du corps de Cupidon la scène où se donne à voir (pour Psyché) sa nudité.

Les différentes modifications opérées par Ertinger par rapport au mythe construit par les écrivains, philosophes, artistes induisent une interprétation inédite : la « scène de la torche », à condition qu'elle soit considérée pour elle-même, isolée de ses motifs psychologiques connus (la curiosité de Psyché, attisée par un interdit) et de sa conséquence immédiate (le réveil puis la fuite de Cupidon) est une scène d'*innamorento* mais plus encore : les différents indices de théâtralité font de Cupidon un complice et de cette scène un jeu amoureux, préliminaire non pas à une séparation mais à une union charnelle. Une estampe contemporaine représentant une allégorie du toucher sous la forme d'une femme assise sur un lit et se laissant caresser par un petit Cupidon¹²² pourrait représenter la suite de la gravure pour *Psyché*. La légende est sans équivoque :

*Si ce fruit innocent de vos chastes amours
A maintenant pour vous tant soit peu de tendresse
Souffres[sic] Iris qu'il vous caresse
Ces tendres sentiments ne durent pas toujours.*

Dans son ouvrage *La place du spectateur*, l'historien d'art Michael Fried distingue deux relations possibles entre le personnage représenté et le spectateur, l'« absorbement » et la « théâtralité » :

Les figures absorbées sont tellement accaparées par leur activité ou plongées dans leurs pensées qu'elles semblent en oublier la présence du spectateur. Les figures théâtrales, quant

¹²⁰ *RGO*, tome 2, p. 98.

¹²¹ *Ibidem*, p. 107.

¹²² Voir illustration 178.

*à elles, sont conscientes de la présence de spectateur et prennent délibérément une pose afin d'établir une forme de communication avec lui*¹²³.

On peut utiliser cette distinction pour rendre compte de la relation établie entre Cupidon endormi et ses spectateurs, aussi bien le spectateur interne Psyché que le spectateur externe, lecteur du *RGO*. Elle est d'autant plus pertinente qu'elle autorise une double interprétation du sommeil de Cupidon (réel ou feint ?), de sa pose (naturelle ou étudiée ?), de son but (abandon ou séduction¹²⁴ ?). Dès lors, la différence d'âge entre les deux protagonistes peut se lire comme une scène d'initiation amoureuse où la femme a l'initiative. La relation entre Psyché et Cupidon se charge alors d'une connotation vaguement incestueuse et on se surprend à voir dans le personnage féminin non plus Psyché mais sa rivale Vénus, mère de Cupidon, cédant aux charmes de son fils, dans une relation bien moins tragique que ne l'est celle de Jocaste et Œdipe.

Reprenant la scène dite de la lampe, Ertinger fait donc preuve d'une indéniable originalité. Il transforme une scène topique qui pendant longtemps a été le support d'un enseignement moral condamnant la curiosité féminine en une scène galante dont le caractère licencieux tient autant au geste de Psyché qu'à la théâtralité : l'amant, faussement ensommeillé, se complait à être contemplé par l'amante, tout entière à la contemplation d'un corps promesse de plaisirs futurs. L'esprit de cette gravure rejoint l'esprit galant des *Métamorphoses d'Ovide* en *rondeaux* de Benserade. Ce qu'en dit Véronique Meyer peut s'appliquer à la gravure pour Psyché :

*Ennemi du pathétique et du lyrisme, des situations héroïques et de l'érudition, rejetant toute lecture allégorique et préférant montrer les « dieux réduits aux lois du monde humain », Benserade composa ses Métamorphoses sur le ton nouveau de la mythologie galante avec des allusions burlesques et choisit pour cela la forme du rondeau. Avec distance, ironie et raillerie, mais sans trivialité, il privilégie une fable légère qui cherche à plaire par la surprise et la diversité. Comme le souligne Marie-Christine [sic] Châtelain, la galanterie reste à distance, sans rien de trop explicite, si bien que la morale l'emporte*¹²⁵.

Le traitement original et coquin proposé par Ertinger ne peut qu'avoir pour conséquence de démentir un livret qui reprend le mythe de manière bien plus convenue.

¹²³ Cité dans *Figures de fantaisie du XVII^e au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 52.

¹²⁴ « L'absorbement et l'adresse peuvent coexister dans une même figure, qui redouble ainsi d'intensité pour subjuguier le spectateur. En effet, la tension entre ostentation et dissimulation de soi apparaît dans de nombreux tableaux, en particulier dans le domaine de la séduction. » (*Ibidem*, p. 32).

¹²⁵ Véronique Meyer, art. cit., p. 138.

CONCLUSION DU CHAPITRE VI

Ces trois gravures dont nous avons proposé une analyse systématique allant du déchiffrage à l'interprétation échappent à la monotonie de l'iconographie traditionnelle. À côté de gravures conçues sans une lecture préalable du livret et résultant de gestes illustratifs routiniers, elles témoignent d'une inspiration personnelle qui a su investir des épisodes mythologiques connus d'une charge émotionnelle indéniable. En effet, que toutes les gravures de ce recueil renvoient à des codes ne signifie pas que toutes voient leur signification épuisée une fois la démarche de déchiffrage de ces codes menée à son terme. Daniel Arasse, pour définir la peinture d'histoire, pointe une de ses « limite[s] constitutive[s] » qu'il résume en cette formule : « elle ne raconte rien que l'on ne sache déjà¹²⁶ ». Les trois gravures mises en lumière relèvent d'une autre conception de l'image qui infléchit la nature du plaisir qu'elle procure : elles ne sont pas le support du simple déchiffrage d'une signification unique mais sont le tremplin de différentes interprétations, éventuellement concurrentes. Une fois ces images confrontées au texte qu'elles accompagnent, elles continuent de susciter curiosité, imagination du lecteur, pour son plus grand plaisir, autrement dit elles continuent de fonctionner indépendamment du texte. Elles rendent compte de l'incursion d'Ertinger dans une nouvelle conception de l'image, et conduisent à s'interroger sur la manière dont il répond à la question esthétique du rapport entre l'œuvre et sa perception. Cette question traverse le siècle et se trouve revigorée par la traduction, par Boileau, du *Traité du sublime de Longin*. Pour Boileau,

les critères de l'excellence, du « style élevé » ne semblent pas clairement définissables selon des normes propres à l'œuvre mais sont immédiatement identifiables par l'émotion qu'elle déchaîne chez le spectateur ; son ravissement, son transport sont le véritable étalon du sublime et le signe infailible de sa présence. [...] Mais en déplaçant ainsi le centre de l'émetteur vers le récepteur, on abandonne la possibilité d'une syntaxe réglée, univoque, pour se ranger aux jugements des émotions humaines, qui ne se laissent pas aisément définir¹²⁷.

Ce moment « charnière entre l'ère du jugement et celle de la sensibilité ¹²⁸ » est situé au milieu du XVIII^e siècle par Alain-Marie Bassy qui parle d'un passage de l'« image-savoir » à l'« image-plaisir ». Le développement qu'il consacre aux images-savoir s'applique à la plupart

¹²⁶ Daniel Arasse, « Diderot et Greuze – L'échec du *Caracalla*, Greuze et "L'étiquette du regard", *L'expérience du regard au siècle des Lumières*, Paris, Éditions du regard, 2017, p. 26.

¹²⁷ Philippe Malgouyres, « Sur la nature des passions », art. cit., p. 19.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 20.

des illustrations contenues dans le RGO. Mais les gravures pour *Didon, Psyché* et dans une moindre mesure *Astrée* entrent déjà dans l'autre catégorie des « images-plaisir » :

À l'insaisissable public collectif succède l'ami lecteur. Aux relations pédagogiques la complicité et la connivence. [...] Le message importe moins que les effets dont il s'accompagne. [...] Le livre illustré [...] a désormais pour ambition de produire, sur des lecteurs prédéterminés, des effets en partie indéterminables. Il n'enseigne plus. Il suggère et suscite [...] L'image a précisément pour fonction de générer des effets autour du texte écrit [...] L'image modifie la trajectoire du texte écrit. Loin de concurrencer le texte, l'image, feignant de se soumettre à lui, le complète, l'amplifie, le déforme et parfois le corrompt [...] Le caractère piquant, ingénieux, inattendu de l'image, sa charge affective, la multiplicité des connotations qu'elle supporte sont désormais les principes de son fonctionnement. Délaisant l'explicite pour l'implicite, elle abandonne les rigides dispositions d'autrefois [...] Son objectif est de toucher la sensibilité individuelle, de stimuler l'imaginaire de chaque lecteur. L'image de savoir, installée dans la théâtralité, s'adressait à l'entendement. Cette image de désir, jouant de l'intimité d'une fictive relation personnelle, ressuscite le fantasme¹²⁹.

Dans les gravures pour *Psyché* et *Didon*, ce sont les décors architecturaux grandioses, qui prennent pour modèles ceux conçus pour la scène de l'Académie royale de musique qu'Ertinger investit de connotations sensuelles. Le monument devant lequel Didon se suicide est à la fois lit nuptial et bûcher, lieu d'amour et de mort, décoré d'urnes dont s'échappe une fumée qui évoque aussi bien l'encens du culte funéraire que les parfums sensuels de l'Orient. Dans la gravure n°10 pour *Psyché*, le jet d'eau du second plan évoque ce que Psyché est sur le point de découvrir, et l'architecture complexe du palais de l'Amour, sa perspective vertigineuse qui ouvre sur un lointain, sont à l'image du sentiment amoureux auquel s'initie Psyché. Ces deux exemples nous incitent à reconsidérer d'autres gravures : par exemple dans la gravure n°16 pour *Amadis* la porte placée sous les auspices de l'Amour et qu'Amadis entrouvre prudemment, encouragé par les gestes d'invite des deux femmes, ouvre sur les flammes d'un incendie qui peut être aussi métaphorique du désir amoureux. Alain-Marie Bassy précise que cette nouvelle conception de l'image va de pair avec une spécialisation de l'édition qui vise désormais un public précis : ces gravures sont un signe de plus d'une adaptation à un public féminin.

¹²⁹ Alain-Marie Bassy, art. cit., p. 152-154.

CONCLUSION DE LA PARTIE II

Il est donc possible de reconstituer les différentes étapes de la genèse des gravures constitutives de ce recueil.

Héritant de la tradition du frontispice de théâtre fonctionnant en lien avec une page de garde, Ertinger suit la règle consistant à être fidèle au titre du livret : il est particulièrement tributaire du titre de l'opéra dont il fait le titre et la matrice de la gravure. En effet, le type de la gravure dépend de la nature grammaticale de son titre, un groupe nominal désignant un type de distraction impliquant une gravure ayant pour sujet un divertissement à portée symbolique, un groupe nominal contenant un terme allégorique se traduisant par une gravure allégorique et le simple nom du héros éponyme donnant lieu à une gravure narrative l'intégrant. La conséquence en est que, dans un recueil dominé par des opéras dont le titre repose sur l'éponymie, la majorité des gravures mettent en évidence le ou les protagonistes qu'elles insèrent dans un épisode clef du drame : elles font de l'opéra une pièce dont l'intérêt repose sur l'intrigue, conception que la présence de gravures à sujets allégorique ou spectaculaire peine à infléchir.

C'est dans l'élaboration des gravures narratives que les différentes étapes du travail d'Ertinger peuvent être reconstituées. La première étape consiste dans le choix de l'épisode à graver. Si le titre de l'opéra correspond à un personnage que la culture commune associe spontanément à au moins un sujet topique Ertinger adopte deux démarches concurrentes : soit il s'inspire de la tradition iconographique, qui lui a légué une adaptation imagée du sujet topique sous la forme d'une scène elle-même topique, soit il choisit de faire œuvre originale en inventant lui-même la scène illustrant le mieux le livret. Si le titre de l'opéra ne se prête pas à une telle association, autrement dit si son livret repose sur l'invention pure ou sur un sujet confidentiel, Ertinger n'a d'autre choix que d'illustrer ce livret par une scène qu'il sélectionne lors de sa lecture. Il existe une troisième démarche d'illustration, cantonnée aux gravures pour *Théagène et Chariclée* et *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide* et qui transcende l'opposition entre sujet

topique ou pas : elle consiste à illustrer directement la source littéraire du livret. La démarche de l'illustrateur du *RGO* n'est donc pas systématiquement celle de Chauveau (du moins telle que la postérité l'a construite) qui consiste à lire au préalable le texte à illustrer, puis à y sélectionner soigneusement la scène qui semble la plus représentative de la pièce dans son intégralité¹.

L'étape suivante de la genèse consiste, pour le graveur, à déterminer précisément l'épisode à graver, sachant que plusieurs épisodes sont disponibles, qu'il ait décidé de les puiser dans le livret ou dans une tradition notoire qui souvent associe à un même personnage plusieurs épisodes topiques². Lorsque la culture commune lui offre plusieurs épisodes topiques, il opte pour l'épisode le plus notoire. Lorsqu'il choisit dans le livret, il s'inscrit dans la tradition du frontispice de théâtre parlé en choisissant majoritairement le dénouement.

Après ces deux premières étapes consacrées au choix de l'épisode à graver, Ertinger doit concevoir la scène correspondante. Lorsque le graveur opte pour un sujet topique, il peut compter sur l'existence d'une tradition iconographique existante qui lui propose un traitement du sujet sous forme d'une scène imagée. L'expérience de graveur d'Ertinger, nourrie de références à des traditions diverses et de pratiques telles que la copie, l'imitation, le rapt artistique, et la nature même des livrets opératiques qui sont très majoritairement des réécritures de sujets mythologiques ou romanesques dont les plus notoires ont déjà été transposés en

¹ C'est ainsi que travaille Chauveau si l'on en croit l'anecdote que rapporte son biographe Papillon, laquelle nous donne une idée de sa facilité à inventer un sujet : « [il] avait l'habitude de se faire lire par ses enfants les histoires ou romans dont il fallait qu'il fit des vignettes ou sujets. Après avoir choisi le sujet principal, il ne faisait simplement que croquer son idée au premier coup avec la plume ou le crayon, et se servait de cette esquisse, où le feu de son imagination suppléait au reste : il gravait sa planche et la mettait en état d'être mordue par l'eau-forte pendant qu'il s'occupait à dessiner ou graver autre chose. » (Jean-Michel Papillon, *op. cit.*, p. 11). Le rapport lâche entre les livrets d'opéras et les gravures d'Ertinger qui les illustrent nous autorise à penser qu'Ertinger ne choisit pas le « sujet principal » à partir de sa propre lecture de l'œuvre à illustrer, contrairement à Chauveau. L'insistance du biographe de Chauveau sur le rapport direct, sans intermédiaire, entre Chauveau et le texte qu'il illustre peut s'expliquer par la rareté de ce type de rapport. Mais l'anecdote relève vraisemblablement du mythe, surtout si on la confronte à une autre anecdote rapportée par Raymond Picard : « On peut faire observer que Chauveau lui-même, mis en cause au sujet de l'illustration d'un livre condamné, se justifia en affirmant qu'il ne l'avait pas lu. » (Raymond Picard, « Racine et Chauveau-Remarques sur l'inconsistance de la notion d'âge classique », art. cit., p. 245).

² La mise en place des scènes topiques remonte souvent à l'Antiquité et elle est le résultat conjugué du travail des artistes et des auteurs. C'est ce qui se passe pour *Les Métamorphoses* d'Ovide : « Les mosaïques nous apparaissent comme l'un des moyens d'expressions du mythe au même titre que *Les Métamorphoses* ou *Les Fastes*. Les peintres hellénistiques ont fourni la plupart des modèles, les mosaïstes et les poètes latins, tels Ovide, ont choisi à l'intérieur de ce répertoire iconographique les épisodes et les personnages qui leur semblaient les plus représentatifs. Les pavements du I^{er} siècle ont contribué à fixer l'imagerie définitive de la légende, les poèmes ovidiens principalement *Les Métamorphoses* lui ont donné le canevas littéraire indispensable. » (O. Wartel-De Croizant, « Ovide et l'enlèvement d'Europe », dans R. Chevalier (dir.), *Colloque présence d'Ovide*, Les Belles-Lettres, Paris, 1982, p. 99).

images, expliquent conjointement qu'Ertinger puise à des sources iconographiques qu'il imite avec une plus ou moins grande liberté. Les cas extrêmes sont la gravure pour *Orphée* (qui, à une modification près, est une copie inversée, simplifiée, miniaturisée, d'un frontispice d'opéra existant) et des gravures comme *Psyché* ou *Didon* qui, tout en imitant des sources préexistantes, les combinent, les adaptent pour proposer une version inédite d'une scène topique : le travail d'Ertinger s'échelonne de la copie à l'imitation créatrice.

Lorsque la gravure est inventée d'après le livret, Ertinger doit avant tout se confronter à la représentation de la temporalité : se pose alors la question de l'adaptation d'une séquence temporelle à l'image, à laquelle Ertinger apporte des réponses diverses, représentant des passages du livret allant d'un moment à une séquence d'événements répartis sur plusieurs scènes comme il le fait avec *Astrée*, usant de différents procédés pour représenter dans une composition unie différentes temporalités. Ces procédés, empruntés à la tradition illustrative et picturale, sont le signe d'une culture inhérente au métier de graveur. Au-delà de cette prise en compte de la temporalité, tout travail d'illustration consiste en une interprétation du livret.

Ce travail de choix d'un sujet, de conception d'une scène, nourri de la connaissance d'œuvres artistiques (aussi bien de leur contenu que de leurs dispositifs de représentation du temps) conditionne les rapports que le lecteur va établir entre le livret et la traduction gravée qu'en propose l'artiste. Tout d'abord, ces choix conduisent à valoriser l'inventivité tantôt du graveur, tantôt du librettiste. Ensuite, lorsqu'Ertinger choisit de concevoir un frontispice par imitation d'une image préexistante, il choisit également de ne pas prendre connaissance du livret. Il en résulte une plus ou moins grande adéquation entre les gravures et les livrets, la nature des distorsions possibles dépassant même la typologie établie par Michael Hawcroft³, puisque certaines gravures vont jusqu'à contredire le livret : cela s'explique par la nature particulière du texte opératique qui puise à des sources ovidiennes largement illustrées, le texte ovidien et ses mises en image s'intercalant entre le livret et son illustration, et le remplaçant parfois.

³ Il distingue cinq types de distorsions : mentir à propos du contenu d'un ouvrage, représenter un événement scénique selon une configuration de personnages et de postures impossible tout en étant fidèle à son esprit, représenter des personnages absents de la pièce, représenter une scène qui fait l'objet d'un récit, représenter, au prix d'adaptations, des effets de rupture propres à la pièce. Une gravure comme celle pour *Aréthuse* (n°42) illustre un mensonge d'une autre nature (Michael Hawcroft, « Seventeenth-century french theatre and its illustrations : five types of discontinuity », *Seventeenth-century French Studies*, vol. 4, 2002).

Une fois les différentes étapes de la genèse de ces gravures reconstituées, il reste difficile à déterminer pourquoi, au moment d'illustrer les livrets à sujet topique, Ertinger tantôt copie, tantôt imite, tantôt invente ; pourquoi la répartition entre livrets qui puisent à la culture commune et ceux qui reposent sur l'imagination du librettiste, laquelle coïncide *grosso modo* avec la distinction entre les tragédies lyriques et pastorales héroïques à sujet notoire et les ballets au sujet inventé ou confidentiel, ne correspond pas complètement avec la répartition entre gravures topiques et gravures d'invention. Il faut certainement faire la part, lorsqu'il s'agit d'expliquer ce manque d'uniformité des gravures des conditions matérielles du travail d'illustration, qui varient selon l'étape de son programme à laquelle est parvenu l'illustrateur : confronté à l'urgence Ertinger imite ; lorsqu'il dispose de plus de temps, il invente. Si l'on retient cette explication, force est de constater que les frontispices n'ont pas été gravés dans l'ordre de leur apparition dans le *RGO* car les derniers ne sont pas les moins originaux. Remarquons cependant qu'Ertinger ne se copie jamais lui-même⁴, s'efforçant de renouveler son inspiration en puisant à d'autres sources que son propre travail, et que le nombre des copies de frontispices d'opéra existants est faible comme si l'éditeur du *RGO* visait un public différent de celui des *Métamorphoses d'Ovide* de Thomas Corneille et des livrets d'opéra séparés.

⁴ Si l'on veut avoir une estimation de ce que doit le travail d'illustration d'Ertinger pour le *RGO* à son propre travail pour *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française*, on peut s'appuyer sur un chiffre : dix-huit illustrations de l'un et l'autre recueil forment des paires car elles illustrent le même mythe. Sur les dix-huit gravures du *RGO*, quatre sont copiées de frontispices d'opéra : le rapport des quatorze restantes à leur homologue des *Métamorphoses* est mis en valeur dans l'annexe 15.

TROISIÈME PARTIE

DES GRAVURES POUR DIRE L'OPÉRA

Les différentes étapes de conception des gravures et les liens que ces dernières entretiennent avec la tradition iconographique et le livret, mis au jour dans la précédente partie, éclairent le travail des librettistes : que la majorité des gravures soient des palimpsestes d'œuvres iconographiques existantes rappelle que les livrets puisent abondamment à la mythologie ; la démarche du graveur, combinant différentes inspirations, éclaire celle du librettiste assemblant différentes sources ; enfin, le fait qu'entre le frontispice et le livret d'opéra le rapport soit plus lâche qu'entre le frontispice et le texte d'une pièce de théâtre parlé est la conséquence de la démarche du librettiste qui utilise le mythe comme une matière première à réécrire. Si, par leur mode de conception, les frontispices mettent en valeur le travail des librettistes, par leurs sujets et leurs caractéristiques formelles, ils contribuent dans le même temps à construire une image du genre opératique.

Pour dégager cette image, nous mènerons de front quatre démarches. Nous nous appuyerons sur des comparants illustratifs : frontispices d'opéra concurrents, gravures antérieures d'Ertinger illustrant d'autres genres, frontispices du théâtre parlé¹. Parallèlement nous tirerons parti de certaines tendances dans la manière dont Ertinger détermine les sujets de ses gravures. L'inscription de nombreuses gravures du *RGO* dans des filières iconographiques est un facteur qui *a priori* pourrait contrarier notre thèse selon laquelle cet ensemble de gravures forme un programme illustratif mis au service d'un discours sur l'opéra ;

¹ Voir leur présentation dans l'introduction générale.

tout au contraire, l'identification de leurs sources et l'analyse du travail d'imitation d'Ertinger permettent de rassembler en un matériau toutes les modifications qu'opère le graveur par rapport à ses modèles. Ce matériau est enrichi des cas où Ertinger se détourne d'un sujet topique pour lui préférer une scène du livret, des écarts que les gravures d'Ertinger entretiennent avec la lettre des livrets², et enfin du choix ponctuel de ne pas se contenter d'illustrer le dénouement. C'est de ce matériau que nous dégagerons des tendances contribuant à l'élaboration d'un discours sur l'opéra. Une troisième démarche consistera à prendre en considération la position particulière qu'occupe l'opéra dans les querelles et débats contemporains qui agitent à l'époque les domaines aussi bien théâtral qu'artistique et musical. La querelle autour de la moralité du théâtre, qui ressurgit en fin de siècle, conduit à s'interroger sur les fonctions que ce programme illustratif assigne à l'opéra, qui est alors une cible de choix pour les contempteurs du théâtre puisqu'il met l'amour au cœur de ses intrigues. Parmi les querelles de l'époque, une autre a opposé les tenants du théâtre spectaculaire et ceux du théâtre littéraire, se nourrissant de l'évolution de l'opéra en cette fin de siècle, notamment de l'apparition d'un genre nouveau : l'opéra-ballet. Notre dernière démarche consistera enfin à adopter un point de vue surplombant et à confronter l'impression globale que les gravures produisent dans leur ensemble avec les caractéristiques objectives du genre opératique³.

Ce sont ces caractéristiques qui structurent la partie III de notre travail. L'opéra est avant tout un genre destiné à la transposition scénique et non à la seule lecture. Cette dimension est infléchie par le programme illustratif, selon qu'il intègre des signes de théâtralité et des références aux conditions de représentations scéniques ou, au contraire, se cantonne au seul domaine du pictural (chapitre VII). L'opéra est aussi l'héritier de formes spectaculaires préexistantes (ballets de cour, pièces à machines, comédies et tragédies-ballets), avec qui il partage la volonté de « produire chez le spectateur une passion primitive sans laquelle aucune autre passion ne serait possible : l'émerveillement, l'admiration⁴ ». Il se distingue du théâtre parlé par ses moyens propres (musique, chant et danse), par des *topoi* dramaturgiques (l'ostentation, le merveilleux et la violence) qui favorisent le spectaculaire, et par l'importance

² Voir annexe 14, « Typologie des relations entre contenu des gravures topiques et contenu du livret ». Dans la précédente partie, nous avons considéré comme des distorsions entre gravure et livret uniquement l'ajout, la suppression et la modification d'éléments de l'intrigue. Dans la partie III, nous y ajouterons le degré de prise en compte, par Ertinger, du lieu de l'action et du nombre de personnages.

³ C'est ainsi que procède Tiphaine Karsenti lorsqu'elle compare le traitement des motifs troyens dans la tragédie parlée et la tragédie lyrique.

⁴ Catherine Kintzler, *op. cit.*, p. 179.

qu'il accorde à l'amour et le discours qu'il tient sur cette passion (chapitre VIII). C'est enfin à la manière dont Ertinger rend compte du renouvellement de l'opéra, au tournant du siècle que le chapitre IX est consacré.

CHAPITRE VII

GRAVER L'OPÉRA, ENTRE LITTÉRATURE ET SPECTACLE

Pour les Français des XVII^e et XVIII^e siècles,

l'opéra est une fable, présentée par des personnages en action au moyen de la combinaison d'un langage et d'une musique. Dans cette conception, le livret n'est pas un prétexte à la musique, mais un « poème », c'est-à-dire un texte littéraire qui peut être lu comme tel et obéit aux règles propres à la littérature. Cette estime dans laquelle le livret est tenu explique que celui-ci soit considéré en premier lors du choix des créations, avant les partitions¹.

Cette appartenance à la littérature se mesure aussi à l'importance accordée à l'intelligibilité du texte chanté, et au choix, comme librettistes, d'auteurs prestigieux. Mais, parce qu'il relève de la littérature dramatique, le livret d'opéra français est également transposé en une matière vivante, sonore et, comme le veut l'étymologie du terme « spectacle », visuelle.

La partie I a montré que les choix éditoriaux du RGO construisent l'image d'un genre littéraire qui n'a pas complètement gagné son indépendance par rapport à sa représentation. Les gravures contribuent également, avec leurs moyens propres, à ce positionnement. Au XVIII^e siècle, on illustre aussi bien des textes à lire que des textes à représenter, ajoutant ainsi au plaisir de la lecture celui d'« un divertissement visuel² ». Lorsqu'elles accompagnent un texte de théâtre, ces illustrations ont cependant une fonction supplémentaire : pallier en partie l'absence de représentation scénique, faciliter l'accès des lecteurs au statut de récepteurs qui « ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre³ ». C'est ce que constate Jean-Noël Laurenti à propos du RGO et de ses gravures :

¹ Solveig Serre, « De l'art de la mise en scène à la mise en scène de l'art : l'élaboration des spectacles à l'Académie royale de musique au XVIII^e siècle », art. cit.

² Marie-Claire Planche-Touron, art. cit., p. 1.

³ Dans ses préfaces pour *Les Précieuses ridicules* et *L'amour médecin*, Molière se plaint de voir ses pièces imprimées, c'est-à-dire accessibles sous une forme altérée, dépouillées de ces « ornements », ces « grâces » de la représentation.

Ce recueil reprend le texte des livrets vendus à la porte du théâtre du Palais-Royal au moment des représentations, sans les accompagner de la moindre note de musique, et, hors les didascalies, sans autre suggestion de mise en scène que les frontispices⁴.

La question est de savoir dans quelle mesure ce « voyage mental⁵ », auquel les gravures du RGO incitent le lecteur, est l'équivalent de celui proposé par une image n'intégrant que des codes de représentation iconographiques et servant de tremplin à l'imagination, ou bien de celui proposé par une image intégrant des références directes à la scène. Cette question se pose d'autant plus à propos des gravures du RGO qu'elles illustrent majoritairement des épisodes tirés de la mythologie ou du roman, et donc qu'elles s'inscrivent dans des genres picturaux comme la vignette gravée mythologique, la peinture d'histoire et l'illustration romanesque. La réponse à cette question induit une conception différente du genre opératique : illustré comme une fable, un conte, un roman, par des images dégagées des codes scénographiques, l'opéra est annoncé comme texte littéraire, qu'on peut se contenter de lire ; illustré par des images théâtrales, il est annoncé comme un texte qui a été spectacle. Les références à la vocation du texte illustré à devenir spectacle peuvent prendre différentes formes⁶. Nous englobons sous le terme « théâtralité » les seuls choix de structure qui font qu'une gravure évoque l'idée de théâtre. Le terme « théâtral » s'applique quant à lui la prise en compte de codes de représentation scéniques précis et avérés. Ceux-ci nous sont connus grâce aux documents de travail des professionnels de l'Académie royale de musique⁷, principalement Jean Berain⁸, l'artiste qui a œuvré le plus longtemps pour l'Opéra à la fin du XVII^e siècle. Il est sollicité en 1678 par Lully pour dessiner les costumes des opéras donnés à la ville puis, à partir de 1680, succède au décorateur et machiniste de l'Opéra Carlo Vigarini qui occupait cette fonction depuis 1672. Jusqu'à sa mort en 1711, il fut chargé, avec l'assistance de deux collaborateurs (Jacques

⁴ Jean-Noël Laurenti, *op. cit.*, p. 8.

⁵ Expression empruntée à Larry F. Norman, « Du spectateur au lecteur, ou du lecteur au spectateur ? », dans Larry F. Norman, Philippe Desan, Richard Strier (codir.), *op. cit.*, p. 20-21.

⁶ Nous faisons nôtre la préoccupation de Mickaël Bouffard-Veilleux : « Le parallèle avec le théâtre qui sera mis en œuvre [...] dans cet essai ne doit pas être compris au sens métaphorique. Il s'agira de comparer les peintures de ces artistes avec des pratiques théâtrales attestées [...] alors que la plupart du temps, comme le soulevait si justement Marie-Pauline Martin, "la notion de théâtralité se trouve réduite à une qualité seulement affective, et de surcroît anhistorique, désignant toute recherche ostentatoire de l'effet, quelle que soit l'époque envisagée". La grandiloquence des mouvements, l'exacerbation des sentiments et la pompe des décors dans une peinture, remarque-t-elle, suffisent à plusieurs pour qualifier une œuvre de théâtrale. » (Mickaël Bouffard-Veilleux, « Attitudes de théâtre, civilité et dispositif narratif dans la peinture d'histoire française entre 1700 et 1760 », art. cit., p. 12).

⁷ Même si la fidélité de ces images au spectacle opératique n'est pas absolue (voir Philippe Hourcade, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquières/Centre national de danse, 2002, p. 18).

⁸ Voir l'article « Berain (le père), Jean I » dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 2, p. 438-439 et Jérôme de La Gorce, *Berain dessinateur du Roi Soleil*, Paris, Hersher, 1986.

Rousseau et Jacques Vigoureux Duplessis⁹), de produire les dessins et maquettes des décors, costumes et machines que des artisans étaient ensuite chargés de réaliser. Son lien avec Ertinger est avéré : dans le volume 8 du *RGO* édité en 1706, toutes les gravures-frontispices sont des gravures d'interprétation réalisées par Ertinger d'après Berain. Ce dernier est aussi un des auteurs d'estampes destinées à promouvoir l'opéra produites en série et diffusées auprès du grand public par les soins notamment de la famille Bonnart (Robert Bonnart en tant que graveur, ses frères Nicolas et Henri en tant qu'imprimeurs¹⁰). Le degré de représentabilité scénique des gravures d'Ertinger concerne trois types d'éléments gravés. Le premier est l'espace : même si les décorateurs de théâtre puisent à des sources artistiques, entre un espace peint qui n'a de limites que celles de l'imagination de son auteur et un décor de théâtre qui obéit aux contraintes de la scène, la distinction est aisée. Le deuxième est le costume, objet d'une question (faut-il habiller les héros à l'antique ou à la moderne ?) à laquelle peinture d'histoire et scène théâtrale apportent des réponses différentes. Le troisième, la gestuelle, est le plus difficile à interpréter comme pictural ou théâtral. Au XVII^e siècle, le chanteur d'opéra (tout particulièrement français¹¹) produit des sons mais aussi des gestes. C'est un véritable « acteur » :

Le geste emplit [...] un rôle tout aussi grand que le chant dans la musique de cette époque. Il permet tout d'abord une meilleure compréhension du texte, puisque le mot est suppléé par l'éloquence du corps. Le geste influe également sur l'élément musical, qu'il colore et anime. Les affects du texte et de la musique sont ainsi portés vers le public de manière visuelle¹².

L'acteur lyrique n'exprime pas une intériorité mais suscite l'illusion qu'il ressent ce qu'il exprime¹³ grâce à des gestes obéissant à des codes qu'il partage non seulement avec l'acteur de théâtre parlé mais aussi avec les personnages peints¹⁴. Sur scène, ces gestes accompagnent un discours expressif ; dans les arts plastiques, ils aident le lecteur à le reconstituer. La formation au métier d'acteur suppose ainsi une familiarité avec la peinture d'histoire, et évidemment avec

⁹ Article « Décors », dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 2, p. 112.

¹⁰ Voir Pascale Cugy, *La dynastie Bonnart*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

¹¹ Laura Naudeix, « Le jeu du chanteur dans l'esthétique spectaculaire de l'opéra lulliste », dans Jacqueline Waeber, *Musique et geste en France de Lully à la Révolution – Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Berne, P. Lang, 2009, p. 46.

¹² Michel Verschaeve, « L'éloquence du geste », dans Emmanuel Coquery, Anne Piéjus (codir.), *Figures de la passion*, catalogue de l'exposition présentée du 23 octobre 2001 au 20 janvier 2002 au musée de la Musique, Paris, Réunion des musées nationaux / Cité de la musique, 2001, p. 52.

¹³ Anne Piéjus « Discours sur la musique et théorie des passions en France au XVII^e siècle », dans *Le théâtre des passions (1697-1759) – Cléopâtre, Médée, Iphigénie*, catalogue de l'exposition présentée au musée des Beaux-Arts de Nantes du 11 février au 22 mai 2011, Lyon, Fage, 2011, p. 21-22.

¹⁴ Pour montrer l'importance de l'*actio* rhétorique dans le programme illustratif du *RGO* nous avons regroupé les gestes éloquents effectués par les personnages gravés dans les annexes 23 à 26.

celle de Charles Le Brun, connu pour son travail de typologie des expressions¹⁵. Inversement, les peintres se sont inspirés du théâtre, tout particulièrement au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, date à laquelle la peinture d'histoire se renouvelle en empruntant désormais à la tragédie parlée ou lyrique ses sujets, ainsi qu'un panel d'expressions du visage et de gestes propres à émouvoir¹⁶. Malgré ce recours commun du théâtre et de la peinture d'histoire à une même grammaire et un même vocabulaire du geste, malgré ces « relations de contamination et d'échanges¹⁷ », il est possible de rapporter certains gestes précis gravés dans le *RGO* exclusivement à l'un des paradigmes théâtral ou pictural : l'éloquence incarnée dans le corps d'un acteur engagé dans une prise de parole sur scène et en public n'est pas exactement l'éloquence gestuelle d'un personnage peint. Dès lors, nous définissons picturalité et pictural par la négative : sont placées sous le signe de la picturalité les gravures dont la structure ne se fait pas l'écho de la dichotomie scène/salle, et comme picturales les codes de la représentation imagée non compatibles avec les codes de représentation en vigueur sur la scène théâtrale du XVII^e siècle, autrement dit des « éléments perturbateurs qui ne permettent pas de classer [l]es frontispices comme de simples images de la représentation¹⁸ ».

Après avoir relevé les signes conférant d'une part théâtralité et d'autre part picturalité aux gravures (sous-chapitre 1), nous mettrons en valeur la coprésence, dans les épisodes gravés, de motifs et d'un vocabulaire empruntés soit au pictural (sous-chapitre 2) soit au théâtral (sous-chapitre 3).

1. LE FRONTISPICE D'OPÉRA ET LA THÉÂTRALITÉ

L'inscription d'un frontispice dans la théâtralité ou la picturalité guide la perception du livret comme texte destiné à la représentation ou à la simple lecture. Parmi les frontispices du *RGO*, certains contiennent des dispositifs qui « présentent comme théâtrale une image qui, sans cela, serait purement narrative¹⁹ ». Ce sont eux que nous étudierons, considérant qu'en leur absence, une gravure est placée sous le signe de la picturalité.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Blandine Chavanne, « Quand la peinture se fait entendre », art. cit., p. 11.

¹⁷ Michel Verschaeve, « L'éloquence du geste », art. cit., p. 54.

¹⁸ Mariette Naud, *op. cit.*, p. 239.

¹⁹ Mariette Naud, *op. cit.*, p. 243.

Rideaux

Plusieurs cartouches de titre des gravures du RGO sont encadrés par un rideau²⁰. Que ce motif alterne avec d'autres montre qu'il a avant tout une fonction décorative comme en peinture où il est souvent utilisé pour ennoblir une composition. Or dans un frontispice de théâtre, ce même motif ne peut que renvoyer à l'idée de théâtre. Le premier rideau d'avant-scène attesté en France est celui de la salle du théâtre du Palais-Cardinal (construit en 1637 et inauguré en 1641) où se transportera justement l'Académie royale de musique à partir de 1673. Dans les gravures, la lourde tenture, sans renvoyer à un lieu de représentation précis et unique (puisqu'elle prend des formes différentes), joue un rôle symbolique et oriente le lecteur vers une interprétation théâtrale de la scène gravée qui devient scène à voir :

Parmi les éléments iconiques conviés pour montrer le théâtre, le rideau est sans nul doute le plus important, et le plus récurrent. On le retrouve jusque dans certains frontispices qui ne sont de toute évidence pas des représentations de la salle de théâtre, ou qui ne l'évoquent que de façon très éloignée : il ne s'agit donc pas tant d'un rideau de scène fonctionnel et utilitaire que d'un rideau vu comme un signe iconique visant à guider le lecteur dans son observation de l'image. [...] En d'autres termes, le rideau comme le cadre sert à la fois à diriger le regard du lecteur, plongé dans l'image comme dans une salle de théâtre dont il serait l'un des spectateurs, et à se définir clairement comme une image de théâtre, au cas où le lecteur en douterait. Même lorsque les autres éléments indicateurs sont omis – scène, public, décor – le lecteur se voit rappelée la nature dramatique du texte par l'adjonction de ce rideau symbolique²¹.

Au total, le rideau est présent dans quatorze gravures du recueil (et même redoublé dans les gravures n°10 et 30) selon une répartition qui n'est pas due au hasard : Ertinger adopte ce motif dans les trois premiers frontispices comme si son projet initial était d'unifier tous les frontispices, avant d'y renoncer au profit d'une plus grande variété ; reste que chacun des tomes suivants contient un voire deux frontispices intégrant ce motif.

Quatrième mur

Si Ertinger peut compter sur l'existence d'un motif topique du théâtre tel que le rideau, il est également précédé par plusieurs auteurs de frontispices qui ont situé l'épisode gravé dans un espace réparti entre une scène et une salle. Leurs gravures se distinguent selon la position virtuelle dans laquelle ils placent le lecteur dans la profondeur de la salle²². Un premier dispositif

²⁰ Il s'agit des gravures n°1, 2, 3, 5, 8, 10, 24, 28, 30, 34, 43, 45, 49 et 56. Dans la gravure n°13, il s'agit non d'un rideau mais d'un dais.

²¹ Mariette Naud, *op. cit.*, p. 241-242.

²² Voir l'article de Sabine Chauouche, « Spectateurs en scène : une esthétique du "théâtral" dans la gravure ? », conférence donnée lors du colloque CESAR de juin 2006.

consiste à représenter dans un plan d'ensemble à la fois la scène et la salle avec ses spectateurs²³ : il permet de fixer le souvenir d'un événement mémorable de la vie artistique. Un second dispositif ne représente que la scène et son cadre (et éventuellement une partie de la fosse d'orchestre). Le cadre de scène, dans le théâtre à l'italienne, matérialise sur un plan vertical la séparation entre la salle et la scène, délimite les trois côtés formant l'ouverture de la scène (auxquels on peut ajouter le mur de dessous de scène) et sert de faire-valoir à l'espace de jeu. Les gravures d'après Berain, qui ont servi de frontispices aux éditions séparées des opéras, l'intègrent systématiquement et surmontent sa partie supérieure d'un immense cartouche aux armes de l'Académie royale de musique : un tel dispositif magnifie l'Académie en tant que pourvoyeuse de spectacles grandioses sur la scène du Palais-Royal. Ertinger n'utilise aucun de ces deux dispositifs, pour des raisons à la fois matérielles (le choix du petit format in-12) et génériques (les gravures d'Ertinger n'ont pas la fonction de conserver la mémoire d'un spectacle ni de magnifier la scène de l'opéra). Plutôt que de représenter le hors-scène, il choisit un troisième dispositif consistant à déplacer la frontière scène/salle dans l'espace gravé.

Cette frontière peut se situer au seuil de la gravure et se matérialiser par un élément figuratif appartenant au monde fictif représenté dans la gravure, mais en même temps s'en détachant, car se situant à l'avant de l'espace gravé. C'est un équivalent du « quatrième mur », ce mur imaginaire situé sur le devant de la scène, qui la sépare de la salle, et au travers duquel le public voit les acteurs jouer, à ces différences près que la zone frontière gravée appartient à la fiction, qu'elle est en partie opaque, perceptible et figurative. Dans la gravure, sa fonction est d'interposer un écran entre le lecteur et la scène gravée et de rappeler que la gravure représente non pas une fiction mais la représentation de cette fiction. Cette zone frontière est d'étendue variable. Le cas extrême est représenté par les gravures n°4 pour *Cadmus et Hermione* et n°42 pour *Aricie*, dont la zone-frontière, formant un cadre ovale, rappelle un cadre de scène dont les trois côtés sont constitués d'une grotte de convention, tandis que sa partie basse est occupée par de la végétation²⁴. La zone-frontière est de type soit végétal²⁵ (figurée sur les côtés par des arbres ou dans sa partie basse par un tapis végétal d'où émergent des herbes, des buissons feuillus), soit minéral (sous forme d'amas rocheux).

²³ La gravure représentant la création de l'opéra *Alceste* dans la cour de marbre de Versailles, en 1674 en est un exemple (voir illustration 225).

²⁴ Ces deux gravures du *RGO* font comme un écho à la métaphore du théâtre comme grotte employée par Alcandre dans *L'illusion comique* de Corneille.

²⁵ Cet écran végétal est présent au bas des gravures n°2, 3, 18, 20, 21, 22, 27, 28, 31, 36, 41, 44, 47, 50 et 52.

Dans d'autres gravures, la zone-frontière est plus ou moins reculée dans la profondeur de la gravure. Pour que les deux espaces qu'elle sépare soient interprétés respectivement comme un espace de réception et un espace de jeu, il faut que l'espace le plus en avant soit un espace vide prolongeant l'espace du lecteur du *RGO*. C'est le cas lorsque la partie la plus en avant est dans l'ombre²⁶ tandis que la scène représentée est dans la lumière. L'opposition entre la scène éclairée et la salle plongée dans le noir n'est certes pas la règle au XVII^e siècle mais elle est avérée à l'Académie royale de musique :

La salle devait être plongée dans l'obscurité : on sait [...] qu'une bougie était nécessaire au public pour lire les paroles des livrets qu'on continuait à acheter à la porte du théâtre. L'espace réservé aux acteurs était en revanche bien éclairé. [...] Pour la rampe [...] il y avait cinquante lampes de zinc ; dans chacune se consumaient cinq chandelles²⁷.

Parmi les nombreuses gravures (vingt-six, soit un peu moins de la moitié) ayant recours à ce dispositif, deux en font un usage particulier. Dans la gravure n°6 pour *Thésée*, Ertinger ombre la zone avant, non pas en croisant des lignes, mais en les traçant parallèlement, créant l'illusion que l'espace où évoluent les personnages est surélevé et qu'on y accède par des escaliers. Dans la gravure n°46 pour *Le carnaval de Venise*, la partie ombrée du bas est séparée de la partie lumineuse dans laquelle sont circonscrits les personnages par une ligne droite horizontale : cette partie ombrée devient l'équivalent d'un *proscenium*, mur qui soutient la scène.

Adresse au lecteur

Même non représentée matériellement, cette zone frontière peut être réactivée grâce à un dispositif que l'historien d'art américain Michael Fried²⁸ appelle « adresse ». Il consiste à représenter un personnage regardant droit dans les yeux le lecteur/spectateur. Par exemple, dans la gravure n°11 pour *Bellérophon*, c'est à nous spectateurs que le héros tend son trophée comme si nous assistions à son triomphe et, dans la gravure n°13 pour *Le triomphe de l'Amour*, le regard que nous adresse Cupidon nous invite à admirer son apparition triomphale sur nuée. Dans les gravures n°45 et 46 pour *Les fêtes galantes* et *Le carnaval de Venise*, c'est l'un des participants au spectacle, respectivement le maître de musique et la danseuse au tambourin, qui nous fixe du regard comme pour nous entraîner dans la fête. Enfin, dans la gravure n°39 pour *La naissance de Vénus*, un des tritons soutenant la coquille de Vénus nous adresse un regard rieur.

²⁶ Cette zone d'ombre est repérable dans les gravures n°1, 2, 3, 5, 6, 7, 16, 17, 18, 21, 24, 25, 28, 35, 36, 38, 39, 40, 45, 46, 47, 50, 51, 54, 55 et 56.

²⁷ Jérôme de la Gorce, *L'opéra en France sous Louis XIV*, op. cit., p. 84.

²⁸ Michael Fried, *The moment of Caravaggio*, 2010, cité dans *Figures de fantaisie du XVI^e au XVII^e siècles*, op. cit., p. 52.

Ces regards rappellent, en même temps qu'ils la franchissent, l'existence d'une frontière, et correspondent aux adresses au public qui, lors d'une représentation, sont autant de franchissements du quatrième mur.

Spectateurs internes et témoins cachés

Si ces personnages nous regardent, d'autres sont accaparés par le spectacle de la scène gravée. Ainsi, dans la gravure n°25 illustrant *Orphée*, la zone ombrée que nous avons interprétée comme prolongement de notre propre espace de spectateur n'est pas vide mais animée par deux singes qui nous tournent le dos, trop occupés à observer le spectacle (celui d'Orphée jouant de la lyre mais aussi celui, plus prosaïque, d'un face-à-face entre un lapin et un hérisson). Déjà présents dans le frontispice original de Berain²⁹, ils font partie du cortège d'Orphée, mais ont une autre fonction. Ils sont assis, jambe repliées, comme des humains, et celui de gauche adopte même une gestuelle rhétorique d'étonnement. Isolés dans le *RGO*, ces singes n'ont pas la fonction décorative de leurs congénères aux lignes courbes intégrés aux grotesques de Berain et préfigurant l'art rocaille³⁰. Ils s'interprètent plutôt symboliquement : si le singe a retenu l'attention des hommes, dès le Moyen Âge, c'est pour son don d'imitation des attitudes humaines³¹ et, dans l'édition de 1603 de l'*Iconologie* de Ripa, il se tient aux pieds de l'allégorie de l'imitation. Les deux singes de Berain et Ertinger sont, dans une volonté de réflexivité, des doubles du spectateur des gravures. Intermédiaires entre l'épisode gravé et le lecteur, ils permettent à ce dernier d'appréhender la scène gravée comme un spectacle³².

Ces singes ne sont pas les seuls doubles du lecteur du *RGO*. D'autres spectateurs internes participent plus ou moins à l'action principale, réagissent plus ou moins à ce qui se passe et sont plus ou moins proches du lieu de l'action, plus ou moins individualisés, plus ou moins nombreux, humains ou animaux. Le petit chien assistant à une fête champêtre (gravure n°18), la panthère contemplant le couple formé par Ariane et Bacchus (gravure n°38), le cygne assistant à la chute de Phaéton (gravure n°15) sont des spectateurs internes étrangers à l'action. L'appartenance au monde aquatique de la nymphe Aréthuse (qui assiste impuissante à l'enlèvement de Proserpine dans la gravure n°12) et du dieu-fleuve Éridan (qui observe la

²⁹ La présence des deux singes y fait partie d'un dispositif plus vaste rappelant la virtualité scénique du livret puisque le cadre de scène est représenté.

³⁰ Rémi Mathis et Valérie Sueur-Hermel (codir.), *op.cit.*, p. 86.

³¹ Amandine Gaudron, « Le singe médiéval – Histoire d'un animal ambigu : savoirs, symboles et représentations », position de la thèse, École nationale des chartes, 2014.

³² Ils sont un écho très lointain des spectateurs occupant les loges sur la scène (voir illustration 228).

chute de Phaéton dans la gravure n°15), parce qu'elle est signalée conventionnellement par leur posture (couchés et tenant conventionnellement une urne) et leur proximité avec un cours d'eau bordé de joncs, rend vraisemblable leur représentation en retrait de l'action, dans un espace distinct de celui de l'action principale, en fonction de spectateurs. D'autres spectateurs sont plus intimement liés à l'action qu'ils regardent³³ : la Chimère assiste impuissante au triomphe de son vainqueur (gravure n°11) ; Andromède n'a d'yeux que pour le héros Persée qui la délivre du monstre (gravure n°14) ; Pélée est témoin de l'arrivée par mer de son amante (gravure n°24). Tous ces spectateurs, généralement de dos ou de trois-quarts dos sont pris dans une activité de contemplation, à laquelle le lecteur, même s'il n'y est pas invité directement, est tenté de se joindre³⁴. Ils se situent généralement dans la zone frontière, ou à peine plus en avant dans la profondeur de la gravure. Certains adoptent la gestuelle rhétorique d'un spectateur réagissant à ce qu'il voit (elle admet des variantes selon les circonstances) : leurs mains décalées (la main droite plus élevée que la gauche), paumes ouvertes en direction de la scène dont ils sont témoins, sont des manifestations d'intérêt. Ces personnages occupent toujours un espace différent de celui où se situe l'objet de leur regard : Aréthuse contemple depuis une rive l'enlèvement de Proserpine qui a lieu sur la rive opposée ; Andromède est sur un rocher tandis que Persée combat au-dessus des flots ; le dieu Éridan sur la rive observe Phaéton tomber dans les flots ; et c'est depuis la rive que Pélée contemple l'arrivée par mer de son amante.

La fonction de spectateur interne peut être aussi dévolue à des témoins cachés, dissimulés en partie par un arbre d'où ils observent une scène par effraction. Dans les gravures n°32 pour *Céphale et Procris* et n°40 pour *Méduse*, c'est une femme anonyme, représentée au fond à gauche, qui occupe cette fonction. Dans la gravure n°28 pour *Astrée*, le témoin caché est le berger Hylas et dans la gravure n°47, c'est la magicienne Mélisse.

Animaux ou humains, ces personnages, présents dans dix gravures, parfois en retrait des personnages principaux ou participant à l'épisode principal auquel ils réagissent par une gestuelle rhétorique, sont chargés d'annoncer au lecteur/spectateur que la scène gravée est un spectacle et que le livret devra être appréhendé de la même façon.

³³ Dans les gravures n°12, 14, 15, 18 et 24.

³⁴ Voir Georges Banu, *L'homme de dos- Peinture, théâtre*, Paris, A. Biro, 2000-2001, p. 12.

*

* *

C'est donc le rideau qui, dans le recueil, constitue le motif théâtral par excellence. Est également à interpréter comme signe de théâtralité toute structure qui matérialise la séparation entre un espace d'où l'on regarde et un espace regardé, sous la forme d'un quatrième mur végétal et/ou minéral ou d'une ligne de démarcation entre lumière et obscurité. La présence de personnages à fonction d'adresse ou de spectateurs internes permet enfin de présenter simultanément une action et l'intérêt qu'elle suscite.

Ces dispositifs éprouvés ne sont pas, dans la tradition illustrative, réservés aux illustrations théâtrales mais, employés dans des frontispices opératiques, ils voient leur théâtralité réactivée : ils rappellent que le genre opératique, même lorsqu'il se présente sous la forme d'un livret à lire, est livret d'un spectacle. Au nombre de vingt-cinq, les frontispices placés sous le signe de la théâtralité côtoient des gravures qui, n'intégrant pas ces dispositifs, se présentent donc comme de simples tableaux.

2. LE FRONTISPICE COMME TABLEAU : LE PICTURAL

Cette répartition quasi équilibrée entre gravures placées sous le signe de théâtralité et gravures placées sous le signe de la picturalité ne préjuge cependant pas de la manière dont est traité cette fois le sujet gravé.

Le pictural s'affiche toutes les fois qu'un choix de représentation est inconcevable sur scène, pour des raisons techniques et morales, la représentation plastique étant en effet « libre des contraintes et des bienséances de la tragédie jouée³⁵ ». Tout indice pictural contribue à faire des gravures des illustrations de fables mythologiques ou romans et invite donc à une appréhension du livret comme texte à lire.

Les créatures gravées inconcevables sur scène

Relève du pictural la présence de créatures gravées inimaginables sur une scène. Certes les décorateurs et machinistes s'ingéniaient à reculer les limites des effets spéciaux. Par exemple, les *putti* voletant et répandant des roses au-dessus de la Vénus anadyomène de la gravure n°39

³⁵ Mark Ledbury, « Libertés et contraintes, la peinture comme modèle pour la tragédie », dans *Le théâtre des passions (1697-1759) – Cléopâtre, Médée, Iphigénie*, op. cit., p. 72.

étaient concevables sur la scène de l'Opéra, sous la forme de jeunes enfants attachés à des cordes. De même l'aigle de Jupiter, les dauphins, chevaux marins, paons et colombes accompagnant les triomphes pouvaient être peints sur les praticables en bois faisant office de chars, et les dragons être représentés sous forme de machines ; en revanche, certains monstres, animaux et créatures allégoriques ne pouvaient apparaître sur scène sous la forme qu'Ertinger leur prête et qu'il emprunte à la peinture, qui peut techniquement et vraisemblablement représenter les fruits de l'imagination la plus débridée.

MONSTRES

La peinture et la gravure du XVII^e siècle ont ainsi hérité de l'Antiquité une morphologie du monstre qui lui attribue un torse humain et un corps d'une autre espèce animale, inconcevable sur scène et pourtant reprise par Ertinger pour représenter satyres et créatures marines.

Dans les gravures n°1 pour *Pomone* et n°3 pour *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, le dieu Faune et un serviteur de Bacchus sont représentés comme des êtres cornus, aux traits grossiers et pattes de bouc. Le premier a la partie supérieure du corps, jusqu'au haut des cuisses, revêtu d'un pourpoint et d'une fraise burlesques ; quant au second, il est complètement nu : sa queue et son ventre velu sont visibles tandis qu'une ombre de bon aloi dissimule son sexe. Ces satyres sont très éloignés de leurs homologues scéniques, incarnés par des acteurs qui leur prêtaient leur apparence humaine : Berain imagine pour le dieu Pan un costume constitué de motifs de feuilles aux découpes variées qui évoquent la nature moins caprine que silvestre de la créature³⁶. Quand les artistes de l'Opéra retiennent la proximité du satyre avec la nature et sa végétation, les peintres et graveurs comme Ertinger retiennent plutôt sa monstruosité.

La gravure n°24 pour *Thétis et Pélée* intègre de même des tritons (créatures marines mi-humaines, à queue fourchue) et une néréide dont les modèles sont picturaux et non scéniques.

C'est aussi d'une conception picturale du monstre que s'inspire la Chimère de la gravure n°11 pour *Bellérophon*. Ce monstre non pas volant mais rivé au sol ne correspond ni à la tradition mythologique, ni au livret³⁷, ni même à la réalité scénique dont un dessin de Berain³⁸

³⁶ Voir illustration 191.

³⁷ Les sources ne varient guère sur le physique de la Chimère : Ovide décrit par exemple « la chimère, qui avait au milieu du corps un bouc, la poitrine et la tête d'une lionne, la queue d'un serpent » (Ovide, *Les métamorphoses*, livre 9, *op. cit.* p. 248) et le livret s'y conforme.

³⁸ Voir illustration 214 : ce dessin date de 1705, année de la reprise de cet opéra, mais s'inscrit dans la tradition inaugurée en 1679.

donne une idée : une machine monstrueuse à tête de lion, corps de chèvre et queue de dragon. La Chimère d’Ertinger, affublée d’une queue de serpent, de cuisses humaines qui se prolongent par des pattes d’oiseau se terminant par quatre doigts griffus, d’un torse poilu de lion et d’une tête de femme, relève d’un univers pictural, condamné à l’époque par un théoricien du ballet comme Claude-François Ménéstrier, qui recommande d’« éviter les figures monstrueuses de tête de bêtes sur des corps humains, de jambes à plis de serpents, dont Ripa a infecté la peinture, par les bizarreries ridicules, dont il a rempli son *Iconologie*³⁹. »

Les satyres, tritons, néréides et Chimère du *RGO* s’inscrivent donc dans le pictural plus que dans le théâtral. Certes le dieu Pan de *Pomone* hésite encore entre un costume de scène qui dissimule sa nature caprine et la nudité mythologique qui lui permet d’exhiber ses jambes torsées ; mais cette hésitation dans la représentation du monstrueux se situe au seuil du recueil et n’est que provisoire.

ALLÉGORIES

La question de la représentation picturale ou théâtrale se pose également à propos des allégories. L’Opéra partage avec la peinture et la gravure, la représentation d’abstractions sous forme humaine. Dans le *RGO*, les représentations de la Paix sous la forme d’une femme brandissant un rameau d’olivier (gravure n°19) et de l’Amour sous forme de Cupidon sont à la fois théâtrales et picturales. Certes, le graveur a plus de latitude que le créateur d’opéra : par exemple, dans la gravure n°14, le fait que la délivrance d’Andromède revienne à Cupidon contredit la didascalie « Persée délie Andromède⁴⁰ ». C’est que les codes iconographiques permettent la représentation allégorique de l’amour sous forme d’un *putto* alors que l’écriture du livret y a plutôt recours dans le discours des personnages, par exemple dans la maxime prononcée par les parents d’Andromède :

*Quand l’Amour anime un grand cœur,
Il ne trouve rien d’impossible*⁴¹.

L’unique exemple, dans le *RGO*, d’une représentation allégorique de source iconographique se trouve dans la gravure n°23 pour *Zéphyr et Flore* : en ôtant au Soleil et à Borée

³⁹ Claude-François Ménéstrier, *Des ballets anciens et modernes selon la règle du théâtre*, 1682, cité dans Bianca Maurmayr, *Une culture chorégraphique au fil des airs – transferts et adaptations poétiques entre Venise et Paris au XVII^e siècle*, thèse de doctorat soutenue à l’Université Nice Côte d’azur en 2018, p. 128.

⁴⁰ *RGO*, tome 2, p. 355.

⁴¹ *Idem*.

leur nature humaine, Ertinger travaille comme illustrateur d'un mythe et non de son adaptation scénique.

ANIMAUX

La représentation des animaux est un autre critère qui contribue à mesurer la dimension théâtrale ou picturale d'une gravure. La présence d'animaux réels est difficilement concevable sur la scène française. Comparant les opéras italien et français, le musicologue François Raguenet conclut à la supériorité des machines italiennes et prend pour exemple la représentation d'un singe :

J'ai vu, à Turin, en 1697, Orphée qui, dans un opéra, enchantait, par sa belle voix, les animaux ; il y en avait de toutes les sortes ; des sangliers, des lions, des ours ; rien ne saurait être plus naturel et mieux contrefait ; un singe qui y était, y fit cent badineries les plus jolies du monde, montant sur le dos des autres animaux, leur grattant la tête avec sa main, et faisant toutes les autres singeries propres à cette espèce⁴².

Lorsqu'Ertinger représente lion (gravures n°8, 25 et 33), vache (gravure n°9), paons (gravures n°9 et n°26), cygne (gravure n°15), lapin (gravures n°25 et 50), singe (gravure n°25), cheval (gravure n°25), grue (gravure n°25), serpent (gravures n°33, 40 et 50), colombes (gravures n°41 et 51), éléphant, renard et sanglier (gravure n°33), panthère (gravure n°36 et 38) et dans une moindre mesure chiens (gravures n°32 et 41) ou moutons (gravure n°44), le lecteur a affaire à un univers pictural où la représentation animale ne rencontre aucune limite. À l'inverse, dans les livrets du *RGO*, ces animaux sont soit totalement absents, soit simplement évoqués dans un récit, par exemple celui du retour à leur état premier des compagnons d'Ulysse transformés en animaux par Circé. Fait *a priori* exception une didascalie d'*Orphée* (« Les animaux les plus farouches viennent écouter Orphée⁴³ ») mais la précision « les plus farouches » laisse entendre que cette didascalie est davantage destinée aux lecteurs qu'elle ne fait référence à un élément précis de représentation.

Lorsqu'Ertinger représente un animal, c'est plutôt en conformité avec un code iconographique dont la fonction est de faciliter l'identification immédiate des personnages : l'animal est un attribut (d'un dieu⁴⁴ ou d'une fonction, comme les chiens et moutons des bergers, les chiens des chasseurs) ou bien le résultat d'une métamorphose présente dans la source mythologique (la vache Io, le cygne Cygnus, les compagnons de Picus et ceux d'Ulysse).

⁴² François Raguenet, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéra*, Paris, J. Moreau, 1702, p. 118-119.

⁴³ *RGO*, tome 4, p. 45.

⁴⁴ Voir chapitre IV.

Les nombreux animaux répartis dans quatorze gravures du RGO (soit un quart) sont bien un indice de leur insertion dans la tradition picturale.

ENFANTS

Si les contraintes techniques expliquent la rareté d'animaux sur la scène de l'Opéra, ce sont des contraintes esthétiques qui expliquent que la représentation scénique des enfants soit alors objet de débats. Ainsi, lorsque l'abbé Dubos, pour qui la supériorité de la scène tragique française sur les autres formes de théâtre repose pourtant sur son caractère épuré, concède la nécessité d'y introduire parfois du spectacle, il prend cet exemple :

Qu'on demande à l'actrice qui joue le rôle d'Andromaque, si la scène dans laquelle Andromaque prête à se donner la mort, recommande Astyanax, le fils d'Hector et le sien à sa confidente, ne deviendrait pas encore plus touchante en y faisant paraître cet enfant infortuné, et en donnant lieu par sa présence aux démonstrations les plus empressées de la tendresse maternelle qui ne sauraient paraître froides en une pareille situation⁴⁵.

L'idée de représenter des enfants sur scène témoigne de la recherche de nouvelles solutions aptes à attendrir notamment par les larmes, à substituer la tristesse à la pitié, dans le prolongement de la préface à *Bérénice* de Racine⁴⁶. Alors qu'en 1674 Quinault n'intègre pas à son opéra la scène des adieux d'Alceste et ses enfants, en 1703, La Grange-Chancel le fait sous forme de récit, après avoir hésité et consulté des proches. À moins d'interpréter le choix d'Ertinger comme un écho du renouvellement, encore confidentiel, des ressorts émotionnels de la tragédie parlée, on peut y voir une manifestation de la plus grande liberté de l'artiste par rapport au dramaturge : des sujets comme l'enlèvement des Sabines ou le massacre des innocents avaient déjà donné lieu à des représentations d'enfants, et le frontispice pour *Andromaque* de Racine représentait déjà Astyanax emporté par un garde alors que l'enfant d'Andromaque n'est jamais représenté sur scène, y compris dans la scène 6 de l'acte III retenue par Chauveau : c'est à cet exemple que fait référence l'expression « dilemme d'Andromaque » employée par Mark Ledbury⁴⁷ pour désigner cette différence entre scène et peinture. Ce qui fait dilemme à propos de la représentation tragique ne pose pas problème dans les beaux-arts. Ertinger n'hésite pas non plus à représenter les cadavres des deux enfants de Médée et Jason dans la gravure n°31 alors que le livret doit se contenter de les évoquer, au nom de l'évitement de la représentation de l'infanticide.

⁴⁵ Cité dans Mark Ledbury, art. cit., p. 71.

⁴⁶ Pour un état des lieux de la question de la représentation des enfants au théâtre, voir Nicholas Dion, *op. cit.*, p. 317-320.

⁴⁷ Mark Ledbury, art. cit., p. 72.

Absents du livret, encore difficilement envisageables sur une scène, ces enfants, lorsqu'ils sont gravés, s'affichent comme les personnages d'un texte et non les figurants d'un spectacle.

*

Pour graver l'opéra, Ertinger emprunte donc à la peinture les conventions de représentation de certaines créatures mythologiques, monstres ou forces de la nature allégorisées sous une forme partiellement humaine ; il choisit de représenter des enfants dans deux gravures alors que la convenance de leur présence sur scène fait encore débat à l'époque : autant de libertés prises avec les conventions scéniques qui montrent qu'Ertinger, même lorsqu'il illustre des opéras, ne se départit pas de sa formation de graveur de la Fable. La conséquence en est la réduction des livrets opératiques concernés à des textes à sujets mythologique ou littéraires.

Les costumes à l'antique

Le critère des costumes est également discriminant pour déceler la part du pictural et du théâtral dans les gravures du *RGO*. La question de savoir s'il faut représenter les personnages mythologiques en habits à l'antique ou en habits modernes se pose dans les mêmes termes pour la peinture et la représentation théâtrale, mais leur réponse est différente. Alors qu'au début du XVII^e siècle, les arts graphiques prennent pour modèle l'Antiquité, même lorsqu'il s'agit d'illustrer des épopées et des romans modernes, au théâtre, en revanche,

*la tension est résolue en faveur de la modernité [...] En effet, là où le costume donne au peintre l'occasion d'étaler son instruction et de rivaliser avec l'histoire et la poésie, le costume théâtral est ressenti comme un élément esthétique, un ornement voué au seul plaisir du spectateur*⁴⁸.

À l'époque où Ertinger illustre le *RGO*, ses contemporains soulignent même, à l'occasion, l'opposition entre le costume de scène et le costume pictural, tel l'acteur Larive se lamentant que Corneille et Racine,

*si parfaitement instruits des mœurs et des personnages de leurs tragédies, n'aient pas songé à en établir les costumes d'après les modèles du véritable antique donnés par les Poussin, les Le Sueur, les Sarrazin*⁴⁹.

⁴⁸ Voir Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, *passim*.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 464.

Si le théâtre n'emprunte pas les costumes à l'antique de la peinture d'histoire, c'est au nom d'une « bienséance externe, qui incite à travestir [l'objet représenté], ne concevant le rapport au public que sur le mode de l'identification littérale⁵⁰ ». Ce l'est également au nom d'une bienséance morale : en effet les costumes antiques « autoris[ent] une semi-nudité [...] teintée de subtil érotisme⁵¹ » acceptable dans une représentation picturale mais pas lors d'un spectacle vivant engageant des corps d'acteurs :

les rares femmes qui montent sur une scène cachent leurs jambes souvent sous une longue jupe, tandis que, pour tous les personnages masculins, le costume ne descend jamais au-dessous du genou, laissant ainsi le bas de jambe et les pieds libres de leurs mouvements⁵².

Et en effet, parmi les dessins de costumes conçus pour la scène par Berain, on serait bien en peine de trouver un costume féminin qui laisse apparaître plus que les avant-bras⁵³.

Plusieurs des personnages d'Ertinger sont pourtant revêtus du *pallium* antique tout droit tiré de la peinture mythologique. Lorsqu'il est endossé par les déesses d'importance, les nymphes et les héroïnes les plus célèbres (Psyché, Andromède, Ariane, Méduse), il va de pair avec la représentation d'un voile flottant qui a toute sa place dans une œuvre graphique et n'attire *a priori* pas l'attention sauf si l'on se pose la question de sa représentabilité sur scène. C'est aussi le vêtement des grands prêtres et prêtresses⁵⁴ (un pan en recouvre alors leur tête), et de certains dieux et des personnages masculins mythologiques autres que les héros. Quant aux dieux Apollon, Jupiter, Pluton, Cupidon, Zéphyr, Bacchus, Neptune et Alphée ou aux personnages mythologiques comme Alcide, Adonis, Phaéton ou le cyclope, ils sont revêtus d'une chlamyde qui laisse apparentes leur poitrine et leurs jambes. Les tuniques à l'antique (qui vont le plus souvent de pair avec les pieds nus) dénudent les épaules et les jambes parfois jusqu'aux genoux, qu'il s'agisse de Psyché dans la gravure n°10, de Méduse dans la gravure n°40 et de la reine des Amazones dans la gravure n°48. Ces tuniques autorisent également un traitement des plis qui, sans adopter le drapé mouillé qui épouse complètement la forme des corps, laisse entrevoir cependant le dessin de la poitrine et le nombril. La nymphe Aréthuse de

⁵⁰ *Ibidem*, p. 454.

⁵¹ Edith Karagiannis-Mazeaud, « Costumes de représentation au temps de la Pléiade : tradition, antiquité, exotisme, bergeries », dans Anne Verdier, Olivier Goetz, Didier Doumergue (codir.), *Art et usages du costume de scène*, Vignon, Lampsaque, 2007, p. 32.

⁵² Marie-Thérèse Mourey, « Le corps du danseur au XVII^e siècle : de l'habit à l'habitus », dans Anne Verdier, Olivier Goetz, Didier Doumergue (codir.), *Art et usages du costume de scène*, *op. cit.*, p. 45.

⁵³ Certes, le costume de la Furie conçu pour la scène 3 du premier acte du ballet des *Noces de Pélée et Thétis* laisse les mollets apparents mais les Furies y sont interprétées par des hommes, qu'il s'agisse de Louis XIV ou de courtisans, dont Lully (Jérôme de La Gorce, *Féeries d'opéra, Décors, machines et costumes en France 1645-1765*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites et Éditions du patrimoine, 1997, p. 116).

⁵⁴ Voir gravures n°34 et n°55.

la gravure n°52 et Vénus (anadyomène ou amante d'Adonis) sont quasi nues, à peine voilées, conformément aux codes iconographiques. Le personnage de la Furie dans la gravure n°9, torse nu, mollets dénudés, mamelles pendantes, est celui qui déroge le plus à la bienséance théâtrale : constitutives de l'iconographie traditionnelle de la Furie, sur les costumes de l'Académie royale de musique, ces mamelles sont simplement peintes⁵⁵.

Le *topos* d'Andromède délivrée par Persée, repris dans la gravure n°14, est précisément le support d'une réflexion de Pierre Corneille sur les formes différentes que prend la bienséance dans le texte de théâtre destiné à la scène et dans la peinture :

Les peintres qui cherchent à faire paraître leur art dans les nudités, ne manquent jamais à nous représenter Andromède nue au pied du rocher où elle est attachée, quoiqu'Ovide n'en parle point. Ils me pardonneront si je ne les ai pas suivis dans cette invention⁵⁶.

Le fait même que le dramaturge signale cet écart, en laisse la raison dans l'implicite, et réclame le pardon des peintres, n'est pas sans humour. En représentant Andromède nue, Ertinger agit bien en peintre.

Le frontispice d'*Acis et Galatée* est un autre exemple particulièrement éclairant du parti pris pictural parfois affiché par Ertinger. Copiant le frontispice de l'édition séparée du même livret, Ertinger s'en démarque en substituant aux costumes d'opéra des costumes plus conformes aux codes picturaux qu'il avait déjà utilisés dans la vignette pour « Acis et Galatée » des *Métamorphoses* et qu'il utilise ailleurs dans le *RGO* : son Acis et sa Galatée ne portent plus de couvre-chef à plumes ; la nymphe Galatée est nue et ses fesses sont visibles malgré l'écran que forme l'eau ; la nudité de Polyphème est simplement voilée par une étoffe flottante, conformément à sa nature surnaturelle ; son masque à œil unique est supprimé.

Lorsqu'ils sont revêtus de costumes à l'antique, les personnages d'Ertinger inscrivent l'épisode gravé dans la fable mythologique plutôt que dans l'univers du spectacle, font du livret un récit mythologique à lire plutôt qu'un texte de théâtre destiné à la représentation.

Les espaces non concevables sur scène

De même que certains costumes ne sont pas envisageables sur scène, certains lieux gravés n'y sont pas transposables tels quels, à moins de considérer que toutes les gravures représentent des acteurs jouant devant une toile de fond peinte, ce qui n'est pas le cas, les

⁵⁵ Voir illustration 192.

⁵⁶ Pierre Corneille, « Argument » d'*Andromède*, Rouen, L. Maurry, 1651.

personnages d'Ertinger étant situés le plus souvent non pas devant mais à l'intérieur d'un espace.

Alors même que les scènes de l'Académie royale de musique et d'autres théâtres adaptent au moule du décor perspectiviste, symétrique et en plan éloigné tous les types de paysages, Ertinger le fait seulement pour les architectures maîtrisées et unifiées ou pour la nature domestiquée (de type jardin à la française). Il exclut de ce « moule » certains bocages (gravure n°28 pour *Astrée*), les forêts (gravure n°27 pour *Coronis*), les rivages (gravure n°37 pour *La naissance de Vénus*), les « solitudes », autrement dit les lieux sauvages, déserts et rocailloux (gravure n°4 pour *Cadmus et Hermione*).

Ces espaces picturaux ne se définissent pas seulement par la négative (absence de symétrie, absence de plan éloigné), mais aussi selon un critère positif : la manière dont est représenté le sol. Alors que dans certaines gravures le sol est parfaitement plat comme s'il s'agissait du plancher d'une scène de théâtre, dans d'autres, le sol intègre des éléments végétaux, rocheux et aquatiques : c'est le cas dans la gravure n°31 pour *Médée* qui représente un sol au relief accidenté parcouru par un sentier qui relie le cadre de la scène principale à l'entrée du château.

En concevant, pour certaines gravures, des espaces qui échappent aux codes scéniques, Ertinger introduit le livret d'opéra comme une fiction à partir de laquelle peut se déployer une imagination non contrainte.

*

* *

Il est naturel, étant donné sa formation et sa pratique, qu'Ertinger conçoive certaines de ses gravures non pas comme des illustrations de pièce de théâtre mais comme des images adoptant des codes proprement iconographiques qui n'ont pas d'équivalents sur scène. La présence de créatures qui ne peuvent être incarnées sur scène sous la forme que leur confère Ertinger, l'usage de costumes à l'antique qui contreviennent aux bienséances scéniques et les espaces qui n'ont de bornes que l'imagination du graveur sont autant de parti pris picturaux qui invitent à lire les livrets en question comme s'il s'agissait de simples récits mythologiques ou romanesques.

3. LE FRONTISPICE COMME *MEMORANDUM* D'UNE REPRÉSENTATION : LE THÉÂTRAL

Or, dans les gravures du *RGO*, ces mêmes éléments picturaux côtoient des éléments théâtraux, c'est-à-dire familiers pour le lecteur qui a déjà assisté à une représentation théâtrale.

Les habits modernes

Le costume est, on l'a vu, un critère pertinent pour interpréter une gravure comme l'illustration d'un texte ou d'un spectacle : si les costumes à l'antique invitent à interpréter les personnages gravés comme les êtres mythologiques d'une fable, les habits plus modernes incitent à y voir des acteurs.

Les robes des héroïnes d'Ertinger sont, comme celles des actrices, inspirées des modes de l'époque et constituées d'« un corps à baleine et [d'une] grande jupe à panier (avec ou sans traîne)⁵⁷ ». On a montré par exemple qu'en représentant Didon dans une robe ample et peu décolletée, Ertinger tournait le dos à l'érotisme que la tradition picturale prête à la reine de Carthage.

Les héros d'Ertinger portent quant à eux un habit à la romaine qui emprunte ses principaux éléments au costume de scène, lui-même « transposition textile de l'armure antique⁵⁸ » qui remplace le métal par des étoffes : la cuirasse de bronze de *l'imperator* est remplacée par un pourpoint de tissu et se prolonge par des lambrequins formant un tonnelet sous la ceinture, associé à des brodequins à revers drapés dont les héros d'Ertinger sont également chaussés.

Enfin, alors que, nous l'avons vu, les dieux d'Ertinger revêtent majoritairement des costumes à l'antique, les divinités secondaires comme Momus (gravure n°35), le dieu des jardins et Faune (gravure n°1) ont une apparence extérieure proche de celle des personnages de divertissements dansés et s'inspirent des modèles créés par Berain et ses prédécesseurs pour tous les spectacles et festivités contribuant aux « fastes de cour⁵⁹ ».

⁵⁷ Voir l'article « Costumes », dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 1, p. 898.

⁵⁸ Noëlle Guibert, « L'iconographie de Racine à la Bibliothèque de l'Arsenal », *Cahiers raciniens*, n°27, 1970, p. 41.

⁵⁹ Expression reprenant le titre de l'ouvrage de Paulette Choné, Jérôme de La Gorce (codir.), *Fastes de cour au XVII^e siècle – Costumes de Bellange et de Berain*, *op. cit.*

Quant aux bergers d'Ertinger, ils portent le même costume que leurs homologues gravés du *Théâtre italien*⁶⁰, dont les frontispices sont plus directement rattachés à la représentation scénique. Un accessoire symbolise à lui seul l'univers du spectacle : il s'agit du panache de plumes qui orne les coiffes de certaines héroïnes et héros⁶¹ et celles des musiciens de la gravure n°45. Dans les inventaires des biens du directeur de l'Opéra, les plumes sont toujours mentionnées, à côté des machines, habits, décorations et rubans⁶². Leur ajout systématique sur le casque de tous les héros des gravures déroge d'ailleurs à son attribution exclusive aux seuls généraux dans la peinture d'histoire.

Le costume de l'Hiver dans la gravure n°36 est également d'inspiration scénique. Dans le livret cette saison est associée à Borée, mais le vieillard gravé par Ertinger, à la barbe et la moustache blanches, revêtu d'un long manteau et d'une toque doublés de fourrure, n'a rien à voir avec le dieu du vent du Nord, tel qu'il apparaît dans les tableaux ou sculptures représentant l'épisode célèbre de l'enlèvement d'Orithye⁶³. Contrairement aux trois autres saisons, représentées chacune sous la forme de la divinité qui lui est spontanément associée, l'Hiver d'Ertinger s'inspire d'une longue tradition iconographique qui le représente sous la forme d'un personnage (homme ou femme, âgé ou pas), dans le cadre d'une scène de genre (donc chaudement vêtu) ou mythologique (à moitié nu) réchauffant ses mains à une source de chaleur (brasero, réchaud ou cheminée)⁶⁴. La figure allégorique d'Ertinger ne se réduit pourtant à aucune de ces précédentes représentations du fait de son long manteau à bordure de fourrure dont l'inspiration est plus vraisemblablement le ballet. En effet, dans un dessin de Berain pour l'opéra *Isis* qui représente un des Trembleurs des peuples des climats glacés⁶⁵, un personnage imberbe, au bonnet et aux chaussures fourrées, se drape dans un ample manteau doublé, dans la posture voûtée d'un frileux. Ce dessin s'inscrit lui-même dans la tradition du ballet de cour. Sur une gravure représentant l'entrée des Gelés dans *Le Ballet du Grand bal de la Douairière de*

⁶⁰ Le berger figurant à gauche des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* est par exemple copié du Jupiter en berger de la gravure pour *Arlequin Mercure* (voir illustration 249).

⁶¹ Comme Pomone et Flore dans la gravure n°1, Hermione dans la gravure n°4, Médée dans la gravure n°6, Aricie dans la gravure n°42, Marthésie dans la gravure n°48, Amadis de Grèce dans la gravure n°47 et le roi des Scythes dans la gravure n°48.

⁶² Albert Mousset, *op. cit.*, p. 100 et 103.

⁶³ Certes, Borée est plus souvent représenté en vieillard (comme dans *L'enlèvement d'Orythie* de Sebastiano Conca, musée du Louvre, dans *Borée enlève Orithye* de Pierre Paul Rubens, musée de Dresde ou encore dans *Borée et Orithye* de Michel Corneille, musée du Louvre) qu'en jeune homme (comme dans *Borée enlevant Orythie* de Gaspard Marsy et Anselme Flamen, musée du Louvre), mais toujours avec des ailes et en mouvement. Le vieillard d'Ertinger n'est pas ailé mais sa position assise est contradictoire avec l'iconographie traditionnelle d'un vent.

⁶⁴ Voir illustrations 149, 150 et 180.

⁶⁵ Voir illustration 198.

*Billebabaunt*⁶⁶, le personnage barbu qu'ils entourent, habillé d'un épais manteau doublé de fourrure, arborant un chapeau enflammé, et tenant dans ses mains un foyer, préfigure l'Hiver d'Ertinger. Dans sa gravure pour *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française*, Ertinger avait déjà affublé son Hiver du même bonnet mais la longue tunique du vieillard, fourrée aux poignets, n'y était pas redoublée par un manteau tandis que le caractère antique de ce costume était signalé par une sur-tunique flottante. La représentation de l'Hiver dans le *RGO* fonctionne donc comme un « mille-feuilles » de traditions picturales, gravées et spectaculaires : elle puise dans la représentation allégorique, commune à la peinture mythologique et à la scène de genre, mais par l'intermédiaire du ballet de cour. Le manteau doublé de l'Hiver est un indice de plus du lien entre Ertinger et les concepteurs des costumes de l'Académie royale de musique, dont les lecteurs du *RGO* étaient familiers, qu'ils aient assisté à des représentations opératiques ou qu'ils aient acheté ou contemplé des estampes en faisant la promotion.

Les robes élégantes et extravagantes des mortelles, les variations sur le modèle du costume à l'antique des héros masculins et le manteau doublé de l'Hiver sont autant de modalités de costume qui infléchissent le programme illustratif du *RGO* vers le théâtral.

L'actio de l'acteur

Parmi les critères permettant d'interpréter les êtres gravés comme des acteurs ou des personnages de fables, figure, en plus des costumes, l'*actio* rhétorique. Elle a beau servir de référence commune à la peinture d'histoire et au théâtre, il est possible d'isoler certains gestes renvoyant sans équivoque à une gestuelle d'acteurs, en s'appuyant sur différents critères. Le premier est leur mention dans les rares traités à l'usage des acteurs⁶⁷ (fort heureusement réédités et/ou analysés par des chercheurs comme Sabine Chaouche et Michel Vershaeve). Un autre critère est la présence de ces gestes dans les livrets, sous forme didascalique : si ce critère est à prendre avec précaution en ce qui concerne les déplacements, il est fiable pour attester qu'un geste fait partie de la technique d'acteur. Un dernier critère est le fait qu'un geste est passé au statut de *topos* grâce à sa récurrence dans des images se faisant les relais des univers théâtral et opératique (estampes et frontispices, dont ceux du *RGO*). Nous ne retiendrons donc pas les

⁶⁶ Estelle Moulineau, « L'album Rabel du musée du Louvre », dans Thomas Leconte (dir.), *Les fées des forêts de Saint-Germain, 1625 Un ballet royal de « bouffonesque humeur »*, Tours, Centre d'études supérieur de la Renaissance – Versailles, Centre de musique baroque de Versailles – Turnhout, Brepols, 2012, p. 98-99 (voir illustration 259).

⁶⁷ Voir leur présentation globale dans Michel Vershaeve, « L'éloquence du geste », art. cit., p. 53.

postures et gestes communs à la peinture et à la scène et, à cette étape de notre réflexion, nous ne distinguerons pas entre gestes théâtraux et opératiques : d'une part parce que notre objet, dans ce chapitre, est de déterminer dans quelle mesure les gravures contribuent à faire d'un texte théâtral (peu importe pour l'instant qu'il soit parlé, récité ou chanté) un texte à lire ou à relire à ses conditions effectives de mise en scène, et d'autre part parce que les postures et gestes renvoyant explicitement au théâtre lyrique découlent de sa dramaturgie et seront donc étudiés dans le chapitre suivant.

LE JEU DE FACE

Peuvent tout d'abord être considérés comme scéniques tout d'abord les gestes conditionnés par leurs circonstances d'usage c'est-à-dire le jeu devant un public. Une règle propre à la représentation scénique consiste, pour le comédien, à rester de face ou, à la rigueur, de profil⁶⁸ :

Le jeu était principalement frontal à l'époque, du fait des contraintes lumineuses et [du fait que] les chanteurs se parlaient [...] sans se regarder⁶⁹.

De fait, dans le RGO, huit gravures seulement intègrent des personnages de dos⁷⁰ : les choix esthétiques d'Ertinger coïncident donc avec les préoccupations des acteurs.

LA CROIX SCÉNIQUE

La présence de certaines attitudes de civilité dans le programme illustratif d'Ertinger est aussi un indice déterminant dans notre enquête sur l'infléchissement théâtral de ces gravures et, par ricochet, sur l'infléchissement spectaculaire de l'image de l'opéra qui s'en dégage. Incarnés sur scène par des acteurs, les personnages, y compris ceux des tragédies à sujets antiques, se voient attribuer une gestuelle conforme aux usages de la classe aristocratique du XVII^e siècle, ce qui n'est pas le cas dans la peinture d'histoire qui, parce qu'elle prend ses modèles dans l'art antique et les maîtres de la Renaissance italienne, a été plus réticente que les autres genres (par exemple le portrait) à intégrer les gestes contemporains de la civilité. La première raison de ce décalage temporel est le refus de l'anachronisme (qui ne pose pas de problème au théâtre) et la seconde, le fait que :

⁶⁸ Sabine Chaouche, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁹ Judith Le Blanc, « Le spectacle de Callirhoé, une esthétique du contraste et du contrepoint » dans Benoît Dratwicli (dir.) *Callirhoé, tragédie lyrique d'André Cardinal Destouches Paris, 1743 – Un collectif autour de l'opéra « Callirhoé »*, San Lorenzo de El Escorial, Glossa Music et Ediciones singulares, 2006, p. 63.

⁷⁰ Il s'agit de l'enfant d'Alceste et Admète (gravure n°5), un compagnon de Renaud (gravure n°20), Galatée (gravure n°21), Pélée (gravure n°24), une naïade domptant les chevaux de Neptune (gravure n°40), un masque comique (gravure n°46), la statue de Galatée (gravure n°49) et Médus (gravure n°55).

*les gestes de la grâce et de la civilité ne sont pas très expressifs puisqu'ils doivent dénoter la retenue et la domination des passions. Or, les exigences narratives de la peinture d'histoire requièrent une clarté d'action et les figures des corps sont les premières narratrices de l'istoria*⁷¹.

L'emploi, par Ertinger, d'une gestuelle de civilité⁷² confirme donc l'inspiration théâtrale des frontispices du RGO et si, pour un lecteur contemporain du RGO, cette gestuelle trouve des échos dans certains tableaux d'histoire, il s'agit de ceux du tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, qui se renouvellent justement en empruntant à la tragédie et à l'opéra. Certes Ertinger continue de représenter certains de ses personnages conformément au *contrapposto* (ou « déhanchement » à l'antique) typiquement pictural : en attribuant au père de Lavinie (gravure n°26), à Ulysse (gravure n°33), à Neptune (gravure n°40), à Laomédon (gravure n°51), et à Alcide (gravure n°54) cette attitude du corps humain où l'une des deux jambes tenue à la verticale du torse porte le poids du corps, l'autre étant laissée libre et légèrement fléchie, il s'inscrit dans la tradition iconographique de la peinture d'histoire. En revanche, la disposition des pieds appelée « croix scénique » sur les planches du théâtre et qui est une adaptation, en une disposition des pieds décalés et en ouverture, de la position dite de « quatrième fermée⁷³ », est adoptée par tous les personnages (sauf les personnages rustiques comme les satyres), y compris en position assise, preuve qu'Ertinger prend pour modèle des acteurs engagés sur scène bien plus que des héros de la peinture d'histoire.

LA SOLLICITATION PRIVILÉGIÉE DE LA MAIN DROITE

Si les gravures du RGO contribuent à inscrire le genre opératique du côté du spectacle à voir, c'est que la majorité des personnages gravés se conforment à la règle de la prééminence de la main droite, qui vaut pour l'orateur comme pour l'acteur :

*La main gauche, complément passif la plupart du temps, s'oppose à une main droite active qui a pour charge de mettre en valeur le discours. La majorité des gestes est le fait de la main droite qui dirige et éclaire le discours selon différents mouvements*⁷⁴.

⁷¹ Mickaël Bouffard, « Attitudes de théâtre, civilité et dispositif narratif dans la peinture d'histoire française entre 1700 et 1760 », art. cit., p. 27.

⁷² Voir annexe 27, « La gestuelle de civilité et ses écarts dans les gravures du RGO ».

⁷³ Mickaël Bouffard montre que cette position de danse qui consiste à « avoir le poids sur la jambe arrière, les pieds disposés en équerre avec les orteils tournés en dehors et le pied de devant placé sur un axe qui croise la cheville du pied de derrière » (Mickaël Bouffard-Veilleux, « The Convergence of Dancing and Drawing Practices in the Reign of Louis XIV : Costume Designs from the Edmond de Rothschild Collection in the Louvre », *Dance Research*, vol. 34, may 2016, p. 22) a été inventée au début de la deuxième moitié du XVII^e siècle. Elle est devenue ensuite une position de civilité pour, à la fin de ce même siècle, se déplacer du corps de l'aristocrate à sa représentation dans l'image dessinée, gravée puis peinte, instaurant une rupture dans l'iconographie de la noblesse.

⁷⁴ Sabine Chauouche, *op. cit.*, p. 60. Elle cite cette recommandation : « Il faut faire tous les gestes de la main droite, et si l'on y emploie la gauche, que ce soit seulement pour accompagner la droite, et encore en s'élevant toujours

Dans le RGO, une vingtaine de personnages⁷⁵ seulement sur environ cent cinquante⁷⁶ ont une main gauche plus signifiante que la main droite, preuve qu'Ertinger grave des personnages acteurs. Ces exceptions correspondent en outre à des cas de figure bien précis, compatibles avec une interprétation théâtrale de la gravure : certains de ces personnages sont engagés dans une expression gestuelle qui sollicite les deux mains à la fois ; ensuite, certaines gravures fondées sur une composition symétrique impliquent que lorsque l'un des personnages agit de la main droite, son symétrique agit de la main gauche (par exemple, dans la gravure n°1, le geste de Flore tenant sa couronne de la main gauche est symétrique à celui de Pomone qui l'effectue de la main droite) ; parfois enfin, le jeu de la main gauche est à interpréter comme le signe d'un registre comique : dans la gravure n°3 pour *Les fêtes de l'amour et de Bacchus*, les gestes accomplis de la main gauche correspondent à des actions légères (servir du vin, mettre à l'index, mettre en garde, essayer de prendre la main de l'être aimé) de la main gauche. En fin de compte, seuls cinq personnages effectuent un geste de la main gauche pour des raisons moins claires : c'est avec la main gauche que Marthésie se suicide (gravure n°48), que les magiciennes des gravures n°6 et 42 manipulent leur baguette ; que Chariclée (gravure n°34) et Roxane (gravure n°43) tiennent leur mouchoir. La sollicitation largement majoritaire de la main droite rappelle bien la vocation scénique des personnages gravés et donc des livrets dont ils sont tirés.

LENTEUR, IMMOBILITÉ ET RECTITUDE

Une autre caractéristique du jeu de l'acteur du XVII^e siècle est qu'il est globalement modéré, statique et pesant⁷⁷, plus encore chez les acteurs d'opéra. Certes, les passions opératiques se traduisent par les déplacements du corps (la peur implique la fuite, le désir ou la haine la poursuite, l'hostilité ou le désir de protection le fait de repousser) et la dramaturgie opératique affectionne, en plus des déplacements des danseurs et des êtres merveilleux, ceux des acteurs qui en début ou en fin de scène sont sujets des verbes « entrer », « se retirer », « sortir », « courir après », « suivre », « s'avancer ». Mais outre que ces déplacements d'acteurs

moins haut qu'elle. » (Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste*, Paris, A. Courbé, 1657, *op. cit.*, p. 132).

⁷⁵ Le dieu Pan, Flore, le dieu des jardins (gravure n°1), Climène (gravure n°2), les autres personnages de la gravure n°3, Phaéon (gravure n°15), les bergers situés à gauche de la gravure n°19, Armide (gravure n°20), Achille (gravure n°22), Latinus (gravure n°26), Alcide (gravure n°29), Chariclée (gravure n°34), la magicienne (gravure n°42), la sultane délaissée (gravure n°43), la magicienne Mélisse (gravure n°47), Marthésie (gravure n°48) et le personnage de gauche dans la gravure n°56.

⁷⁶ Nous ne prenons pas en considération les personnages en arrière-plan, ni les gravures représentant des danseurs ou instrumentistes (7, 18, 45, 46), des assemblées (13, 19), ni les quelques personnages dont on n'aperçoit pas les mains.

⁷⁷ Sabine Chaouche, *op. cit.*, p. 59.

sont rares à l'intérieur des scènes, ils ne peuvent être que lents, étant donnée la coupe des costumes : la marche est la norme plutôt que la course. De plus, les acteurs d'opéra sont aussi chanteurs :

Le chant d'opéra implique [...] des contraintes physiques, qui limitent l'évolution du déplacement et de l'engagement corporel, surtout dans les conditions acoustiques des théâtres du XVIII^e siècle : il faut chanter face au parterre, et le plus souvent donc les airs imposent un arrêt de tout mouvement⁷⁸.

Dans ces conditions, les rares didascalies qui font référence à des déplacements rapides⁷⁹ ne sont pas à prendre au premier degré et valent plus par leur pouvoir évocateur pour un lecteur que par leur fidélité au jeu scénique.

La rareté des personnages saisis par Ertinger en plein mouvement découle de cette fixité du corps de l'acteur. Seules quatre gravures saisissent les personnages en pleine course, le pied arrière entièrement décollé du sol : tel est le cas d'Acis et Galatée menacés par Polyphème (gravure n°21), de personnages persécutés par un être surnaturel lui aussi saisi en plein mouvement (gravures n°50 et 52 pour *Canente* et *Aréthuse*), auxquels s'ajoute la Furie dans la gravure n°9 pour *Isis*. Ce n'est pas un hasard si les trois premières gravures sont justement des imitations de gravures pour les *Métamorphoses* qu'Ertinger n'a pas pris la peine d'adapter au contexte du *RGO*. Quant aux Furies, leur représentation est par convention associée au mouvement : dans les livrets elles font partie non pas des acteurs mais des danseurs et sont associées à des didascalies qui signalent quantité de déplacements surtout lorsqu'elles sont en troupes. Au total, sept protagonistes gravés, auxquels s'ajoutent deux troupes (celle des bergers et bergères terrorisés par Roland, et celle des bacchantes lancées à la poursuite d'Orphée) représentent des personnages en pleine course, ce qui est peu.

La représentation des personnages jambes décalées, talon arrière décollé du sol, est une autre modalité conventionnelle (et atténuée) de la représentation du mouvement : dans certains de ses emplois, elle consiste à substituer la marche à la course que la situation implique pourtant (celle d'Admète ou de Cybèle découvrant l'être aimé mourant dans les gravures n°5 et n°8, celle du roi empêchant le sacrifice de Théagène dans la gravure n°34, celle d'Égée censé se précipiter vers ce fils qu'il vient de reconnaître et qui au lieu de cela attend qu'il se lève) et dans la plupart des autres elle souligne une tension physique déjà suggérée par un corps légèrement penché

⁷⁸ Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 1986, p. 122.

⁷⁹ On peut citer cette succession de didascalies dans la scène 3 de l'acte V d'*Atys* : « Atys court après Sangaride qui fuit dans un des côtés du théâtre.[...] Celenus court après Atys. » (*RGO*, tome 1, p. 436).

vers l'avant : elle traduit alors l'effort physique (celui d'Amadis dans la gravure n°16, de Roland dans la gravure n°17, d'Apollon dans la gravure n°27), l'élan vers un objet qui s'offre soudain à la vue (celui d'Ulysse gravure n°33, de Thésée dans la gravure n°31 et d'Amadis de Grèce dans la gravure n°47), la démarche séductrice de l'amant (celle de Bacchus dans la gravure n°3, de Jason dans la gravure n°37 et de Méduse dans la gravure n°40), l'action de guider une femme (gravure n°51 et n°54).

Dans plusieurs cas, Ertinger renonce même à représenter des personnages dans le déplacement que leur situation implique pourtant. Dans la gravure n°9, la jeune nymphe Sangaride, censée courir pour échapper à la Furie, est évanouie au sol. Quant à Armide, dans la gravure n°20, au lieu de se lancer à la poursuite de celui qui l'abandonne, elle assiste, assise et impuissante, à son départ. Bellérophon, héros de la gravure n°11 est davantage un vainqueur prenant la pose devant l'artiste chargé de conserver le souvenir de son triomphe, qu'un héros combattant valeureusement un monstre. Dans la gravure n°24, Pélée est peu soucieux de se précipiter à la rencontre de son amante qu'il se contente d'attendre.

Une comparaison avec des œuvres concurrentes sur le même sujet met en évidence le parti pris du statisme dans le *RGO*. Du frontispice original de l'opéra n°6 pour *Thésée*⁸⁰, Ertinger n'a par exemple pas conservé l'idée de représenter Médée prenant la fuite juste après sa déconvenue. De même, reconnaître dans la gravure n°23 une scène de combat est loin d'être évident puisque n'y sont représentés que des personnages statiques : Flore est assise, Zéphyr agenouillé à ses pieds, le Soleil et Borée se répartissent sagement et équitablement chaque moitié supérieure de la gravure. Pour trouver une traduction plus fidèle de l'agression, par Borée, des deux amants qu'il jalouse et de son affrontement avec le Soleil, il faut se tourner plutôt vers le frontispice hollandais⁸¹, qui campe des personnages bien plus animés : Flore est déjà debout, Zéphyr est sur le point de s'enfuir et Borée est représenté une première fois se précipitant vers Flore, et une seconde fois prenant la fuite, chassé par le Soleil. Ertinger fixe une scène galante placée sous le signe de la grâce et de l'amabilité quand le graveur hollandais grave une scène violente et mouvementée. Pareillement, pour *Aricie*, le graveur hollandais⁸² a représenté un moment légèrement antérieur à celui sélectionné par Ertinger : son Aricie court vers le prince Fernand mais ne le touche pas encore, son amant ne s'apercevant donc pas encore de sa

⁸⁰ Voir illustration 17.

⁸¹ Voir illustration 55.

⁸² Voir illustration 70.

présence (alors que dans la gravure d’Ertinger, il échange un regard qu’il croit être le dernier avec son amante) ; elle est assistée par la magicienne qui a cessé sa consultation afin de courir elle aussi pour tenter d’arrêter le geste du prince Fernand. Le parti pris pris d’Ertinger pour le statisme est également mis en valeur dans la gravure n°12 pour Proserpine. Pour la concevoir, Ertinger a hérité des frontispices des livrets originaux⁸³ un traitement déjà statique de l’enlèvement de *Proserpine* : cet épisode se prête à la représentation de la rencontre de mouvements contradictoires, ceux de Proserpine se débattant et ceux de Pluton cherchant à la retenir, or le bras droit de Proserpine repose, confiant, sur l’épaule de Pluton, ce qui donne stabilité à ce couple formé par la violence. Ertinger innove cependant par rapport à son modèle en remplaçant les nymphes poursuivant le ravisseur⁸⁴ et les créatures infernales les menaçant, par Aréthuse qui se contente d’être spectatrice de l’enlèvement : la conséquence en est un traitement bien plus statique de la scène, d’autant que l’application des codes des représentations des divinités fluviales (en position allongée) prive la nymphe de la gestuelle mouvementée qui aurait pu être celle non pas d’un simple témoin mais d’une poursuivante. Cette différence de traitement est également confirmée dans les vignettes des *Métamorphoses* « Picus changé en pivert » et « Aréthuse changée en fontaine⁸⁵ », qui représentent les courses de Picus, Alphée et Aréthuse d’une façon plus mouvementée : la rapidité de déplacement est signalée par les cheveux au vent, détail que ne retient pas Ertinger pour le *RGO*, et par l’animation des jambes, la jambe arrière étant bien plus éloignée de la jambe avant et formant un angle droit à l’articulation du genou. La gravure n°21 pour *Acis et Galatée* pourrait paraître comme un contre-exemple : elle introduit en effet du dynamisme par rapport au modèle de Berain mais, comparée à la gravure équivalente pour la fable 7 du livre 7 des *Métamorphoses*, elle reste en-deçà. Dans la vignette, le géant est lancé à la poursuite des deux amants ; Acis dévale un chemin pentu, le corps vers l’avant, comme s’il allait trébucher et Galatée s’apprête à plonger dans l’eau. Dans la gravure du *RGO*, le géant est solidement campé sur ses jambes pour mieux prendre son élan ; Acis se tient, à peine penché, sur un chemin plat tandis que Galatée se tient droite dans l’eau.

Ce statisme s’incarne tout particulièrement dans la prédilection d’Ertinger pour l’ « arrêt sur image ». Dans le *RGO*, les gestes en suspens, pouvant être effectués avec lenteur, permettent d’impressionner visuellement le public : les personnages sur le point de se suicider

⁸³ Voir illustration 20 et 21.

⁸⁴ Dans le livret, Cyané retient même Proserpine (*RGO*, tome 2, p. 235).

⁸⁵ Voir illustrations 113 et 102.

prennent par exemple la pose, conformément à leur stoïcisme qui exclut toute forme d'agitation au moment de mourir, mais aussi au jeu statique des comédiens de l'époque.

Cette stabilité du corps du chanteur va de pair avec sa rectitude. C'est bien ce terme qui permet de rendre compte des postures étudiées des personnages gravés dont le corps, même dans la poursuite, la fuite, l'effort et le désir, est peu penché en avant, et, même dans la surprise, peu penché en arrière. Dans la gravure n°16 par exemple, Amadis ouvre la porte défendue sans aucun effort, par une simple pression de la main et de l'épée ; de même, le corps des personnages sur le point de se suicider, même défaillant, conserve sa droiture et s'inscrit dans la verticalité. Seules les postures de Cadmus (gravure n°4), Roland (gravure n°17) et Scylla (gravure n°53) échappent à la rectitude en étant plus sinueuses. Ce parti pris est flagrant lorsqu'on compare les gravures française et hollandaise pour *Théagène et Chariclée*. Dans la gravure hollandaise, signée d'Adrianus Gerardus van Schoone⁸⁶, le roi ne se contente pas de retenir le geste du sacrificateur mais se précipite sur lui, le menaçant de son sceptre tandis que le prêtre recule, déséquilibré, et que la victime semble vouloir les séparer. Autant de mouvements qui rendent compte d'une urgence, d'une agitation à la mesure de la violence sur le point d'être exercée sur la victime. Les mouvements des personnages se combinent entre eux, alors qu'à l'inverse, dans la gravure pour le *RGO*, chacun agit indépendamment : le roi saisit le bras du prêtre, qui poursuit le geste du sacrifice comme si de rien n'était, tandis que la victime continue de se lamenter, sans se rendre compte du retournement de situation⁸⁷. D'une manière générale, lorsque des personnages du *RGO* apparaissent également dans *Les Métamorphoses*, leur droiture physique y est moindre. Poursuites, corps-à-corps et manifestations physiques des passions y sont traduites par des attitudes corporelles plus variées : les postures sont moins verticales et les contorsions monnaie courante. En témoigne par exemple Phaéton. Dans le frontispice du *RGO*, Phaéton et ses chevaux, même foudroyés, tombent avec discipline et dans le calme : l'attitude de Phaéton, si on le « remet à l'endroit », est celle d'un jeune homme agenouillé, le torse droit, la main sur le cœur comme s'il prêtait serment de fidélité⁸⁸. Dans la vignette de la fable 1 du livre 2 des *Métamorphoses* illustrant « Le trébuchement de Phaéton », Ertinger cherchait à rendre compte du chaos régnant dans cet attelage que plus personne ne maîtrise et dont témoignaient la gestuelle confuse et la contorsion des corps enchevêtrés tant

⁸⁶ Voir illustration 66.

⁸⁷ Le thème opératique du sacrifice attendu et évité sera repris dans l'opéra *Callirhoé* (1712), qui inspirera au peintre Fragonard un tableau *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé* bien plus animé que la gravure d'Ertinger.

⁸⁸ Voir annexe 24.

des coursiers que de Phaéton. Le format vertical des frontispices du *RGO*, par opposition à celui, horizontal, des vignettes des *Métamorphoses*, peut expliquer cette verticalité, cette rigidité des corps des personnages d'opéra. Mais surtout, leur gestuelle est davantage tributaire de l'*actio* rhétorique dans son adaptation scénique, moins souple.

La prédilection d'Ertinger pour la rectitude des corps est confirmée par le redressement qu'il opère sur les corps de personnages copiés sur des modèles peints. Sa transformation de l'évanouissement d'Esther en suicide de Didon passe par le redressement du corps de l'héroïne biblique Esther qui s'accorde avec le stoïcisme de la reine de Carthage. De même, alors que le maître d'école chassé par Camille dans le tableau de Poussin voit sa noirceur traduite par la torsion d'un corps dont le buste est représenté presque parallèlement au sol, la Scylla d'Ertinger directement inspirée de ce personnage est plus digne. Ariane et Bacchus, lorsqu'ils passent de la peinture d'Antoine Coypel à la gravure n°38 du *RGO*, ont beau conserver leur position assise, ils sont moins alanguis et plus raides. Enfin, le personnage central de la gravure n°56 est inspiré d'un Polichinelle qui était beaucoup plus louvoyant⁸⁹. Que ce soit dans les registres tragique ou comique, tous les personnages du *RGO* ont la rectitude du corps de l'acteur chanteur.

LA RÈGLE DU CARRÉ DE L'ACTEUR

Cette verticalité des corps s'accompagne du respect d'une autre règle suivie par les acteurs du XVII^e siècle, ce qui oriente la réception du livret en l'inscrivant dans le spectacle. Contrairement aux personnages peints mais comme les orateurs, les acteurs doivent se conformer à la limitation de l'ampleur des gestes dans un espace circonscrit. Selon cette règle dite « du carré de l'acteur⁹⁰ », les mains ne doivent se porter ni au-dessus de la ligne des yeux ni au-dessous de l'estomac :

Poisson le souligne dans son ouvrage : « Porter les mains plus haut que la tête » est un geste vicieux qui n'est pas tolérable dans le tragique. Déborder ce cadre qui va des yeux à l'estomac (et qui renferme les parties nobles du corps : le cerveau, le cœur et le foie) est synonyme de gesticulation. Or celle-ci est mal perçue lorsqu'on prononce un discours sérieux parce que l'on considère à cette époque que les mouvements trop vifs, emportés, violents sont le fait d'un homme déraisonnable⁹¹.

⁸⁹ Nous étudierons cet emprunt dans le chapitre IX.

⁹⁰ Mickaël Bouffard-Veilleux, « Attitudes de théâtre, civilité et dispositif narratif dans la peinture d'histoire française entre 1700 et 1760 », art. cit., p. 21.

⁹¹ Sabine Chaouche, *op. cit.*, p. 57. Quintilien formule déjà l'interdiction « de lever les mains au-dessus des épaules ou encore au-dessus de la tête, bien que ce geste soit acceptable s'il est exécuté par quelqu'un d'extrêmement tourmenté ou traqué par les Furies. » (cité dans Nicole Rouillé, *Peindre et dire les passions - La gestuelle baroque aux XVII^e et XVIII^e siècles - L'exemple du musée Fesch d' Ajaccio*, Ajaccio, A. Piazzola, 2006, p. 183).

Même si certains tableaux intègrent ce code (par exemple *Le jugement de Salomon* de Poussin), son non-respect dans d'autres peintures (par exemple *L'enlèvement des Sabines* du même artiste) montre qu'il ne s'agit pas d'un code intrinsèquement pictural. Les gestes des personnages gravés par RGO, parce qu'ils respectent globalement cette exigence de mesure, renvoient donc le lecteur à l'univers de la scène. La grande majorité des personnages gravés du RGO sont représentés conformément à cette règle, à condition de la prendre dans une acceptation large puisque leurs mains ne vont pas au-delà sinon des yeux, du moins de la tête. Prenons le cas extrême des personnages en proie à l'effroi et dont la gestuelle correspond à la didascalie «levant les mains au Ciel» : tous⁹² expriment leur détresse par une élévation des bras circonscrite dans le cadre contraint et mesuré du carré de l'acteur.

Sont *a priori* incompatibles avec cette règle, les passages didascaliques consacrés à l'expression d'un désordre dont il est invraisemblable qu'il se superpose au chant et qui doit plutôt s'interpréter comme une pantomime. Mais même dans l'hypothèse de la pantomime, Laura Naudeix doute du caractère effectif de la gestuelle telle qu'elle s'inscrit dans le texte, et s'appuie sur l'exemple de *Roland* :

[alors] *qu'il est censé briser les éléments du décor (celui où plus haut il avait trouvé des marques de son malheur), et se dévouer de ses armes, rien ne prouve que l'acteur soit passé à l'acte. Peut-être se contentait-il de signaler, à l'aide de signes symboliques et conventionnels, les désordres décrits par les didascalies*⁹³.

De même que la gestuelle de l'acteur incarnant Roland n'est vraisemblablement pas fidèle aux didascalies du livret, celle du Roland gravé par Ertinger ne présente que des « signes symboliques et conventionnels » des désordres. Au lieu de donner la pleine mesure de sa folie, son Roland est comme enfermé : nulle issue pour lui ni à gauche, à cause du rocher, ni à droite à cause de l'arbre qu'il déchiquète. Sa gestuelle, dans sa codification, son éloignement de la violence connotée par les didascalies et son inscription dans le carré de l'acteur, rejoint celle, effective, de l'acteur.

LA PÂMOISON ET LA POSITION ASSISE

Le parti pris du statisme et de la verticalité condamne le jeu de l'acteur à être modéré⁹⁴, et cette exigence de mesure a pu être perçue comme une atténuation du spectaculaire. Dès lors,

⁹² Isis (gravure n°9), Proserpine (gravure n°12), Acis et Galatée (gravure n°21), Coronis (gravure n°27) et Aréthuse (gravure n°52). Voir un équivalent pictural dans l'illustration 176.

⁹³ Laura Naudeix « Le jeu du chanteur dans l'esthétique spectaculaire de l'opéra lulliste », art. cit. p. 46.

⁹⁴ Sabine Chauouche, *op. cit.*, p. 59.

une gestuelle propre au théâtre et dégagée de l'art oratoire s'est développée, plus à même d'exprimer avec véhémence les passions :

Le souci constant de rivaliser avec le barreau et la chaire [...] a en quelque sorte contraint [les comédiens] à appliquer le plus fidèlement possible les préceptes généraux de l'action oratoire pour avoir ne serait-ce qu'un peu de crédibilité et d'autorité dans leur profession. Néanmoins, l'émergence d'un jeu véritablement « dramatique » existe bel et bien au XVII^e siècle, d'une part grâce à l'enrichissement de la gestuelle, d'autre part grâce à ce que l'on pourrait appeler « les phénomènes de mode ». En effet, le comédien a pris ses distances avec l'actio oratoire dès lors que l'on a pris conscience de l'importance de la notion de « théâtralité » – théâtralité dont le public était très friand. La volonté d'agir sur le public en créant des effets de nature « théâtrale » pour le satisfaire et lui « plaire », a eu des effets rétroactifs sur les auteurs qui ont cherché durant tout le siècle à inventer des « effets dramatiques » au sein de leurs intrigues. Les répercussions ont été manifestes sur l'action. Les auteurs ont misé sur deux types d'effets principaux pour la théâtraliser et la rendre « dramatique » : le pathétique et le spectaculaire⁹⁵.

C'est de cette tendance que le comédien Jean Poisson se fait l'écho dans le passage précédemment cité, lorsque, après avoir qualifié certains gestes d'« outrés » et de « vicieux », il nuance son propos :

Je dirai pourtant que ces gestes-là étant ménagés, seraient soufferts dans des fureurs et d'autres passions véhémentes, surtout dans un homme gracieux. Nous en avons plusieurs exemples au théâtre et ailleurs ; mais ces exemples ne sont pas à suivre⁹⁶.

Le choix de ces gestes que Sabine Chaouche appelle « gestes de dramatisation » et Michel Verschaeve « geste[s] affectif[s], qui tradui[sen]t principalement les mouvements de l'âme⁹⁷ » est conforme au principe explicité par Jean-Yves Vialleton : certes, la conception morale véhiculée par les traités de civilité contemporains valorise la grandeur des personnages de tragédies, et doit s'accompagner, au nom du principe de convenance, d'une certaine dignité dans l'attitude, mais la peinture des passions vient troubler cet équilibre et s'accompagner d'un dérèglement expressif. Guidé par les réflexions de ces trois chercheurs, le lecteur du *RGO* repère dans les gravures des gestes qui s'écartent de la mesure exigée par l'*actio* rhétorique et expriment des états physiques et/ou passionnels tout en étant immédiatement interprétables comme théâtraux.

⁹⁵ *Ibidem* p. 229. Voir aussi « Les indications internes concernant les déplacements sont quasi inexistantes dans le genre tragique, un peu plus fournies dans le comique et dans les tragi-comédies. [...] L'absence de ces indications dans la tragédie montre une fois de plus le caractère statique de l'action. Les personnages ne bougent presque pas, et effectuent des mouvements seulement lorsqu'ils entrent ou sortent de la scène. » (*ibidem*, p. 168).

⁹⁶ Jean Poisson, *Réflexions sur l'art de parler en public*, 1717, éd. Sabine Chaouche, dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes – De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, op. cit., p. 417.

⁹⁷ Michel Verschaeve, art.cit., p. 53.

Plusieurs personnages sont ainsi fixés dans des attitudes qui s'écartent de la norme de la position debout⁹⁸. Deux degrés de la chute verticale (pâmoison et position assise⁹⁹) sont représentés dans le *RGO*, secondés par les bras, qui, échappant à la règle du « carré de l'acteur », peuvent exprimer différents degrés de relâchement, conformément au « geste de l'abatement » isolé par René Bary :

*l'abatement ou la consternation veut que chaque bras tombe en droite ligne vers chaque côté du corps, parce que la chute des bras suppose toujours une espèce de défaillance*¹⁰⁰.

La pâmoison correspond à un état d'extrême faiblesse :

*[Elle] est l'un des ressorts les plus efficaces pour agir sur les spectateurs. [...] Elle n'existe pas dans l'actio oratoire : c'est donc une caractéristique propre à l'art dramatique et c'est aussi un effet très théâtral. [...] la pâmoison est la marque la plus forte et la plus « expressive » sur scène de la faiblesse et de l'émotion, et la plus « impressive » sur le public qui voit globalement le corps du comédien*¹⁰¹.

Ce motif d'un personnage accablé de douleur qui s'évanouit, tombe sans force et parfois expire est un *topos* du théâtre parlé (l'exemple le plus célèbre au théâtre en est l'évanouissement d'Esther), des livrets du *RGO* et de son programme illustratif puisqu'il concerne trois personnages gravés : Alceste (gravure n°5), Didon (gravure n°30) et Argapise (gravure n°48). Parce que le corps de l'acteur ne s'affaisse pas réellement, conservant sa rigidité même dans la faiblesse, la pâmoison se fait conventionnellement, sur scène comme dans les gravures, entre les bras d'un ou plusieurs suivant(e)s.

La position assise (à condition d'écarter les cas où elle est l'attribut des souverains, et ceux où elle est purement fonctionnelle¹⁰²) relève elle aussi « de l'effet scénique (effet pathétique)¹⁰³ ». Jean-Yves Vialleton cite de nombreux exemples dont le plus célèbre est le recours à un fauteuil dans *Phèdre* :

⁹⁸ « La neutralité pour le corps dans l'espace, c'est la station debout et "tenue" de l'orateur. » (Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 112 et 119).

⁹⁹ Voir annexe 25, « L'actio rhétorique dans les gravures du *RGO* (3) : L'éloquence du corps dans l'expression de la faiblesse ».

¹⁰⁰ René Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer – Ouvrage très utile à tous ceux qui parlent en public, et particulièrement aux prédicateurs et aux avocats*, *op. cit.*, p. 224.

¹⁰¹ Sabine Chaouche, *op. cit.*, p. 230.

¹⁰² Par exemple lorsqu'elle est adoptée par les amantes dans les gravures n°3 et 23, par l'Hiver assis devant un *brasero* dans la gravure n°36, et par certains musiciens de la gravure n°45.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 179.

*La position assise apparaît dans un lieu quelconque quand elle est le résultat d'une maladie ou d'une faiblesse du corps : elle n'est plus alors un élément réglé du comportement, elle ne marque plus la relation*¹⁰⁴.

Seule Armide (gravure n°20) adopte cette posture attestée dans les livrets opératiques. L'interprétation de sa position assise comme signe de faiblesse s'appuie sur une raison interne à la gravure (le fait que son bras gauche est abandonné¹⁰⁵) et une raison externe (l'existence du *topos* de l'évanouissement d'Armide abandonnée par Renaud).

Fixés par Ertinger dans les positions théâtrales conventionnelles que sont la pâmoison et la position assise, Alceste, Didon, Argapise, Armide sont interprétés par le lecteur du *RGO* comme des acteurs et actrices jouant la faiblesse, en faisant un spectacle.

LA MANIPULATION D'OBJETS SCÉNIQUES

Ce caractère spectaculaire est partagé par nombre d'événements dramatiques, au sens de « porteurs d'action » (tuer, se tuer, opérer une action magique, menacer, empoisonner) ou pathétiques (pleurer) nécessitant la manipulation d'un objet scénique dont la vision ne peut manquer d'impressionner les spectateurs :

*Le jeu théâtral était alors tellement lié à l'usage des accessoires qu'on salua la prouesse de M^{lle} Maupin lorsqu'elle joua le rôle de Médée dans Médus, roi des Mèdes [...], sans baguette, sans mouchoir et sans éventail*¹⁰⁶.

Parmi ces gestes¹⁰⁷ figurent en premier lieu ceux susceptibles de provoquer l'effet tragique de terreur parce qu'ils sont associés au péril de mort : ils consistent à lever le bras et brandir une arme pour tuer ou se tuer. Aux héros triomphants tels Persée combattant un monstre marin (gravure n°14), Bellérophon triomphant de la Chimère (gravure n°11), et Amadis se préparant à combattre les forces surnaturelles au-delà de l'arc des loyaux amants (gravure n°16) est associée l'épée. D'autres armes s'y substituent lorsque les convenances l'exigent : c'est une lance¹⁰⁸ que Cadmus (gravure n°4) plonge dans la gueule du dragon ; le

¹⁰⁴ Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁵ Sa posture est différente de celle de Flore qui, dans la gravure n°23, est simplement accoudée à un muret.

¹⁰⁶ Article « Emploi ou genre », dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 2, p. 502-503.

¹⁰⁷ Nous ne prenons pas en considération les gestes attributifs (qui consistent à faire manipuler à un personnage son attribut). Par exemple, dans la gravure n°2, le fait de représenter Apollon jouant de la lyre semble davantage un réflexe de peintre facilitant l'identification de son personnage grâce à un attribut que celui d'un illustrateur soucieux de se faire l'écho d'une gestuelle d'acteur : d'ailleurs, dans le livret, le seul accessoire manipulé par Apollon est une couronne qui récompensera la créature « qui louera mieux l'objet dont [son] cœur est épris » (*RGO*, tome 1, p. 66).

¹⁰⁸ Alors même qu'il porte une épée au côté, il utilise une lance d'un modèle identique à celui qu'arborent certains participants des courses de têtes et de bagues dans les estampes gravées par Israël Silvestre et Chauveau pour

rocher est l'arme du sauvage cyclope (gravure n°21) ; le foudre de Jupiter n'est plus seulement un attribut mais une arme redoutable lorsqu'il s'agit de punir Phaéon (gravure n°15) ; il en est de même du serpent et du flambeau dont la Furie menace Isis (gravure n°9), de la baguette des magiciennes¹⁰⁹ ou de la coupe empoisonnée, arme typiquement féminine que manipule Médée dans la gravure n°6. Le poignard est également l'instrument du sacrifice religieux dans la gravure n°34 pour *Théagène et Chariclée* où il est brandi par le grand prêtre. Si l'épée est l'arme principale pour donner la mort, le poignard, plus court, aux mains d'Atys (gravure n°8), du prince de Ferrare (gravure n°42), de Didon (gravure n°30) ou encore de Marthésie (gravure n°48), est utilisé plutôt pour s'en percer soi-même. Sabine Chaouche isole ce geste qui « se révèle on ne peut plus impressionnant pour les spectateurs pris au piège du suspens et du frisson garantis¹¹⁰ ». En tant qu'arme du suicide, le poignard devient d'ailleurs, à l'époque d'Ertinger, l'attribut de Melpomène, muse de la tragédie, succédant dans cette fonction à la trompette de la gloire. Dans une estampe allégorique, Melpomène brandit ce poignard dans un geste très théâtral¹¹¹, celui-là même des personnages gravés d'Ertinger. L'arme est un accessoire d'autant plus spectaculaire qu'elle se prête parfois à deux gestes simultanés. Tandis qu'un personnage veut se donner la mort, un autre se précipite pour l'en empêcher¹¹², comme dans la gravure n°42 pour *Aricie*, fidèle à la didascalie « Il tire son épée pour se tuer ; Aricie sort avec précipitation du lieu où elle était et se jette sur son épée¹¹³ ».

Enfourer son visage dans un mouchoir pour y pleurer est un autre geste conforme à l'éloquence gestuelle de la scène tragique, y compris opératique, visant à susciter la pitié chez les spectateurs. Les larmes sont à la mode dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Marie-Claire Châtelain en trouve l'origine dans la redécouverte de la poésie d'Ovide (plus particulièrement les *Amours*, *L'Art d'aimer* et les *Remèdes*)¹¹⁴, et montre comment elles passent de la poésie élégiaque galante aux pièces de théâtre, notamment aux tragédies raciniennes : la pitié tragique

l'ouvrage de Charles Perrault, *Courses de têtes et de bague faites par le roi et les princes et seigneurs de sa cour en l'année 1662*, Paris, Imprimerie royale, 1670 (voir par exemple la lance des pages romains, p. 22).

¹⁰⁹ Cet accessoire, en tant que support d'un geste proprement opératique, sera étudié dans le chapitre suivant.

¹¹⁰ Sabine Chaouche, *op. cit.*, p. 231-232. Voir aussi : « Le spectacle de l'objet meurtrier crée un remarquable impact émotionnel sur l'assistance lorsqu'il intervient dans le cadre du prélude au suicide. Nos dramaturges l'ont bien compris, qui ont presque toujours cherché à étirer le moment entre lequel le héros se saisit des instruments du suicide et celui où il met fin à ses jours. » (Marc Vuillemoz, *Le système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, Genève, Droz, 2000, p. 227).

¹¹¹ Voir illustration 244. Si ce n'est qu'« au XVIII^e siècle [que] la tragédienne brandissant un couteau est entrée dans la topique iconographique » (Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 212), alors Ertinger est précurseur dans ce domaine.

¹¹² Voir annexe 24.

¹¹³ *RGO*, tome 6, p. 118.

¹¹⁴ Marie-Claire Châtelain, *Ovide savant, Ovide galant : Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2008, p. 572.

se transforme en un attendrissement qui se manifeste par les larmes, celles des personnages qui souffrent et se plaignent, et celles du public qui compatit. Sur la scène du XVII^e siècle, on ne pleure pas véritablement et on ne cherche pas non plus à feindre les larmes¹¹⁵ : on manipule le mouchoir. Accessoire de mode dans la première moitié du XVII^e siècle, lorsqu'il finira par se démoder, il continuera d'être utilisé sur scène comme « accessoire poétique et même emblématique du " caractère " de la tragédie¹¹⁶ » :

Le mouchoir ne sert d'ailleurs pas à essuyer ses larmes, mais seulement à se cacher le visage, selon un modèle iconographique qui trouve ses sources dans la représentation picturale antique d'un sujet de tragédie : c'est avec ce geste de honte ou de douleur que Timanthe représentait Agamemnon sacrifiant sa fille¹¹⁷[...] Le mouchoir devient même un accessoire emblématique de la tragédienne qui suscite la pitié¹¹⁸.

Est particulièrement pathétique l'attitude de plusieurs héroïnes d'Ertinger qui inclinent légèrement la tête vers l'avant, l'enfouissent dans un large mouchoir qui dissimule un visage rendu implicitement méconnaissable par la douleur¹¹⁹. Telles sont Andromaque (gravure n°22), qui exprime ses « regrets » et sa « douleur [...] tendre » et fait entendre de « tristes accents » et des « soupirs [...] puissants¹²⁰ », Astrée (gravure n°38) recueillant le corps inanimé de Céladon, Iole (gravure n°29) émue devant le sacrifice d'Alcide, Chariclée (gravure n°34) pleurant le sacrifice à venir de son amant Théagène, la sultane Roxane (gravure n°43) dépitée d'avoir été répudiée.

Le geste consistant à jeter ou déposer un objet (épée, couronne, sceptre...) a lui aussi une fonction éminemment spectaculaire au sens où il associe à un effet dramatique une forte impression visuelle. Dans la gravure n°22, c'est sa couronne que le vieux roi Priam dépose aux pieds d'Achille. Ce geste va de pair avec son agenouillement, tête baissée en signe d'humilité¹²¹ et son intention de toucher et d'embrasser les chevilles d'Achille afin de lui marquer sa

¹¹⁵ Sabine Chaouche n'a trouvé d'indications sur les larmes véritables ou non du comédien, que dans une lettre de Louis Ladvocat à propos du jeu d'une actrice de l'opéra : « Elle y emploie même ses larmes et ses regrets, comme une biche navrée d'amour qui ne soupire que pour son dictame. » (Sabine Chaouche, *op. cit.*, p. 46).

¹¹⁶ Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 223. Le mouchoir est d'ailleurs, dans le célèbre frontispice de Le Brun pour les *Tragédies* de Racine, l'attribut du *putti* chargé de représenter allégoriquement la pitié. Curieusement, Mariette Naud signale que « le motif du mouchoir [est] pourtant proscrit sur scène. » (Mariette Naud, *op. cit.*, p. 259).

¹¹⁷ Timanthe est un peintre grec : dans sa peinture du sacrifice d'Iphigénie (copiée dans une fresque de Pompéi), plutôt que de représenter directement la douleur d'Agamemnon, il le représente la tête recouverte de son manteau (voir Georges Forestier, *op. cit.*, p. 178).

¹¹⁸ Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 172-173 (voir aussi Carine Barbaferi, *Atrée et Céladon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 173).

¹¹⁹ Voir annexe 24.

¹²⁰ *RGO*, tome 3, p. 248. C'est dans la réplique d'Achille qu'on trouve ce commentaire de l'attitude d'Andromaque.

¹²¹ « Le baissement de tête [...] signifie l'humilité. » (Oudart de Richesource, *Rhétorique des prédicateurs*, Paris, chez l'auteur, 1665, éd. Sabine Chaouche, dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes – De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, *op. cit.*, p. 177).

soumission¹²² : il sollicite en effet sa pitié et sa bienveillance afin qu'il lui rende la dépouille de son fils Hector. Ce geste a beau n'être représenté qu'une fois dans le *RGO*, le lecteur peut le reconstituer maintes fois à partir du motif en revanche très fréquent de l'objet à terre. Lorsqu'il s'agit d'armes, le geste à reconstituer et consistant à les déposer peut être tragique et accompagner des passions plus ou moins fortes : la folie de Roland (gravure n°17) se dépouillant de ses attributs de héros¹²³ (casque empanaché et épée) ; le respect et la reconnaissance d'Énée déposant son casque aux pieds du père de sa promise (gravure n°26) ; l'esprit de sacrifice d'Alcide qui, au moment de mourir, lègue son arc et ses flèches à son ami Iole (gravure n°29) ; le désespoir de Céphale qui jette à terre l'arc et le carquois avec lesquels il a accidentellement atteint d'une flèche mortelle son amante (gravure n°32). Déposer sa houlette est une version pastorale du geste tragique consistant à déposer les armes : Apollon, dans la gravure n°44, laisse à terre sa houlette pour être plus à l'aise lorsqu'il prend la main d'Issé et lui déclare son amour mais plus vraisemblablement encore pour se montrer sous sa vraie nature divine et renoncer à l'attribut du berger. Ce geste est plus léger lorsqu'il résulte de circonstances pratiques, accompli par exemple par Cupidon abandonnant son arc et son carquois au pied du lit où il s'assoupit (gravure n°10) ou aux pieds d'Andromède afin de défaire ses liens (gravure n°14). Un corollaire du geste consistant à déposer un objet est celui consistant à le lâcher. Dans la gravure n°55, le poignard qui aurait dû servir au sacrifice de Médus est au sol, à la verticale de la main de Médée, laissant penser qu'elle l'a lâché, soit par surprise, devant la révélation de l'identité de la victime, soit volontairement, pour marquer son renoncement à l'exécution. La fréquence des situations où un objet à terre suppose le geste d'un personnage s'en dépouillant incite à voir dans les divers outils situés aux pieds de Pygmalion (gravure n°49) non seulement des attributs le désignant comme sculpteur mais aussi des objets scéniques qu'il vient de lâcher, tout à sa surprise de voir la statue de Galatée s'animer.

La dimension spectaculaire des trois gestes précédemment repérés est validée par la légende accompagnant une autre estampe de Melpomène, qui fait de ces gestes et des accessoires dont ils sont le support des attributs de la Muse :

¹²² Mickaël Bouffard-Veilleux, *Le bon air et la bonne grâce – Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, thèse présentée à la Faculté de Montréal en 2013, p. 271.

¹²³ « Roland jette ses armes et se met dans un grand désordre. » (*RGO*, tome 3, p. 64).

*À l'habit de théâtre que porte cette muse, au mouchoir qu'elle tient, au poignard et à la couronne qui sont à ses pieds, on la reconnaît aisément pour l'inventrice de la Tragédie dont le sujet porte ordinairement sur le malheur des grands*¹²⁴.

Manipuler une arme, enfouir son visage dans un mouchoir, déposer un objet à terre sont des gestes éminemment spectaculaires qui donnent une coloration scénique aux gravures qui les intègrent mais aussi aux livrets qu'elles précèdent.

*

Par leur gestuelle, les personnages gravés d'Ertinger rappellent inmanquablement au lecteur du *RGO* les acteurs qu'il a l'occasion d'applaudir au théâtre.

Ertinger tient en effet compte de certaines des adaptations que connaissent les gestes rhétoriques lorsqu'ils sont accomplis sur scène et accompagnent donc une parole publique : le caractère théâtral des personnages d'Ertinger n'est pas de même nature que celui des personnages qui animent les tableaux contemporains. Si l'on considère donc comme critères d'une dimension scénique la prise en compte de quatre usages (la position de face, la « croix scénique », l'usage privilégié de la main droite, le « carré de l'acteur » qui limitent la portée des gestes), alors force est de constater que le programme illustratif du *RGO* intègre des préoccupations scéniques, d'autant qu'Ertinger place les corps gravés sous les signes de la lenteur, du statisme et de la verticalité. Les seuls gestes et attitudes qui enfreignent la modération propre à l'*actio* rhétorique restent compatibles avec le statisme : sont particulièrement théâtrales ces postures récurrentes (pâmoison, position assise) mais également ces gestes consistant à manipuler des accessoires (brandir une arme pour menacer ou la retourner contre soi, pleurer dans un mouchoir, déposer les armes). Leur caractère théâtral est confirmé par leur présence sous forme de didascalies dans les livrets, par leur récurrence dans d'autres frontispices opératiques ou théâtraux que ceux du *RGO*, dans les allégories de la tragédie et au sein même du *RGO* : dix-sept personnages brandissent une arme, cinq héroïnes pleurent dans leur mouchoir, un roi dépose sa couronne aux pieds d'un héros (auxquels s'ajoutent douze objets à terre suggérant qu'ils ont été déposés, jetés, lâchés). Une telle récurrence est le signe de la notoriété de ces gestes et de leur succès sur scène ; elle reflète les goûts du public et consacre ces postures comme *topoi* théâtraux.

¹²⁴ Voir illustration 245.

Les références aux décors de théâtre

La référence aux décors en vigueur sur la scène théâtrale (alors appelés « décorations ») est un dernier indice sûr de la prise en compte, par Ertinger, de la vocation scénique du livret qu'il illustre.

Comparés aux documents émanant des décorateurs Carlo Vigarini et Jean Berain, les espaces gravés par Ertinger sont certes inventés et non pas recopiés sur les décors d'opéra. Ce n'est guère étonnant étant donné le statut des frontispices du *RGO* qui n'ont ni la fonction utilitaire des dessins préparatoires ou définitifs des professionnels de l'Académie royale de musique, ni celle, mémorielle, des frontispices d'éditions séparées de pièces à machines dédiés à la célébration du faste des spectacles royaux. Mais la question est ici moins la fidélité aux décors réels que la prise en compte des codes en vigueur sur les scènes théâtrales de l'époque : la conception de l'espace fictif proposée par Ertinger repose fréquemment sur des principes généraux ou des exemples familiers au lecteur, pour peu qu'il ait déjà assisté à une représentation théâtrale sur une scène parisienne ou à la Cour, ou qu'il ait eu accès à des estampes en faisant la promotion. Ertinger n'a pas à l'esprit un modèle de décor unique mais ses espaces rappellent à la fois le décor à l'italienne dans son adaptation française, la « boîte à illusion », les archaïques compartiments, des décors précis qui ont connu un certain succès, mais aussi des décors non théâtraux tels que ceux des pompes funèbres.

LA VERSION FRANÇAISE DU DÉCOR À L'ITALIENNE

Treize gravures rendent compte d'une conception de l'espace scénique dominant alors en France, « la "version française" du décor à l'italienne¹²⁵ » dont les caractéristiques sont le choix de la perspective illusionniste, le plan éloigné¹²⁶ et une organisation de l'espace scénique rigoureusement construite autour du plan de symétrie commun à la salle et à la scène :

En France, le décor de théâtre a continué à se construire autour de la symétrie pendant tout le XVII^e siècle : l'ordre et la stabilité du pouvoir monarchique absolu s'y donnaient à voir et à sentir, grâce à l'emploi de la répétition et de la symétrie, figures de construction d'un discours du visible efficace¹²⁷.

¹²⁵ Expression employée par Anne Surgers, *Scénographie du théâtre occidental*, 2^{ème} édition revue et augmentée, Paris, A. Colin, 2009, p. 160.

¹²⁶ « En Italie le point de fuite s'était dérobé à la symétrie dans la première moitié du XVI^e siècle. Dans le même temps, les scénographes mettaient en œuvre une vue à distance plus courte, c'est-à-dire en plan plus rapproché, ce qui leur permet de présenter des intérieurs de palais. Ces inventions n'avaient pas cours en France, où la perspective théâtrale resta symétrique et en plan éloigné jusqu'à la fin du XVII^e siècle. » (*ibidem*, p. 161).

¹²⁷ Anne Surgers, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, *op. cit.*, p. 99.

Si neuf gravures (n°1, 2, 3, 19, 20, 23, 26, 33, et 45) respectent les trois critères du décor opératique de l'époque, d'autres en respectent deux ou un seulement, ou en respecte un de manière détournée si bien que ce modèle de décor, sans être systématiquement employé, irrigue véritablement le programme illustratif d'Ertinger.

Par « décor perspectiviste » nous entendons un décor représenté grâce à une succession régulière, dans la profondeur, de plusieurs paires de châssis latéraux similaires, répartis de part et d'autre de la scène. Ces châssis sont peints et disposés de manière à représenter l'espace fictif, à masquer les coulisses, à créer et renforcer une illusion de perspective (leurs dimensions diminuent à chaque niveau d'éloignement par rapport à la scène, en fonction de la perspective). Que les acteurs puissent se dissimuler en partie derrière un châssis explique l'existence d'un véritable *topos* : celui du témoin caché¹²⁸, situation dont se font l'écho plusieurs gravures. Sept gravures représentent un jardin à la française traité en décor perspectiviste. Deux raisons expliquent la prédilection des décorateurs de théâtre pour les jardins : la première est leur vogue en tant que lieux de divertissement¹²⁹ ; la seconde est d'ordre à la fois esthétique et technique :

pour les paysages, seuls les jardins, de préférence à la française, aux allées rectilignes et bien taillées, étaient capables d'offrir, avec quelque vraisemblance, une perspective aussi rigoureuse, soulignée par une répétition systématique de motifs identiques. La nature maîtrisée par l'homme de cette manière s'intégrait plus facilement dans la scénographie¹³⁰.

Ainsi, dans la gravure n°1, « les Vergers de Pomone » sont suggérés par une allée de cyprès se répartissant par paires sur cinq plans. Les allées de cyprès sont plus ou moins étendues en profondeur, de deux plans dans la gravure n°2 pour *Les peines et les plaisirs de l'amour* à dix-huit plans dans la gravure n°20 pour *Armide* (les derniers redoublent une façade rythmée par au moins quatre colonnes, pour représenter le jardin enchanté du palais d'Armide). Dans la gravure n°3 pour *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pour représenter un décor placé sous le signe de Bacchus, Ertinger imagine une allée formée de deux planches de jardin plantées de vignes s'enroulant autour de hauts piquets – peu réalistes, elles sont les adaptations plantées et démultipliées du thyrses de Bacchus – et réparties symétriquement sur cinq niveaux de profondeur. Cinq gravures adaptent à la représentation perspectiviste les façades décorées des palais de Médée dans *Thésée* (gravure n°6), de l'Amour dans *Psyché* (gravure n°10) et de Latinius

¹²⁸ On ne compte pas les didascalies opératiques indiquant que des personnages se tiennent dans un endroit dont ils ne peuvent être vus, paraissent sans être aperçus, se tiennent à l'écart,

¹²⁹ Jérôme de La Gorce, « Jardins et décors d'opéras français sous Louis XIV », dans *Jardins d'opéra*, Paris, BNF et L. Vuitton, 1995, p. 9-10.

¹³⁰ *Idem*.

dans *Énée et Lavinie* (gravure n°26). Dans les gravures n°43 et 45 pour *L'Europe galante* et *Les fêtes galantes* c'est l'intérieur d'un palais qui est traité comme un décor : de part et d'autre de la salle voûtée, une galerie couverte rythmée par des piliers décorés de pilastres de style corinthien guide notre regard jusqu'à une ouverture sur l'extérieur.

Le décor à la française est perspectiviste mais aussi symétrique, c'est-à-dire organisé selon un point de fuite unique situé à peu près au centre de la gravure (écho du point de fuite situé au milieu de la toile de fond, légèrement au-dessus du niveau de la scène). Jérôme de La Gorce nous apprend que Berain pliait en deux ses dessins réalisés à la pierre noire, afin d'obtenir une architecture parfaitement symétrique. Toutes les gravures représentant un décor à châssis traitent l'ensemble de leur espace, y compris l'arrière-plan, de manière symétrique, qu'il s'agisse d'un tombeau (celui de Climène dans la gravure n°2), du pavillon à treille des jardins de Bacchus (gravure n°3), de temples (celui de la Paix dans la gravure n°20 ou celui de Diane dans la gravure n°55), du corps principal du palais de Latinius (gravure n°26). Tous ont une architecture classique (de type, funéraire, pavillonnaire, religieux, palatial) qui facilite la représentation symétrique. Seule la gravure n°20 pour *Armide* fait exception, qui représente la fontaine du premier plan non pas au centre de la gravure mais dans sa partie gauche, aux dépens des règles de la perspective, choix qui a cependant l'avantage de rendre compte de la séparation inévitable des deux amants qui occupent deux moitiés bien distinctes du premier plan. Même la nature sauvage peut se plier à la représentation symétrique : dans les gravures n°18 pour *l'Idylle de Sceaux* et n°33 pour *Circé*, le premier plan est occupé par deux arbres qui, sans être parfaitement symétriques, se répondent à droite et à gauche comme deux châssis, avec pour conséquence la représentation en arrière-plan d'une architecture palatiale symétrique. L'espace sauvage de la grotte se plie aussi à la symétrie dans les gravures n°4 pour *Cadmus et Hermione* et n°42 pour *Aricie*. D'autres gravures présentent un décor strictement symétrique mais dont la perspective ne doit rien à l'usage des châssis : temple vu de l'intérieur (dans les gravures n°5 pour *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide* et n°34 pour *Théagène et Chariclée*) ou de l'extérieur (gravure n°48 pour *Marthésie première reine des Amazones*) ; arc de triomphe (gravure n°16 pour *Amadis*) ; palais (gravure n°33 pour *Circé*) ; catafalque monumental (gravure n°30 pour *Didon*). Même les gravures dont on pourrait penser *a priori*, parce que leur point de fuite est décalé, qu'elles prennent leurs distances avec la version française du décor à l'italienne, sont conçues pour rappeler sa conception symétrique. En situant le point de fuite exactement sur la bordure gauche des gravures n°6 pour *Thésée*, n°48 pour *Canente*, et n°54 pour *Omphale*, Ertinger reprend

un usage en cours chez Vigarini qui parfois se contentait de dessiner une moitié de décor sachant que le peintre chargé de sa réalisation compléterait de lui-même leur dessin en le redoublant, s'appuyant sur la conception perspectiviste et symétrique partagée. D'autres gravures proposent un point de fuite qui ne coïncide pas exactement avec le cadre de la gravure et est situé vers la gauche (gravures n°8 pour *Atys* et n°10 pour *Psyché*) ou à droite (gravure n°43 pour *L'Europe galante*) : Ertinger demande au lecteur complice de prolonger de lui-même sa gravure. L'espace qu'il représente étant la moitié métonymique d'un espace complet lui permet d'exploiter au maximum l'espace restreint de la gravure in-12 ; Si Ertinger procède comme les concepteurs des décors de l'opéra, c'est cependant dans une optique différente : son œuvre est achevée et non esquissée ; son destinataire est un lecteur qui complètera la moitié du décor par l'imagination et non par le geste comme le ferait un peintre.

Des gravures du recueil adoptent aussi le plan éloigné qui rappelle au lecteur une toile de fond peinte, voire une ferme (c'est-à-dire un grand châssis muni d'une ou plusieurs ouvertures¹³¹). Comme les décorateurs de l'opéra, Ertinger fait le plus souvent coïncider le point de fuite central avec la représentation d'un bâtiment monumental ou avec une ouverture vers un nouvel espace. Cette impression d'un plan éloigné s'explique d'abord par le fait que les personnages placés au tout premier plan sont très en avant, comme des acteurs prenant place sur le devant de la scène : jouer au fond reviendrait à introduire une rupture d'échelle entre la taille de l'acteur et le décor de plus en plus réduit, et donc à rompre l'illusion. Aux gravures canoniques étudiées plus haut, adoptant un décor à la fois perspectiviste, symétrique et en plan éloigné, s'ajoutent les gravures qui, sans opter pour la représentation de l'espace comme s'il était constitué de châssis, optent cependant pour la projection du décor en un arrière-plan sur lequel se détachent les personnages du premier plan en un contraste d'échelle : il s'agit des gravures n°22 (*Achille et Polyxène*), n°24 (*Thétis et Pélée*), n°31 (*Médée*), n°37 (*Jason ou La toison d'or*), n°39 (*La naissance de Vénus*), n°40 (*Méduse*) et n°53 (*Scylla*). Cette impression est renforcée par la différenciation dans les techniques employées par Ertinger selon qu'il représente les « lointains » ou le premier plan¹³². Ainsi, plus le sujet est censé être éloigné, moins son dessin est précis¹³³. Le graveur joue aussi de la densité des hachures : à l'arrière-plan, les zones blanches ou à hachures parallèles (et non croisées) sont plus nombreuses et plus étendues, les hachures

¹³¹ On trouve une « ferme » dans les gravures n°3, 7, 43 et 45.

¹³² Ces techniques équivalent à la perspective chromatique (ou atmosphérique) dans la peinture.

¹³³ Abraham Bosse, *De la manière de graver à l'eau forte et au burin, et de la gravure en manière noire*, partie II, chapitre « Des lointains », Paris, C.-A. Jombert, 1758, p. 79.

sont moins serrées. Les traits y paraissent moins sombres, ce qui peut s'expliquer par les différences d'intensité de la taille¹³⁴ ou par le procédé de morsure à bains multiples permettant de protéger certaines parties de la plaque après une première morsure, avant de la plonger à nouveau dans le bain corrosif¹³⁵. Jouant sur la fréquence, l'épaisseur et la profondeur des tailles, Ertinger trouve un équivalent au décor en plan éloigné de l'Académie royale musique.

Il serait cependant plus juste de parler de plan plus ou moins éloigné. En effet,

Berain lorsqu'il fut appelé à se consacrer aux décors pour l'Académie royale de musique s'inspira du travail de son prédécesseur Carlo Vigarini. Mais il s'en distingue. L'ensemble ne procure [...] pas la même impression de profondeur : la perspective est moins accentuée en raison d'une principale qui l'interrompt, placée plus près des premiers plans. [...] Sa conception est moins architecturale, mais elle permet aux interprètes d'évoluer avec beaucoup plus d'aisance. Ils ne sont plus obligés de rester près de la rampe et peuvent désormais se tenir plus au fond de la scène, où ils paraissent moins démesurés à côté des derniers châssis, dont la hauteur demeure cependant diminuée par rapport à ceux qui les précèdent¹³⁶.

Certaines des gravures étudiées prennent acte de cette innovation apportée par Berain au modèle italien. C'est flagrant dans la gravure n°2 pour *Les peines et les plaisirs de l'Amour* : le mausolée de Climène n'est pas très éloigné des protagonistes qui occupent le premier plan tandis que bergers et bergères sont représentés dans un arrière-plan peu reculé et ont donc une taille moyenne.

LA SCÈNE COMME « BOÎTE »

La référence au décor à la française n'est pas la seule. Dans deux gravures, Ertinger insère l'épisode gravé dans un espace en grande partie fermé qui rappelle la scène de théâtre telle que la conçoivent les scénographes italiens (une boîte autonome, coupée du public), mais ramenée à l'orientation verticale et aux dimensions étroites du format in-12.

C'est le cas de la gravure n°13 illustrant *Le triomphe de l'Amour*. Ses deux tiers supérieurs sont occupés par un amoncellement circulaire de nuages où trônent dix-huit divinités venues reconnaître le pouvoir du dieu Amour. Dans le tiers inférieur, l'espace est plat et vide, orné de carreaux alternativement blancs ou à motifs qui rappellent les sols à damiers des gravures serliennes pour les scènes comiques et tragiques. Les côtés sont délimités par deux pans de

¹³⁴ *Ibidem*, partie I, chapitre « Manière de faire de gros traits avec les échoppes et le moyen de les tenir et manier sur la planche vernie », p. 32.

¹³⁵ *Ibidem*, partie I, chapitre « Ordre qu'il faut tenir pour verser l'eau-forte sur la planche et couvrir avec la mixture de suif et d'huile les douceurs et éloignements », p. 39-44 et partie II, chapitre « Manière de border la planche avec de la cire afin de pouvoir contenir l'eau-forte de départ », p. 90-91.

¹³⁶ Jérôme de La Gorce, *Féeries d'opéra, Décors, machines et costumes en France 1645-1765*, op. cit.

murs sobres et étroits et le fond est occupé par un paysage représentant une cité à l'architecture fantaisiste. Même si Ertinger a gravé à gauche, en avant du paysage, un buisson (qui assure une transition dans le changement d'échelle) et en a prolongé l'ombre portée sur le carrelage, l'espace représenté est une scène de type « boîte » et sans autre décor qu'une toile de fond.

La gravure n°11 illustrant *Bellerophon* adopte le même dispositif. L'apparition du héros sur nuée occupe les deux tiers supérieurs de la gravure tandis que le tiers inférieur occupé par la Chimère est un espace plat et vide délimité par quatre piliers distribués par paires de chaque côté et espacés entre eux. Au fond, cet espace est limité par une ligne horizontale au-delà de laquelle est représenté un paysage de convention. Ertinger a représenté une scène de théâtre dépouillée avec son plancher et sa toile de fond peinte, les piliers rappelant les extrémités des châssis, à cette différence près qu'ils sont nus et ne supportent aucune décoration.

Certains éléments de l'espace conçu comme « boîte » se retrouvent isolément dans d'autres gravures. Dans la gravure n°23 pour *Zéphyr et Flore*, le fait que le sol et le fond soient nettement séparés par une ligne horizontale prononcée, ramenant le sol à celui d'une scène et l'arrière-plan à une toile de fond, confère un caractère scénique à l'espace. Dans d'autres gravures¹³⁷ ayant pour cadre un espace extérieur, Ertinger représente un sol sans aspérité aucune, plat et uniforme, sans végétation, qui rappelle une scène¹³⁸. Dans la gravure n°10 pour *Psyché* le pan vertical de mur à droite (dont la partie supérieure est recouverte par le rideau encadrant le cartouche de titre) reprend partiellement ce dispositif de la boîte comme dans les gravures n°46 et 56 où le pan du bâtiment de droite n'a pas son pendant à gauche.

Au total ce sont quinze gravures qui évoquent de manière plus ou moins complète cette conception de la scène comme « boîte ».

LE DÉCOR À COMPARTIMENTS

Les codes scénographiques auxquels font écho les gravures du *RGO* ne sont pas forcément contemporains. Certains d'entre eux appartiennent à une mémoire collective et restent identifiables par le public, tel le décor à compartiments de la première moitié du XVII^e siècle, qu'on connaît bien grâce au mémoire de Mahelot, décorateur de l'hôtel de Bourgogne.

Ce type de décor est fondé principalement sur la synecdoque :

¹³⁷ C'est le cas dans les gravures n°1, 6, 7, 16, 26, 30, 46, 49, 54, 55 et 56.

¹³⁸ Ertinger ne va pas jusqu'à représenter les lames du plancher comme c'est le cas dans certains frontispices de comédie.

Les décors du Mémoire de Mahelot représentent des formes plastiques qui cherchent à évoquer plus qu'à imiter, des réalités. Ces esquisses, découpées par mansion, figurent des éléments iconographiques épars, des morceaux d'architecture ou des fragments de vie humaine qui rappellent de façon approximative des réalités plus larges¹³⁹.

Ce choix de faire représenter à un élément unique l'ensemble auquel il appartient habituellement a présidé, dans le RGO, à la conception de quatre décors de type bois ou camps militaires. Autant Ertinger se montre capable de représenter tout un bois dans la gravure n°27 pour *Coronis*, autant dans les gravures n°17 pour *Roland* et n°21 pour *Acis et Galatée*, il ne représente qu'un arbre, renvoyant par synecdoque à toute une forêt¹⁴⁰. De même, pour représenter un camp militaire comme dans les gravures n°22 pour *Achille et Polyxène* et n°53 pour *Scylla*, la tente du héros suffit, éventuellement redoublée par deux ou trois autres à peine esquissées : le pavillon « héroïque [...] du chef de guerre de la mythologie ou du roman épique [...] signifie par synecdoque la vaillance épique¹⁴¹ ». Le recueil des *Menus Plaisirs* contient deux dessins préparatoires aux décors d'*Achille et Polyxène*¹⁴², correspondant aux didascalies initiales de l'acte III pour l'un (« Le théâtre représente le quartier d'Achille¹⁴³ »), de l'acte II pour l'autre (« Le théâtre représente le camp des Grecs devant Troie ; cette superbe ville paraît dans l'éloignement¹⁴⁴ »). Le camp grec y est représenté sous la forme d'un ensemble imposant de pavillons, plus spectaculaire que ne l'est la représentation, par Ertinger, d'un pavillon unique, certes archaïque, mais que le lectorat d'Ertinger est tout aussi capable d'interpréter.

L'attention du lecteur est également attirée par six gravures dans lesquelles le choix d'un lieu extérieur est peu voire pas compatible avec l'épisode représenté, que le livret situe de manière bien plus vraisemblable dans un intérieur. Dans la gravure n°6 pour *Thésée*, Ertinger situe la scène de reconnaissance entre père et fils dans un espace plat, vide, délimité à droite par deux bâtiments séparés par une rue et prolongés par le mur d'un jardin clos d'où dépasse une allée de cyprès, autrement dit sur le seuil et non pas à l'intérieur du « palais que les enchantements de Médée ont fait naître¹⁴⁵ ». De même, alors que le dénouement du livret n°31 de *Médée* est censé se dérouler à l'intérieur du palais de la magicienne¹⁴⁶, Ertinger le situe à ses

¹³⁹ Marc Bayard, *op. cit.*, p. 27. Voir aussi Anne Surgers, « Ou le théâtre pris pour coeleste théâtre », dans Thomas Leconte (dir.), *Les fées des forêts de Saint-Germain, 1625-Un ballet royal de « bouffonesque humeur »*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁴⁰ Marc Bayard, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴¹ Anne Surgers, art. cit., p. 155.

¹⁴² Voir illustration 201.

¹⁴³ RGO, tome 3, p. 151.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 141.

¹⁴⁵ RGO, tome 1, p. 335.

¹⁴⁶ RGO, tome 7, p. 409.

abords, sur un sol accidenté. Pareillement, dans l'acte V de l'opéra n°48, *Marthésie première reine des Amazones*, c'est à l'intérieur du « temple de l'Hymen encore tout couvert des ombres de la nuit¹⁴⁷ » que la reine éponyme attend son amant pour l'épouser en secret, et non, comme dans la gravure, devant le temple. L'exemple le plus frappant est la gravure n°55 pour *Médus, roi des Mèdes* : la didascalie initiale de l'acte V, « le théâtre représente le lieu le plus secret du temple de Diane¹⁴⁸ », ne laisse aucun doute sur le fait que les personnages se situent à l'intérieur du temple et non à l'extérieur où Ertinger a même déplacé la statue de la déesse¹⁴⁹. La non-coïncidence entre une gravure qui situe l'action devant un monument et un livret qui la situe à l'intérieur n'est qu'apparente. Ertinger a simplement recours à une convention en vigueur dans les scénographies du décor à compartiments : lorsqu'un épisode est censé se dérouler dans un espace fictionnel intérieur, l'acteur, au lieu de jouer depuis le compartiment (au risque d'être mal entendu et mal aperçu par le public) joue devant, dans l'aire de jeu centrale, lieu neutre qui, conventionnellement, désigne l'intérieur du décor figuré par le compartiment¹⁵⁰. C'est à la lumière de cette convention scénique archaïque que le lecteur fait mentalement franchir le seuil du temple ou du palais aux personnages gravés. Ajoutons que les décors réels de l'Académie royale de musique ne sont pas complètement étrangers à cette convention dans la mesure où il est parfois difficile de déterminer s'ils représentent un intérieur ou un extérieur, ce dont se font l'écho les palais représentés dans les gravures n°49 pour *Le triomphe des arts*, n°54 pour *Omphale* et n°10 pour *Psyché* qui prennent davantage la forme de cours intérieures¹⁵¹.

L'HÉRITAGE DES DÉCORATEURS ITALIENS

Certains espaces conçus par Ertinger sont aussi directement redevables pas seulement aux scénographes mais aux décorateurs italiens.

L'inspiration italienne se trouve par exemple dans les architectures palatiales gravées par Ertinger. Le sommet de plusieurs bâtiments est décoré de statues antiques, comme dans la gravure n°50 pour *Canente* qui fait apparaître en arrière-plan la façade du palais de Circé, d'une

¹⁴⁷ *RGO*, tome 6, p. 462.

¹⁴⁸ *RGO*, tome 7, p. 383.

¹⁴⁹ Il arrive cependant que dans le livret les alentours d'un bâtiment servent explicitement de cadre à l'action : ainsi, pour l'opéra n°19 *Le temple de la Paix* le livret précise que « les bergers et bergères des lieux d'alentour commencent à s'assembler avec les nymphes devant le temple de la paix » (*RGO*, tome 3, p. 95 désignée fautivement p. 59) bientôt rejoints par « une troupe de bretons et de bretonnes [...] qui vient prendre part à la fête qui se fait devant le temple de la Paix. » (*ibidem*, p. 108).

¹⁵⁰ Voir Marc Bayard, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵¹ La didascalie de l'acte II d'*Hésione*, « le théâtre représente une colonnade et le palais de Laomédon en perspective » (*RGO*, tome 7, p. 139) est un exemple du caractère intermédiaire de ces décors : les personnages s'y situent à la fois devant la façade d'un palais, donc à l'extérieur, et sous une colonnade intérieure.

architecture fastueuse, rythmée à intervalles réguliers par des pilastres prolongés par des statues. Il arrive que l'une d'entre elles trône, isolée, au sommet d'une colonne, d'un toit, d'une porte, voire d'un arc triomphal comme celui « des loyaux amants » de la gravure n°16. Ces statues, à peine ébauchées, représentant hommes ou femmes, dont on devine les toges flottantes et qui brandissent parfois des lances ou des glaives, rythment déjà les architectures de Torelli, par exemple celle gravée par Chauveau pour l'édition de 1651 d'*Andromède*¹⁵². Cette pratique s'inscrit dans une tradition dont on trouve une trace dès *Le second livre de perspective* de Serlio : la planche représentant la scène tragique selon Vitruve fait apparaître, parmi « les superficies excédantes les couvertures des maisons, [des] statue[s] de marbre ou de cuyure¹⁵³ ». Contrairement à Vitruve et Serlio, Ertinger utilise ces statues également pour des bâtiments « légers » voire comiques¹⁵⁴ : elles sont un élément décoratif et théâtral et non plus un indice générique.

Parmi les décors célèbres à l'époque, la grotte que Torelli conçoit pour le premier acte des *Noces de Pélée et Thétis* (1654) et qui a inspiré le décor de Berain pour la scène 5 de l'acte III de *Médée*¹⁵⁵, « sorte de cave dont la voûte est brisée pour permettre aux démons volants de descendre du ciel¹⁵⁶ » trouve à son tour un écho dans la gravure n°42 pour *Aricie* dont la grotte est représentée sous la forme d'une salle circulaire et voutée, dont trois côtés ainsi que le plafond sont percés. Dans la gravure n°17 pour *Roland*, Ertinger joue avec ce modèle : l'ouverture qui signale en général l'entrée d'une grotte devient une arche qui ne débouche sur rien et affiche sa théâtralité, comme le ferait un décor en carton-pâte.

Un autre décorateur, Vigarini, est à l'origine de l'introduction en France d'une pratique transalpine dont on trouve trace dans le RGO :

L'influence des spectacles lyriques italiens s'exerce également par les allusions que [Vigarini] glissa dans ses toiles de fond pour rappeler le lieu de création de l'ouvrage auquel

¹⁵² Voir illustration 231.

¹⁵³ Sebastiano Serlio, « La scène tragique », dans *Le Second livre de perspective de Sébastien Serlio bolognais, mis en langue française par Jehan Martin, Secrétaire de monseigneur révérentissime cardinal de Lenoncourt*, Paris, J. Barbé, 1545, verso de la p. 68 (voir illustration 230).

¹⁵⁴ On retrouve ces statues sur les toits du palais de l'Amour (gravure n°10 pour *Psyché*), du bâtiment central d'un château (gravure n°18 pour *L'Idylle de Sceaux*), des pavillons des jardins enchantés de la magicienne Armide (gravure n°20 pour *Armide*), du palais de Flore (gravure n°23), du palais du roi Latinius (dans la gravure n°26 pour *Énée et Lavinie*), du château des *Fêtes galantes* (qu'on aperçoit par une ouverture ménagée au fond de salon de musique dans la gravure n°45), du bâtiment qui occupe la place de ville (gravure n°46 pour *Le carnaval de Venise*), du palais où se trouve l'atelier de Pygmalion (gravure n°49 pour *Le triomphe des arts*), du temple de l'Amour (gravure n°53 pour *Omphale*) et au sommet d'une colonne trônant sur une place de ville (gravure n°56 pour les *Fragments de M. de Lully*).

¹⁵⁵ Voir illustration 200.

¹⁵⁶ Jérôme de La Gorce, *Jean Berain, dessinateur du roi Soleil*, op. cit. p. 93.

*il apportait son concours. Le tableau final d'Atys où l'on reconnaît les terrasses des jardins de Saint-Germain-en-Laye, en constitue à cet égard le meilleur exemple et peut être interprété comme un hommage rendu à Louis XIV, venu assister dans cette résidence à la première de ce chef-d'œuvre de Lully*¹⁵⁷.

Le palais qui forme l'arrière-plan de la gravure n°18, a l'architecture classique des châteaux du XVII^e siècle et se prête à une telle interprétation. Certes, sa façade sur jardin n'est pas celle de la célèbre Orangerie qui sert de cadre au prologue de *L'Idylle de Sceaux* et devant laquelle a été donnée pour la première fois *l'Idylle sur la paix*¹⁵⁸. Le château représenté ne correspond pas non plus au château de Sceaux tel que le représentent les gravures d'époque mais, conçu sur le même modèle générique, il contraste avec le reste des architectures, plus fantaisistes, et s'inscrit dans la pratique importée par Vigarini. Il en est de même des rivages marins où viennent accoster les chars d'Hypsipyle (gravure n°37 pour *Jason ou La toison d'or*) et de Neptune (gravure n°40 pour *Méduse*). Deux chevaux marins y sont représentés dans une disposition et des postures identiques, cabrés et la crinière au vent. Ils ne peuvent manquer de rappeler à un lecteur contemporain ceux du bassin d'Apollon à Versailles¹⁵⁹ qui avaient déjà inspiré Berain pour le rivage marin de *Phaéton* :

*Après des premiers plans, où sont figurés des jardins, on aperçoit, à travers une grotte, Protée sur la mer conduisant les troupeaux de Neptune. Or, l'apparition de ce personnage au milieu de l'onde s'accompagne encore d'une allusion à un endroit connu, grâce cette fois à l'évocation d'une œuvre d'art célèbre de l'époque. Comment ne pas remarquer dans la représentation du char de Protée et de son attelage composés de chevaux marins d'évidentes analogies avec le quadriges d'Apollon du sculpteur Jean-Baptiste Tuby, qu'on voit encore aujourd'hui à Versailles surgir des eaux du plus majestueux bassin du parc*¹⁶⁰ ?

Enfin, sans qu'il s'agisse de références directes à des demeures royales, on repère, dans plusieurs gravures du RGO, des références au modèle du jardin à la française dont la plus parfaite illustration se trouve encore une fois dans la gravure n°18 pour *L'Idylle de Sceaux*. Les jeux d'eau du parc de Versailles trouvent aussi des échos dans la gravure n°10, dont le palais de l'Amour s'organise autour d'un immense bassin, dans la gravure n°20 où, pour dire la magnificence des jardins d'Armide, Ertinger représente deux fontaines aux vasques superposées, et dans la

¹⁵⁷ Jérôme de La Gorce, *Féeries d'opéra, Décors, machines et costumes en France 1645-1765*, op. cit., p. 16.

¹⁵⁸ Dans la gravure n°18, la présence, sur la balustrade qui sépare cour et jardin, d'orangers en pot ne peut être interprétée comme une référence précise à cette Orangerie car on les retrouve sur le toit-terrasse du palais de l'Amour dans les gravures n°10 et 26. Ils restent une référence aux demeures royales contemporaines en général.

¹⁵⁹ Voir illustration 145. La référence est indirecte : Ertinger a emprunté ce motif à la gravure « Neptune en mouton », extraite des *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* de Benserade (voir illustration 137), dont l'auteur s'est lui-même inspiré soit des chevaux de Versailles soit du célèbre tableau de Poussin, *Le triomphe de Neptune*.

¹⁶⁰ Jérôme de La Gorce, « Quelques rapports entre les dessins d'opéras français du règne de Louis XIV et l'architecture, la sculpture et la peinture », dans Jérôme de La Gorce (dir.), *Iconographie et arts du spectacle*, op. cit. p. 139.

gravure n°7 dont l'élément central est la fontaine de la Vérité d'Amour, ornée de colonnes et de statues. La structure en treillage de la gravure n°3 rappelle enfin les bosquets du parc de Versailles et les orangers en pot qu'on trouve sur le toit-terrasse du palais de l'Amour dans les gravures n°10 et 26 sont aussi une référence aux demeures royales contemporaines en général.

La demeure aristocratique de la gravure n°18, les chevaux marins inspirés du char d'Apollon de Versailles, les références aux éléments les plus célèbres des jardins à la française (dessins des plantations, jeux d'eaux, bosquets, pots d'oranger) partagent avec certains décors opératiques la fonction référentielle.

LES POMPES FUNÈBRES

On trouve aussi la trace, dans le *RGO*, de pratiques scénographiques qui ne sont pas théâtrales au sens strict. Deux décors suscitent particulièrement l'attention parce qu'ils ne ressemblent à aucun autre du recueil : au bûcher de la gravure n°30 pour *Didon* (qui a déjà fait l'objet d'une analyse¹⁶¹), s'ajoute, dans la gravure n°2 pour *Les peines et les plaisirs de l'Amour*, un tombeau. De forme hétéroclite, formé d'un sarcophage aux pieds sculptés de feuillages, reposant sur un socle rectangulaire décoré sur sa face visible d'un bas-relief à l'antique¹⁶², il est surmonté d'une colonne pyramidale, dont le faîte se termine par une sphère. Le livret réserve une place de choix¹⁶³ à ce monument grandiose qui constitua le clou du spectacle. Qu'il s'agisse du bûcher de Didon ou du tombeau de Climène, Ertinger introduit du théâtral dans ses gravures en concevant des monuments inspirés de l'architecture funéraire de son époque. La source la plus vraisemblable d'Ertinger pourrait être non pas un monument funéraire définitif mais un mausolée feint et éphémère tel qu'on les élevait dans la basilique de Saint-Denis ou Notre-Dame de Paris lorsqu'avaient lieu les obsèques solennelles d'un mort célèbre. En France, la conception et l'organisation de ces pompes funèbres faisaient partie des attributions des Menus Plaisirs¹⁶⁴ chargés d'organiser les divertissements du roi et de la cour :

Le cérémonial entourant la mort des grands personnages du royaume, en cette seconde moitié du XVII^e siècle, se présente [...] comme le versant religieux de la fête, comme le pendant sacré de la scène d'opéra, comme l'apothéose du théâtral, là où l'on pourrait estimer qu'il n'a pas ou plus à être. La mort, dont Bossuet écrit que « nous, mortels misérables, refusons de voir ce triste spectacle, comme la conviction de nos erreurs » est pourtant offerte à tous,

¹⁶¹ Dans le chapitre V.

¹⁶² Le sujet pourrait être une scène de festin : on distingue une femme allongée à droite et brandissant une coupe.

¹⁶³ Voir le *RGO*, tome 1, p. 57, 63, 64, 65 et 66.

¹⁶⁴ Le dernier tome du recueil des *Menus Plaisirs* est intitulé *Recueil de pompes funèbre[s]*, Paris, 1752.

*précisément en spectacle. Horreur et fascination se mêlent en des déploiements liturgiques absolument étonnants ; le théâtre, monde de l'illusion baroque, règne ici en maître*¹⁶⁵.

Ainsi, en 1683, Berain imagine pour la pompe funèbre de Marie-Thérèse d'Autriche, reine de France depuis 1660, un mausolée¹⁶⁶ dont l'obélisque reposant sur un sarcophage aux formes galbées préfigure le tombeau de Climène tel que l'a imaginé Ertinger et dont le dais¹⁶⁷ noué au-dessus de la sépulture, les marches d'escalier et les cassolettes fumantes se retrouvent dans le bûcher de Didon.

Ces deux exemples montrent que le caractère théâtral des espaces gravés par Ertinger ne découle pas toujours de la fidélité à une représentation précise par le biais de documents de sources théâtrale ou opératique mais, de manière détournée, d'une source d'inspiration qui relève plus largement du monde du spectacle, en l'occurrence l'architecture funéraire éphémère. Ertinger se fait l'écho d'un goût commun à tout le XVII^e siècle pour le spectaculaire de ce type de bâtiment.

*

Ertinger, au lieu de se faire l'écho de l'aménagement précis de la scène (pour le *Théâtre italien*, il avait représenté les lustres), lui emprunte donc ses principes de représentation des lieux fictifs : par le choix d'une composition de l'espace symétrique, perspectiviste en plan éloigné, par la référence à des types précis de décors ayant marqué le public, Ertinger instaure un lien de connivence avec le lecteur du *RGO*, le renvoie à son expérience de spectateur et conditionne sa perception du livret.

*

* *

Maintes gravures du *RGO* ont un caractère théâtral voire reprennent des conceptions des costumes, de la gestuelle et de l'espace empruntées à la scène. Le lecteur du *RGO* ne peut manquer de retrouver dans certains costumes gravés des échos des habits de scène. Il repère

¹⁶⁵ Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, p. 140.

¹⁶⁶ Cette œuvre célèbre est largement diffusée par l'estampe (voir Jérôme de La Gorce, « La pompe funèbre du Pape Innocent XII à Saint-Pierre de Rome, d'après un almanach publié à Paris », dans Peter Fuhling, Barbara Brejon de Lavergnée, Marianne Grivel, Séverine Lepape, Véronique Meyer (codir.), *L'estampe au grand siècle – Etudes offertes à Maxime Préaud*, Paris, École nationale des Chartes et BNF, 2010, p. 553). Voir illustration 229.

¹⁶⁷ Commentant la peinture *La mort de Caton* de Jean-Baptiste Corneille (1687), Philippe Malgouyres s'intéresse à « l'obscur draperie [qui] semble peser au-dessus de Caton, image de cette nuit éternelle dans laquelle il s'apprête à plonger » et commente : « C'est une image d'ailleurs très commune dans les monuments funéraires et les pompes funèbres. » (Philippe Malgouyres, « Montrer la mort », art. cit., p. 140).

aussi tout un répertoire de gestes dont le caractère théâtral est avéré. Enfin, il ne peut que constater la conformité de certains espaces gravés par Ertinger avec les codes scénographiques en application sur les scènes parisiennes. Cet ensemble de signes forme tout un réseau qui influence la perception des livrets ainsi introduits : précédé d'une gravure théâtrale, le livret est annoncé comme un texte ayant déjà été créé sur scène (et destiné à être éventuellement de nouveau représenté) et qui doit être lu comme le support d'un spectacle à imaginer.

CONCLUSION DU CHAPITRE VII

L'opéra français s'est construit dans le cadre du système poétique du théâtre parlé et dans celui, élargi et moins organisé, des spectacles. L'entreprise éditoriale du *RGO*, en faisant accéder le livret opératique au « Parnasse du théâtre », prend le relais des créateurs de l'opéra français, qui accordent une grande importance au texte dont l'intelligibilité devient la priorité, grâce notamment au récitatif à la française créé par Lully. Il est donc tout naturel que le programme illustratif du *RGO* contribue à son tour à affirmer la parenté de l'opéra avec le théâtre parlé en proposant des gravures déconnectées de l'univers scénique car s'inscrivant dans l'univers pictural de la peinture d'histoire. Mais le programme illustratif paie aussi son tribut à la vocation spectaculaire des livrets, et les gravures sont loin d'être expurgées de toute référence à la théâtralité et au théâtral. Plusieurs d'entre elles se structurent en deux espaces correspondant l'un à la scène l'autre à la salle, et contiennent des équivalents de spectateurs internes, ce qui revient à les présenter comme un spectacle qui annonce celui, virtuel, en lequel a été transposé le livret. Leur théâtralité ne préjuge cependant pas du fait qu'elles intègrent des éléments scéniques et/ou picturaux et, en effet, les gravures créent plutôt un univers qui se situe au croisement du théâtral et du pictural : sans être des images d'un spectacle scénique, elles ne sont pas de purs tableaux d'histoire.

Ainsi, si certaines des apparences extérieures de certaines catégories d'êtres (monstres, enfants, animaux, allégories non humaines, personnages revêtus de costumes antiques qui autorisent une nudité contraire aux bienséances scéniques) sont inconcevables sur une scène théâtrale et sont des références à la peinture d'histoire, force est de constater qu'Ertinger les fait coexister avec des personnages portant des robes modernes, des tonnelets, un manteau d'Hiver, des panaches) renvoyant ponctuellement le lecteur du recueil à son expérience de spectateur. À l'échelle du *RGO*, la disparité des modèles répond à une logique d'ensemble, à un désir de faciliter l'identification de la nature des personnages gravés (selon qu'ils sont hommes

ou femmes, mortels ou divins, héroïques ou pas, dieux importants ou secondaires, sérieux ou légers) avec pour conséquence de cette combinaison entre références picturales et théâtrales, une ambiguïté autour de l'opéra, genre relevant de la fable mais aussi du spectacle. Cette ambiguïté existe à l'échelle de certaines gravures prises isolément¹⁶⁸ : particulièrement hétérogène est par exemple la gravure n°36 qui introduit le *Ballet des saisons* et qui rassemble l'habit mythologique de Bacchus, les robes d'actrices de Cérès et Flore et le costume de l'Hiver emprunté au ballet de cour.

En ce qui concerne la gestuelle, Ertinger enrichit l'*actio* rhétorique de postures dramatiques dont l'amateur de spectacles est familier. Le résultat en est que la gestuelle gravée dans le *RGO* est toujours compatible avec l'action de l'acteur/chanteur. Il n'y a guère que trois gravures où les personnages saisis en pleine course (tels Alphée, Aréthuse, Acis et Galatée, Picus) sont inconcevables sur scène.

Quand il s'agit enfin de concevoir l'espace gravé, Ertinger adopte des partis pris scéniques avérés au XVII^e siècle dans environ la moitié des gravures, quand d'autres gravures proposent une conception purement picturale de l'espace selon la répartition suivante.

Gravures optant pour une conception picturale de l'espace	Gravures optant pour une conception théâtrale de l'espace	Gravures hésitant entre les deux conceptions de l'espace
4, 9, 12, 14, 15, 17, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 47, 49, 50, 52, 53	1, 2, 3, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 16, 18, 19, 20, 23, 26, 30, 33, 34, 42, 43, 45, 46, 48, 54, 55, 56	8 ¹⁶⁹ , 51

L'espace a cependant ceci de plus par rapport aux autres éléments (costumes et gestuelle) qu'il est le plus visible, le plus structurant et donc le plus discriminant. Ainsi, dans la gravure n°23 pour *Zéphyr et Flore*, la substitution, à la représentation de personnages mythologiques, de

¹⁶⁸ ,Dans les gravures n°29 et n°54, Alcide est représenté selon les codes iconographiques de la peinture mythologique, la nudité à peine dissimulée par sa peau de lion, tandis que son amante, simple mortelle, est vêtue d'une robe d'actrice et que le héros rival est habillé à la romaine. Dans la gravure n°42 pour *Aricie*, le prince Ferdinand est vêtu en héros antique, Aricie porte la robe moderne et Florinde a la tunique à l'antique qui sied, dans le *RGO*, aux magiciennes. Dans la gravure n°47, Amadis de Grèce porte la tunique antique des personnages mythologiques non héroïques tandis que la robe de la magicienne Mélisse est de coupe moderne.

¹⁶⁹ Une indécision pèse sur la gravure n°8 pour *Atys* dont le décor représente un paysage héroïque, associant un temple et de la végétation, mais cette végétation se résume à quelques brins d'herbes, un buisson et un arbre complètement isolé sur un terrain nu. L'isolement de l'arbre (le pin en lequel Atys sera métamorphosé) conduit le lecteur à le considérer comme un élément de décor ; on le trouve d'ailleurs dans le frontispice de Berain pour le livret séparé (voir illustration 19).

créatures allégoriques non humaines, a beau être un indice de picturalité, le fait que l'espace intègre au premier plan, à gauche, un pan de mur qui rappelle les balustrades présentes sur certaines scènes théâtrales, la différence d'échelle entre les cyprès et les personnages et enfin le traitement du troisième plan comme un paysage peint sur une toile de fond séparé de la scène par une ligne de démarcation sont les signes d'une conception théâtrale de l'espace qui l'emportent sur les indices de picturalité cantonnés à la partie supérieure de la gravure. Dans la gravure n°33 pour *Cirvé*, le fait que l'arrière-plan soit occupé par une façade de palais traitée selon les principes de la symétrie à point central fait oublier le caractère irréprésentable des animaux et de l'astre solaire à visage humain. Dans la gravure n°42 pour *Aricie*, le décor de grotte inspiré de Torelli, qui affiche son artificialité, nous ferait presque oublier que le signe que l'enchanteresse dessine, à même le sol sablonneux de la grotte avec sa baguette, est absent du livret et résulte de la seule imagination d'un illustrateur oublieux des contraintes scénographiques. Si l'on prend l'espace comme seul critère discriminant de la picturalité ou de la théâtralité, le bilan est donc à un équilibre global entre les deux types de gravures.

Dans ce programme, pictural et théâtral sont à parts égales¹⁷⁰. Lorsque, dans une démarche picturale, Ertinger grave des êtres ou des décors qui, pour des raisons de bienséance, de faisabilité, d'usage sur scène ne sont pas représentables sur scène, lorsqu'il emprunte des costumes à la peinture d'histoire, il illustre les livrets d'opéra comme il le ferait d'un roman ou une fable destinés à être seulement lus : non content de ne pas renvoyer le lecteur à la virtualité scénique du livret, il s'en émancipe. À l'inverse, lorsqu'il intègre à ses gravures des éléments que son expérience de spectateur permet au lecteur d'identifier comme théâtraux, il rappelle la vocation scénique des livrets, textes destinés à être joués par des acteurs en costumes, sur une scène. La scène gravée est conçue par l'imagination d'un graveur tantôt lecteur, tantôt scénographe, tantôt les deux. Cette ambiguïté de l'opéra est certes celle de l'ambiguïté fondamentale de l'illustration théâtrale qui se situe entre la scène et le livre, entre la représentation scénique et l'impression, au carrefour d'exigences scénographiques et iconiques :

La différence entre iconographie du théâtre et celle du tableau [...] complique la lecture des illustrations de pièces, qui donnent tantôt une image de la représentation tantôt une image

¹⁷⁰ Dans l'article qu'elle consacre à la pérennité des normes mises en vigueur par Chauveau jusque dans les frontispices des recueils *Le théâtre italien* et *Le théâtre de foire*, Véronique Lochert constate déjà la présence, dans un même recueil, de gravures renvoyant à des codes iconographiques (c'est-à-dire représentant les épisodes tels que pourraient les imaginer un lecteur) et d'autres renvoyant à des codes scéniques (c'est-à-dire représentant les épisodes tels qu'ils ont pu être joués sur scène) (Véronique Lochert, « Illustrations and stage directions : reading theater between text and image », conférence CESAR, 2008).

de la fiction pareille à un tableau, mêlent parfois les deux codes, comme c'est souvent le cas dans les frontispices¹⁷¹.

Pour autant, l'adoption de cette ambiguïté, par l'illustrateur du premier recueil officiel de livrets d'opéras français, a des implications sur la perception du genre opératique : Ertinger nous transmet une conception de l'opéra à la fois comme répertoire rivalisant avec la fable et comme spectacle toujours d'actualité.

¹⁷¹ Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 209.

CHAPITRE VIII

GRAVER L'OPÉRA DANS SES MOYENS ET SA DRAMATURGIE PROPRES

Dans le chapitre précédent, nous avons montré qu'Ertinger a été confronté, comme n'importe quel concepteur de frontispice de théâtre, à ce dilemme : illustrer le texte théâtral en tant que fiction née de mots à lire ou en tant que représentation scénique. Qu'il ne tranche pas et ne considère le livret opératique ni comme un genre purement littéraire ni comme un pur spectacle est une réponse qu'Ertinger partage avec d'autres illustrateurs du théâtre parlé. Il s'agit désormais de déterminer dans quelle mesure ses gravures sont des frontispices non plus seulement de théâtre mais d'opéra : la représentation opératique consiste certes à transposer un livret sur scène, par l'intermédiaire d'acteurs endossant des costumes, adoptant une gestuelle théâtrale, et s'inscrivant dans un décor, mais c'est aussi un théâtre lyrique et accompagné de ballets ; c'est plus largement un spectacle qui recherche le spectaculaire au sens où son but est d'impressionner les yeux par l'ostentation et le luxe mais aussi par le recours aux registres merveilleux et horrifique ; c'est enfin le « temple de Cupidon¹ » parce qu'il met au cœur de ses intrigues la passion amoureuse.

1. GRAVER L'OPÉRA EN MINIMISANT LA PART DE LA DANSE ET DU CHANT

Pour faire référence à la nature lyrique de l'opéra, Ertinger peut en théorie représenter des acteurs bouche ouverte. Il n'en est rien : la bouche de ses personnages n'est ouverte que dans un contexte de forte expressivité, et si le parti pris d'Ertinger, lorsqu'il représente un épisode, est de se faire l'écho de la performance d'acteur, il ne va pas jusqu'à la performance

¹ Georgia J. Cowart, art. cit., p. 29.

du chanteur, refusant une mimique peu picturale. Les chanteurs de la gravure n°45 pour *Les fêtes galantes* font exception mais ce ne sont pas des acteurs : ce sont des personnages de chanteurs professionnels.

Dans un opéra, au drame chanté, qui voit alterner airs et récitatifs, s'ajoutent les « divertissements » au cours desquels la danse vient remplacer le chant ou s'y superposer². Sur le plan dramaturgique, ils ponctuent chaque prologue et acte d'une tragédie lyrique, ou se succèdent plus fréquemment dans le cas du ballet, tout l'enjeu étant de les introduire dans le drame de la manière la plus habile possible, notamment en leur faisant jouer le rôle d'une instance collective chargée d'exprimer des réactions comme la réjouissance ou la déploration, lors de scènes devenues topiques : apparitions infernales, magie, cérémonies religieuses, célébration d'une victoire ou de la paix retrouvée. Sur le plan musical, ces divertissements proposent des modalités du chant qui divergent de celles qui prévalent pour les parties dramatiques, notamment par l'introduction de chœurs³. Sur le plan de la représentation, ces divertissements sont incarnés par un ensemble de chanteurs et/ou de danseurs d'où peuvent se détacher un ou plusieurs solistes. Sur le plan scénographique, les chœurs occupent l'espace selon une disposition symétrique :

Les chanteurs, au nombre de trente environ – chiffre attesté en 1688 et qui augmente à la fin du règne de Louis XIV, investissent sans doute les coulisses latérales. En effet, leur position privilégiée pendant une représentation se situe sur les « deux ailes du théâtre » avec les hautes-contre et les tailles en « demi-cercle dans le fond »⁴.

Sur le plan historique, à partir de la fin du XVII^e siècle, les divertissements prennent une importance grandissante dans la structure de l'opéra. Sur le plan éditorial enfin, cette importance se mesure dans le RGO au développement des paratextes qui leur sont consacrés. C'est à une tragédie *Canente* qu'il revient d'innover en complétant les deux traditionnelles listes d'acteurs (celle précédant le prologue et celle précédant le drame) par une liste de « Divertissements du prologue⁵ » et une liste de « Divertissements de la tragédie⁶ » qui

² Voir l'article « Divertissement », dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 2, p. 246.

³ Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 325.

⁴ Bertrand Porot, « Les chœurs derrière le théâtre : utilisation des coulisses dans l'opéra français sous le règne de Louis XIV », dans Georges Forestier et Lise Michel (codir.), *La Scène et la coulisse dans le théâtre du XVII^e siècle en France*, colloque international du Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre, Paris IV-Sorbonne, et du Centre for Seventeenth-Century French Theatre, Grande-Bretagne, 2006, PUPS, 2011, p. 232 (voir aussi les articles « Acteur et actrice chantant (choriste) » et « Côté du Roi, côté de la Reine », dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 1, p. 51 et p. 900).

⁵ RGO, tome 7, p. 50.

⁶ *Ibidem*, p. 56.

nomment, par acte, les personnages des divertissements (présentation qui sera adoptée dans tous les livrets suivants). Les *Fragments de M. de Lully* apportent une seconde innovation : à la distinction entre liste d'« acteurs » et liste de « divertissements » se substitue la terminologie « personnages chantants » et « personnages dansants⁷ » qui met à égalité drame chanté et danse. Le programme illustratif ne peut rendre compte des moyens propres de l'opéra que par le biais de la représentation de ces divertissements. Même si seules quatre gravures (pour trois ballets et une pastorale) ont pour sujet principal un divertissement, et s'il n'y a pas inflation de ce type de gravures dans les derniers tomes, c'est bien là que se trouvent les rares références à la musique chantée et instrumentale et à la danse.

La présence discrète de chœurs

La représentation de chœurs⁸ est un premier moyen, sinon de représenter le chant, du moins de l'évoquer.

La gravure n°19 pour *Le temple de la Paix* représente ainsi le chœur de bergers et bergères, qui, dans le livret, apparaît dans cinq entrées sur six et qui a la vedette dans les entrées 1 et 2. Les personnages ont les pieds posés à plat sur le sol, ce qui interdit d'y voir des danseurs. Même si leur bouche est fermée, leur nombre (douze au total) et l'uniformité de leurs costumes et attitudes (d'une main tenant la houlette et tendant l'autre en signe d'hommage) les désignent comme chœur adressant des chants de louange à la Paix. Leur répartition dans l'espace est bien celle d'un chœur : dans la partie gauche, cinq bergers et bergères, alternativement un homme et une femme, se répartissent dans la profondeur de la scène, comme s'ils étaient sortis des coulisses pour venir sur le plateau ; tout au fond, un couple s'avance pour rejoindre le côté droit ; celui-ci est déjà occupé par un groupe de cinq bergers et bergères moins ordonné que son symétrique comme si, du groupe, s'étaient détachés deux ou trois solistes, plus avancés au bord de la scène. La symétrie entre les deux groupes (leurs attitudes fonctionnent en miroir) confirme l'interprétation scénique de leur disposition⁹. Cette répartition des chœurs sur scène est particulièrement adaptée aux situations de débats au cours desquels bergers et bergères se répartissent en deux camps opposés. C'est justement le cas dans

⁷ En amont du livret du « Divertissement Cariselli », la mention « Personnages chantants » apparaît deux fois, (*ibidem*, p. 431). La deuxième mention est donc fautive : il faut lire « personnages dansants ». On peut voir dans cette erreur le signe d'un manque de familiarité avec cette nouvelle présentation.

⁸ Voir l'article « Chœur », dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 1, p. 819.

⁹ Voir aussi illustration 256.

la seconde entrée du *Temple de la Paix*, au cours de laquelle « les nymphes, les bergers et les bergères se répartissent en deux partis dont l'un est du sentiment de Daphnis et l'autre de l'opinion de Silvandre¹⁰ ».

Cette disposition des choristes se retrouve dans d'autres gravures mais au second plan¹¹. Dans la gravure n°1 pour *Pomone*, dix bergers et bergères occupent l'arrière-plan, les uns venant du fond de la scène et les autres, latéralement, des coulisses ménagées entre les cyprès. Dans la gravure n°2 pour *Les peines et les plaisirs de l'amour*, six choristes répartis à gauche et à droite forment les « chœurs de bergers et de bergères¹² » annoncés dans la liste des acteurs. Dans la gravure n°45 pour *Les fêtes galantes*, tout au fond à droite une femme s'avance ; son mouvement se prolonge dans celui d'une seconde femme qui franchit le seuil d'une porte sur la gauche et se conclut par celui d'un couple de danseurs déjà sur scène : Ertinger a décomposé et réparti une même action d'entrée sur scène entre trois instances et plusieurs voies d'accès. Ces quatre personnages pourraient aussi bien être des danseurs pénétrant sur scène au son de la musique produite par l'ensemble instrumental représenté au premier plan. Ces trois gravures ont donc la particularité de représenter au premier plan un sujet constitutif de la partie dramatique de l'œuvre lyrique et à l'arrière-plan une troupe. Cette simultanéité est avérée sur la scène de l'Académie royale de musique et se met en place dès le premier divertissement de la pièce : les choristes ne regagnent pas les coulisses mais occupent les côtés de la scène jusqu'au divertissement suivant. Le fait que dans les gravures n°1 et n°45 les choristes ne soient pas encore dans une disposition canonique invite à interpréter ces gravures comme représentant plus exactement l'entrée du chœur, le passage du pur drame au divertissement.

Un tel choix de répartition des personnages ne peut manquer de renvoyer le lecteur du *RGO* à la mise en espace adoptée sur la scène opératique au moment des divertissements. La référence au chœur est bien un moyen de prendre en compte la spécificité du théâtre lyrique par rapport au théâtre parlé : le chant n'y est pas représenté en tant que tel mais l'occupation de l'espace qui rend possible l'interprétation chorale l'est dans quelques gravures.

¹⁰ *RGO*, tome 3, p. 102.

¹¹ Les personnages collectifs représentés en arrière-plan des gravures, lorsqu'ils ne sont pas disposés symétriquement, ne sont pas des chœurs.

¹² *RGO*, tome 1, p. 50.

Les rares instrumentistes

La musique instrumentale est un autre moyen d'expression de l'opéra. Elle est produite par l'orchestre et parfois par des instrumentistes présents sur scène¹³. Trois gravures, représentant des réjouissances carnavalesques ou pastorales, se font l'écho de la part instrumentale de l'œuvre opératique en intégrant des musiciens¹⁴. Leurs instruments ne sont pas forcément ceux mentionnés dans le livret, mais sont choisis par Ertinger en fonction de l'atmosphère particulière qu'il veut camper. Les castagnettes et tambours de basque des gravures n°7 et 46, absents des livrets, contribuent ainsi à une atmosphère carnavalesque. Dans la gravure n°18 pour *L'Idylle de Sceaux* un berger joue d'un *traverso* (flûte traversière baroque en bois, aussi appelée flûte allemande), présent dans le livret tandis qu'un de ses compagnons joue d'une sorte de musette de cour¹⁵ ce qui correspond à un usage attesté qui veut qu'« en raison du pittoresque de l'instrument et de sa portée pastorale, les joueurs de musette sont parfois sollicités pour monter sur scène¹⁶ ». Ces deux instruments contribuent à une transposition du mythe de l'Arcadie au XVII^e siècle¹⁷. Une comparaison entre cette gravure et celle de l'atelier de Berain pour le divertissement « La Pastorale » du ballet des *Muses* créé en 1703 montre l'intérêt de la gravure d'Ertinger qui préfigure la seconde¹⁸.

La représentation, par Ertinger, d'instrumentistes dans trois gravures est bien une référence à la musique instrumentale présente sur la scène opératique. Par son initiative consistant à associer des musettes aux flûtes, plus attendues, Ertinger se montre même original et précurseur.

¹³ « Les musiciens qui quittaient la fosse d'orchestre pour participer au spectacle intervenaient généralement lors des divertissements ou dans le prologue, c'est-à-dire dans les scènes les plus brillantes où étaient réunis les danseurs et les choristes. Quand leur rôle est mentionné, ils incarnaient du reste les mêmes personnages que ces autres interprètes et avaient droit, d'après les dessins de Berain conservés, à des costumes aussi somptueux [...] Les instruments dont ils jouaient sont indiqués avec précision et permettent d'imaginer l'effet sonore qu'ils créaient. » (Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 605-606).

¹⁴ Les lyres tenues par Apollon dans la gravure n°2 et par Orphée dans la gravure n°25, la conque dans laquelle souffle un triton dans les gravures n°24 et n°39 sont avant tout des attributs.

¹⁵ En fait, l'instrument représenté par Ertinger, parce qu'il ne comporte pas de soufflet et parce que son sac n'est pas richement orné comme il conviendrait à un instrument de cour, est plutôt une cornemuse.

¹⁶ Article « Musette », dans Sylvie Bouissou, Pascal Dénecheau et France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 3, p. 859.

¹⁷ Jean Duron, « Cette agréable harmonie a les Muses pour mères et pour marraines : musique et mythologie au XVII^e siècle », art. cit. p. 467.

¹⁸ Cette gravure est décrite par Jérôme de La Gorce dans l'article « La mise en scène des opéras de Campra d'après les dessins de Berain conservés aux archives nationales », dans Catherine Cessac (dir.), *op. cit.*, p. 232.

Les rares troupes dansantes

Ces trois mêmes gravures représentent aussi des troupes de danseurs dont certains forment des couples, se faisant face ou se tenant la main. Leur statut de danseur est signifié par les mouvements amples des vêtements, par des gestes qui ne relèvent ni de l'*actio* rhétorique ni de la gestuelle dramatique car adossés à aucune parole, ni à aucune action, et enfin à des positions de pieds (sur demi-pointe ou soulevés) assimilables à des pas de danse. Ces pas et donc les danses attribuées par Ertinger à ses danseurs gravés sont *a priori* difficiles à identifier¹⁹ mais ils se réduisent en fait à trois jeux de jambes et de pieds²⁰ que relaient les estampes contemporaines du RGO.

Le premier placement des pieds et des jambes identifiable est exécuté par la femme au premier plan de la gravure n°7, son homologue dans la gravure n°46, les deux hommes au tambourin à l'arrière-plan de ces deux mêmes gravures, et la bergère de la gravure n°18. Caractérisé par les jambes placées dans le même axe, le pied avant sur demi-pointe, le pied arrière soulevé et pointé plus ou moins en ouverture, il se retrouve dans de multiples estampes dont l'une, légendée « Castillan dansant la sarabande²¹ » a l'avantage d'associer ce pas à une danse précise.

Le deuxième pas de danse identifiable est celui du personnage au premier plan à droite de la gravure n°7 et de son homologue de la gravure n°46 : ils prennent appui sur une jambe à peine pliée, tandis que l'autre est pliée et soulevée en un jeté, pied flexe, tout comme « Monsieur Balon danseur de l'Opéra²² » ou le danseur de « Romagniola » dans le traité de Lambranzi²³.

Les couples face-à-face et le principal berger de la gravure n°18 esquissent un dernier pas de danse qu'on retrouve dans nombre d'estampes, par exemple celle représentant une « Fille de Barquerole, dansant la forlane, à l'opéra du Carnaval de Venise, représenté à Paris²⁴ » :

¹⁹ La difficulté est formulée par Mickaël Bouffard et Jérôme de La Gorce dans « The Convergence of Dancing and Drawing Practices in the Reign of Louis XIV: Costume Designs from the Edmond de Rothschild Collection in the Louvre », art. cit., p. 2-3.

²⁰ Étant donné que les deux gravures carnavalesques sont copiées l'une sur l'autre, qu'un jeu de jambes est commun aux trois gravures et en tenant compte des doublons au sein d'une même gravure (voir l'annexe 28 « Les pas de danses dans le RGO »).

²¹ Voir illustration 215. L'origine géographique des danses explique leur association à tel ou tel personnage : les Espagnols, par exemple ceux du *Ballet des nations* dans *Le bourgeois gentilhomme*, sont souvent associés à la sarabande.

²² Voir illustration 216.

²³ Gregorio Lambranzi, *Deliciae theatrales : Nuova e curiosa scuola de'balli theatriali // Neue und curieuse Tantz-Schul*, Nürnberg, J. G. Puschner, 1716. Ce traité de danse fait la part belle à l'iconographie et aux danses comiques et grotesques (voir illustration 257).

²⁴ Voir illustration 217.

un pied est au sol sur demi-pointe tandis que l'autre jambe, pied pointé, est soulevée vers l'avant et plus ou moins en ouverture.

Ces trois gravures proposent donc des positions de jambes et de pieds attestées dans les danses pratiquées sur la scène de l'opéra et dont sont familiers les amateurs d'opéra et d'estampes en faisant la promotion. Ertinger n'en propose pas un panel exhaustif mais un florilège de trois postures identifiables (réparties entre treize danseurs) qui n'ont pas pour fonction de renvoyer à la richesse chorégraphique des ballets opératiques mais de rappeler que l'opéra intègre des divertissements dansés. La participation des personnages à ces divertissements est confirmée par leur inscription dans un contexte musical puisqu'ils côtoient des musiciens ou se confondent avec eux.

Non seulement la danse est peu présente dans ce programme illustratif mais le mouvement y est rare. Comme nous l'avons vu précédemment, Ertinger se refuse à un traitement dynamique des personnages : il représente au contraire des personnages statiques, à la gestuelle rigide et ne transfère pas sur eux la mobilité des danseurs. Autant dire qu'Ertinger prend le parti du corps du chanteur plutôt que de celui du danseur.

L'univers pastoral comme légitimation du chant

Si le chant est présent indirectement à travers le corps du chanteur qui sert de modèle au corps gravé des personnages, il l'est également à travers l'univers pastoral. Le *medium* du chant, constitutif de l'opéra, trouve en effet sa justification dans cet univers, comme le rappelle l'explication donnée par le maître de musique de M. Jourdain :

Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que pour la vraisemblance on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers ; et il n'est guère naturel en dialogue, que des princes, ou des bourgeois chantent leurs passions²⁵.

Les bergers sont considérés comme les inventeurs du chant parce que, contrairement aux autres occupants de la campagne (chasseurs ou laboureurs), ils n'ont rien à faire sinon garder leur troupeau, activité qui relève moins du *negotium* que de l'*otium*²⁶. De plus, ils « respirent au milieu d'un monde qui est par essence musical : le chant des oiseaux, le murmure des eaux, le bruit du vent, l'écho... sont autant de bruits délicats qui renvoient à l'idée de l'harmonie du monde

²⁵ Molière, *Le bourgeois gentilhomme*, Paris, Barbin, 1673, p. 13.

²⁶ Mickaël Bouffard, *Le bon air et la bonne grâce – Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, op. cit., p. 374.

pastoral²⁷ ». Ce n'est pas un hasard si le premier opéra français s'intitule *La pastorale d'Issy* (1659). Appartiennent au genre de la pastorale les trois premiers opéras représentés par l'Académie royale de musique, *Pomone* (1671), *Les peines et les plaisirs de l'Amour* (1672) et *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1672), et plus tard *Acis et Galatée* (1686), *Coronis* (1691) et *Issé* (1697). Par-delà les étiquettes « pastorale » et « pastorale héroïque », cet univers se diffuse dans tous les livrets d'opéra, sous forme de divertissements champêtres et on a montré que bergers et les décors pastoraux sont, dans les gravures, d'importants relais de cette omniprésence²⁸ : au total, ce sont vingt-sept gravures qui, par leurs personnages et/ou leur décor, font référence à un univers pastoral alors que le *RGO* ne compte que six pastorales au sens strict. Le recueil s'ouvre d'ailleurs sur un premier frontispice qui intègre non pas des couronnes royales de tragédies mais des couronnes formées d'épines et de chardons, pastorales donc, comme le seront les couronnes de fleurs et de fruits, attributs de Pomone et Flore dans les gravures n°36 pour *Le ballet des saisons* et n°23 pour *Zéphyr et Flore* (pourtant une tragédie).

*

* *

Pour Guy Spielmann, « le phénomène dramaturgique le plus marquant du dernier quart du siècle est bien le triomphe du spectacle total (théâtre, musique, effets à machine, ballets), qui trouve sa meilleure expression à l'opéra, et que toutes les troupes s'efforcent d'adopter²⁹ ». Or, cet ensemble de gravures ne fait pas la part belle à ce qui constitue l'opéra en théâtre total. S'ils n'en sont pas absents, chant, musique et danse y sont rares. Certes chant et musique sont difficilement transposables sur le plan iconographique (il est peu concevable de représenter des personnages bouche ouverte ou de délaissier la représentation du livret pour la représentation de l'orchestre), mais la part des gravures représentant des divertissements dansés et chantés est remarquablement faible dans le *RGO* : le divertissement dansé n'est le sujet principal que de trois gravures ; un chœur occupe le premier plan dans une seule gravure et occupe le second plan dans seulement trois autres. Ertinger accorde plus d'importance au drame qu'aux divertissements qui sont pourtant une des spécificités de l'opéra, et réserve ces divertissements

²⁷ Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 58-59.

²⁸ Plusieurs historiens du théâtre relèvent que le déclin de la pastorale vers 1660 n'est pas effectif si l'on prend en considération le répertoire opératique : « Le déclin apparent de la pastorale vers 1660 s'interprète différemment si l'on considère que ce courant qui se tarit au théâtre reprend de la vigueur sur la scène lyrique. » (Catherine Kintzler, *op. cit.*, p. 199) et « La thèse de la "mort de la pastorale" s'explique [...] surtout par le rejet *a priori* de l'opéra hors du champ dramatique. » (Guy Spielmann, *op. cit.*, p. 130).

²⁹ Guy Spielmann, *op. cit.*, p. 45.

aux seuls ballets, les excluant de la tragédie lyrique. Par ses choix iconographiques, Ertinger démarque l'opéra des autres formes de spectacles « mêlés » qui prospèrent en marge du théâtre purement littéraire et il soutient les partis-pris éditoriaux qui hissent le livret opératique au statut de texte dramatique : en atténuant les références au chant, à la musique, à la danse, Ertinger privilégie le littéraire contre le spectaculaire, la pérennité du texte dramatique à lire contre le caractère éphémère de la part dansée, chantée et machinée des divertissements.

2. GRAVER L'OPÉRA EN N'EN SÉLECTIONNANT QUE CERTAINS TOPOI

Si, en limitant les références au chant et à la danse, le *RGO* ne se fait pas le relais d'une conception « mêlée » de l'opéra, il entretient une relation plus complexe avec les spécificités de la dramaturgie opératique, tout entière orientée vers un but : faire impression sur le public.

La recherche de la pompe est une première caractéristique de l'opéra, qui préside aussi bien à la dramaturgie qu'à la représentation : l'opéra devait son succès, entre autres, au spectacle grandiose offert par les effets de troupe et au luxe déployé dans les costumes et les décors. La volonté d'impressionner le public conditionne aussi les sujets opératiques. Le statut de « théâtre des enchantements³⁰» implique ainsi la nature extraordinaire du sujet, dans lequel est engagé un personnel surnaturel, divin et fabuleux qui n'apparaît pas dans la tragédie parlée³¹. Parallèlement, afin de mieux frapper le public, la violence, empruntée à la tragédie parlée, est transformée à l'opéra en source d'horreur³².

Ostentation, merveilleux et violence sont donc les maîtres mots de la dramaturgie opératique mais pas forcément de l'entreprise illustrative qui la prolonge.

La sobriété contre l'ostentation

L'ostentation a beau régner sur la scène de l'Académie royale de musique, les gravures d'Ertinger se caractérisent par une sobriété qu'annonçait déjà la faible proportion de gravures consacrées aux divertissements.

³⁰ Catherine Kintzler emprunte l'expression à Louis de Cahusac auteur de l'article « Enchantements » de l'*Encyclopédie*.

³¹ Catherine Kintzler, *op. cit.*, p. 179.

³² Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 188.

L'opéra français se caractérise par une figuration nombreuse qui prend notamment la forme de personnages collectifs (chœurs de chanteurs, troupes de danseurs, suites de personnages puissants ...)³³. La première raison de cette affluence sur scène est musicale et chorégraphique puisqu'elle autorise les chœurs et les danses groupées. La seconde raison est visuelle : ces troupes contribuent à la pompe tragique et plus largement opératique, dont l'esthétique doit beaucoup à l'abbé d'Aubignac qui y voit un moyen de donner magnificence à la représentation, conformément au modèle du chœur antique³⁴. Dans son *Épître à monsieur de Niert sur l'Opéra*, Jean de La Fontaine associe explicitement le nombre important de danseurs et choristes sur la scène de l'opéra au goût royal pour la grandeur et l'éclat : Louis XIV qui ne saurait se déplacer sans une foule de courtisans ne peut que souhaiter voir sur la scène une foule d'acteurs. Le poète place donc l'opéra sous le signe de la démesure :

*Il veut sur le théâtre, ainsi qu'à la campagne,
La foule qui le suit, l'éclat qui l'accompagne ;
Grand en tout, il veut mettre en tout de la grandeur.
La guerre fait sa joie et sa plus forte ardeur ;
Ses divertissements ressentent tous la guerre :
Ses concerts d'instruments ont le bruit du tonnerre,
Et ses concerts de voix ressemblent aux éclats,
Qu'en un jour de combat font les cris des soldats.
Les danseurs, par leur nombre, éblouissent la vue,
Et le ballet paraît, exercice, revue³⁵.*

Cependant, une comparaison entre le nombre de personnages représentés dans chaque gravure et celui du livret³⁶ montre qu'Ertinger procède quasi systématiquement à une diminution³⁷ et que son personnel gravé est des plus restreints. Il lui arrive ainsi de supprimer des personnages secondaires, adjuvants ou opposants, liés au protagoniste par des liens sentimentaux ou familiaux : par exemple, dans la gravure n°48 pour *Marthésie première reine des Amazones*, il ne représente ni Talestris, la rivale de Marthésie, qui, dans le livret, lui désigne son

³³ Rebecca Harris-Warrick, *Dance and Drama in French Baroque Opera*, op. cit., p. 8.

³⁴ Jean Duron rappelle aussi que dans les *Métamorphoses* d'Ovide, « il faut des foules qui chantent en chœur pour accompagner les rois et les princes dans leurs entrées, dans leurs palais. » (Jean Duron, « Cette agréable harmonie a les Muses pour mères et pour marraines », art. cit., p. 462).

³⁵ Jean de La Fontaine, « Épître à monsieur de Niert, sur l'Opéra », *Variétés sérieuses et amusantes*, Amsterdam, Sablier, 1756, tome II, p. 115.

³⁶ Voir annexe 19, « La diminution des personnages du livret à la gravure (exemple du tome 1) ».

³⁷ À l'inverse, Raymond Picard, s'appuyant sur les exemples de *Bajazet*, *Mithridate* et *Andromaque*, remarque que Chauveau n'hésitait pas à ajouter des personnages aux scènes qu'il représentait. (Raymond Picard, « Racine et Chauveau-Remarques sur l'inconsistance de la notion d'âge classique », art. cit., p. 234).

amant le roi des Scythes mourant³⁸, ni Mars, rival du roi qui devrait assister impuissant au suicide de celle qu'il aime mais dont il a causé la perte³⁹.

Il arrive aussi à Ertinger de diminuer le nombre d'individus constitutifs d'un personnage collectif : par exemple, dans la gravure n°56 pour les *Fragments de M. de Lully*, Ertinger représente deux Pantalons au lieu des trois attendus. Le nombre de suivants (entre lesquels Jean-Yves Vialleton distingue « le suivant ou la suivante unique qui recueille les confidences du personnage qu'il ou elle suit » et les « suivants en groupe, en "troupes"⁴⁰ ») est un autre critère pour rendre compte du travail de concentration d'Ertinger. Seules les gravures n°5, 48 et 30 représentent des confidents et leur présence s'explique moins, sur le plan spectaculaire, par la recherche de la pompe que, sur le plan dramatique, par la représentation de personnages mourants, dont la défaillance est plus facile à déceler quand un auxiliaire soutient leur corps. Quant aux troupes de suivants, elles sont, dans le *RGO*, rares ou à peine esquissées car reléguées en toile de fond et utilisées pour camper des atmosphères : dans les gravures n°22 pour *Achille et Polyxène* et n°53 pour *Scylla*, les soldats assis devant les pavillons et la double rangée de soldats armés de lances qui s'engagent vers la porte d'une cité fortifiée campent une atmosphère belliqueuse⁴¹. Dans la gravure n°43 pour *L'Europe galante*, les trois femmes désœuvrées confiées à la garde d'un eunuque qui se profile sur le seuil d'une porte contribuent au *topos* du sérail⁴². Les suivants n'ont véritablement fonction spectaculaire que lorsqu'ils accompagnent des divinités, et encore la suite qu'ils constituent est-elle réduite. À part dans la gravure n°39 qui représente son triomphe et où elle peut s'enorgueillir d'une troupe formée de trois *putti* et deux Tritons, Vénus n'est accompagnée que par Cupidon, qu'elle soit aimante (gravure n°41) ou toute puissante (gravure n°49)⁴³. Thétis, dans la gravure n°24, se contente d'un seul Triton et d'une naïade et Neptune, dans la gravure n°40, d'une seule Néréide chargée de dompter ses chevaux marins. Quelques rares gravures intègrent des personnages collectifs autres que des suivants. Ainsi, dans les gravures n°1 et 2, les troupes de bergers et bergères permettent, comme nous l'avons vu, d'insérer les deux premiers livrets d'opéra français dans le genre de la pastorale. La reconstitution, dans les gravures n°7 et 46 d'une atmosphère

³⁸ *RGO*, tome 6, p. 465.

³⁹ *Ibidem*, p. 468.

⁴⁰ Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 232.

⁴¹ Le livret de *Scylla* signale une suite de Minos aux premier et dernier actes.

⁴² L'entrée turque de *L'Europe galante* prévoit des « sultanes » (outre les deux sultanes protagonistes) et des jardiniers du sérail (voir *RGO*, tome 6, p. 168).

⁴³ Voir à titre de comparaison, une Vénus en gloire de Berain dans l'illustration 213.

carnavalesque s'accompagne de la présence, en arrière-plan, de personnages masqués, discutant, dansant, se poursuivant, s'agitant sur des tréteaux. Dans la gravure n°45, les quatre danseurs de l'arrière-plan renforcent l'atmosphère festive. Dans deux gravures, ces personnages secondaires ont un rôle dramatique : dans la gravure n°17 pour *Roland*, les bergers et bergères ont plutôt pour fonction d'incarner la peur et le désordre provoqués par la folie de Roland ; les bacchantes de la gravure n°25 pour *Orphée* ont une fonction dramatique et proleptique car elles cherchent Orphée pour le tuer.

Le choix, par Ertinger, du nombre de personnages à graver, pourrait dépendre de la tradition iconographique qui l'a déjà fixé ; mais cette explication est doublement démentie. D'une part, même les gravures conçues directement d'après livret se caractérisent par cette diminution des personnages. D'autre part, Ertinger n'hésite pas à diminuer le nombre de personnages de ses modèles iconographiques : par exemple, lorsqu'il copie le frontispice de Berain pour *Proserpine*, à la troupe de nymphes qui assistent impuissantes à l'enlèvement de la jeune fille, il substitue, la seule nymphe Aréthuse. Ce choix n'est pas non plus imputable au petit format in-12, qui ne permettrait pas d'intégrer tout le personnel présent sur la scène de l'opéra. En effet, une comparaison entre les gravures du *RGO* et celle des *Métamorphoses* d'Ovide montre que le même graveur est capable d'intégrer de nombreux personnages dans une simple vignette. La majorité des fables ovidiennes étant associées à des personnages collectifs (troupe de divinités, peuple scrutateur des prodiges, familles entières devenues victimes) ou des actions collectives (célébrations, batailles, constructions de ville ...), les vignettes gravées correspondantes intègrent des personnages en grand nombre, ce qui tranche avec le choix d'Ertinger de réduire chaque épisode du *RGO* qu'il illustre à un face-à-face entre les deux ou trois protagonistes. Par exemple, dans la vignette « Les saisons », Ertinger accompagne les quatre allégories de trois autres personnages : Jupiter (image du dieu créateur et donc indispensable dans une gravure s'inscrivant dans une série consacrée à la création du monde), un satyre tendant une coupe de vin à Bacchus et un *putto* tendant une guirlande à Flore. Dans la gravure correspondante du *RGO*, ces personnages ont disparu et Ertinger substitue aux liens hiérarchiques entre personnages secondaires et principaux des liens amicaux entre personnages principaux. Une comparaison entre les deux gravures d'Ertinger illustrant la délivrance d'Andromède par Persée confirme ces choix : dans la vignette « Andromède exposée au monstre » Ertinger grave la rive d'où les proches d'Andromède, spectateurs impuissants, assistent au combat mais, dans la gravure n°14 du *RGO*, il ne reprend pas ce motif légué par la

tradition iconographique et relayé dans le livret d'opéra, lui préférant celui de Cupidon délivrant Andromède. Si deux gravures du *RGO* font exception en intégrant plus de personnages que leurs homologues de format vignette, c'est qu'elles fusionnent en un seul sujet deux épisodes traités distinctement dans *Les métamorphoses*. Ainsi, dans la gravure n°15, Ertinger, reprenant le sujet de la vignette consacrée au face-à-face entre Jupiter et Phaéton (Livre 2, fable 1) ajoute le dieu-fleuve Éridan et Cygnus, deux personnages secondaires représentés dans la vignette « Les sœurs de Phaéton changées en peupliers et Cygnus en cygne » (Livre 2, fable 2) : cet ajout compense en partie la faible charge émotionnelle du sujet principal et permet de combler la partie inférieure de la gravure. Pareillement, le frontispice de l'opéra n°25 *Orphée* intègre une troupe de bacchantes absente de la vignette « Les arbres attirés par la voix d'Orphée » (Livre 10, fable 3) mais bien présente dans la vignette « Femmes de Thrace changées en arbres » (Livre 11, fable 1). Cette démarche de simplification et de réduction doit se comprendre comme une application de la notion de vraisemblance classique au genre de la gravure frontispice : Ertinger illustre l'opéra en tenant compte des exigences de vraisemblance propres au nouveau *medium* (une gravure en format in-12) sous lequel il s'offre au public. Quand Pierre Corneille justifie l'unité de temps par le souci d'une coïncidence entre la durée effective de la représentation telle qu'en fait l'expérience le spectateur et la durée supposée des événements représentés⁴⁴, il pose d'ailleurs des limites à l'opération de réduction qui s'ensuit en utilisant une métaphore picturale : il s'agit de ne pas « tomber dans le dérèglement et de réduire tellement le portrait en petit qu'il n'ait plus ses dimensions proportionnées et ne soit qu'imperfection⁴⁵ ». Le format in-12, par ses dimensions réduites et donc son exigence d'abstraction, de simplification, est un moyen de mise en ordre « classicisante » de l'opéra.

Ce choix d'un personnel réduit est donc bien un parti pris esthétique à situer dans un débat plus ancien sur le théâtre et la tragédie. Depuis la Renaissance, « quand les traités prescrivent un nombre de personnages, ils précisent que ce nombre est relatif au sujet⁴⁶ », mais dès la renaissance du genre de la tragédie, « il semble que le nombre de personnages ait fait l'objet de querelles entre partisans de la sobriété et partisans du grand spectacle⁴⁷ ». En France, la dramaturgie spectaculaire l'emporte pendant toute la période baroque, notamment dans la

⁴⁴ « Resserrons l'action du poème dans la moindre durée qu'il nous sera possible, afin que sa représentation ressemble mieux et soit plus parfaite. » (Pierre Corneille, *Discours des trois unités*, 1660).

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Emmanuelle Hénin, *op. cit.* p. 415. Le paragraphe qui suit fait la synthèse des pages que l'auteur consacre à ce point d'esthétique.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 380.

tragi-comédie qui affectionne les effets de foule. La préconisation d'un nombre restreint de personnages relève, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, de l'esthétique classique de l'économie (une seule figure peut, dans une relation de type « synecdoque », suggérer une troupe)⁴⁸. C'est sans tenir compte de la tragédie lyrique qui prolonge la dramaturgie baroque par son nombre important de personnages, notamment de figurants. Entre une conception classique partagée par la peinture et la tragédie parlée, partisans d'une association entre tonalité tragique et sobriété, et une conception baroque de l'opéra partisane de la pompe, Ertinger fait le choix du classicisme. La réduction systématique du nombre de personnages gravés par rapport à ceux mentionnés dans le livret et le traitement en esquisse et en arrière-plan des rares groupes représentés, découlent d'une application de la doctrine classique au détriment de la fidélité au livret.

Ce choix du resserrement est encore plus manifeste lorsqu'on compare les gravures d'Ertinger à celles, baroques, de ses homologues hollandais. Les exemples abondent et nous nous contenterons de quelques-uns. Dans la gravure hollandaise pour l'opéra n°43 *L'Europe galante*⁴⁹, le sultan et sa nouvelle favorite sont accompagnés chacun d'une suite de trois ou quatre personnages représentés au premier plan, alors qu'Ertinger réserve le premier plan aux trois protagonistes et relègue au fond du palais quatre personnages seulement. De même, dans la gravure n°38, Ertinger a représenté le duo Ariane et Bacchus avec pour seul témoin une panthère et un Cupidon ailé, là où le graveur hollandais Matthys Pool les accompagne de Junon, Jupiter, Mercure et d'un satyre⁵⁰. Pour l'opéra n°44 *Issé*, Ertinger et l'illustrateur hollandais s'inspirent d'une même gravure de Chauveau mais le graveur hollandais ajoute en arrière-plan un berger⁵¹ quand Ertinger conserve la sobriété du tête-à-tête. La gravure n°42 pour le ballet *Aricie* propose un exemple d'une autre nature : Ertinger est fidèle au livret qui prévoit trois personnages (la magicienne, le prince Fernand et son amante Aricie) tandis que l'illustrateur hollandais⁵² a ajouté des personnages qui n'apparaissent qu'à la scène suivante, lorsque tout danger de mort est écarté : Alcipe, confident du prince Fernand, les deux confidentes d'Aricie, ainsi que deux silhouettes évoquant la troupe des peuples de l'île inconnue.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 382-383.

⁴⁹ Voir illustration 71.

⁵⁰ Voir illustration 73.

⁵¹ Voir illustration 77.

⁵² Voir illustration 70.

Le critère du nombre de personnages, quasi systématiquement revu à la baisse lorsqu'on passe du livret à son illustration, témoigne d'un parti pris de sobriété qui dérange l'association spontanée entre opéra et pompe : sans remettre en question la dimension théâtrale de l'opéra, ce choix le ramène à une théâtralité classique et non baroque. En cela Ertinger n'est pourtant pas si éloigné de l'évolution de l'opéra vers une forme de « classicisation » car, sans atteindre jamais à la sobriété du théâtre parlé, le théâtre lyrique a vu son nombre de personnages diminuer et a renoncé par exemple aux intrigues fondées sur deux nœuds amoureux traités parallèlement, avec pour personnages les héros et en contrepoint les confidents :

Ce type d'intrigue, organisé de façon abstraite par des jeux d'écho et de symétrie n'est plus recevable à la fin du XVII^e siècle. Après Quinault, les dramaturges s'en remettent au modèle dramatique de la tragédie contemporaine, que Quinault lui-même exploitait dans Atys ou Phaéton. La poétique tragique unifie désormais l'action autour d'un seul « fil », qui peut mettre en jeu un nombre relativement restreint de personnages⁵³.

De ce point de vue, l'image de l'opéra véhiculée par les gravures d'Ertinger, correspond en partie à l'évolution que connaît l'opéra, même si elle l'amplifie.

LE REFUS DU LUXE

La dimension spectaculaire de l'opéra passe également par le luxe qui se déploie dans les décors, les costumes et les machines conçus pour le plaisir visuel du public.

Or, une comparaison systématique entre la gravure d'Ertinger pour tel ou tel opéra et les différents documents iconographiques émanant de l'Académie royale de musique montre tout d'abord que les espaces représentés par Ertinger, même lorsqu'ils sont inspirés de décors réels, s'en distinguent par leur sobriété. Les décors occupant la scène opératique sont très détaillés, Berain se montrant « très attentif aux conventions capables de répondre aux exigences des amateurs de mythologie grecque et romaine⁵⁴ », alors que les bâtiments représentés par Ertinger sont interchangeables, ont une fonction signifiante minimale et ne permettent en aucun cas de deviner l'identité de leur occupant. Seuls deux bâtiments gravés ont une décoration qui en précise la destination : dans la gravure n°5 pour *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide*, le monument dédié à Apollon, occupé par une statue du dieu située au fond d'une niche est décoré de bouquets de branches de laurier ; dans la gravure n°10, une niche du palais de l'Amour abrite une statue antiquisante de Psyché ou Vénus.

⁵³ Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 411.

⁵⁴ Jérôme de La Gorce, *Féeries d'opéra, Décors, machines et costumes en France 1645-1765, op. cit.*, p. 19.

De même, seuls quelques lieux gravés sont conformes à une conception spectaculaire du décor : le tombeau de Climène (gravure n°2) et le bûcher de Didon (gravure n°30), inspirés des pompes funèbres, ainsi que l'imposant arc des loyaux amants d'*Amadis* (gravure n°16), sont pour beaucoup dans le pouvoir d'attraction de ces gravures, mais de tels monuments demeurent isolés dans le RGO. Les décors d'Ertinger n'ont pas la monumentalité de ceux de Berain qui va parfois jusqu'à une succession de douze plans de châssis. C'est que les châssis gravés par Ertinger sont plus profonds : par exemple, dans sa gravure n°10 pour *Psyché*, il conçoit comme un châssis unique toute une façade de palais rythmée par une succession d'au moins six pilastres, là où le décorateur de théâtre y aurait consacré six châssis, c'est-à-dire un par pilastre.

Le pittoresque, apte à séduire le regard du public et autorisé dans certains décors de Berain, est également peu présent dans le RGO dont les décors sont uniformes. Par exemple, le bâtiment inspiré du gothique que Berain conçoit pour *Amadis*⁵⁵, est remplacé dans la gravure n°16 correspondante par une architecture classique ; pour la turquerie de *L'Europe galante*, quand Berain ose un décor réaliste⁵⁶, Ertinger, dans sa gravure n°43, représente une fois de plus un palais classique, qu'il reproduira à l'identique dans la gravure n°45. Le palmier, gravé à l'arrière-plan de la gravure n°53 pour *Scylla*, est la seule espèce d'arbre identifiable du recueil et son choix relève d'un exotisme de convention⁵⁷. De même, les représentations fantaisistes de la cité troyenne dans les gravures n°22 pour *Achille et Polyxène* et n°51 pour *Hésione*, basées sur un mélange de données architecturales *a priori* incompatibles (fortifications, coupoles, pyramides), correspondent à un stéréotype que l'on trouve par ailleurs dans l'iconographie racinienne⁵⁸.

Le réemploi, dans sept gravures⁵⁹, d'un même édifice contribue aussi à la monotonie des décors d'Ertinger. Il s'agit d'un bâtiment circulaire, surmonté d'une coupole, à la façade rythmée par des pilastres se terminant en chapiteaux corinthiens auquel on accède par des marches et dans lequel on pénètre par un portique flanqué de pilastres et surmonté d'un fronton triangulaire et d'un *oculus*. D'une gravure à l'autre sont introduites des variantes dans sa

⁵⁵ Voir illustration 202.

⁵⁶ Voir illustration 203. Voir aussi le chapitre IX.

⁵⁷ Marie-Claire Planche le signale dans le tableau de Le Brun, *Alexandre et Porus*.

⁵⁸ Noëlle Guibert, art. cit., p. 25.

⁵⁹ Il s'agit des gravures n°8 pour *Atys*, n°19 pour *Le temple de la paix*, n°26 pour *Énée et Lavinie*, n°46 pour *Le carnaval de Venise*, n°48 pour *Marthésie première reine des Amazones*, n°55 pour *Médus roi des Mèdes* et n°56 pour les *Fragments de M. de Lully*.

décoration et dans sa situation ainsi que dans sa fonction⁶⁰. Ertinger réutilise un modèle architectural déjà éprouvé (dont témoignent des bâtiments célèbres comme la villa Rotonda de Palladio⁶¹, l'église des Invalides de Jules Hardouin-Mansart, ou le palais du Luxembourg) qu'il simplifie et qu'il répète sans se soucier de l'uniformité que cette réutilisation implique. Certes, la pratique du réemploi d'un décor est avérée à l'Opéra mais elle passe inaperçue auprès du public alors que le lecteur du *RGO* a une perception simultanée des décors identiques.

Une comparaison avec les gravures hollandaises sous l'angle des décors permet de mettre en relief le parti pris de sobriété d'Ertinger. Pour *Théagène et Chariclée* l'illustrateur hollandais a laissé se développer son imagination⁶² : pour évoquer le temple d'Osiris et sa statue (qui, dans le livret, s'anime et prend la parole⁶³), il représente un monumental bœuf sculpté, au-dessus d'un autel fumant, de manière à produire chez le lecteur un peu de cette réaction que le librettiste prête au roi Hidaspe : « Quelle horreur me surprend et me glace d'effroi !⁶⁴ », quand Ertinger opte, dans la gravure n°34, pour un temple classique. De même, dans sa gravure pour *Médus roi des Mèdes*⁶⁵, l'illustrateur hollandais invente, à partir du caractère violent de l'épisode représenté (le sacrifice d'une victime expiatoire) et du caractère mystérieux du cadre (le lieu le plus secret du temple de Diane), des détails pittoresques : de la fumée s'échappe de l'autel ; au couteau du sacrifice, le graveur ajoute une hache, et il place au pied de l'autel un large récipient reposant sur un socle, à côté d'une aiguière, tandis que, sur le côté, une femme tient une urne. Ces récipients connotent aussi bien le sacrifice d'une victime dont ils vont recueillir le sang que les mystères du culte rendu à la divinité du lieu. L'illustrateur hollandais a été inspiré par cette réplique de Médée invitant les personnages et le public à prendre la mesure du caractère horrifique du décor : « Vous voyez en ces lieux les apprêts de sa mort⁶⁶ ». Ce n'est pas le cas d'Ertinger qui fait le choix de situer la scène en extérieur et ne fait référence au sacrifice qu'à travers un couteau.

⁶⁰ Dans les gravures n°8, 19, 48 et 55, cette construction représente les temples respectivement de Cybèle, de la Paix, de l'Hymen et de Diane. Dans les trois autres gravures, elle est intégrée à un corps de bâtiments : dans la gravure n°26, elle est l'élément central et saillant d'une façade elle-même flanquée perpendiculairement de deux corps de bâtiments délimitant une cour qui rappelle celles des châteaux contemporains ; dans les gravures n°46 et n°56 elle perd sa fonction de temple ou de bâtiment central d'un palais : elle se profile à l'avant d'un autre édifice, s'inscrit dans une architecture urbaine dont elle contribue à planter le décor.

⁶¹ Elle était connue notamment sous la forme d'une gravure figurant dans son ouvrage *Quattro libri dell'architettura*.

⁶² Voir illustration 66.

⁶³ *RGO*, tome 5, p. 131.

⁶⁴ *RGO*, tome 5, p. 129.

⁶⁵ Voir illustration 91.

⁶⁶ *RGO*, tome 7, p. 386.

On se fera une idée plus complète de la sobriété d'Ertinger en confrontant, après les décors, les costumes gravés du recueil à ceux utilisés sur la scène de l'Académie royale de musique⁶⁷. Pour répondre aux critères de brillance et de visibilité, ces derniers sont riches sur le plan chromatique et rehaussés d'agrèments divers comme des broderies ou des passements d'or et d'argent qui renforcent leur éclat. Leur magnificence découle aussi des concessions qui sont faites à la mode de l'époque afin de réunir dans une même communauté acteurs et spectateurs : l'armure des héros est, on l'a vu, remplacée par un pourpoint de riche tissu, enrichi de rubans, collerettes, et se combine avec des accessoires luxueux comme la cravate de dentelle, le chapeau à plumes, et la perruque poudrée.

Les riches habits du comédien ne sont plus, dans le cadre de la représentation, des vêtements de riches, mais « des habits de théâtre » dotés de la fonction spécifique de représenter le luxe, valeur sociale dominante, tout en désignant le comédien comme vecteur de cette illusion qu'il installe dans son espace propre⁶⁸.

Le goût du détail ornemental, le luxe des matériaux, le soin apporté à la confection des costumes se mesurent au nombre et à la variété des artisans et fournisseurs d'accessoires en relation avec l'Opéra : tailleurs, brodeurs, marchands rubaniers, gantiers, bonnetiers, cordonniers et marchands de rubans et de lacets. Les habits portés par les personnages gravés d'Ertinger sont loin d'atteindre un tel luxe. Certes, la simplicité des costumes de bergers conçus par Ertinger ne devrait pas surprendre, s'agissant d'un type de personnage associé à la vie simple et frugale ; pourtant elle contraste avec la magnificence des costumes conçus par Berain pour ces mêmes personnages, dont l'un est ainsi décrit par Jérôme de La Gorce :

Le personnage surprend par son extrême élégance. Coiffé d'un somptueux chapeau garni de plumes, il porte une jolie perruque et un costume où l'on dénote la mode du temps, lorsqu'on observe le nœud de cravate, les manches, l'ornementation des boutonnières, l'écharpe autour de la taille. Tout concourt à le rendre galant et la pique qu'il tient en guise de boulette vient seul évoquer l'univers où il est censé passer son existence⁶⁹.

⁶⁷ Voir Jérôme de la Gorce, « Les costumes de Berain et les allégories d'Isis », dans Irène Mamezarz (dir.), *Le théâtre européen face à l'invention : allégories, merveilleux, fantastique*, Paris, PUF, 1989, p. 207, et Anne Verdier, *L'habit de théâtre Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle (1606-1680)*, Vignon, Lampsaque, 2006, p. 87.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 91. Voir aussi Marie-Thérèse Mourey, art. cit. p. 44 : « Au-delà du simple divertissement, le déploiement d'une telle magnificence a pour objectif la production de l'émerveillement (la *meravaglia*), d'une séduction, d'une fascination qui déroutent et enchantent le spectateur. L'élaboration du costume est donc partie intégrante d'une poésie du merveilleux, dans l'acception visuelle et non intellectuelle du terme, qui privilégie l'emprise sensorielle ».

⁶⁹ Jérôme de La Gorce, *Féeries d'opéra – Décors, machines et costumes en France 1645-1765*, op. cit., p. 41. Voir illustration 193.

De même, la version que propose Ertinger de l'habit à la romaine n'atteint jamais la richesse du costume de scène. C'est ce que montre une comparaison entre les costumes que Berain et Ertinger conçoivent pour Thésée. La noblesse tragique de ce héros est associée chez Berain⁷⁰ à la pompe et au luxe : son costume a beau rappeler celui du guerrier à l'antique, le décolleté de la cuirasse laisse apparaître une chemise fine, dont les manches bouffantes dépassent, resserrées au niveau des poignets ; sa cuirasse se prolonge dans le dos par une sorte de traîne et l'ensemble est le support d'une ornementation particulièrement raffinée ; il est chaussé de brodequins et porte une perruque. Un tel mélange d'historicisme, d'éléments empruntés à la mode du temps et de raffinement ne se retrouve pas dans le RGO dont le Thésée est habillé d'un costume à l'antique des plus sobres, commun aux autres héros. De même, malgré ses pierreries, ses manches à bouillons, ses broderies et ses dentelles (tout juste esquissées), la robe la plus luxueuse des héroïnes d'Ertinger, celle de la reine Hypsipyle dans la gravure n°37, ne se hisse pas au niveau de raffinement des vraies robes d'actrices. Cette simplicité ne tient pas seulement au fait que les costumes d'Ertinger sont gravés et non peints, ce qui exclut la représentation de couleurs : elle tient à l'absence d'ornements.

Outre la magnificence, l'autre critère auquel doivent obéir les costumes est celui de la convenance, « selon lequel le costume doit être approprié au personnage (à son rang, sa nation, son âge, son caractère, etc.), afin d'éviter les quiproquos ou la confusion des lieux, des temps et des nations⁷¹ ». Le costume obéit à une « typologie conventionnelle des personnages⁷² » qui permet de reconnaître tel ou tel personnage à des motifs que la tradition leur associe conventionnellement. Cette convenance est d'autant plus indispensable que, dans une pièce de théâtre entièrement chantée, les paroles ne sont pas toujours bien comprises du public s'il n'a pas pris la précaution de se procurer un livret. Par exemple, le costume de Berain pour la Furie⁷³ est orné de flammes d'enfer, d'yeux inspirés de ceux des ailes des papillons de nuit et ses formes découpées rappellent des ailes de dragon ou de chauve-souris ; elle est ceinte d'un serpent en guise de baudrier. La Furie d'Ertinger est bien plus simple : torse nu, elle porte un bas de robe, une ceinture et une cape sans aucun ornement, conformément à la Furie des illustrateurs de Cesare Ripa⁷⁴ ; les références aux animaux traditionnellement associés à la nuit et à l'enfer ont

⁷⁰ Voir illustration 194.

⁷¹ Marie-Thérèse Mourey, art. cit., p. 44 ; voir aussi Jérôme de La Gorce, *Féeries d'opéra Décors, machines et costumes en France 1645-1765*, op. cit., p. 17.

⁷² *Ibidem*, p. 42.

⁷³ Voir illustration 192.

⁷⁴ Voir illustration 186 « La discorde ».

disparu et sont conservés un nombre limité d'attributs signifiants : une torche, des serpents (ceux qui composent sa chevelure et celui qu'elle brandit en guise de lance et dont la langue a d'ailleurs la forme d'une flèche), ses mamelles pendantes et son masque grimaçant. Pour concevoir cette fois le costume de la nymphe Sangaride dans *Atys*⁷⁵, Berain reprend des motifs marins : algues stylisées, coquillages, écailles de poisson, branches de corail en guise de diadème et de sceptre alors que rien dans la simple tunique que lui réserve Ertinger ne rappelle l'élément marin. Enfin, le vêtement conçu par Berain pour le Pluton de *Proserpine*⁷⁶ est orné de masques de démons alors que le dieu des Enfers d'Ertinger est vêtu, comme les autres dieux, d'un drapé antique servant surtout à dissimuler sa nudité. Ertinger adopte donc un système de costume qui respecte l'exigence de convenance mais pas de la même manière que les artistes de l'Académie royale de musique : il refuse la redondance des signes (à quoi bon doubler la fourche à deux dents de Pluton par des motifs en forme de démons ?) et la fonction signifiante se déplace de l'ornementation du costume aux attributs. Sa conception de la convenance contredit une troisième caractéristique du costume de théâtre : la diversité, qui « exige de lutter contre la monotonie qui génère l'ennui en renouvelant fréquemment les costumes [...] et va jusqu'à interdire d'utiliser deux fois de suite le même habit⁷⁷ ». Ertinger privilégie ainsi le déchiffrage de l'épisode au détriment de l'émerveillement. Il se distingue en cela des auteurs des gravures frontispices des livrets d'origine qui reproduisent avec plus de fidélité les costumes de scène. Ses gravures se distinguent aussi des estampes à la mode qui représentent l'acteur toujours seul, isolé de tout épisode narratif, dans une posture étudiée : leurs légendes, qui indiquent le type de personnage, sont la preuve que ce qui importe est la convenance entre les détails du costume et la nature du personnage costumé. Ces estampes ont pour but d'émerveiller (parfois de faire rire, dans le cas des masques comiques) en affichant la magnificence et la variété de ces costumes qui témoignent du luxe et de l'imagination qui règnent sur la scène de l'Académie royale de musique : elles font de la publicité autour du spectacle, en attirant l'attention sur sa pompe. Là n'est pas la fonction des gravures du RGO.

Un dernier élément du spectacle opératique perd sa richesse une fois transposé par Ertinger : les moyens de locomotion des divinités. Pour l'opéra *La naissance de Vénus* en 1696⁷⁸, Berain imagine ainsi un trône soutenu par deux dauphins et dont le dossier monumental, en

⁷⁵ Voir illustration 195.

⁷⁶ Voir illustration 196.

⁷⁷ Marie-Thérèse Mourey, art. cit., p. 44.

⁷⁸ Voir illustration 211.

forme de coquille, est orné de guirlandes de perles et de branches de corail. En comparaison, le moyen de transport utilisé par la Vénus d'Ertinger est bien plus sommaire. Le trône de son allégorie de la Paix dans la gravure pour *Le temple de la Paix* est également d'une grande sobriété comparée au dessin de Berain pour le prologue de *Tancredi* qui fait apparaître l'allégorie bienfaitrice sur un trône monumental, surmonté d'un dais orné de lambrequins et garni de festons de fleurs tenus par quatre *putti*⁷⁹. Quant aux chars représentés dans le RGO, ils sont tirés par des paires d'animaux, jamais davantage (à l'exception du char prêté à Bellérophon au Soleil), alors que les décorateurs de l'opéra imaginent des attelages bien plus fournis et ornementés. Même les chars gravés par Ertinger pour *Les Métamorphoses* d'Ovide sont plus riches, tel le char de Phaéon, orné d'un motif solaire et d'un grotesque absents du char gravé du RGO. Si Ertinger fait bien référence à la machinerie opératique, il en propose une version dépouillée.

*

Qui dit opéra du XVII^e siècle, dit luxe et ostentation, aussi bien à l'époque qu'avec le recul. Pourtant on serait bien en peine de retrouver un tel faste dans les gravures d'Ertinger. Soucieux d'éviter que l'attention du lecteur se détourne de la compréhension de l'épisode gravé pour admirer le luxe de détails, Ertinger produit des gravures relevant moins d'une « esthétique du plaisir – toute baroque » que d'une « l'esthétique de la reconnaissance – chère au classicisme littéraire⁸⁰ ». Limitation du nombre de personnages, références à peine discrètes aux personnages collectifs qui sont pourtant la marque de la pompe opératique, parti pris de sobriété dans les décors, les costumes, les trônes et les machines : à travers de tels choix, ce programme illustratif promeut certes l'opéra mais en tant que spectacle classique et non baroque puisque parmi les thèmes qui selon Jean Rousset définissent l'esthétique baroque, outre le changement et le trompe-l'œil, on trouve en effet « la parure » et, qu'inversement, l'esthétique classique est associée usuellement à la simplicité. L'application de ces deux catégories esthétiques à des gravures frontispices est déjà présente dans les travaux de Margarethe Potocki qui compare les frontispices silésiens et français illustrant les mêmes sujets tragiques : elle oppose aux frontispices baroques dont les personnages, nombreux, paraissent en mouvement, les frontispices classiques représentant des personnages peu nombreux et

⁷⁹ Voir aussi le trône de Minerve illustration 212.

⁸⁰ Voir l'article « Exotisme », dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 2, p. 542.

comme immobiles et montre comment, face à un frontispice baroque, le regard est sollicité par plusieurs éléments de l'image tandis que, face à un frontispice classique, le regard se concentre sur l'essentiel et ne se détourne pas de l'action principale. Pareillement, Raymond Picard qualifie de « baroques » les frontispices de Chauveau pour les œuvres classiques de Racine, Corneille et d'autres, en s'appuyant sur leurs sujets qui privilégient le spectaculaire, le sensationnel, les effets de foule et les lieux pittoresques :

Chauveau aime les scènes à grand spectacle, où l'émotion est à son comble, où les personnages expriment de la façon la plus théâtrale l'excès de leurs sentiments, où le mouvement devient de l'agitation ; et il traduit tout ce pathétique extérieur avec un luxe d'ornements, de plumes, d'étoffes somptueuses et de grandes architectures⁸¹.

Il oppose ces choix au classicisme de Racine qu'il associe au décor « réduit à un cadre utilitaire et abstrait⁸² », au « mépris de l'emphase et de l'enflure⁸³ », à l'« esthétique de la *litote*⁸⁴ ». L'opéra est bien un genre que sa dimension spectaculaire inscrit dans le baroque⁸⁵. Or, les choix esthétiques d'Ertinger, dans la sélection des scènes et le traitement qu'il leur applique, le portent vers l'unité, la simplicité du classicisme. Les gravures pour le *RGO*, si elles illustraient les tragédies parlées de Racine, satisferaient davantage Raymond Picard que celles de Chauveau.

Le parti pris du merveilleux

Si le merveilleux spectaculaire est peu relayé dans le *RGO*, le merveilleux dramaturgique qui englobe des « actions fabuleuses et hors de l'ordinaire, interventions de forces surnaturelles, personnages divins⁸⁶ » l'est bien davantage. L'opéra a opté pour le merveilleux plutôt que pour l'histoire, justement en raison de sa vocation spectaculaire. Or, la mise en musique de l'action, les ballets et les effets de machinerie vont *a priori* à l'encontre de l'illusion qui garantit l'adhésion du public au spectacle représenté et donc la communication des émotions :

les faits de chanter au lieu de parler, de danser au lieu de marcher, sont des entorses à la représentation mimétique du comportement des êtres humains [...] le choix de faire se dérouler sur scène des phénomènes extraordinaires à l'aide de machines semble rompre aussi

⁸¹ Raymond Picard, « Racine et Chauveau-Remarques sur l'inconsistance de la notion d'âge classique », art. cit., p. 235.

⁸² *Idem.*

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ Bertrand Gibert rattache au goût baroque pour le merveilleux toutes les formes de théâtre qui reposent sur la fusion des arts ou ont recours aux machines. (*Le baroque littéraire français*, Paris, A. Colin, 1997, p. 223).

⁸⁶ Charles Mazouer, « Merveilleux et tragique dans les opéras-tragédies de Danchet (1700-1717) », *XVII^e siècle*, n°198, 1998, p. 17.

*l'illusion mimétique qui doit pourtant gouverner le rapport entre le spectacle et le spectateur*⁸⁷.

L'opéra doit donc concilier illusion et spectaculaire. Pour cela,

*il suffit de trouver un univers de référence d'un autre ordre, capable de contenir les phénomènes que le spectacle voudrait représenter. La solution est de déplacer l'ensemble des données référentielles du monde réel vers un monde fictif. [...] C'est pourquoi on parlera de « vraisemblance merveilleuse ».*⁸⁸

Ces « mondes fictifs » sont ceux de la fable et du roman qui admettent notoirement le merveilleux (mythologique et magique⁸⁹) et sont compatibles avec le chant : celui-ci, puisqu'il ne convient pas à des héros historiques (cela serait contraire à leur dignité) et qu'il s'éloigne de la parole naturelle, ne peut être guère pris en charge que par des bergers (comme nous l'avons vu plus haut), des êtres surnaturels (dieux), fabuleux (héros de la mythologie) ou par des personnages de romans⁹⁰. Ce merveilleux mythologique et romanesque a aussi l'avantage de la notoriété. Comme le remarque Laura Naudeix,

*il est frappant, par exemple, que les contes de fées qui fleurissent à la même époque n'aient aucune influence sur les sujets mis en scène par la tragédie en musique*⁹¹.

Le merveilleux s'incarne tout d'abord dans les puissances surnaturelles qui pèsent sur le destin des personnages et sur leur environnement : les manifestations de leur volonté sont des événements hors de l'ordinaire qui bouleversent l'ordre naturel et dont la représentation sur scène est rendue possible par les machines dont l'ingéniosité et la complexité créent l'enchantement. Furetière en propose la définition suivante :

*on donne le nom de machine en général à tout ce qui n'a de mouvement que par l'artifice des hommes comme les scènes et les théâtres mobiles, les chars, les nues, les vaisseaux et aussi ce qui sert aux hommes à faire ce qui est au-dessus de leurs forces comme les vols, les descentes, etc...*⁹²

Il consacre un article séparé à l'expression « Machines de ballet » dans lequel il précise l'effet de ces machines sur le public et l'enrichit d'exemples :

*Machines de ballet, sont des inventions pour faire changer les décorations, faire des vols en l'air, faire mouvoir des animaux, et autres artifices qui surprennent et divertissent les spectateurs qui n'en savent pas le secret*⁹³.

⁸⁷ Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Le merveilleux chrétien, biblique, n'est pas présent dans l'opéra du XVII^e siècle.

⁹⁰ Voir Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 118.

⁹¹ *Ibidem*, p. 38.

⁹² Antoine Furetière, *op. cit.*, tome 2, p. 507.

⁹³ *Idem*.

Laura Naudeix constate que :

*ce sont ces effets machinés que décrivent en général les textes qui parlent de l'opéra, à plus forte raison lorsqu'il s'agit de critiques, comme s'ils permettaient de rendre compte de la spécificité de ce spectacle*⁹⁴.

Ce sont elles en effet que critique Racine dans sa préface à *Iphigénie*⁹⁵ et, à l'inverse, que vante La Bruyère dans un célèbre passage :

[la machine] *augmente et embellit la fiction, soutient dans les spectateurs cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre, où elle jette encore le merveilleux. Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changements aux Bérénice et Pénélope, il en faut aux opéras, et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement*⁹⁶.

Le merveilleux est bien la marque de fabrique de l'opéra, typique de sa dramaturgie comme du spectacle qu'il propose au public. Nous analyserons donc, dans le *RGO*, la part des personnages surnaturels⁹⁷ et de leurs actions, notamment celles qui nécessitent des effets machinés⁹⁸.

LES DIEUX, ALLÉGORIES ET MAGICIENNES

Pour qui contemple les gravures du *RGO*, la perception d'un univers merveilleux naît avant tout de la reconnaissance de personnages surnaturels.

Parmi ce personnel merveilleux, les dieux les plus notoires sont identifiables grâce à leurs attributs au sens large (costume, accessoires, animaux et position topique). La nature divine des dieux olympiens peut être même traduite iconographiquement par des rayons lumineux émanant d'une source invisible⁹⁹, par des rayons émanant de leur propre corps¹⁰⁰ ou encore par un simple fond clair¹⁰¹. Une même divinité peut être représentée selon des codes différents : le visage d'Apollon est tantôt auréolé de traits de lumière¹⁰², tantôt entouré d'une aura de flammes¹⁰³, tantôt humanisé *incognito*¹⁰⁴, comme dans la gravure n°44 pour *Isé*, mais

⁹⁴ Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 123.

⁹⁵ « Et quelle apparence encore de dénouer ma tragédie par le secours d'une déesse et d'une machine, et par une métamorphose qui pouvait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous. » (Racine, *Iphigénie*, préface).

⁹⁶ Jean de La Bruyère, *Les caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les caractères ou mœurs de ce siècle*, 6^e édition, Paris, E. Michallet, 1691, p. 85.

⁹⁷ Voir annexe 17, « Personnages merveilleux ».

⁹⁸ Voir annexe 16, « Actions merveilleuses et machinées dans les gravures du *RGO* ».

⁹⁹ Gravures n°26, 49, 51, 52 et 54.

¹⁰⁰ Gravures n°9, 13 et 40.

¹⁰¹ Gravures n°15 et 19.

¹⁰² Gravure n°5.

¹⁰³ Gravure n°27.

¹⁰⁴ Il a perdu son auréole, porte une houlette et est accompagné de moutons mais cette apparence est signalée explicitement comme un travestissement.

aussi dans la gravure n°2 qui illustre pourtant un livret où il agit sous sa véritable nature. Les divinités sont également présentes sous forme de sculptures quasi animées : celle d'Apollon dans la gravure n°5 pour *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide*, celle de Cupidon qui domine les lieux magiques placés sous ses auspices (arc des loyaux amants de la gravure n°16, fontaine magique de la gravure n°47), et celle de Minerve dans la gravure n°55. Dans les livrets d'opéra, les dieux sont humanisés : ils sont en proie à des sentiments humains (principalement l'amour et la rancune¹⁰⁵) et sont partie prenante des intrigues. La manière dont Ertinger conçoit ses divinités sur nuées se fait l'écho de cette perméabilité des univers humain et divin. Les dieux d'Ertinger agissent, punissent, sauvent, commandent, provoquent, donnent leur assentiment et surtout échangent des regards avec des mortels dont ils commandent le destin. Leur humanisation se traduit aussi par le fait qu'ils daignent fouler le sol et côtoyer des humains : Thétis, dans la gravure n°24, vient retrouver son amant Pélée ; Cybèle se précipite vers Atys dans la gravure n°8 ; Pluton enlève Proserpine dans la gravure n°12 ; Apollon est amoureux de Coronis dans la gravure n°27 et d'Issé dans la gravure n°44 ; Bacchus fait la cour à Ariane dans la gravure n°38¹⁰⁶ ; Neptune se laisse séduire par Méduse dans la gravure n°40 ; Vénus a quitté son char pour rejoindre son amant Adonis dans la gravure n°41. À l'inverse, Chauveau, lorsqu'il représente Diane dans le frontispice d'*Iphigénie* de Racine, en fait un simple témoin des événements : elle ne pose pas les yeux sur les conséquences de son intervention qu'aucun indice ne signale, et seul le grand prêtre Calchas se rend compte de la présence de la divinité, la désignant à la foule sans oser toutefois la regarder directement. Dans le *RGO*, seuls Jupiter, Junon et Diane conservent leur statut divin et s'inscrivent systématiquement dans un espace différent de celui des mortels.

Les livrets d'opéras abondent aussi en divinités secondaires qui, selon qu'elles sont bienfaitrices ou infernales, ont pour fonction de susciter l'enjouement ou l'effroi. On ne compte pas les esprits, démons, fantômes, monstres, furies, follets, Parques et « suivants » (naiades, néréides, zéphyrus, songes, nymphes et divinités des bois) qui forment le cortège des dieux et déesses, peuvent contribuer à l'action, en tant qu'opposants ou adjuvants voire protagonistes, ou incarnent une passion exacerbée. Dans les gravures, les divinités secondaires sont bien moins présentes que les divinités principales. Leur rareté découle tout d'abord de la

¹⁰⁵ Jean-Noël Laurenti, *op.cit.*, p. 348-349.

¹⁰⁶ Jean-Noël Laurenti, s'intéressant à l'image donnée de chaque dieu dans les livrets d'opéra, présente ainsi Bacchus : « Bacchus, en tant que personnage, n'apparaît guère que comme l'amant d'Ariane, généreux, sensible, représentant les forces du bien. Il connaît les états d'âme d'un amant romanesque ordinaire » (*ibidem*, p. 336).

réduction systématique, par Ertinger, du nombre de personnages constitués en troupes, comme nous l'avons vu plus haut. L'autre raison est iconographique car la représentabilité de certaines de ces créatures est problématique aux yeux d'Ertinger : les satyres ne sont par exemple présents dans les gravures n°1 et 3 qu'au prix de tâtonnements iconographiques et les nymphes ont l'inconvénient de passer inaperçues pour un œil non averti, qui ne les distingue pas des simples mortelles.

Appartiennent également au merveilleux opératique les magiciennes. Si les gravures se font l'écho de leur récurrence dans les livrets opératiques, sur dix magiciennes représentées, quatre seulement sont identifiables grâce à un attribut. Médée est toujours représentée brandissant une baguette magique, tant dans la gravure n°31 que dans la gravure n°6 où elle est représentée une seconde fois avec l'attribut de la coupe empoisonnée. Dans la gravure n°42 pour *Alcide*, Florinde trace dans le sable avec sa baguette un signe en forme de roue à connotation cabalistique, geste inédit à l'opéra puisque, dans le *RGO*, lorsqu'une magicienne trace des cercles avec sa baguette, c'est uniquement en l'air¹⁰⁷. En revanche, Urgande¹⁰⁸ (gravure n°16), Armide (gravure n°20) et Mélisse (gravure n°47), dépourvues d'un tel attribut, se confondent avec de simples héroïnes. Dans le *RGO*, Ertinger ne représente pas le merveilleux pittoresque, pourtant bien relayé dans *Les métamorphoses* ou certaines gravures hollandaises qui associent la magie non pas à une simple baguette mais à tout un appareil de chaudrons, mixture et herbes¹⁰⁹ : Ainsi, lorsqu'il illustre l'opéra n°42 *Aricie*, Ertinger partage avec la gravure hollandaise la scène, la grotte, la disposition des personnages et jusqu'au motif du cercle tracé dans le sable, mais il évite les bougies allumées, les ossements, les chauves-souris, les chouettes et les créatures ailées à tête de diabolotin. L'arsenal et le bestiaire pittoresques restituant l'atmosphère inquiétante et surnaturelle d'une séance de prédiction sont gommés par Ertinger qui préfère concentrer le merveilleux sur la présence de la magicienne Florinde manipulant sa baguette.

¹⁰⁷ Comme Médée dans la scène 6 de l'acte IV de *Médée* : « Elle fait un cercle en l'air avec sa baguette, et aussitôt on voit des fantômes, sous la figure de femmes agréables. » (*RGO*, tome 4, p. 405).

¹⁰⁸ Dans la gravure n°16 pour *Amadis*, deux femmes sont spectatrices de l'acte de bravoure du héros éponyme. Le passage suivant du livret, extrait de la scène 4 de l'acte V : « Urgande, parlant à Oriane : Suivez ce héros glorieux / Vers la Chambre enchantée avancez sans alarmes. » (*RGO, op. cit.*, tome 2, p. 486) nous conduit à reconnaître la magicienne Urgande dans celle qui de son index tendu désigne la porte à franchir à Oriane, laquelle, de sa main ouverte, encourage Amadis à avancer, s'appêtant à lui emboîter le pas.

¹⁰⁹ Voir par exemple dans le livre 7, la fable 3 « Eson rajeuni » qui intègre un chaudron dans lequel mijote une mixture.

Lorsqu'il a pour support des personnages gravés, le merveilleux s'incarne donc avant tout dans les êtres surnaturels facilement identifiables, comme les divinités notoires et les magiciennes, deux types de personnages qui ont l'avantage de participer du drame plus que de la pompe, de contribuer à l'intrigue plus qu'au divertissement merveilleux.

LES CHANGEMENTS À VUE

Si l'identification même des dieux et déesses suffit à transporter le spectateur d'opéra dans un univers merveilleux, ce sont leurs actions extraordinaires qui l'émerveillent et, parmi les machines opératiques, celles qui assurent les changements de décors à vue sont les principales sources d'émerveillement, que le lieu de l'action change entre chaque acte ou au cours d'une scène. Une vingtaine de livrets¹¹⁰ prévoient au moins un changement et pourtant seules deux gravures du RGO s'en font l'écho, ce qui est fort peu d'autant qu'elles atténuent le potentiel spectaculaire décrit dans les didascalies ou réalisé sur scène.

La gravure pour l'opéra n°16 *Amadis* représente une aventure tentée par le héros éponyme. Avant lui, son compagnon Florestan s'était vu refuser le franchissement de la porte enchantée par des forces invisibles mais devant Amadis,

*la chambre défendue s'ouvre, et une troupe de héros et d'héroïnes qu'Apollidon y avait autrefois enchantés pour y attendre le plus fidèle des amants, et la plus parfaite des amantes, reçoit Amadis et Oriane, et les reconnaît dignes de cet honneur*¹¹¹.

De l'emploi du verbe pronominal « s'ouvre » on déduit que la porte s'ouvre toute seule par un effet de machinerie. Or, Ertinger transforme ce phénomène merveilleux en un phénomène rationnel, la porte qu'il grave s'ouvrant sous l'effet de la pression conjointe de la main d'Amadis sur son battant gauche et de l'épée qu'il brandit sur son battant droit.

Le sacrifice d'Alceste troquant sa mort contre celle de son mari, sujet de la gravure n°5, se prête aussi à un changement merveilleux de décor dont Ertinger propose une version édulcorée et réaliste. Dans le livret, cet épisode s'incarne dans un monument somptueux et de conception complexe : conçu par Apollon pour conférer une gloire immortelle à celui ou celle qui acceptera de se sacrifier pour Admète, il occupe tout l'acte III qui s'ouvre sur la didascalie « Le théâtre représente un monument élevé par les arts. Un autel vide paraît au milieu pour

¹¹⁰ Pour effectuer ce décompte nous nous sommes appuyée sur le « Tableau récapitulatif des décors dans les tragédies en musique » effectué par Laura Naudeix (*op. cit.*, p. 534-538) : il permet de répertorier quinze tragédies ayant recours à de tels changements. S'y ajoutent six opéras d'un autre genre que la tragédie lyrique : *Pomone*, *Les peines et les plaisirs de l'Amour*, *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, *Zéphyr et Flore*, *Coronis et Issé*.

¹¹¹ RGO, tome 2, p. 486.

servir à porter l'image de la personne qui s'immolera pour Admète¹¹² », tandis qu'à la fin de la scène 3, « l'autel s'ouvre, et l'on voit sortir l'image d'Alceste qui se perce le sein¹¹³. » Ertinger préfère représenter directement Alceste mourante, en chair et en os, désignée à notre admiration par une statue d'Apollon, et non pas son image peinte ou sculptée dévoilée progressivement sur un monument à la structure vertigineuse¹¹⁴.

La rareté des gravures représentant un changement de décor est aussi la conséquence de la rareté de celles consacrées à des épisodes violents : nous montrerons plus loin que, des nombreux dénouements topiques fondés sur la destruction d'un palais par une divinité, Ertinger n'en retient qu'un.

Lorsqu'il s'agit de représenter des changements de décor à vue, les gravures sont donc déceptives car elles ne se font qu'exceptionnellement l'écho d'une situation qui fait pourtant souvent le clou du spectacle opératique. À l'échelle du recueil cependant, le changement à vue trouve un équivalent dans la variété des types de décors choisis comme lieux de l'action.

LES MÉTAMORPHOSES

Si l'opéra est considéré par le public comme « le pays des enchantements [...] le séjour des métamorphoses¹¹⁵ », c'est grâce aux changements qui affectent non seulement les décors¹¹⁶ mais également les personnages. Le *topos* opératique de la métamorphose est représenté dans six gravures du RGO¹¹⁷, ce qui en fait aussi un *topos* de ce programme illustratif.

Les deux procédés employés par Ertinger lorsqu'il se confronte à cette catégorie esthétique de l'hybride, c'est-à-dire la représentation de « deux objets *a priori* peu disposés originellement à être appariés¹¹⁸ », sont attestés dès l'Antiquité : « il s'agit de faire voir une représentation partielle et suggestive ; ou bien de juxtaposer des panneaux représentant chacun un moment de la métamorphose¹¹⁹ ». Trois gravures optent pour la suggestion. Galatée

¹¹² RGO, tome 1, p. 245.

¹¹³ *Ibidem*, p. 249.

¹¹⁴ Voir illustrations 204 et 205 pour le décor imaginé par Berain.

¹¹⁵ Charles Dufresny (1657-1724), auteur dramatique et journaliste, cité dans Alain Niderst, art. cit., p. 188.

¹¹⁶ Guy Spielmann, *op. cit.*, p. 369, emploie d'ailleurs l'expression « métamorphoses à vue ».

¹¹⁷ Dans la gravure n°9 pour *Isis*, la présence d'une génisse anticipe la métamorphose d'Isis et dans la gravure n°15 pour *Phaéton*, le cygne résulte de la métamorphose de Cygnus : ces créatures font référence à des épisodes mythologiques non repris par le librettiste donc nous ne considérons pas leur présence comme le résultat d'une métamorphose.

¹¹⁸ Hélène Casanova-Robin, *op. cit.*, p. 8.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 75

(gravure n°49) est représentée entre « la pierre et la chair¹²⁰ » : elle est encore statue par sa position sur un piédestal et sa totale nudité, mais déjà femme par le réflexe pudique qui lui fait dissimuler sa poitrine et son sexe et par son inclinaison vers Pygmalion. Dans la gravure n°50 pour *Canente*, afin de représenter le passage d'une forme humaine à celle d'un pic-vert, Ertinger a représenté Picus dans un état intermédiaire, celui d'un homme dont les bras sont déjà des ailes au bout desquelles on a du mal à distinguer encore les mains¹²¹. Aréthuse (gravure n°52), la nymphe sauvée des assiduités d'Alphée par la déesse Diane, se transforme en fontaine : elle a encore forme humaine, mais de ses bras et de sa taille s'écoulent des filets d'eau. Appartiennent en revanche à la deuxième catégorie, bien moins spectaculaire, la gravure n°8, qui juxtapose Atys sous sa forme humaine et un pin en lequel l'a métamorphosé Cybèle ainsi que la gravure n°40 dans laquelle Ertinger, pour évoquer l'enlaidissement de Méduse, dispose à ses pieds six serpents.

Chez Ertinger, la dimension spectaculaire de la métamorphose découle moins de son processus que de l'action magique qui la provoque. Certes, dans la gravure comme dans le livret d'*Atys*, Cybèle transforme Atys par le seul pouvoir de la parole, peu spectaculaire : il suffit d'une phrase impérative « Deviens un arbre aimable / Que Cybèle aimera toujours¹²² » pour qu'« Atys [prenne] la forme de l'arbre aimé de la déesse Cybèle¹²³ ». Mais au pouvoir surnaturel de métamorphoser un être correspondent le plus souvent des gestes visuellement impressionnants. Dans la gravure n°40, Diane bande son arc et dirige une flèche vers sa victime, dans un geste en général réservé à Cupidon lorsqu'il souhaite insuffler le sentiment amoureux (comme il le fait dans la gravure n°49 pour Galatée). Dans cette dernière gravure, la métamorphose est opérée par l'index pointé de Vénus, geste à fonction performative emprunté au vocabulaire de l'éloquence que l'on retrouve dans la gravure n°52, cette fois attribué à Diane métamorphosant Aréthuse. Parmi les gestes éminemment théâtraux, nous avons mis plus haut en évidence le fait de brandir une arme. Si brandir un poignard ou une épée est signe de la tragédie parlée, il en existe un équivalent merveilleux et opératique, consistant, pour le personnage topique de la magicienne à toucher de sa baguette la tête de l'être à métamorphoser, geste topique du *RGO* que l'on retrouve dans la gravure n°50 pour *Canente* ainsi que dans la gravure n°33 pour *Ciré*, qui peut donc être ajoutée à la liste des gravures représentant une

¹²⁰ Expression empruntée à Émilie Sérís, « La pierre et la chair : le mythe de de Pygmalion dans la poésie amoureuse de Jean Second », dans Hélène Casanova-Robin (dir.), *op. cit.*, p. 339.

¹²¹ La gravure hollandaise affuble Picus de pattes d'oiseaux.

¹²² *RGO*, tome 1, p. 446.

¹²³ *Idem*.

métamorphose : la magicienne pointe sa baguette sur la tête qu'un lion tourne vers elle, pour lui redonner forme humaine, à moins qu'Ulysse, par son apparence humaine, évoque le résultat de cette métamorphose « à l'envers ». La métamorphose a beau y être seulement suggérée par le geste qui la cause, cette gravure est pourtant celle qui se fait le mieux l'écho du caractère merveilleux de ce type d'événement¹²⁴ grâce au très démonstratif Ulysse¹²⁵.

Une fois n'est pas coutume, Ertinger se montre plus attiré par cette forme de merveilleux que ses homologues hollandais : des frontispices de l'édition pirate, seuls ceux pour *Méduse* et *Canente* représentent une scène de métamorphose tandis que les frontispices pour *Atys*, *Circé* et *Aréthuse* s'en éloignent. On peut expliquer ce goût d'Ertinger pour les métamorphoses par sa familiarité avec ce sujet depuis son propre travail pour *Les métamorphoses* d'Ovide. La comparaison entre ces deux programmes illustratifs permet cependant de constater que les métamorphoses sont traitées de manière plus spectaculaire dans le programme illustratif auquel elles donnent son titre : alors que le Picus du *RGO* conserve son corps humain malgré la présence de plumes sur ses bras, les personnages des *Métamorphoses* transformés en oiseaux en héritent les ailes et la tête¹²⁶ ; de même, alors que la Méduse du *RGO* ne se distingue pas des autres héroïnes, son homologue de la vignette « Cheveux de Méduse changées en serpent » (Livre 4, fable 19) est bel et bien monstrueuse.

La métamorphose est bien un *topos* de ce programme mais Ertinger ne se laisse pas complètement guider par son imagination dans sa représentation. Il en retient moins la dimension spectaculaire, apte à produire de l'émerveillement que l'intérêt dramatique : c'est que le changement de forme d'un être, possède, outre sa fonction spectaculaire d'enchantement des yeux, une fonction dramatique permettant à ses agents de menacer un mortel, de le punir ou de lui conférer l'immortalité.

¹²⁴ Cette gravure est conforme à l'esthétique dite du « passage à l'acte » puisque la librettiste se prive d'une situation spectaculaire basée sur une métamorphose magique. Dans la scène 2 de l'acte II Ulysse demande à Circé de consentir, par amour pour lui, à délivrer ses compagnons de leur charme ; elle l'accepte et annonce dans la dernière réplique de la scène : « Vos guerriers vont bientôt paraître, / Préparez-vous au plaisir de les voir, / Je vais rompre mon charme, et vous allez connaître / Mon amour et mon pouvoir » (*RGO*, tome 5, p. 26). La délivrance se fait hors-scène entre la fin de la scène 2 et le début de la scène 5.

¹²⁵ Son geste est copié sur celui de Romulus dans la gravure accompagnant la fable 6 du livre XV des *Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française*, « Dard de Romulus changé en arbre » légendée « Telle fut autrefois l'étonnante merveille / Marque d'une grandeur à nulle autre pareille / Qui surprit Romulus » (voir illustration 143). Elle-même est copiée de la gravure sur le même sujet pour les *Métamorphoses [...] d'Ovide en rondeaux* de Benserade.

¹²⁶ Voir aussi « Nyctymène changée en hibou » (livre 2, fable 7), « Pugas changée en grue » (livre 6, fable 3), « Antigone changée en cigogne » (livre 6, fable 4) et « Perdix changé en perdrix » (livre 7, fable 6).

Outre les changements à vue et les métamorphoses, on compte, au titre des effets merveilleux et machinés, les apparitions, déplacements et disparitions de personnages. Ce recours aux machines répond à des codes garantissant la vraisemblance du merveilleux et respectés par Ertinger. Par exemple, dans la gravure n°12 pour *Proserpine*, le déplacement du dieu Pluton, venu des régions infernales pour enlever Proserpine et y retournant pour en faire son épouse, se fait par un char terrestre tandis que les chars marins sont réservés aux divinités marines et les chars célestes aux divinités descendues du ciel.

Ertinger conçoit deux types de chars marins. Le premier correspond au char de Neptune, tiré par des chevaux. Dans la gravure n°40 pour *Méduse*, on déduit sa présence de celle de chevaux qu'une néréide tente de maîtriser, mais dans la gravure n°37, on voit en entier le char marin que, dans le livret, Neptune a prêté à la reine Hypsipyle pour qu'elle rejoigne son amant Jason. Ce char n'est guère inspiré du char-coquille de Neptune tel qu'il est dessiné par les décorateurs d'opéra mais est plutôt d'un modèle similaire à celui de Pluton, à ceci près qu'à la roue du char terrestre se substitue une roue à palettes qui n'est prévue par aucun des dessins préparatoires consacrés aux chars marins¹²⁷. Ce modèle de roue fait partie des détails auxquels s'intéresse l'historien de l'art Daniel Arasse et dont il fait remonter l'origine au *Triomphe de Galatée* de Raphaël :

En le greffant sur la coquille de Galatée sans se préoccuper de la force motrice animale qui est censée en assurer le fonctionnement, Raphaël travaille en peintre qui, par ce détail, valorise sa fresque en lui donnant un parfum antique tout en l'habillant du prestige d'une machinerie qui intéresse les modernes [...] Le plus révélateur tient cependant à la descendance inattendue que connaît cette « roue de Galatée » ; elle devient par elle-même un motif antique¹²⁸.

Ce détail inscrit donc la gravure d'Ertinger pour *Jason ou La toison d'or* dans une tradition iconographique de représentation anachronique de l'antique et non pas dans une démarche de référence aux conditions de représentation de l'époque¹²⁹. Le second type de char est celui des divinités marines féminines : Thétis et Vénus, dans les gravures n°24 et 39, se déplacent sur

¹²⁷ Voir le dessin de Jean Berain et de son atelier représentant Thétis sur son char marin, à la scène 2 de l'acte IV de *Thétis et Pélée*. disponible sur :

http://www2.culture.gouv.fr/Wave/image/archim/MP/FRDAFAN08_SCEK000720_2.jpg.

¹²⁸ Daniel Arasse, *Le détail – Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 169.

¹²⁹ Ce char se retrouve dans les tableaux représentant les triomphes de Galatée ou d'Amphitrite et Neptune (voir par exemple, le *Triomphe d'Amphitrite* de Frans Francken, disponible sur :

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/neptuno-y-anfitrite/92d75238-f890-46bf-8ea0-a6bbde8778c6>).

une coquille Saint-Jacques géante portée par des dauphins et utilisée comme siège horizontal (comme dans la tradition iconographique de la Vénus anadyomène), alors que la coquille des chars marins opératiques¹³⁰ est employée comme dossier vertical.

Quand ils viennent des régions célestes, les personnages surnaturels empruntent la voie des airs. Tous respectent les codes de représentation d'un merveilleux vraisemblable :

Autant que possible, le déroulement de l'action merveilleuse est présenté à l'aide de supports et d'intermédiaires qui, soit sont empruntés au monde naturel, soit sont analogues à une sorte de « nature »¹³¹.

Dans sept gravures, des divinités diverses se déplacent dans les airs grâce aux seules nuées¹³². Ce principe selon lequel « à supposer qu'un dieu arrive, il faut que son arrivée dans le monde naturel se fasse d'une manière compatible avec les lois qui régissent ce monde¹³³ » explique que dans la gravure n°15 pour *Phaéton*, le char du Soleil, parce qu'il est tiré par des chevaux non ailés soit supporté par un nuage. Ces nuées sont parfois accueillantes, formant des reliefs où les divinités peuvent trôner, s'asseoir, s'accouder, reposer mollement leurs pieds comme dans la gravure pour *Le triomphe de l'Amour*. Dans les gravures n°11 et n°52, elles ont la forme de « colonnes de vapeur » : pour *Aréthuse*, Ertinger juxtapose en effet une colonne qui correspond à l'épais nuage que Diane interpose entre Alphée et Aréthuse afin que celle-ci échappe à la vue de son poursuivant, et deux autres qui la prolongent et rappellent :

les nuées, peintes vraisemblablement sur des toiles, [qui] masquent les gradins sur lesquels étaient assis les acteurs et se prolongent au-dessus en formant des colonnes de vapeur afin de dissimuler les cordes qui soutenaient le grand char céleste¹³⁴.

D'autres créatures se déplacent grâce à leurs seules ailes. Le Cupidon ailé¹³⁵ est représenté le plus souvent en suspension. Dans la gravure n°23 pour *Zéphyr et Flore*, Borée, représenté en chérubin, a les ailes habituelles des dieux des vents. Dans la gravure n°39 pour *La naissance de Vénus*, deux angelots accolés chacun à une nuée jettent des fleurs sur Vénus. Pour se déplacer, Jupiter, dans la gravure n°15 pour *Phaéton*, a en revanche besoin de chevaucher son aigle emblématique, tandis que Persée, dans la gravure n°14, est chaussé des sandales ailées de

¹³⁰ Voir illustration 211.

¹³¹ Catherine Kintzler, *op. cit.*, p. 241.

¹³² Junon dans la gravure n°9 pour *Isis*, l'allégorie de la Paix dans la gravure n°19 pour *Le temple de la Paix*, Diane dans les gravures n°40 pour *Méduse* et n°52 pour *Aréthuse*, Vénus et son fils dans la gravure n°49 pour *Le triomphe des arts*, Jupiter dans la gravure n°54 pour *Omphale* et l'assemblée des dieux venus célébrer le triomphe de l'Amour dans la gravure n°13 pour *Le triomphe de l'Amour*.

¹³³ Catherine Kintzler, *op. cit.*, p. 241.

¹³⁴ Jérôme de La Gorce, *Jean Berain dessinateur du roi Soleil*, *op. cit.* p. 81.

¹³⁵ Qu'il guide le char de Pluton dans la gravure n°12, scelle les unions de Thétis et Pélée dans la gravure n°24 et d'Ariane et Bacchus dans la gravure n°38, ou se démasque dans la gravure n°44 pour *Issé*.

Mercure. Toutes ces créatures rappellent un certain type de machine consistant à attacher un acteur à une corde et à le suspendre dans le vide¹³⁶. Cinq gravures combinent le mode de déplacement sur nuées à un autre. Il peut s'agir d'un char (se conformant à un modèle unique fixé par le décorateur Torelli¹³⁷), tiré par des animaux ailés¹³⁸. La nuée peut aussi se combiner avec une monture ailée pour rendre vraisemblable un déplacement aérien comme celui de Bellérophon dont l'apparition, dans la gravure n°11, se fait à la fois sur nuée et sur le cheval ailé Pégase. Cette redondance, pour un seul déplacement, de deux auxiliaires mécaniques est une forme de vraisemblance merveilleuse qui nous fait trouver insolite le fait que les chevaux du char du Soleil dans la gravure n°15 pour *Phaéton* ne soient pas ailés. Elle culmine dans la gravure n°51 pour *Hésione* dans laquelle Cupidon, représenté ailé conformément à la tradition, au lieu de voler aux côtés de sa mère, profite de son char à roues, tiré par des colombes et, qui plus est, supporté par une nuée. Cette redondance est parfois involontairement soulignée par l'inactivité de certaines créatures ailées censées traîner un char. Il est amusant de constater l'absence de rênes reliant les chars de Junon et Médée aux animaux censés les tracter (gravures n°26 et n°31) et il n'y a pas loin entre l'amoindrissement de la fonction locomotrice (tirer un char tout en étant immobile) et la fonction de simple attribut (désigner un dieu). Tout aussi inopérantes sont les nuées qui ne soutiennent pas mais accompagnent les *putti* de la gravure n°39. On peut enfin s'interroger sur la fonction véritablement volante de ces chars célestes affublés de roues. Autant de choix *a priori* redondants mais qui ne font que reprendre des codes scénographiques inhérents au « merveilleux vraisemblable ».

Par leur récurrence, les machines volantes sont donc la marque de ce programme illustratif et de son inscription dans le registre merveilleux d'autant qu'Ertinger en ajoute qui

¹³⁶ D'autres personnages sont ailés sans être représentés en suspension : les ailes du Cupidon ensommeillé de la gravure n°10 pour *Psyché* anticipent sur son futur envol tandis que le Cupidon de la gravure n°14 vient de se poser pour délivrer Andromède ; les dragons des gravures n°4 pour *Cadmus et Hermione* et n°14 pour *Persée* ont pour élément, l'un la terre et l'autre la mer, mais leurs ailes évoquent les déplacements spectaculaires d'animaux sur scène ; dans la gravure n°23, Zéphyr, affublé d'ailes de papillon est agenouillé devant son amante mais va s'envoler à l'arrivée de son rival.

¹³⁷ Un dessin de l'atelier de Jean Berain d'après Giacomo Torelli, consacré au décor des *Noces de Pélée et Thétis* (créé, à Paris, dans la salle de l'hôtel du Petit-Bourbon, le 14 avril 1654) représente Junon assise sur un char, accoudée sur un de ses rebords et c'est ce modèle que les décorateurs de l'Opéra puis Ertinger érigent en modèle iconographique lorsqu'ils représentent une déesse se déplaçant en char. On le retrouve dans les gravures pour *Andromède* (voir illustration 232).

¹³⁸ Il s'agit de dragons ailés pour celui de Médée (dans les gravures n°6 pour *Thésée* et n°31 pour *Médée*, d'un couple de paons pour celui de Junon (dans la gravure n°26 pour *Énée et Lavinie*) et d'un couple de colombes pour celui de Vénus (dans la gravure n°51 pour *Hésione*).

sont absentes du livret. L'apparition divine de Jupiter, dans le livret de l'opéra n°54 pour *Omphale*, est par exemple imaginée par Alcide mais non réalisée¹³⁹ :

*Quel trouble ! quels objets à mes yeux sont offerts !
Le tonnerre en grondant, s'allume sur ma tête ;
Je crois voir Jupiter au milieu des éclairs...
Tremble, la foudre est toute prête¹⁴⁰.*

De même, la gravure n°54 pour *Hésione* représente une union sous les auspices d'une Vénus absente du livret.

Dans ces machines volantes, ce n'est pas le mouvement qui intéresse le graveur, mais plutôt le défi aux lois de la pesanteur. L'effet qu'il recherche est celui que produisent des divinités assises et des chars posés sur des nuages plutôt que des personnages et chars volants. Ainsi, si dans le livret de *Bellérophon*, le clou du spectacle est le combat contre la Chimère (scène 7 de l'acte V), si les didascalies, particulièrement importantes¹⁴¹, décrivent les différentes étapes de cet affrontement, marqué par les envols successifs de Bellérophon qui donnaient lieu à des manipulations spectaculaires de machines, en comparaison, le héros gravé et sa monture sont statiques et prennent la pose. Même les chars volants gravés par Ertinger sont peu mobiles : ainsi, la chute de Phaéton, objet, sur la scène de l'opéra, d'une machinerie complexe visant à enchanter les yeux, est représentée dans la gravure sous une forme épurée. C'est l'idée de chute et pas la chute elle-même qui est représentée, le char restant à l'horizontale tandis que Phaéton bascule et reste suspendu dans le vide. Après tout, l'effet produit par les machines volantes lors de la représentation n'était-il pas parfois déceptif ? On pense au fameux témoignage de La Fontaine qui souligne avec humour les ratages auxquels les machineries étaient parfois sujettes :

*Quand j'entends le sifflet, je ne trouve jamais
Le changement si prompt que je me le promets.
Souvent au plus beau char, le contre-poids résiste ;*

¹³⁹ Ertinger la copie sur « Daphnis, Scython, Celme, Crocus et Smilax », *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française, op. cit.*, tome 1, livre 4, fable 7, p. 314 (voir illustration 140).

¹⁴⁰ *RGO*, tome 7, p. 341.

¹⁴¹ « La Chimère paraît au fond du Théâtre, et en même temps Bellérophon monté sur Pégase, fond du haut de l'air, et après un premier combat avec la Chimère, il se sauve dans les airs, et traverse tout le théâtre. — Le chœur de peuple, derrière le théâtre, pendant le combat du héros : Un héros s'expose pour nous, / Dieux, soutenez son bras, et conduisez ses coups. (Bellérophon fond une seconde fois sur la Chimère, au milieu du théâtre, et après qu'il a disparu un moment en s'élevant sur le cintre, il paraît pour une troisième fois, descend sur le devant du théâtre, attaque nouveau la Chimère, la blesse à mort, et se sauve en l'air, faisant son vol en rond, et après trois tours, on le voit se perdre dans les nues). » (*RGO*, tome 2, p. 189).

*Un Dieu pend à la corde, et crie au machiniste*¹⁴².

De même que les descriptions contenues dans les livrets achetés à l'entrée de la salle pallient l'insuffisance des conditions matérielles de représentation et permettent au public de compléter le spectacle de la scène par leur propre imagination¹⁴³, la gravure nécessite, pour être complètement efficace, que le lecteur se reporte à la force évocatrice des mots du livret du RGO.

Cette importance accordée à l'apesanteur se vérifie lorsqu'on compare les gravures du RGO à celles des *Métamorphoses*. Dans ce précédent ouvrage, les apparitions divines sur nuées sont moins distantes du sol. Le format horizontal des vignettes oblige certes à une répartition horizontale et non verticale des personnages dans l'espace, mais s'y ajoute le comportement des dieux et déesses sur nuées qui n'hésitent pas à se rapprocher des mortels au point d'entrer en contact avec eux : dans « Chione tuée par Diane¹⁴⁴ », la nuée qui sert de support à la déesse est très proche du sol ; dans la vignette « Antigone changée en cigogne¹⁴⁵ », la nuée de Junon est même posée à terre, cas de figure absent du RGO ; dans « Lyncus changé en lynx », Cérès, depuis sa nuée, retient le bras meurtrier de Lyncus¹⁴⁶ ; enfin, les *dei ex machina* n'y apparaissent pas toujours sur nuée, telle Minerve dans « Arachné changée en araignée¹⁴⁷ ». Aucun de ces choix de représentation, qui pourraient amoindrir la notion d'apesanteur, n'est repris dans le RGO.

*

Une fois recensées les gravures qui n'intègrent aucun élément surnaturel¹⁴⁸ et celles représentant un personnage dont l'appartenance à ce registre ne se décèle pas au premier

¹⁴² Jean de La Fontaine, « Épître à monsieur de Niert, sur l'Opéra », *op. cit.*, tome 2, p. 115.

¹⁴³ « Les spectateurs sont pris entre l'illusion de la merveille scénique et le regret qu'elle soit impossible à obtenir : comme les contempteurs de l'opéra français ne manquent jamais de le dire, la représentation est souvent ratée, laide, pleine de cordes teintes en noir. La convention est alors indispensable, non pas pour accepter le chant continu ou les changements de décor à vue mais pour « oublier » les maladroites si décevantes du spectacle. L'illusion s'arrête en chemin, et au lieu d'offrir les tableaux de Poussin ou du Lorrain que décrivent toujours les didascalies, la scène exhibe des images colorisées un peu vulgaires et parfaitement codifiées. La bonne volonté du spectateur est alors nécessaire pour compenser le *hiatus* qui sépare la réalité de la scène des vœux du librettiste. » (Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 192).

¹⁴⁴ Voir illustration 142.

¹⁴⁵ *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française, op. cit.*, tome 2, livre 6, fable 4, p. 15.

¹⁴⁶ *Ibidem*, tome 1, livre 5, fable 12, p. 467.

¹⁴⁷ *Ibidem*, tome 2, livre 6, fable 11, p. 30.

¹⁴⁸ Autrement dit les gravures comiques n°7, 46 et 56, les gravures d'inspiration pastorale et non héroïque n°18 et 28, les gravures de ballets n°43 et 45, les gravures d'inspiration mythologique dont les protagonistes sont des mortels ou des demi-dieux n°22, 30, 34, 48, 53 et la gravure romanesque n°17 pour *Roland*.

regard¹⁴⁹, il reste trente-sept gravures s'inscrivant explicitement dans un registre merveilleux supporté par des personnages et des événements. La prise en compte du critère du lieu permet d'ajouter trois autres gravures : certes dans le *RGO* comme dans les décors opératiques, rien ne permet structurellement de distinguer le palais construit par l'Amour pour Psyché, les jardins d'Armide et les fontaines magiques, des palais, jardins et fontaines fréquentés par de simples mortels. Mais les temples et grottes sont par nature des lieux liés au merveilleux tandis que l'entrée des Enfers (gravure n°12) et l'arc des loyaux amants (gravure n°16) signalent leur appartenance à ce registre par des flammes.

Parmi les événements extraordinaires, Ertinger privilégie les déplacements aériens et dans une moindre mesure les métamorphoses. La raison en est d'abord artistique puisque ces *topoi* sont aisément représentables (au point qu'on peut déléguer la représentation d'une apparition sur nuée à un apprenti comme dans la gravure n°6¹⁵⁰). Ils le sont bien davantage par exemple que des scènes magiques de prédiction ou de vision qui ont peu inspiré Ertinger. Ainsi dans la gravure n°42 pour *Aricie*, l'action consistant à tracer dans le sable un signe en forme de roue a une connotation magique assez mince. De même, à la vue de la gravure n°47 pour *Amadis de Grèce*, le lecteur peu familier du livret a bien du mal à comprendre ce qui perturbe ce prince qui aperçoit dans une fontaine, tel un nouveau Narcisse, son propre reflet : dans le livret, le spectacle que perçoit Amadis à la surface de l'eau est celui de son amante se laissant courtiser par un rival qu'elle-même perçoit sous l'image fautive de son amant, dispositif magique des plus complexes qu'Ertinger a du mal à graver. Le corollaire de la facilité de représentation des métamorphoses et déplacements aériens est la facilité qu'il y a à les décoder : il s'agit de *topoi* connus des lecteurs, notamment ceux qui sont familiers des éditions illustrées des *Métamorphoses* d'Ovide¹⁵¹.

On peut avancer enfin des raisons esthétiques. C'est plus précisément aux personnages défiant les lois de la pesanteur (par des ailes des chars, des nuées) qu'Ertinger accorde la fonction d'incarner le merveilleux opératique. Plus précisément il affiche une prédilection pour les apparitions divines. Une comparaison de la gravure n°51 d'*Hésione* avec celle du recueil hollandais montre cette prédilection : là où le graveur hollandais illustre le dénouement au cours

¹⁴⁹ Gravures n°20, 32, 35, 44, 47 et 55.

¹⁵⁰ Voir chapitre II.

¹⁵¹ Voir par exemple la vignette « Dispute de Neptune et de Pallas » (illustration 141) qui représente deux nuées occupées par des dieux groupés par couples et qui planant au-dessus d'une cité aux architectures fantaisistes : cette vignette est très proche du frontispice du *Triomphe de l'Amour*.

duquel Anchise, sous les bons auspices de Vénus et Hermès, est enlevé par deux jeunes zéphyrus aux ailes de papillon¹⁵², Ertinger préfère représenter un *deus ex machina*. Chez Ertinger, l'apparition divine est le symbole même de la machinerie opératique et de l'opéra :

La descente du dieu ou de la déesse, enveloppé dans une nuée (les gloires les plus complexes font s'ouvrir les nuages pour découvrir le personnage), et fréquemment juché sur un animal emblématique (aigle, cygne, paon...), constitue l'un des grands moments du spectacle, à partir duquel les Italiens et les forains se complurent à inventer des tropes visuels cocasses¹⁵³.

Ertinger le sait, lui qui a parodié plusieurs machines d'opéra pour le *Théâtre italien*. La machine représentée dans la gravure pour *Le bel esprit* n'est par exemple pas sans annoncer celle de *Bellerophon* : dans les deux cas, le protagoniste chevauche un cheval ailé dressé sur ses pattes arrière mais, dans la gravure burlesque, Pégase n'est qu'un cheval de manège, qui « tourne sur un pivot¹⁵⁴ ». Pour *L'union des deux opéras*, Ertinger représente l'apparition de Junon qui « descend du ciel sur un poulet d'Inde¹⁵⁵ » : il n'y a *a priori* aucune différence entre la représentation de ce dindonneau et l'aigle de Jupiter dans la gravure n°15 pour *Phaéton*, pourtant, l'attribution d'une telle posture à un personnage féminin (plus habitué, dans l'opéra, aux apparitions sur chars volants ou nuées tandis qu'est réservé à Jupiter le déplacement en oiseau), le fait que Junon porte un costume commun, enfin la représentation de deux lignes verticales aux côtés du conduit de cheminée évoquant les cordes permettant le trucage du vol, sont autant d'éléments qui font basculer l'apparition du mythologique au burlesque. En érigeant les apparitions sur nuées au rang de *topoi* de son propre programme illustratif, Ertinger se fait ainsi l'écho d'un statut de *topos* qu'elles ont par ailleurs¹⁵⁶.

Aux yeux d'Ertinger, cet intérêt esthétique des apparitions sur nuée se double d'un intérêt dramaturgique : dans son programme, ce *topos* coïncide en effet avec l'apparition divine dans sa fonction de résolution d'une situation, lors du dénouement. Ce n'est pas un hasard si ce motif a d'ailleurs été utilisé par Chauveau qui, on l'a vu, pour illustrer le dénouement de la tragédie parlée *Iphigénie* de Racine¹⁵⁷ consacrée au sacrifice empêché de la fille d'Agamemnon, a représenté une apparition de Diane sur une nuée. Cela est paradoxal lorsqu'on a à l'esprit l'hostilité de Racine envers l'opéra et le dessein qui a présidé à l'écriture d'*Iphigénie*, résumé dans

¹⁵² Voir illustration 55.

¹⁵³ Guy Spielman, *op. cit.*, p. 373.

¹⁵⁴ *Le Théâtre Italien de Gherardi*, Paris, J.-B. Cusson et P. Witte, 1700, tome 5, p. 182.

¹⁵⁵ *Ibidem*, tome 6, p. 88.

¹⁵⁶ Nous avons montré dans le chapitre II que l'inversion de deux apparitions divines sur nuées entre deux gravures, consécutive à la paronymie des titres « Médus » et « Méduse », témoigne vraisemblablement d'un travail délégué à un assistant, ce qui confirme le caractère topique de ce motif opératique.

¹⁵⁷ *Œuvres de Racine*, Paris, C. Barbin, 1676.

la célèbre préface. Et pourtant, se rejoignent dans une conception commune de l'image illustrative, d'une part un Chauveau n'hésitant pas à représenter une machine dans le frontispice d'*Iphigénie*, pièce pourtant écrite pour opposer au merveilleux visible opératique un merveilleux suggéré, et d'autre part un Ertinger dont les choix traduisent souvent une atténuation de la part spectaculaire de l'opéra. C'est que ce motif du *deus ex machina* est, pour reprendre l'expression de Guy Spielmann une « solution technologique à un problème dramaturgique » : il a l'avantage de faire se rejoindre deux aspects de l'opéra, à la fois univers merveilleux rendu possible grâce à une machinerie complexe et drame se concluant par une apparition divine.

L'atténuation de la violence

Le merveilleux opératique est souvent générateur d'une violence exercée par les forces surnaturelles du mal contre les protagonistes ou leur environnement : cette violence opératique à propos de laquelle François Moureau parle de « traits de violence et de cruauté vestiges d'une sensibilité "baroque"¹⁵⁸ » a une indéniable dimension spectaculaire.

L'intrigue galante étant devenue principale dans la tragédie lyrique, le péril y prendra plus volontiers la forme d'un déchaînement de forces naturelles ou surnaturelles menaçant directement la vie ou la liberté des héros (tempêtes, démons, furies, monstres, tremblements de terre, éruptions volcaniques), ce qui n'empêche pas les auteurs de recourir aussi aux forces historiques et psychologiques, mais traitées en représentation spectaculaire et dans la plupart des cas suscitées ou secondées par des agents ou des auxiliaires merveilleux (batailles, incendies criminels, scènes de démence...)¹⁵⁹.

À côté de cette violence proprement opératique, il y a place, dans les livrets d'opéra pour une violence empruntée à la tragédie classique et conforme aux bienséances, le principe du passage à l'acte ne concernant qu'un nombre réduit d'actes violents :

Si l'on admet la représentation stylisée de certaines tortures, souvent infligées par des personnages surnaturels comme les démons et les furies, ce qui permet d'épurer l'évocation de la douleur physique dans le spectacle, on récuse celle des actes sanglants et horribles. Certains de ces événements ont lieu en coulisse, d'autres sont racontés. [...] les scènes de "torture" infligées par les démons [ont] une valeur essentiellement symbolique, la victime ne ressentant qu'intérieurement les maux qu'on lui inflige. [...] Alors que les suicides peuvent être montrés, on tue hors de la vue des spectateurs. Quelques personnages assassinés, périssent devant le public, mais ils sont frappés en coulisse, ou bien sont empoisonnés : l'essentiel est, semble-t-il, qu'on ne voie pas le geste meurtrier et surtout le sang. Comme dans la tragédie parlée, les librettistes utilisent la force évocatrice du discours pour, éventuellement, faire frémir d'horreur. Ils sont en effet conscients qu'un appel à l'imagination

¹⁵⁸ François Moureau, *op. cit.*, p. 141.

¹⁵⁹ Catherine Kintzler, *op. cit.*, p. 186.

*du spectateur est à la fois un moyen de préserver la décence du spectacle, et d'obtenir un effet plus sûr que par une représentation malhabile*¹⁶⁰.

Afficher la spécificité du genre opératique devrait revenir pour l'illustrateur du RGO, d'une part à choisir des épisodes violents dont les agents sont des forces extérieures à la victime et d'autre part à les représenter de manière spectaculaire. Nous confronterons ces attendus à la présence de la violence (mesurée en nombre de gravures représentant un épisode violent) et sur son intensité (évaluée en fonction du traitement qui est réservé à un épisode violent).

LES CAS D'ÉVITEMENT DE LA VIOLENCE

Dix-neuf gravures ont rapport à la violence, ce qui représente un peu plus d'un tiers du total des gravures¹⁶¹. Il serait plus juste de mettre en regard ces dix-neuf gravures avec les quarante-neuf livrets qui comportent effectivement au moins un épisode violent¹⁶² ce qui porte leur présence à un peu moins de la moitié. Plusieurs cas de figure rendent même compte de la volonté d'Ertinger de faire disparaître la violence d'un épisode lorsqu'il passe du livret à la gravure.

Ainsi Ertinger, pour l'opéra n°43 *L'Europe galante*, illustre la scène 5 de l'entrée turque : le sultan Zuleiman vient d'avouer son amour à l'esclave Zaïde et celle qui était jusque-là sa favorite, Roxane « [tire] un poignard et [veut] frapper Zaïde¹⁶³ », geste qu'elle accompagne d'une menace : « Ah ! c'en est trop, je cède à cet outrage, / Versons le sang que demande ma rage¹⁶⁴ ». Zuleiman lui arrache alors son poignard et, lorsqu'elle demande à sa rivale de lui porter elle-même le coup fatal, le sultan la fait emmener par ses gardes. Alors que ce passage du livret a une intensité physique rare associant plus de trois personnages dans un corps à corps tumultueux, Ertinger se contente de représenter la sultane abandonnée à l'écart, et pleurant dans un mouchoir : nulle trace du poignard, nulle violence dans cette gravure. Cette substitution des larmes à la fureur est conforme à l'idéal galant que la chercheuse Carine Barbaferi¹⁶⁵ lie à l'atténuation de la violence et dont elle trouve des manifestations tout au long du XVIII^e siècle. Elle cite notamment le théoricien La Mesnardière qui dans *La Poétique* conclut à l'incompatibilité entre fureur tragique et galanterie : le héros tragique, pour susciter chez le

¹⁶⁰ Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 456-458.

¹⁶¹ Voir annexe 18, « Typologie des gravures à sujet violent ».

¹⁶² En sont exclus les ballets ou pastorales suivants : *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, *Le Carnaval*, *Le triomphe de l'Amour*, *L'Idylle de Sceaux*, *Les amours de Momus*, *Le ballet des saisons* et *Issé*.

¹⁶³ RGO, tome 6, p. 166.

¹⁶⁴ *Idem*.

¹⁶⁵ Voir Carine Barbaferi, *op. cit.*

public sympathie et non pas répulsion, doit s'interdire tout accès de colère et de violence, ne pas hésiter à se plaindre et à laisser couler ses larmes. En faisant précisément passer un des personnages féminins de la fureur aux larmes, Ertinger rend l'Europe galante encore plus galante qu'elle ne l'est par rapport à un livret dans lequel la sultane éconduite continue d'incarner la cruauté légendaire des Turcs et leur goût de la vengeance ; plus exactement, il ne consent à représenter la conception orientale de l'amour qu'en lui ôtant son caractère exacerbé.

On trouve un autre exemple d'évitement de la violence dans la gravure n°31 pour *Médée* : alors que le Jason du livret tente de rattraper la magicienne aux cris de « Courons à la vengeance¹⁶⁶ », « Ne crois pas échapper au transport qui m'anime / Pour te punir j'irai jusqu'aux Enfers¹⁶⁷ », Ertinger accorde moins d'importance à son épée qu'à son index tendu, à la poursuite qu'à la mise en accusation de la mère infanticide. Ce faisant, il représente un moment d'intensité psychologique et non physique.

Citons enfin la substitution, au suicide d'Alceste « se perçant le sein¹⁶⁸ », de son simple évanouissement, qui va de pair avec la suppression du poignard. Ce changement a beau s'expliquer par la référence à la pièce d'Euripide dans laquelle la Mort elle-même vient chercher Alceste, il a bien pour résultat l'édulcoration de la violence opératique.

Il est révélateur que le même Ertinger retranche de la violence à certaines scènes gravées quand il ajoute du merveilleux à d'autres. Au vu de ces choix, la violence apparaît donc comme un ingrédient moins emblématique de l'opéra que ne l'est le merveilleux.

LA RARETÉ DES TOPOI DE LA VIOLENCE PROPREMENT OPÉRATIQUE

Les épisodes violents gravés dans le RGO relèvent rarement d'une violence proprement opératique non partagée par la tragédie parlée¹⁶⁹.

Cette violence proprement opératique peut prendre la forme d'une altération du paysage :

Alors que la vraisemblance de la tragédie régulière limite les éléments de la représentation qui débordent le langage, par contraste, la scène lyrique, qui use de machines, de chœurs, de danses, autorise une extériorisation qui n'était plus de mise dans la tragédie déclamée depuis que la tragédie à machines était tombée en désuétude. C'est en ce sens que l'on peut

¹⁶⁶ RGO, tome 4, p. 418.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 419.

¹⁶⁸ RGO, tome 1, p. 249.

¹⁶⁹ Même si au tournant du siècle, la tragédie parlée a commencé à adopter la violence opératique (voir Nicholas Dion, *op. cit.*).

comprendre les tempêtes, les orages, les tremblements de terre, autant de scènes dans lesquelles la nature prend le relais d'une expression humaine des passions et qui firent les délices du public de l'opéra jusqu'au milieu du XVIII^e siècle¹⁷⁰.

Alors même qu'il est possible, sur la scène de l'Opéra, de représenter la mer plus ou moins agitée jusqu'à la tempête devenue un « poncif à la fois visuel et musical¹⁷¹ », dans les gravures représentant des rivages marins¹⁷², Ertinger applique toujours la même convention : il représente une mer calme grâce à des lignes parallèles et délimite le lieu précis de l'action au moyen de vagues régulières, bien loin de l'évocation d'une tempête. Plus généralement on relève la très faible présence de la « catastrophe surnaturelle ou cataclysme », qu'elle soit « d'obédience météorologique (orage, tempête, inondation) ou sismologique (éruption de volcan, tremblement de terre¹⁷³ ». Seule la gravure n°15, qui représente la colère de Jupiter contre Phaéton, se fait le relais des changements atmosphériques et effets lumineux spectaculaires qui ont fait l'objet des soins de Berain¹⁷⁴ : Ertinger rend compte des potentialités visuelles de cet épisode en représentant un ciel orageux zébré de deux éclairs lumineux qui redoublent le motif du foudre de Jupiter.

La violence opératique repose également sur la destruction de bâtiments consécutive à la rage d'un être surnaturel. Cette situation topique constitue souvent le bouquet final car elle associe au dénouement, le merveilleux d'un changement de décor et la violence destructrice¹⁷⁵. C'est cette situation finale qui, par exemple, impressionna le public d'*Armide*¹⁷⁶. On peut se faire une idée de sa scénographie à partir du frontispice original d'*Armide* dessiné par Berain puis copié par le graveur hollandais, qui représente le départ de Renaud et concomitamment la destruction du palais d'Armide par ses propres créatures, armées de torches enflammées¹⁷⁷. Or, un des aspects les plus surprenants du programme illustratif du RGO est qu'Ertinger, qui privilégie pourtant la représentation du dénouement, se montre peu enclin à donner un équivalent graphique aux didascalies finales rapportant des destructions de palais : pour *Armide*,

¹⁷⁰ Anne Piéjus, « Sous l'empire des passions », art. cit., p. 135.

¹⁷¹ Guy Spielmann, *op. cit.*, p. 376.

¹⁷² Il s'agit des gravures n°14 pour *Persée*, n°24 pour *Thétis et Pélée*, n°37 pour *Jason ou la toison d'or*, n°39 pour *La naissance de Vénus* et n°40 pour *Méduse*.

¹⁷³ Voir la partie de l'article « Catastrophe lyrique » consacrée à la « Catastrophe naturelle ou cataclysme », dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 1, p. 731-732.

¹⁷⁴ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 639.

¹⁷⁵ Voir la partie de l'article « Catastrophe lyrique » consacrée à la « Catastrophe surnaturelle », dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 1, p. 733.

¹⁷⁶ Notamment l'ambassadeur du Maroc : l'anecdote est rapportée par *Le Mercure galant* (voir Jérôme de La Gorce, *Jean Berain, dessinateur du roi soleil, op. cit.*, p. 88-89). Voir aussi l'illustration 206.

¹⁷⁷ Voir illustrations 31 et 51.

il traite l'épisode des adieux de Renaud à Armide, préférant à la vengeance spectaculaire l'état pathétique de victime, et faisant passer Armide du « rôle à baguette » qui « regroupe d'une manière générale les magiciennes, reines, mères, amantes éconduites et jalouses¹⁷⁸ » au « rôle tendre » qui regroupe « les premières amoureuses, qu'elles soient princesses, dames nobles ou nymphes, voire bergères héroïques¹⁷⁹ ». Sous l'angle de la prise en compte de ce *topos*, l'opposition entre l'esthétique des gravures hollandaises et françaises est nette. Les graveurs hollandais manifestent un goût particulier pour ces scènes. L'un d'eux applique ainsi le modèle iconographique fourni par le frontispice d'*Armide* de Berain à *Omphale*¹⁸⁰ afin d'illustrer le retour et la vengeance d'Argine et la didascalie finale « Des Furies brisent le temple de l'Amour¹⁸¹ » : une troupe de démons ailés, dont certains à corps de serpent, détruisent à coups de marteau le temple à coupole de l'Amour. Ertinger préfère l'épisode au cours duquel Alcide renonce à sa jalousie et accepte l'amour qui lie Omphale et Iphis, c'est-à-dire une scène de retour à la raison, de réconciliation sur fond de palais à l'antique. Même lorsqu'Ertinger représente un épisode contemporain de la destruction d'un palais, il renonce à représenter celle-ci. Dans la gravure n°50 pour *Canente*, il ne tient pas compte du changement de décor qui succède immédiatement à la métamorphose de Picus – « Les Furies, en disparaissant, détruisent le palais¹⁸² » – et choisit de représenter un palais intact. Dans la gravure hollandaise équivalente¹⁸³, la destruction du palais est imminente puisque trois Furies, brandissant des torches enflammées, remontent les marches menant au perron, tandis que Canente agonise au bas des escaliers. Enfin, dans le livret n°6 de *Thésée*, après que Médée s'est enfuie, à la suite de la reconnaissance de Thésée par son père Égée, elle resurgit sur un char dans l'intention de détruire le palais d'Athènes et menace ses adversaires :

*Vous n'êtes pas encor délivrés de ma rage :
Je n'ai point préparé la pompe de ces lieux
Pour servir au bonheur d'un amour qui m'outrage
Je veux que les enfers détruisent mon ouvrage,
C'est ainsi qu'en partant je vous fais mes adieux*¹⁸⁴.

¹⁷⁸ Voir l'article « Emploi ou genre » dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 2, p. 498.

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ Voir illustration 86.

¹⁸¹ *RGO*, tome 7, p. 347.

¹⁸² *Ibidem*, p. 108.

¹⁸³ Voir illustration 90.

¹⁸⁴ *RGO*, tome 1, p. 342.

La scène s'achève sur cette didascalie : « Dans le temps que Médée fuit, le palais s'obscurcit et les athéniens s'imaginent être poursuivis par des fantômes¹⁸⁵ ». Rien de tel dans la gravure d'Ertinger qui représente une façade de palais non endommagée. Seule la gravure n°31 pour *Médée* reprend le motif de l'incendie déclenché par la fureur jalouse de la magicienne Médée à qui revient la réplique finale :

*Adieu Jason, j'ai rempli ma vengeance.
Voyant Corinthe en feu, ses palais embrasés,
Pleure à jamais les maux que ta flamme a causés*¹⁸⁶.

La présence de flammes sur scène participe du plaisir des spectateurs¹⁸⁷ surtout lorsqu'elles sont accompagnées de démons comme le suggère cette longue didascalie :

*Médée fend les airs sur un dragon, et en même temps les statues et autres ornements du palais se brisent. On voit sortir des démons de tous côtés, qui ayant des feux à la main embrasent ce même palais. Ces démons disparaissent, une nuit se forme, et cet édifice ne paraît plus que ruine, après quoi il tombe une pluie de feu*¹⁸⁸.

Pourtant Ertinger se contente de graver quelques flammes non destructrices. Il opte en outre pour un château-fort de type médiéval tout droit tiré d'une illustration de roman¹⁸⁹, ce qui le dispense de graver, comme son confrère hollandais¹⁹⁰, les statues, colonnes et corniches qui se brisent au sol.

Dans les gravures du *RGO* l'absence de bâtiments détruits se double de l'absence de démons, agents destructeurs chargés dans les livrets d'extérioriser les passions sous forme allégorique, conformément à ce principe qu'à l'Opéra, il y a « dissociation réelle, physique, entre le personnage et les passions qu'il éprouve¹⁹¹ ». La gravure n°9 pour *Isis* fait exception en relayant l'allégorie la plus fréquente lorsqu'il s'agit d'incarner la violence jalouse : la Furie¹⁹².

¹⁸⁵ *Idem*. Cette fois la gravure hollandaise ne prend pas le parti de la violence.

¹⁸⁶ *RGO*, *op. cit.*, tome 4, p. 420.

¹⁸⁷ Judith le Blanc, « Le spectacle de *Callirhoé*, une esthétique du contraste et du contrepoint », art. cit., p. 61. On pourrait penser que sur la scène en bois de l'Opéra, où grand était le risque d'incendie, les effets ignés étaient absents, or « le sérieux danger que présentait la manipulation de matériaux inflammables dans les théâtres ne dissuadait pas les décorateurs d'employer de telles techniques d'embrasement simulé. » (Guy Spielmann, *op. cit.*, p. 379).

¹⁸⁸ *RGO*, tome 4, p. 420.

¹⁸⁹ Voir illustration 173.

¹⁹⁰ Voir illustration 63.

¹⁹¹ Anne Piéjus, « Sous l'empire des passions » art. cit., p. 135.

¹⁹² « Philippe Quinault, en créant la "tragédie en musique", aviva ce pouvoir de donner corps à la fureur en même temps qu'à un fantôme de ruine. Individualisées ou non, parées des prestiges profus du spectacle, les Furies n'y viennent pas tant châtier les criminels que motiver et objectiver cette "agitation du dedans" qu'est la fureur : la Furie transforme alors la fureur en objet théâtral, d'autant plus lorsqu'elle satisfait, au même titre que les Démons, une fascination pour la destruction du lieu scénique. [...] la "tragédie en musique" use de la Furie comme d'un objet apte à concrétiser la force expansive des déchainements d'une fureur massivement identifiée à la jalousie. De ce point de vue, la Furie est aisément permutable avec une allégorie comme la Jalousie. » (Jean-Pierre

Elle illustre justement le *topos* de la scène de torture ; Erynnis, matérialisation de la fureur jalouse de Junon, sort des Enfers obéissant aux imprécations de la déesse :

*Sors, barbare Erynnis, sors du fond des Enfer ;
Viens, prends soin de servir ma vengeance fatale
Et d'en montrer l'horreur en cent climats divers
Épouvante tout l'univers
Par les tourments de ma rivale
Viens la punir au gré de mon courroux ;
Redouble ta rage infernale
Et fais s'il se peut qu'elle égale
La fureur de mon cœur jaloux.
(La Furie sort des Enfers, elle poursuit Io)¹⁹³.*

Le dédoublement entre le personnage et la passion qui l'anime permet d'ailleurs à Ertinger de représenter une Junon au visage impassible en même temps qu'elle commande à la terrifiante Furie de persécuter sa rivale.

Dans cette même gravure, la nymphe Io, victime de la Furie, est représentée dans une position couchée récurrente dans le *RGO*. Cette position est propre à l'opéra¹⁹⁴ : à la mode sur les scènes et dans les pièces des genres pastoral ou tragi-comique, elle disparaît rapidement dès les années 1650, après que l'on s'est aperçu que pour la commodité de la représentation il valait mieux que le comédien reste debout, et elle est totalement absente de la tragédie parlée¹⁹⁵. Dans les livrets, elle apparaît dans un contexte pastoral où il n'est pas rare qu'on s'endorme, ou dans un contexte violent où elle traduit l'évanouissement voire la mort. Dans six gravures du *RGO*, cette position est celle de corps violentés. Ainsi dans *Alys*, lorsque Cybèle ordonne à ses suivants « Ôtez ce triste objet », sa réplique est accompagnée de la didascalie « Cybèle ordonnant d'emporter le corps de Sangaride morte¹⁹⁶ » et dans la gravure n°8 correspondante, la nymphe est bien représentée à l'horizontale, dans une posture convenue, la tête tout juste soutenue par un relief rocheux. Les cadavres des enfants de Médée dans la gravure n°31 sont eux aussi couchés (même si c'est d'après des codes plutôt picturaux puisque l'un d'entre eux est sur le ventre). Cette position est aussi chargée d'exprimer une extrême faiblesse : celle d'Isis persécutée par la Furie (gravure n°9), de Coronis blessée mortellement par Apollon

Grosperin, « Furies de théâtre », dans Fanny Népote-Desmarres (dir.), *Mythe et Histoire dans le Théâtre classique – Hommage à Christian Delmas*, n° Numéro hors-série de la revue *Littératures classiques*, Paris, H. Champion, 2002, p. 266).

¹⁹³ *RGO*, tome 2, p. 50-51.

¹⁹⁴ Voir annexe 25, « L'actio rhétorique dans les gravures du *RGO* (3) : L'éloquence du corps dans l'expression de la faiblesse ».

¹⁹⁵ Sabine Chaouche, *op. cit.*, p. 173.

¹⁹⁶ *RGO*, tome 1, p. 439.

(gravure n°27), de Céladon revenant à lui après une terrible épreuve (gravure n°28) et de Procris tuée par Céphale (gravure n°32). Si ces personnages représentés morts ou blessés ne sont pas tous victimes d'une violence proprement opératique, si la distance entre le meurtrier et sa victime évite la représentation directe de la violence, cette position couchée n'en est pas moins propre à la gestuelle opératique, telle que la relaient les livrets.

Un ciel zébré d'éclairs, des flammes embrasant un palais, une Furie brandissant sa torche sont les seuls équivalents gravés d'une violence proprement opératique fondée sur l'extériorisation des passions (colère, vengeance, jalousie) que les protagonistes inspirent parfois aux dieux. S'y ajoute, dans six gravures, un *topos* de la gestuelle opératique : la représentation de victimes couchées. Ertinger représente donc avec parcimonie les *topoi* de la violence opératique et pas du tout celui qui est un *topos* iconographique des frontispices d'opéra hollandais inspirés des frontispices séparés, la destruction d'un palais par les Furies : c'est qu'Ertinger privilégie le drame sur le spectacle, préférant la dernière péripétie à ses conséquences.

*LA RETENUE DANS LE TRAITEMENT DE LA VIOLENCE COMMUNE AUX
TRAGÉDIES LYRIQUE ET PARLÉE*

Les gravures reprenant des situations violentes communes à la tragédie lyrique et la tragédie parlée sont plus fréquentes.

Tragédies lyrique et parlée ont par exemple en commun les suicides (empêchés ou pas) auxquelles quatre gravures (n°8, n°30, n°42, n°48) sont consacrées¹⁹⁷. Trois sont destinés à la représentation dès le livret : dans les opéras comme dans les tragédies classiques, le suicide d'un héros est une forme de mort violente échappant à l'exigence d'évitement de la représentation, car témoignant d'une grandeur d'âme. Seule la gravure n°8 pour *Alys* représente un suicide simplement rapporté dans le livret : en faisant ce choix, Ertinger va jusqu'au bout de la logique de représentation d'un acte qui vaut moins pour sa violence que pour la force de la passion qu'il manifeste. Dans la version qu'Ertinger propose de l'acte suicidaire dans ces quatre gravures, il ne donne pas libre cours à son imagination et ne se complaît pas dans la violence, optant pour la représentation du geste en suspens : il provoque chez le lecteur, non pas l'horreur devant la violence du coup porté et du sang répandu (comme dans le frontispice d'*Andronic* de Campistron¹⁹⁸ où des flots de sang s'écoulent des blessures que s'est infligées le

¹⁹⁷ Dans la gravure n°29 pour *Alcide*, Ertinger préfère à l'épisode d'Alcide s'immolant sur un bûcher, les adieux d'Alcide à Iole et Philoctète. Le suicide est suggéré par la seule présence du bûcher en flammes.

¹⁹⁸ Voir illustration 241.

héros), mais l'admiration devant la force morale de celui qui se tue, ou l'attente du dénouement. Dans le *RGO*, rien ne distingue les gravures représentant des suicides « réussis » de celles représentant des suicides empêchés *in extremis*, sinon la présence ou l'absence d'un personnage retenant le geste. Ensuite, son parti pris de représenter des corps raides éloigne ses héros et héroïnes des transes qui agitent les suicidés de certains frontispices de tragédies baroques signalés par Raymond Picard, comme ceux de *Phèdre et Hyppolyte* ou de *La Troade* de Pradon.

La violence meurtrière exercée sur autrui est une autre modalité de la violence partagée par les théâtres parlé et lyrique. Parce que la bienséance classique refuse de la mettre sous les yeux des spectateurs¹⁹⁹, sa représentation gravée pose la question du rapport entre une image et le texte illustré, dont elle actualise ce qu'il suggère simplement. Margarethe Potocki, qui compare les frontispices gravés de tragédies françaises et silésiennes sur une période allant de 1637 à 1720, constate par exemple que :

*dans les éditions allemandes [la gravure] est aussi une forme de promesse de retrouver les horreurs dans le texte ou même un jour au théâtre sur scène. En France elle a une fonction de substitut pour ce que les Français ne verront pas sur scène*²⁰⁰.

Si cette comparaison entre traitement des épisodes de violence meurtrière dans les livrets et leurs illustrations est pertinente appliquée au *RGO*, l'interprétation des éventuels écarts entre le récit de ces épisodes dans les pièces et l'actualisation de leur violence dans les frontispices ne sera pas guidée par les attentes habituelles. On se souvient que Raymond Picard considère le choix esthétique de la représentation de la violence comme contraire à ce qu'on attend des illustrations d'une pièce classique²⁰¹. *A contrario*, on devrait attendre d'Ertinger qu'il opte pour la représentation systématique d'actes violents racontés. C'est *a priori* le cas puisque parmi les gravures du *RGO*, sept ont pour sujet un meurtre dont un seul (le meurtre d'Acis par

¹⁹⁹ Voir Raymond Picard, « Note sur tragédie et plastique », art. cit., p. 225-226 et « Racine et Chauveau-Remarques sur l'inconsistance de la notion d'âge classique », art. cit., p. 227-247.

²⁰⁰ Margarethe Potocki, art. cit., p. 417.

²⁰¹ Ce en quoi il est contredit par George Forestier : « Il est effectivement faux de dire que Chauveau et Le Brun montrent ce que Racine a soigneusement caché et que, du coup, ces gravures apportent une distorsion entre la violence qu'elles figurent le plus souvent et la discrétion scénique racinienne. Ces jugements sont en fait anachroniques. Ils méconnaissent le fait qu'au XVII^e siècle la "réalité scénique" n'a pas un statut différent de la "réalité discursive" : l'une et l'autre sont supportées par un art rhétorique qui vise à transmettre une même émotion, que l'action soit le fait d'un dialogue (et de gestes qui le prolongent) ou d'un récit. [...] il suffit [...] de considérer que les deux plus célèbres récits raciniens, celui d'Ulysse à la fin d'*Iphigénie* et celui de Thérémène dans *Phèdre*, mettent en jeu toutes les ressources de l'hypotypose, dont la fonction est justement de « mettre sous les yeux » des auditeurs les actions racontées. Bref, les frontispices figurent la "réalité poétique" d'une forme de tragédie, qui peut se représenter en l'absence de tout décor. » (Georges Forestier, « Du spectateur au texte : les pratiques d'impression du texte de théâtre au XVII^e siècle », dans Larry F. Norman, Philippe Desan, Richard Strier (codir.), *op. cit.*, p. 106).

Polyphème dans *Acis et Galatée*) est destiné à la représentation dans le livret tandis que les autres sont objets d'un simple récit. Pour autant la démarche d'Ertinger n'est pas de passer outre la bienséance qui règne sur scène car la plupart de ces gravures évitent la représentation directe de cette violence. Dans deux gravures, la violence meurtrière est représentée comme une simple menace. Dans la gravure n°21, Ertinger ne représente pas Acis écrasé sous le rocher et suspend le geste du cyclope. Dans la gravure n°25, si le graveur représente bien la troupe des bacchantes en furie, Orphée ne les aperçoit pas, tout à sa musique, et n'est pas encore leur victime. Ertinger peut, à l'inverse, représenter le moment qui suit le meurtre, après que la tension est retombée. Dans la gravure n°8, la représentation du meurtre de Sangaride par Atys est évitée par Ertinger qui se contente de représenter le cadavre de la nymphe, se démarquant de son homologue hollandais²⁰² qui ose la représentation directe : Atys, grâce à la pression conjointe de son bras gauche et de son genou plié maintient à terre sa victime et lui ôte tout espoir de fuite ; il brandit son poignard de son bras tendu, ce qui annonce un coup d'une extrême violence ; le visage de la victime, bouche grande ouverte, yeux exorbités, affiche une horreur que soulignent la crispation de la main droite et le geste de défense de la main gauche. Les corps témoignent d'une tension extrême, d'une violence rare, avec laquelle Ertinger ne cherche pas à rivaliser puisqu'il l'évite au contraire. Dans la gravure n°32, le meurtre appartient aussi au passé et c'est un moment tendre entre deux amants qui est représenté : si Procris n'était pas dans la position conventionnelle des victimes agonisantes et si sa poitrine ne laissait pas apparaître une blessure à peine visible, on pourrait croire que le geste de Céphale est le baise-main d'un amant faisant sa cour. Dans la gravure n°31 pour *Médée*, Ertinger représente deux cadavres mais évite l'infanticide, contrairement au graveur hollandais qui représente une Médée tenant sur ses genoux un enfant qu'elle poignarde, sa première victime étant déjà à terre²⁰³. Seule la gravure n°27 pour *Coronis* représente directement un meurtre mais aucun flot de sang ne s'échappe du corps de la victime et il n'y a guère de tension entre les deux personnages mis à distance. Cette représentation du meurtre de Coronis se fait dans le cadre d'une tradition iconographique éprouvée qui a fixé une version illustrée de ce meurtre mythologique et a décidé à la place d'Ertinger qu'il fallait le représenter, indépendamment des débats autour de la représentation de la violence sur la scène théâtrale.

²⁰² Voir illustration 42. La gravure représente Atys, habillé en prêtre de Cybèle qui, malgré les tentatives de Celénus roi de Phrygie pour l'en empêcher, assassine Sangaride. L'illustrateur a donné à la victime les traits d'un homme et non d'une femme, vraisemblablement pour montrer que c'est sous le coup de la folie, et en croyant tuer un monstre, qu'Atys tue son amante.

²⁰³ Voir illustration 63.

D'autres scènes violentes, communes à la tragédie parlée et à l'opéra, trouvent un écho dans les gravures du *RGO*. C'est le cas du combat mené par le héros contre un monstre mais, dans les trois gravures pour *Cadmus et Hermione*, *Bellérophon* et *Persée*, le héros est présenté non pas face à un péril mais en vainqueur, et l'épisode suscite moins la terreur que l'admiration : Cadmus plonge sa lance dans la gueule d'un dragon déjà vaincu ; Bellérophon ne combat plus la Chimère, qu'il a comme pétrifiée, et c'est son triomphe qui est représenté ; quant à Persée, l'issue assurément favorable de son combat en cours est représentée par la délivrance d'Andromède. Le *RGO* se fait aussi le relais de deux sacrifices religieux : celui de Médus, dans la gravure n°55 pour *Médée*, appartient au passé comme le montre poignard abandonné au sol ; dans la gravure n°34, consacrée à un sacrifice empêché, sacrificateur et sacrifié sont étonnamment calmes tandis que les pleurs de Chariclée alimentent le registre pathétique : c'est non pas le spectacle de la violence mais les sentiments et émotions qu'elle provoque chez ses témoins qui intéressent Ertinger.

*

Au total, rares sont les gravures du *RGO* qui rendent compte de la spécificité de la violence opératique. La violence la plus souvent représentée est celle que la tragédie lyrique partage avec la tragédie parlée. Dans ce cadre-là, Ertinger est en accord avec le traitement on ne peut plus classique que l'opéra réserve à la violence meurtrière et suicidaire : il travaille à une époque où le genre opératique, prenant pour modèle la tragédie classique, traite cette violence conformément à la bienséance. Ainsi, Ertinger, même lorsqu'il prend pour sujet un meurtre seulement raconté sur scène, est soucieux d'éviter d'en représenter la violence à l'état brut, sauf lorsqu'une tradition iconographique lui dicte un tel choix. Au meurtre ou au suicide en direct, il préfère le moment qui le précède (la menace, le geste en suspens) ou qui le suit (la déploration). L'évitement de la violence s'accompagne aussi d'une atténuation de sa dimension spectaculaire : l'attitude statique des bourreaux et victimes et l'absence de sang font que les rares scènes de tortures et celles, plus fréquentes, de meurtres, sacrifices et suicides sont pathétiques, dramatiques ou édifiantes, mais jamais horribles. À propos des représentations de la mort par les illustrateurs de Racine, Marie-Claire Planche remarque que les artistes « ont atténué l'horreur du crime, de la lutte ou du suicide, offrant aux regards des corps peu atteints²⁰⁴ ». Si les corps des personnages raciniens, lorsqu'ils subissent la violence, sont en effet

²⁰⁴ Marie-Claire Planche, *De l'iconographie racinienne – Dessiner et peindre les passions*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 207.

représentés indemnes par Chauveau, ils sont cependant en proie à une agitation extrême dans le combat (*La Thébaidé*), l'agonie (*Britannicus*), la mort (*Phèdre et Hippolyte*), ce qui n'est jamais le cas des héros d'Ertinger. L'atténuation de la violence dans les gravures du RGO est largement tributaire du traitement des corps des personnages comme corps d'acteurs.

*

* *

À l'opéra, si la musique est chargée d'enchanter les oreilles, les yeux du public sont enchantés par le spectacle de la danse mais également par une dramaturgie propre à susciter l'étonnement devant le luxe déployé sur scène, l'émervillement devant les personnages et phénomènes surnaturels, les frissons devant la violence déployée.

Aussi, pour un lecteur habitué des spectacles opératiques, les gravures conçues par Ertinger sont décevantes. Loin de se faire le relais de la pompe opératique, elles affichent une simplicité tant des décors que des costumes, chars ou machines, et prennent même le contrepied du goût des librettistes pour les troupes, suites, chœurs, en réduisant systématiquement le nombre de personnages.

Pas plus que l'ostentation, la violence n'est un *topos* opératique que retient Ertinger : il n'évite pas la représentation d'épisodes violents mais ne montre aucune complaisance dans sa représentation, évitant le sang, préférant le moment qui précède ou suit l'acte violent, et surtout se cantonnant majoritairement à des formes de violence que l'opéra partage avec la tragédie parlée. La mort et le péril de mort ont, dans les gravures du RGO, avant tout une fonction dramatique et ne prennent qu'exceptionnellement la forme spectaculaire de la violence proprement opératique et de ses *topoi* (torture, destruction de palais, interventions de Furies).

En revanche Ertinger réserve une place de choix à la représentation du merveilleux tout en privilégiant là encore sa fonction dramaturgique plutôt que spectaculaire : parmi les personnages relevant de ce registre, il s'intéresse aux divinités et magiciennes qui participent à l'action ou sont des allégories, au détriment des troupes de divinités secondaires, et ne retient d'événements merveilleux que ceux qui contribuent au dénouement heureux ou malheureux (selon que l'être surnaturel agissant est opposant ou adjuvant). Seuls les *topoi* du *deus ex machina* et de la métamorphose sont représentés, sans recherche d'effet d'émervillement : Ertinger est sobre dans les effets de lumière accompagnant toute apparition divine, et dans la représentation

de la monstruosité de l'être en métamorphose. Par cette prédilection pour les sujets merveilleux, Ertinger confirme que c'est bien par ce registre que l'opéra se distingue de la tragédie parlée même si, au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, l'Opéra n'a pas l'exclusivité de ces formes de spectacle, ni le monopole de l'emploi de machines. Guy Spielmann a bien montré qu'elles triomphent en ce tournant du siècle sur toutes les scènes parisiennes, ce qui « contredit formellement la thèse d'une évolution du goût et de ses pratiques vers une mythique "pureté classique"²⁰⁵ ». Mais l'institution opératique reste, par l'importance des moyens qu'elle y consacre, l'incarnation même de la recherche de l'émerveillement du public, obtenu à grand renfort d'effets spéciaux, dont le plus emblématique est l'apparition sur nuée, véritable *topos* du RGO considéré à la fois comme recueil de livrets et de gravures.

3. GRAVER L'OPÉRA, « TEMPLE DE CUPIDON »

Si c'est la recherche du spectaculaire qui justifie les *topoi* du merveilleux et de la violence, c'est au *medium* du chant que l'opéra doit la prépondérance de la passion amoureuse dans ses livrets. On considère à l'époque que la musique ne peut traiter ni des sujets abstraits ni des débats ou raisonnements, qu'elle ne peut que se limiter à l'expression des passions, et plus encore des passions simples. L'amour est donc structurellement lié au théâtre lyrique :

Accorder une place prépondérante à l'intrigue amoureuse obéit d'abord à l'exigence de vraisemblance. [...] Si la musique est le langage de la passion, la passion amoureuse est la plus à même d'être traduite en musique. De fait, l'amour est d'abord présent comme la source vraisemblable de l'émotion qui pousse les personnages à chanter²⁰⁶.

Cette place prépondérante de l'amour est un des aspects qui distingue la tragédie lyrique de la tragédie parlée (même si la galanterie s'est instillée dans la tragédie tout au long du siècle) :

En dépit de la filiation entre tragédie déclamée et tragédie en musique, cette dernière accorde une importance très secondaire aux intrigues politiques : l'opéra naissant adopte une hiérarchie entre intrigues amoureuse et politique presque exactement inverse de celle qui est généralement observée dans la tragédie déclamée²⁰⁷.

Il s'agit donc de montrer que le programme illustratif d'Ertinger donne la primauté à l'amour au détriment des intérêts politiques et se fait le relais d'une morale de l'amour propre à l'opéra²⁰⁸.

²⁰⁵ Guy Spielmann, *op. cit.*, p. 352.

²⁰⁶ Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 45.

²⁰⁷ Anne Piéjus, « Sous l'empire des passions », art. cit., p. 134.

²⁰⁸ Voir annexe 22, « Le discours sur l'amour délivré par les gravures ».

Illustrer l'amour

Que Vénus et Cupidon soient les dieux les plus fréquemment gravés dans ce recueil est un indice de la primauté de l'amour dans ce programme illustratif. Celle-ci se mesure aussi à la manière dont sont présentés les personnages, qu'ils soient en couple ou que leur part héroïque et politique soit gommée au profit de leur galanterie.

DES PERSONNAGES EN COUPLES

Sur un total de cinquante-six gravures, quarante-huit représentent un ou plusieurs couples²⁰⁹. Est ainsi confirmé le fait que, dans les livrets,

*cette place centrale du schéma amoureux dans la construction de l'histoire lyrique entraîne la présence d'un nombre important de scènes de confrontation amoureuse, entre deux amants réciproques ou non*²¹⁰.

Parmi les quelques gravures faisant exception, la plupart conservent cependant pour horizon de lecture une intrigue amoureuse. Les tortures qu'inflige Junon à Isis (gravure n°9) et la folie de Roland (gravure n°17) sont les conséquences de leur jalousie. Didon se suicide (gravure n°30) et Orphée exprime son chagrin après la perte définitive de l'être aimé (gravure n°25). La gravure n°39 pour *La naissance de Vénus*, à défaut de représenter un couple, est une allégorie de l'Amour.

En définitive, trois gravures seulement ne font aucune référence à l'amour. Cela s'explique aisément en ce qui concerne la gravure n°11 pour *Phaéton* : l'association de ce personnage à l'*hybris* est telle que la tradition iconographique ne l'a jamais accompagné d'une amante et même le librettiste ne l'a pas transformé en un vrai amoureux puisque son Phaéton place la gloire au-dessus de l'amour qu'il porte à Théone, la fille de Protée²¹¹. En ce qui concerne *Bellerophon*, le livret infléchit bien le mythe – qui ne fait pas du personnage un amant – en lui faisant combattre le monstre pour l'amour de la princesse Philonoë, fille de Jobate, roi de Lycie. Ertinger aurait donc pu inscrire sa gravure dans la tradition des images associant un héros

²⁰⁹ Avec des variations selon que le couple occupe le premier plan ou l'arrière-plan, selon qu'il est constitué de personnages de l'intrigue (dans les gravures de tragédies lyriques et de pastorales) ou de divertissement (dans les gravures de ballets), selon qu'il associe un homme et une femme liés par un amour réciproque ou pas, et selon que le couple est seul ou pas.

²¹⁰ Tiphaine Karsenti, *op. cit.*, p. 712.

²¹¹ Mably, qui, dans son ouvrage, met en scène un auditoire attaché aux intrigues galantes et correspondant à la part mondaine et féminine du public de l'Académie, critique ce personnage : « Dans ce dernier opéra on perd à tout moment de vue Epaphus et Lybie, dont l'amour devrait être la principale action. Pour donner du spectacle, Quinault a fait de son héros un petit ambitieux qui indispose. » (Mably, *Lettres à la Madame la marquise de P***sur l'opéra*, Paris, 1741, cité par Laura Naudeix, *op. cit.* p. 52).

vainqueur d'un monstre à la femme qu'il aime et pour qui il agit, tels Cadmus et Persée. Mais cette gravure déjoue toutes les attentes et l'absence de thématique amoureuse n'est qu'un des nombreux éléments qui la distinguent et en font l'illustration moins du livret que de son avertissement, tout à la gloire de Louis XIV. Enfin la gravure finale pour les *Fragments de M. de Lully* représente trois personnages masculins de la *commedia dell'arte*, alors que les entrées de ce ballet sont toutes placées sous le signe de l'amour.

Indépendamment de ces trois exceptions, la prédominance de la thématique amoureuse confère une véritable unité à ce programme illustratif en en gommant les disparités génériques. Ertinger célèbre par exemple l'amour sous forme allégorique aussi bien pour le ballet *Le triomphe de l'Amour* (gravure n°13) où il prend la forme de Cupidon que pour la tragédie *La naissance de Vénus* (gravure n°39) où ce rôle est dévolu à une Vénus anadyomène triomphante. L'attitude du couple de bergers pour le ballet *L'Idylle de Sceaux* (gravure n°18) ne diffère guère de celle adoptée par Jason et Hypsipyle pour la tragédie *Jason ou La toison d'or* (gravure n°37). L'amant s'agenouille aux pieds de celle qu'il aime aussi bien dans la gravure n°49 du ballet *Le triomphe des arts* que dans la gravure n°23 de la tragédie *Zéphyr et Flore*. Cupidon peut intervenir aussi bien dans la gravure n°12 pour la tragédie *Proserpine* que dans la gravure n°44 pour la pastorale héroïque *Issé*.

Le sentiment amoureux est bien, dans le RGO, le signe distinctif des gravures d'opéra et donc de l'opéra.

DES HÉROS TRANSFORMÉS EN AMANTS

Cette prédominance de l'amour dans le programme illustratif d'Ertinger est confirmée par la transformation en parfaits amants de protagonistes dont la *doxa* retient plutôt la bravoure au combat.

Cette *doxa* s'incarne, on l'a vu, dans la tradition iconographique et, lorsque Ertinger renonce à graver une scène topique, c'est le plus souvent au bénéfice d'une scène à sujet amoureux²¹². À Achille tuant Hector, Énée combattant Turnus, Jason conquérant la toison d'or, il substitue ces mêmes héros accompagnés de leurs amantes respectives Polyxène, Lavinie et Hypsipyle. Au couple improbable formé par le mortel Pélée et la néréide Téthys qui se dérobe

²¹² Voir chapitre V. Les deux exceptions sont le choix illustratif fait pour *Pomone*, qui substitue une scène galante à une autre, et la substitution, pour *Isis*, d'une scène violente à une scène topique galante réunissant le dieu et son amante.

à lui, se substitue un couple uni. La mort d'Alcide devient prétexte à l'union, prononcée par ce héros, entre Philoctète et Iole. Au châtement de Méduse, l'illustrateur préfère les instants le précédant, réunissant Méduse et Neptune. La gravure pour *Astrée* réunit enfin les deux amants au lieu de reprendre la scène topique du suicide de Céladon. Cette tendance iconographique est l'écho de l'adaptation des mythes et romans effectuée par les librettistes d'opéra qui privilégient la nature galante des intrigues. L'exemple d'Alcide est particulièrement parlant. Dans l'opéra, ses amours prennent le dessus sur son héroïsme guerrier, à l'opposé du traitement qui lui est par exemple réservé par Ertinger dans les *Métamorphoses* : lorsqu'il est protagoniste de fables²¹³, son Alcide combat un vigoureux taureau ou projette Lychas à la mer, le corps contorsionné, les muscles saillants dans l'effort. Même pour illustrer la « Mort d'Alcide » (Livre 9, fable 5), Ertinger dote son héros, pourtant couché paisiblement dans le bûcher dans l'attente de la mort, de la tête du lion de Némée, signe de sa vigueur. Dans le *RGO*, Ertinger revêt encore Alcide d'une peau de lion mais seul celui de la gravure n°54 conserve comme attribut la fameuse tête. L'Alcide opératique, celui des livrets comme celui d'Ertinger, se définit moins par ses talents de combattant que par son rapport à la passion amoureuse, par sa capacité à la maîtriser et à céder le terrain à ses rivaux aimés²¹⁴.

Lorsque la gravure s'éloigne de la *doxa*, elle s'éloigne par la même occasion du propos du prologue qui en est le véhicule privilégié. Développant le *topos* du divertissement rendu possible par la paix, elle-même acquise grâce aux victoires royales, tout prologue se doit de célébrer l'héroïsme du monarque et donc du héros qui en sera le support allégorique. Ainsi, le prologue de *Jason ou La toison d'or* annonce :

*Retraçons aujourd'hui la célèbre entreprise,
Qui conduisit Jason sur les bords de Colchos,
Et montrons ce que peut la vertu d'un héros,
Lorsque le ciel la favorise*²¹⁵.

Mais Ertinger préfère faire incarner à son Jason non pas la vertu d'un héros mais celle d'un parfait amant, choix qui va de pair avec la disparition, dans le cartouche gravé, du sous-titre qui mentionne la toison d'or. De la même manière, dans le prologue d'*Amadis de Grèce*, l'enchanteresse Zirphée explique que la gloire d'Amadis cède le pas à celle de Louis XIV :

Mais on ne lui doit plus ce titre glorieux

²¹³ « Acheloüs en taureau » (Livre 9, fable 1) et « Lychas changé en rocher » (Livre 9, fable 4).

²¹⁴ Que les opéras préfèrent le nom « Alcide » à « Hercule » est peut-être le signe de cette différence de traitement du héros.

²¹⁵ *RGO*, tome 5, p. 139.

*Ce séjour n'est plus fait pour annoncer sa gloire
D'autres exploits vont embellir ces lieux*²¹⁶.

Ce parallèle entre le héros et le roi laisse entendre que l'opéra va célébrer leurs exploits guerriers, mais c'est en héros galant qu'Amadis apparaît dans le livret, relayé en cela par le frontispice qui le représente en jaloux. Un autre prologue, celui de *Marthésie première reine des Amazones*, propose par l'intermédiaire de Cybèle de faire le parallèle entre la reine des Amazones et le roi guerrier Louis XIV :

*Préparez pour ce roi, les fêtes les plus belles ;
Allez, de Marthésie première reine des Amazones offrez-lui les travaux.
Il a sur les autres héros
L'avantage qu'elle eut sur les autres mortelles*²¹⁷.

Or, opéra et frontispice font de la reine des Amazones une amante se tuant par amour. Enfin, le prologue de l'opéra n°55 *Médus* annonce :

*Pour un héros fameux entre les plus grands rois,
Ma faveur prit plaisir d'élever autrefois
Un des premiers trônes du monde :
Tous les lieux que l'Euphrate arrose de son onde
Par mes commandements fléchirent sous ses lois.
De cet événement rappelez la mémoire :
Et montrez que toute sa gloire
N'est qu'un faible crayon (sic) de l'Empire François*²¹⁸.

La gravure représente pourtant un Médus à qui un coup de théâtre par reconnaissance permet d'épouser celle qu'il aime. Ertinger procède moins clairement pour illustrer *Achille et Polyxène*. Dans le prologue, le protagoniste est loué par Jupiter :

*Renouvelons, dans nos jeux,
Le souvenir de l'invincible Achille,
Et rappelons dans une cour tranquille,
L'histoire et les combats de guerriers fameux*²¹⁹.

tandis que l'opéra, comme son titre l'indique, procède d'une adaptation de la tragédie de Benserade *La mort d'Achille et la dispute de ses armes* « au prix d'un gommage des enjeux politiques et d'un développement des potentialités galantes du sujet²²⁰ ». Ertinger certes ne reprend pas l'image topique et héroïque d'Achille tuant Hector et choisit un épisode aux potentialités galantes : la première rencontre entre Achille et Polyxène. La gravure est cependant trop proche

²¹⁶ *RGO*, tome 6, p. 361-362.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 423.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 356.

²¹⁹ *RGO*, tome 3, p. 228.

²²⁰ Tiphaine Karsenti, *op. cit.*, p. 708.

de la toile de Charles Le Brun *La tente de Darius* qui célèbre le roi Louis XIV²²¹ pour qu'Ertinger propose une représentation exclusivement galante du héros. En abrégant le titre de l'opéra en « Achille » il élude la présence féminine, et ne représente pas un coup de foudre réciproque puisqu'Achille ne porte pas son regard vers la jeune Polyxène mais vers son vieux père Priam. Dès lors c'est plutôt l'acte de magnanimité d'Achille que le coup de foudre de Polyxène qui fait le sujet central. Polyxène, figure d'héroïne galante amoureuse, est d'ailleurs cernée par des figures héroïques dévouées à leur devoir, aussi bien Priam, fidèle à la mémoire de son fils, qu'Andromaque endeuillée et en pleurs car fidèle à sa gloire de veuve d'Hector.

L'infléchissement de ce programme vers la galanterie se mesure aussi au fait que le casque empanaché du héros ou la couronne du roi ne sont plus systématiquement associés à l'épée, attribut qui traditionnellement les définit par leur courage au combat. Si les héros comme Cadmus (gravure n°4), Ulysse (gravure n°33), Jason (gravure n°37) et les rois comme Admète (gravure n°5), Latinus (gravure n°26), Hidaspe (gravure n°34) ainsi que le sultan (gravure n°43) sont bien armés, cet accessoire n'est pas constitutif de l'identité des rois Égée (gravure n°6), Pélée (gravure n°24), Argapise (gravure n°48), Laomédon (gravure 51), Minos (gravure n°53), Persée (gravure n°55) et des héros Renaud (gravure n°20), Achille (gravure n°22), Énée (gravure n°26), Philoctète (gravure n°29), Télamon (gravure n°51) et Iphis (gravure n°54). Il est impossible de justifier au cas par cas la présence ou l'absence de l'épée : même devant sa tente militaire et alors que la présence de sa future amante ne suffit pas à lui ôter sa dimension héroïque, Achille en est privé ; inversement, Jason représenté en amant et non en héros la porte au côté. Disons que l'attribution de l'épée n'est plus systématique, ce qui est, globalement, un indice de l'inflexion galante du programme illustratif.

Si certains héros sont moins héroïques, c'est aussi qu'ils sont en proie à ce que Georges Forestier appelle « les passions émoullientes de la tragédie lyrique²²² » et que leur est attribué un affaiblissement des corps causé par la passion amoureuse. On a montré²²³ que la pâmoison était un *topos* scénique relayé par Ertinger. Or, dans la tragédie parlée, une telle posture est spécifiquement dévolue aux femmes²²⁴ tandis que dans l'opéra, elle est également attribuée aux hommes, comme le signalent de nombreuses didascalies, par exemple celle décrivant la réaction d'Admète, qui, à la nouvelle de la mort de son épouse, « tombe accablé de douleur entre les

²²¹ Voir chapitre III.

²²² Georges Forestier, *op. cit.*, p. 190.

²²³ Voir chapitre VII.

²²⁴ Sabine Chaouche, *op. cit.*, p. 230.

bras de sa suite²²⁵ ». Si dans cette gravure en particulier, Ertinger reporte la pâmoison du mari sur son épouse (par fidélité à la tragédie d'Euripide), il n'hésite pas à représenter le roi Scythe Argapise (gravure n°48) « soutenu par deux Scythes²²⁶ ».

En prenant ses distances avec l'image héroïque des protagonistes proclamée par les prologues, en en privant quelques-uns de leur épée et en représentant l'un deux en pâmoison, Ertinger, comme les librettistes, infléchit le personnel héroïque vers la galanterie.

DES ROIS ET REINES QUI INCARNENT MOINS LE POUVOIR QUE L'AMOUR

La dimension amoureuse des livrets s'accompagne d'une atténuation non seulement de la dimension héroïque des héros et rois, mais aussi, pour ces derniers, de leur dimension politique. Moins de la moitié des personnages couronnés²²⁷ incarnent la fonction royale dans son exercice. Les couronnes des autres les désignent comme rois et reines de la mythologie et ne symbolisent pas l'autorité politique. Ainsi le roi Admète, dans la gravure n°5 pour *Alceste ou Le triomphe d'Alcide*, sert de faire-valoir à son épouse qui vient de se sacrifier pour lui : loin d'incarner le pouvoir royal, il forme avec Alceste un couple lié par un amour à toute épreuve. De même, dans la gravure n°13 pour *Le triomphe de l'Amour*, figure, au premier rang des divinités réunies pour célébrer le triomphe de l'Amour, Jupiter : si son statut puissant de roi des dieux rejaillit sur l'Amour auquel il se soumet, il n'est pas représenté dans l'exercice de son pouvoir (son aigle et son foudre sont à ses pieds) mais dans le couple qu'il forme avec son épouse Héra assise à ses côtés, et dont il cherche le regard approbateur. Dans la gravure n°24, le roi couronné Pélée est un amant accueillant à bras ouverts son amante. Quant à Didon (gravure n°30), son attitude digne et la compassion qu'elle suscite la désignent comme l'incarnation d'une constance amoureuse qui serait complètement édifiante si elle ne contredisait pas ses devoirs de reine : elle est une femme abandonnée n'hésitant pas, par amour, à délaissier sa fonction royale et son peuple. Dans la gravure n°37, la couronne d'Hypsipyle rappelle son statut de reine de Lemnos mais ne symbolise pas sa fonction : accompagnée d'aucune suite, elle a pour unique geste celui de donner sa main à son amant Jason. De même, le fait que le Neptune de la gravure n°40, amant facilement manipulable qui se laisse séduire par Méduse, soit figuré avec l'attribut de sa puissance en fait l'incarnation d'un roi qui se laisse gouverner par ses passions. Dans la

²²⁵ *RGO*, tome 1, p. 250. Voir aussi Amadis de Grèce « tombe évanoui sur un gazon » (*RGO*, tome 6, p. 389) ; Picus « tombe accablé de douleur » (*RGO*, tome 7, p. 93).

²²⁶ *RGO*, tome 6, p. 461.

²²⁷ Il s'agit de Latinus (gravure n°26), Laomédon (gravure n°51), Jupiter (gravure n°15), Hidaspe (gravure n°34), Persée (gravure n°55) et Égée (gravure n°6).

gravure n°53, Minos a beau se tenir au seuil d'un pavillon guerrier, ce n'est pas en tant que chef militaire qu'il agit mais en tant qu'amant qui cherche à retenir son amante. La reine Omphale de la gravure n°54, représentée entre les deux hommes qui l'aiment, se laisse passivement guider par son amant qui la conduit jusqu'au héros pour le remercier de la lui avoir cédée.

Les figures royales sont rarement représentées au cœur d'enjeux politiques. La couronne est un attribut qui permet de les identifier mais ne renvoie pas à leur pouvoir qui cède le pas à l'amour.

*

Par sa nature musicale, la tragédie ne peut qu'adopter l'amour comme sujet principal. Le programme d'Ertinger s'en fait l'écho puisque, mises à part trois gravures, toutes renvoient à l'amour, y compris lorsque la *doxa* relaie l'image d'un héros valeureux plus qu'amoureux. Ainsi la gravure prend plus souvent le parti de l'interprétation galante délivrée par le livret que de celle, héroïque, délivrée par le prologue. Il en résulte l'image de héros souvent privés de l'épée qui symbolise leur bravoure, et de rois et reines dont la couronne n'est plus associée à l'exercice du pouvoir. Les illustrations d'Ertinger font donc écho au travail d'adaptation des mythes, romans et tragédies effectué par les librettistes d'opéra qui privilégient la nature galante des intrigues. Remarquons que le *RGO* s'ouvre sur un couronnement non pas royal mais amoureux : deux jeunes femmes y affublent malignement leurs prétendants de couronnes d'épines et de chardons.

Se détourner du discours didactique condamnant l'amour

Plaçant l'amour au cœur de ses sujets, ce programme illustratif doit composer avec l'image immorale associée alors à l'opéra et plus largement se situer par rapport à la querelle de la moralité du théâtre. Parmi les trois « moments intenses » que Laurent Thirouin distingue au sein de cette querelle, l'un se situe justement dans les dernières années du siècle à l'occasion de la parution, en 1694, en guise de préface des *Pièces de théâtre* de Boursault, d'une *Lettre d'un théologien illustre par sa qualité et son mérite, consulté par l'auteur pour savoir si la comédie peut être permise, ou doit être absolument défendue*. Le théâtre lyrique est une cible privilégiée des polémistes et, alors que la querelle de la moralité au théâtre est moins une querelle morale qu'un « procès contre la représentation, un rejet du factice et du vain sous toutes ses formes, au nom de la pleine,

véritable et unie réalité²²⁸ », les rigoristes se situent d'un point de vue moral lorsqu'ils évoquent l'opéra, tel Bossuet mettant en garde :

Songez encore si vous jugez digne de votre habit et du nom de chrétien et de prêtre de trouver honnêtes toutes les fausses tendresses, toutes les maximes d'amour, et toutes ces douces invitations à jouir du beau temps de la jeunesse, qui retentissent partout dans les opéras de Quinault, à qui j'ai vu cent fois déplorer ces égarements²²⁹.

Il critique ici le fait que les livrets placent l'amour au premier plan des préoccupations (rappelant même que le librettiste Quinault s'était repenti à la fin de sa vie d'avoir œuvré à une telle démarche corruptrice) alors qu'aux yeux des moralistes jansénistes, l'homme doit porter son amour exclusivement vers Dieu. Bossuet s'en prend aussi au pouvoir qu'ont le chant et le spectacle de faciliter de manière insidieuse la transmission de cette morale mondaine jusqu'au cœur du public. Les deux arguments sont déjà formulés par Boileau dans sa Satire X contre les femmes « et tous ces lieux communs de morale lubrique / Que Lully réchauffa des sons de sa musique²³⁰ ». Si on ajoute qu'à l'époque de la publication du *RGO*, la réputation de légèreté des danseuses et actrices de l'Opéra contribue à en faire une cible de choix²³¹, c'est donc dans toutes ses dimensions que l'opéra est mis à l'index : en tant que texte, il peint les passions sous un jour agréable²³² ; en tant que spectacle, il provoque le plaisir du spectateur grâce à la musique, la danse et les machines ; en tant qu'institution, il nourrit en son sein des créatures corrompues.

Étant donné ce contexte et le fait que la passion amoureuse est le grand sujet des livrets d'opéra, c'est le discours moral sur l'amour que transmettent les gravures que nous examinons : dans quelle mesure Ertinger assigne-t-il à ses gravures une fonction identique aux préfaces que Molière ou Racine rédigent en réaction contre le reproche d'immoralité fait à leurs œuvres et

²²⁸ Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire – Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, H. Champion, 1997, p. 22.

²²⁹ Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie précédées de la lettre au P. Caffaro et de deux lettres de ce religieux, suivies d'une épître en vers adressée à Bossuet*, Paris, Belin, 1881, p. 2-3.

²³⁰ Nicolas Boileau, *Dialogue ou satire X du sieur D****, Paris, D. Thierry, 1694, p. 6.

²³¹ Même si les danseurs et chanteurs de l'Opéra ont un statut moral différent de celui des acteurs de théâtre et échappent à la condamnation de l'Église (voir Jérôme de la Gorce, *L'opéra à Paris*, p. 16 et Solveig Serre, « Monopole de l'art, art du monopole ? L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime », *Entreprises et histoire*, Eska, 2008, p. 3).

²³² « L'opéra français prit sa naissance dans un monde marqué, indirectement du moins, par les orientations libertines, ou en tout cas par une atmosphère hédoniste accueillante aux influences épicuriennes. C'est dans un tel contexte que Louis XIV suivit avec le plus grand intérêt sa gestation, puis ses premières créations. Sans doute dans les années 1680 la faveur royale se détacha-t-elle de Lully et de l'opéra ; mais les thèmes épicuriens n'avaient pas pour autant cessé de parler aux esprits de la ville, et c'est alors à la ville que l'opéra continua sa carrière toute profane. » (Jean-Noël Laurenti, *op. cit.*, p. 41).

dans lesquelles ils déploient des stratégies destinées à apporter une caution morale aux genres qu'ils pratiquent ?

LA CONDAMNATION DE L'AMOUR NON RÉCIPROQUE

Dans certains frontispices, Ertinger fait le choix de sujets édifiants et réhabilite ainsi le genre opératique en l'inscrivant dans la tradition du théâtre parlé à fonction didactique. L'importance que l'on prête au *medium* de l'image dans la transmission du message didactique affleure dans la réplique de Nérée, annonçant dans le prologue de *Céphale et Procris* la mort de Procris :

*Heureux si de ses maux la vive et triste image
Peut nous résoudre à fuir un esclavage
Toujours funeste au repos de nos jours*²³³!

Plusieurs des gravures du RGO sont donc à décrypter comme des *exempla*, supports d'un discours valorisant ceux qui maîtrisent la passion amoureuse et condamnant ceux qu'elle conduit à leur perte.

Cependant, elles condamnent moins l'amour en général que l'amour non réciproque. Au cœur des livrets d'opéra, l'amour est le plus souvent contrarié par des personnages jaloux et puissants. Ces jaloux et jalouses, également nombreux dans les gravures, s'y trouvent toujours associés à des actes condamnables, souvent meurtriers. Dans les gravures n°8 et n°21, la jalousie d'un tiers qui a pour lui la puissance réduit au rôle de victimes les couples d'amants persécutés : Cybèle est responsable de la mort d'Atys et Sangaride ; Acis et Galatée sont poursuivis par le jaloux Polyphème. Junon (gravure n°9) ne pouvant s'en prendre à son puissant époux, se venge de sa seule rivale. D'autres jaloux ou jalouses s'en prennent à l'infidèle : Médée (gravure n°31) se mue en mère infanticide et en incendiaire pour se venger de son époux Jason ; Mélisse (gravure n°47) torture moralement Amadis en lui donnant de fausses preuves de l'infidélité de son amante ; Circé (gravure n°50) métamorphose en pic-vert Picus qui l'a éconduite ; les bacchantes (gravure n°25) dépitées de l'indifférence d'Orphée, se lancent à sa poursuite ; Apollon (gravure n°27) va jusqu'à tuer Coronis, son amante infidèle.

Le plus célèbre des jaloux est Roland, qui sombre dans une folie destructrice lorsqu'il apprend qu'il a un rival. La gravure n°17 de l'opéra le représente dans l'épisode qui donne son titre au roman de l'Arioste, *Orlando Furioso*, et qui est consacré aux conséquences terribles d'une

²³³ RGO, tome 4, p. 427.

passion non maîtrisée. La déchéance du héros est signalée par la présence à terre du casque, du manteau, du bouclier et de l'épée : ainsi abandonnées, inemployées. Ses armes rappellent à quelle gloire était pourtant promis Roland. À l'arrière-plan et tout à fait au fond, Ertinger a représenté un massif montagneux, au pied duquel on distingue un hameau et une plaine où un minuscule berger portant négligemment une houlette fait paître des moutons : cet univers pastoral apaisé est celui d'avant la colère de Roland. Le second plan est occupé par une troupe de bergers et bergères prenant la fuite : ils symbolisent le désordre provoqué par la colère de Roland, la menace que sa passion fait peser sur la paix de peuples. Une des bergères en fuite se retourne pour regarder Roland, et par là-même croise notre regard, établissant un relais entre nos yeux de lecteurs extérieurs et la scène proprement dite : incarnant la peur devant la passion aveugle, elle prend à témoin le lecteur et le guide dans sa réception, conformément à sa fonction d'admoniteur tel que la définit Alberti²³⁴. À ces dispositifs s'ajoutent les équivalents graphiques de la folie. La ligne que forme au sol le manteau de Roland se prolonge dans la branche, son bras, sa chevelure, et le corps d'un berger prenant la fuite, pour former l'hypoténuse d'un rectangle dont l'angle droit est le coin en bas à droite de la gravure : Roland est bel et bien enfermé dans sa folie. De même, une ligne brisée relie le premier plan à l'arrière-plan : elle est d'abord matérialisée par l'épée au sol puis bifurque en se prolongeant dans la jambe gauche, le torse et le bras droit de Roland tendus vers l'action destructrice ; elle bifurque à nouveau vers la gauche en passant par les épaules de Roland qui dirigent notre regard vers un premier couple de bergers ; le visage et le regard de la bergère nous guident à nouveau vers la droite où deux couples de bergers prennent la fuite ; après quoi notre regard peut se fixer sur le berger du fond. Cette ligne en zig-zag est à l'image du dérèglement de Roland²³⁵. Cette interprétation didactique de la gravure est confirmée dans le prologue et c'est au roi des fées Démogorgon qu'il revient de tirer la morale de cet épisode :

*Du célèbre Roland renouvelons l'histoire,
La France lui donna le jour.
Montrons les erreurs où l'amour
Peut engager un cœur qui néglige la gloire*²³⁶.

²³⁴ Leon Battista Alberti (1404-1472) est un humaniste italien, auteur notamment du *De pictura*, publié en 1436 et qui constitue le premier *opus* de sa trilogie de traités des arts majeurs (peinture, architecture, sculpture) largement diffusée pendant la Renaissance. Alberti y recommande aux peintres de placer dans leurs tableaux un personnage qui regarde en face le spectateur pour l'amener à réagir à ce qui est représenté.

²³⁵ À cette gravure s'applique la définition de la tragédie par Georges Forestier : « art de représenter, de façon réglée, le dérèglement. » (Georges Forestier, *op. cit.*).

²³⁶ *RGO*, tome 3, p. 15.

L'emploi de la maxime ne laisse aucun doute sur la valeur moralisatrice de cet épisode : Ertinger (et ses prédécesseurs) la prend à son compte en représentant les « erreurs » auxquelles l'amour, source de toutes les perturbations de l'âme, a mené Roland.

À l'inverse de Roland, Alcide, parce qu'il a la force morale de se défaire de sa jalousie mortifère, est présenté par Ertinger comme un héros édifiant. Les gravures n°54 et n°29 ont en commun de le mettre en scène consacrant le couple formé par son amante et son rival ; sa semi-nudité le distingue du commun des mortels et sa taille plus grande que nature contribue à son idéalisation²³⁷. Dans la scène 4 de l'acte V de l'opéra n°54, Alcide surprend Omphale, qu'il aime, et son ami Iphis, sur le point de s'épouser dans le temple de l'Amour. Après un long et douloureux dilemme, au cours duquel il est partagé entre désir de vengeance et sacrifice vertueux, il cède à la raison :

*C'en est trop, la raison vient enfin m'éclairer,
Elle éteint à la fois mon amour et ma haine.
Allez, unissez-vous d'une éternelle chaîne,
Je ne veux plus vous séparer.
Aimez-vous, oubliez ma honte et votre peine ;
Je ne vis plus que pour les réparer*²³⁸.

Objet de la reconnaissance du couple qu'il a formé, il a le visage et le corps dirigés vers le ciel où lui apparaît son père Jupiter. C'est sa nature divine, grâce à laquelle il a pu dépasser son amour, qui est ainsi mise en scène. Ses protégés, rejoints par le chœur, peuvent célébrer sa grandeur d'âme, digne de son statut de héros :

*Quel triomphe ! quelle victoire !
Qu'il est beau de vaincre l'Amour !
Célébrons à jamais le jour
De nos plaisirs et de sa gloire*²³⁹.

Dans la gravure n°29 Alcide se prépare à la mort et à la résurrection, juste avant de se précipiter dans le bûcher. Ce n'est ni un Alcide souffrant le martyr (le voile de Nessus, que lui a offert son épouse délaissée pour se venger de lui en le consumant, est absent de la gravure), ni un Alcide perdant momentanément la raison, mais bien un héros lucide, se préparant stoïquement à la mort puis à l'immortalité, et préférant pardonner à son rival : aux pieds du héros sont en

²³⁷ La pratique est attestée : « Les peintres [...] peuvent toujours représenter leurs héros dans l'état le plus parfait, et choisir une plus grande taille, comme la plus avantageuse et la plus convenable pour les bien figurer, pourvu toutefois qu'elle n'ait rien d'extraordinaire, et qui ressemble à un géant. » (extrait des *Entretiens* de Félibien, cité dans Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, p. 80).

²³⁸ *RGO*, tome 7, p. 342.

²³⁹ *Idem*.

effet gravés l'arc et les fameuses flèches d'Alcide, mortelles depuis qu'il les avait trempées dans le sang de l'Hydre de Lerne, et qu'il lègue à son compagnon Philoctète, épisode ovidien absent du livret²⁴⁰. Philoctète est à genoux à ses pieds en signe de soumission, et déjà de dévotion. Iole pleure certes d'épouvante (si l'on s'appuie sur le livret « Hélas ! que son sort m'épouvante ! »), mais surtout d'émotion devant la magnanimité du héros. L'humanité d'Alcide (son corps souffrant, ses défauts) est gommée au profit de sa seule grandeur d'âme qui lui fait sacrifier l'amour terrestre pour unir deux amants sincères :

*Tendres amants que je vois séparés
Qu'un Hymen charmant vous unisse,
Pardonnez à mon injustice
Les maux où je vous ai livrés²⁴¹.*

Les sentiments mitigés de ses victimes dans le livret sont, dans la gravure, effacés au profit de leur seule adoration.

Dans deux autres gravures, l'amour est condamné non parce qu'il est jaloux mais parce qu'il s'inscrit dans une relation non réciproque et rend aveugle : un roi se laisse manipuler par la femme aimée, dangereuse et séductrice, qui ne feint cet amour que par soif de pouvoir ou par vanité. Celle-ci est heureusement punie d'autant que par ailleurs elle nuit à l'amour réciproque du couple d'amants qui a la sympathie du public. Ce roi aveugle est par exemple Égée qui, dans la gravure n°6 pour *Thésée*, sous l'influence néfaste de la magicienne Médée, est sur le point d'empoisonner le héros à qui il doit pourtant la victoire sur ses ennemis. La figure de Médée tenant la coupe empoisonnée incarne, pour un lecteur contemporain des gravures, la « passion d'amour²⁴² » telle que Cesare Ripa en propose la représentation allégorique, inspirée par une autre célèbre magicienne de la mythologie, Circé :

Par la coupe dangereuse, sont dénotés les philtres d'amour, qu'il ne faut pas moins appréhender que le suc de ces plantes venimeuses, dont Circé changeait en pierres et en bêtes ceux à qui elle en donnait à boire, comme il est fort bien montré par la belle description que Virgile et Ovide en ont fait. [...] Par où nous sommes tous avertis, que ce tyran de la vie qu'on appelle Amour [...] assujettit ordinairement sous son empire, ceux qui sont plongés dans l'oisiveté, se laissent surprendre lâchement au goût des choses plaisantes, et qui par de

²⁴⁰ « Quant à toi, illustre rejeton de Jupiter, une fois coupés des arbres qu'avait portés la cime de l'Oeta et construit un bûcher, tu ordonnes au fils de Poëas d'emporter ton arc, ton vaste carquois et tes flèches. » (Ovide, *Les métamorphoses*, op. cit., livre 9, p. 235). Cet épisode étant absent du livret, ces flèches pourraient fonctionner comme simples attributs de Philoctète.

²⁴¹ *RGO*, tome 4, p. 280.

²⁴² Voir illustration 186.

*faux objets enchantent les sens : de manière qu'il ne faut pas s'étonner si par des appas si dangereux, il leur aveugle l'esprit et leur ôte entièrement la raison*²⁴³.

Cette lecture moralisante du mythe est déjà présente dans les tout premiers ballets de cour. Ils associent souvent

*la représentation d'un monde maléfique et malsain, incarné par un personnage symbolique, forcément magique et le plus souvent féminin, capable des sortilèges les plus malfaisants occasionnant les plus grands désordres [au] thème de la délivrance, symbole du retour de l'ordre et de l'harmonie*²⁴⁴.

À la lumière de cette allégorie, le lecteur reconnaît dans Égée un mauvais roi, aveuglé par la passion amoureuse incarnée par Médée, et qui finit heureusement par sortir de son aveuglement : *in extremis* il reconnaît en l'épée de Thésée celle qu'il avait confiée à son propre fils, épargne ce dernier, et chasse sa mauvaise conseillère. Neptune est un second exemple d'amant aveugle. Dans la gravure n°40, il est abordé par une Méduse que son sourire enjôleur très prononcé, sa main gauche caressante, ses pendants d'oreille²⁴⁵ et sa robe retroussée laissant voir ses genoux, distinguent des autres femmes gravées par Ertinger et désignent comme une dangereuse séductrice. On reconnaît en filigrane de ce personnage :

*Volupté avec ses pieds placés comme ceux d'une danseuse, et la robe qui, flottant vers l'arrière entre ses jambes, découvre à moitié sa cuisse droite et se gonfle en panier au-dessus de sa hanche*²⁴⁶,

tel que la décrit Erwin Panofsky à propos du motif d'Alcide à la croisée des chemins, encadré de deux femmes incarnant l'une la Vertu et l'autre la Volupté, l'une au moins cherchant à l'attirer de force de son côté. Tout se passe comme si Ertinger avait isolé dans le trio d'origine les deux seules figures d'Alcide et de la Volupté, représentant l'un en Neptune et l'autre en Méduse. Cette référence nous conduit à interpréter la femme qui se tient dans l'ombre, en témoin caché, comme l'allégorie de l'orgueil qui anime la protagoniste : dans un tableau comme *Alcide entre le vice et la vertu* de Gérard de Lairesse, la Volupté est en effet flanquée d'une vieille femme qui, en retrait pose un doigt sur sa bouche et qu'on interprète généralement comme une allégorie de l'Envie ou du Mensonge. Neptune est bel et bien séduit : il ne quitte pas Méduse des yeux et passe vraisemblablement son bras droit autour de son épaule. La gravure intègre

²⁴³ Extrait de l'article « Passion d'amour » CXVII, Première partie, p. 179.

²⁴⁴ Thomas Leconte, art. cit., p. 427.

²⁴⁵ Ce détail est bien moins facilement discernable sur Omphale (gravure n°54) ou sur la nymphe Mélite des *Amours de Momus* (gravure n°35). Le collier de perles est un signe moins fort symboliquement, porté par la nymphe Mélite (gravure n°35), les deux sultanes (gravure n°43), la claveciniste (gravure n°45) et trois femmes sur le point d'être mariées : Hésione (gravure n°51), Omphale (gravure n°54) et Thomiris (gravure n°55).

²⁴⁶ Erwin Panofsky, art. cit., p. 148.

également trois indices du châtiment à venir : la présence d'une déesse vengeresse, des serpents à terre et une tête de Méduse servant de support décoratif au cartouche du titre. Une comparaison avec la gravure hollandaise²⁴⁷ permet de mieux mesurer la spécificité de la gravure d'Ertinger : dans le recueil pirate, le couple formé par Méduse et Neptune fuit la colère de la déesse mais rien n'indique le motif de la punition et, surtout, les deux personnages y sont punis quand Ertinger désigne à la vindicte la seule séductrice. Ertinger partage l'interprétation proposée dans le prologue par la bouche d'Iris :

*Vous allez voir un spectacle agréable
Où le jaloux Amour, dans son emportement
Attire sur Méduse, un supplice effroyable,
Par un horrible changement*²⁴⁸.

La gravure n°52 pour *Aréthuse* se fait également le relais de cette condamnation de l'amour non partagé, à rebours du livret qui transmet une conception de l'amour source de plaisir : la nymphe éponyme, qui refuse de se livrer à l'Amour, finit par céder aux avances conformément à une morale hédoniste (dont le graveur hollandais se fait, quant à lui, le relais, en représentant les deux couples formés par Diane et Endymion, Aréthuse et Alphée tendrement enlacés). Ertinger reste fidèle à la version topique du mythe dans lequel Aréthuse est métamorphosée en source par Diane qui lui permet ainsi d'échapper à son brutal poursuivant. Ertinger préfère condamner l'amour non réciproque que, sans être ni jaloux, ni aveugle, éprouve pourtant le brutal Alphée.

Si discours didactique il y a, il ne sert donc pas la condamnation de la passion amoureuse en général.

LE DÉTOURNEMENT DES SUJETS DIDACTIQUES CONDAMNANT L'AMOUR

Parallèlement à ces gravures condamnant clairement des amours non réciproques dans leurs manifestations jalouses, leurs dérèglements et leur aveuglement, d'autres, dont le sujet est pourtant le support traditionnel d'une condamnation de la passion amoureuse, perdent dans le *RGO* leur signification didactique.

Il en est ainsi dans la gravure n°33 pour *Circé* qui représente Ulysse s'émerveillant devant la métamorphose (ou la délivrance) de ses compagnons. Le genre du ballet de cour avait déjà attribué une fonction allégorique à la métamorphose des hommes en bêtes :

²⁴⁷ Voir illustration 75.

²⁴⁸ *RGO*, tome 5, p. 418.

La signification de cette épreuve [...] est indiquée par Circé elle-même. Le désir, dit-elle, est une force ambiguë, à la fois bonne et mauvaise. « Toute humaine action procède du désir », mais cette impulsion peut asservir l'homme à ses instincts. Sans le secours de Minerve, la raison, l'individu est mené par ses désirs²⁴⁹.

Or l'Ulysse d'Ertinger incarne moins l'aveuglement des sens que l'extase devant les pouvoirs de la magicienne Circé ; il est celui qui passera plusieurs mois de délices aux côtés de la magicienne, un équivalent de Renaud pris aux charmes d'Armide. Mais rien dans la gravure ne vient suggérer un quelconque châtiment. L'absence de l'habituelle figure de Mercure, qui fait de Circé un être dangereux dont Ulysse ne peut se défendre qu'avec le soutien des dieux, interdit de voir dans cette gravure un simple discours de condamnation de l'amour.

De même, dans la gravure n°32, Ertinger représente à l'arrière-plan de la scène principale (montrant Céphale agenouillée auprès de son amante Procris qu'il vient de tuer accidentellement) une femme qui assiste à la scène en témoin caché, et qui pourrait représenter Procris elle-même espionnant Céphale par jalousie. Dès lors, la scène pourrait se prêter à une lecture didactique comme la tragédie d'Alexandre Hardy, *Procris ou la jalousie infortunée*. La mort accidentelle de Procris sanctionnerait sa jalousie et, plus largement, la gravure serait un apologue de plus sur les dangers de ce travers né de la passion amoureuse. Cependant cette interprétation s'avère fragile car cette jalousie s'inscrit dans le cadre d'un amour réciproque, donc moins condamnable. En outre, le caractère poignant de la situation, le détail du plus petit des chiens de chasse de Céphale pouléchant affectueusement le poignet de la défunte (il pourrait s'agir du chien que Procris avait offert à Céphale : ayant la faculté de ne jamais laisser échapper le gibier qu'il poursuivait, il symboliserait ici le lien indéfectible entre les deux amants) tandis que son maître baise amoureusement sa main droite, ne font que renforcer l'empathie du lecteur pour la victime au lieu de le conduire à la condamner.

Il est également difficile de lire la gravure n°10 pour *Psyché* comme un *exemplum* de plus sur le vice de la curiosité attribué aux femmes, et plus précisément sur la « curiosité d'amour²⁵⁰ » autrement dit le désir. Cette passion n'y est pas punie, contrairement à ce qui se passe dans le frontispice de la gravure pour *Psyché* de Molière²⁵¹, qui représente l'instant où l'Amour disparaît

²⁴⁹ Françoise Joukovsky, « Les décors du premier opéra français : le lieu magique dans le "Ballet comique de la reine" (1581) », dans *Regards sur l'opéra – Du Ballet comique de la Reine à l'Opéra de Pékin*, Paris, PUF, 1976, p. 183.

²⁵⁰ Voir illustration 186.

²⁵¹ Voir illustration 236.

aux yeux de son épouse. Chez Ertinger, la dimension didactique cède le pas à l'instauration d'une relation de connivence avec le lecteur, complice de Psyché et de son geste licencieux²⁵².

On retrouve ce même glissement dans la gravure pour *Didon*. Dès le prologue, Mars condamne l'amour d'Énée pour la reine de Carthage :

*Faites revivre en son auguste Cour,
De Didon la fameuse histoire
Et montrez que la gloire
Dans les grands cœurs l'emporte sur l'Amour*²⁵³.

Cette leçon est convenue, déjà illustrée par le contre-exemple de Roland abandonnant ses armes pour se livrer à la fureur jalouse et par l'exemple de Renaud quittant Armide. La gravure d'Ertinger partage *a priori* cette morale de la gloire en adoptant cette fois le point de vue de Didon mais nous avons montré que son suicide n'est pas seulement celui d'une femme forte qui, en se tuant, entend vaincre sa passion, mais celui d'une amante qui comprend qu'elle a pour toujours perdu l'être aimé. La Didon gravée d'Ertinger a l'ambiguïté morale de celle qu'on associe tantôt à la luxure tantôt à la grandeur du sacrifice²⁵⁴.

La gravure n°20 va également à l'encontre du message didactique habituellement dévolu à l'épisode de Renaud abandonnant Armide. Dans le prologue de l'opéra, il revient à la Sagesse d'annoncer le sujet du livret :

*Nous y verrons Renaud, malgré la volupté,
Suivre un conseil fidèle et sage ;
Nous le verrons sortir du palais enchanté
Où, par l'amour d'Armide, il était arrêté,
Et voler où la Gloire appelle son courage*²⁵⁵.

L'épisode évoqué est bien celui du départ de Renaud se détournant de l'amour d'Armide pour se consacrer à sa gloire et à ses devoirs de guerrier, symbolisés dans la gravure par les deux compagnons qui l'encadrent, armés de lances et d'un bouclier. Cette gravure peut elle aussi se lire à la lumière du type figuratif déjà évoqué d'« Alcide à la croisée des chemins ». Comme on l'a vu plus haut, la posture d'Armide est signe de pâmoison mais aussi de volupté : sa position assise, son coude négligemment posé sur le rebord de la fontaine et son geste d'invite rappellent l'allégorie du Vice dans un tableau de l'atelier de Paolo Véronèse de 1575 représentant un

²⁵² Voir notre analyse de cette gravure, chapitre VI.

²⁵³ *RGO*, tome 4, p. 287.

²⁵⁴ Voir notre analyse de cette gravure, chapitre VI.

²⁵⁵ *RGO*, tome 3, p. 125.

« Jeune garçon entre le Vice et la Vertu » et en font un symbole de la luxure qui pousse à l'inaction et à l'oubli de la gloire. En lieu et place d'Alcide, le chevalier Renaud délaisse la Volupté incarnée par Armide pour se laisser guider par la Vertu incarnée par ses deux compagnons chevaliers. En situant Armide à gauche de la gravure, Ertinger se conforme même au discours religieux selon lequel la vie est une croisée des chemins où la voie de droite mène au Bien et la voie de gauche au Mal. Cependant, que le visage de Renaud reste tourné vers Armide incite le lecteur à douter de sa détermination à quitter celle qu'il aime : loin d'être un héros renonçant résolument à l'amour pour la gloire, il se montre hésitant, n'abandonnant son amante que sous la contrainte. Que les chevaliers qui l'escortent soient au nombre de deux²⁵⁶, qu'ils soient armés de lances et non pas d'épées les désignent davantage comme des gardes accompagnant un prisonnier que comme des compagnons. Le Renaud d'Ertinger apparaît donc un support bien peu fiable pour un discours didactique condamnant l'amour.

Parmi les personnages utilisés traditionnellement comme supports d'une condamnation des dangers de la passion amoureuse figure Scylla. On a déjà montré que la composition générale de la gravure n°33 reprenait celle du tableau de Nicolas Poussin, « Camille livre le maître d'école de Faléries à ses écoliers », et que la posture de Scylla rappelait celle du maître d'école :

*L'attitude du traître, penché en avant, détournant la tête, révèle une âme d'esclave, en parfait contraste avec le status erectus et celsus du dictateur*²⁵⁷.

La Scylla incarne donc bien les dérives de l'amour passionnel puisque, par amour pour le roi Minos, elle s'est rendue coupable à la fois de parricide et de trahison. Mais on a également montré que Minos, loin de condamner la traîtresse comme le fait Camille, lui tend la main en signe de pardon et de réconciliation²⁵⁸. La gravure perd sa valeur didactique et oblige à prendre en pitié Scylla en même temps qu'on la condamne conformément cette fois à l'interprétation proposée par Apollon dans le prologue, lorsqu'il ordonne à la muse Melpomène : « Retracez de Scylla le malheureux amour²⁵⁹ ».

²⁵⁶ « Le nombre limité à deux est une marque au théâtre du caractère propre des gardes par rapport aux autres soldats. » (Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 255). Les gardes positionnés près de la tente de Minos dans la gravure n°53 pour *Scylla* et ceux esquissés dans la gravure n°22 pour *Achille et Polyxène* vont en effet par deux.

²⁵⁷ Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 214-215.

²⁵⁸ Voir notre analyse de ce geste chapitre V.

²⁵⁹ *RGO*, tome 7, p. 202.

*

Dans le *RGO* comme dans son programme illustratif, l'amour est une passion dangereuse et meurtrière pour les jaloux qui s'opposent à l'amour sincère et réciproque des protagonistes. Qu'ils soient hommes ou femmes, qu'ils persécutent le rival ou l'être aimé, qu'ils agissent directement sur l'être détesté ou s'en vengent indirectement, Cybèle, Junon, Polyphème, Apollon, Médée, Circé sont présentés comme des contre-modèles. La passion jalouse trouve son point culminant dans la folie destructrice de Roland et son contre-modèle en la personne d'Alcide qui, par deux fois, passe du statut de jaloux à celui de héros stoïque. Parallèlement à ces gravures dont le message didactique de condamnation de l'amour non réciproque est clair, le lecteur du *RGO*, familier des mythes et de leur interprétation léguée par *l'Iconologie* de Ripa ou par les ballets de cour, reconnaît dans certaines gravures des sujets mettant traditionnellement en garde contre les dangers de l'amour mais dont Ertinger propose un traitement non convenu : Circé suscite non pas un désir condamnable, mais de l'émerveillement ; la mort de Procris ne sanctionne pas sa jalousie mais est l'occasion d'adieux pathétiques entre deux amants ; la curiosité amoureuse de Psyché n'est plus condamnée par le lecteur qui devient son complice ; Didon, jusque dans sa mort stoïque, conserve la nostalgie de ses amours ; Renaud ne reprend pas sans regret le chemin de la gloire ; Minos, ne consentant pas à placer son honneur au-dessus de son amour, est incapable de rompre avec Scylla. Au total, le programme illustratif du *RGO* hérite de scènes topiques moralisatrices mais se conforme aux livrets et non aux prologues qui en corrigent la morale pour valoriser l'amour.

Faire l'éloge de l'amour

Parallèlement à cet inflexionnement de la tradition condamnant les dangers de l'amour, Ertinger conçoit des gravures qui valorisent au contraire ce sentiment.

L'AMOUR, SOURCE D'HÉROÏSME

Au discours religieux sur les dangers de l'amour, huit gravures opposent une conception de l'amour comme « emblème de l'élan généreux²⁶⁰ ».

Plusieurs héros ou héroïnes se tuent ou sont sur le point de se tuer parce que l'amour qui les faisait vivre est sans lendemain : la reine Marthésie se suicide après avoir vu son amant agonisant (gravure n°48) ; le prince Fernand s'appête à se poignarder, croyant son amour sans

²⁶⁰ Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 47.

retour (gravure n°42). D'autres sentiments peuvent se mêler à la douleur d'avoir perdu l'être aimé, tel le remord d'Atys qui se poignarde devant le cadavre de la nymphe Sangaride qu'il a tuée dans un accès de folie (gravure n°8). Comme nous l'avons déjà montré, le suicide, *a priori* synonyme de péché et de faiblesse, est ici paré des attributs de l'histoire antique et, à ce titre, est présenté comme vertueux : cette vertu consiste ici en un amour au caractère absolu qui explique que le héros ne peut survivre à la trahison ou à la mort de l'être aimé(e).

C'est le personnage d'Alceste qui incarne le mieux la générosité amoureuse en se sacrifiant par amour pour sauver son mari : dans la gravure n°5, Ertinger ne l'a pas représentée se perçant le sein, comme le prévoit le livret, mais se mourant par la seule force de sa volonté et de son amour. L'attitude de son fils s'agrippant à sa robe, de son mari se précipitant vers elle le visage apeuré, de sa suivante la soutenant incitent le lecteur à la compassion. En revanche, la statue d'Apollon qui trône dans une niche au fond du monument grandiose, et dont l'impassibilité tranche avec l'agitation des autres personnages, désigne l'héroïne de son bras gauche comme un modèle d'abnégation et un objet d'admiration, ce qu'elle est déjà dans *Les femmes illustres ou les harangues héroïques* de Scudéry, paru en 1642. L'argument précédant la quinzième harangue adressée par Alceste à Admète en guide l'interprétation morale :

Alceste seule, aussi généreuse que belle, se présenta volontairement à la mort, afin d'être la glorieuse victime que l'on devait immoler pour le salut de son époux. Or, comme Admète n'était pas moins généreux qu'elle et qu'il ne l'aimait pas moins que lui-même en était aimé, il ne pouvait consentir à se laisser sauver la vie par la mort d'une personne qui lui devait être si chère. De sorte que, comme il s'opposait de toute sa force à cette résolution, Alceste, qui voulait lui faire agréer une chose où elle était absolument déterminée, tâcha de lui persuader que l'amour conjugal [sic] doit surpasser toutes les autres²⁶¹.

À travers le personnage d'Alceste l'amour confine à la générosité et peut mener au sacrifice volontaire.

Cette générosité née de l'amour peut prendre aussi la forme de l'héroïsme guerrier :

Au service de son amour, le héros ne peut qu'être bienveillant pour les autres hommes, altruïsme qui fait sa véritable gloire. On peut en conclure que c'est précisément par le biais de la passion amoureuse que les librettistes peuvent se permettre de représenter sur la scène de l'opéra l'ambition conquérante des héros mythiques²⁶².

Cette combinaison de la morale courtoise et d'une éthique héroïque s'incarne tout d'abord dans les figures de Cadmus terrassant le dragon (gravure n°4) et de Persée délivrant Andromède

²⁶¹ Georges de Scudéry, *Les femmes illustres ou les harangues héroïques*, op. cit., p. 480.

²⁶² Laura Naudeix, op. cit., p. 46.

d'un monstre marin (gravure n°14). À ces héros s'ajoute l'Amadis de la gravure n°16. Le livret décrit l'épreuve en des termes inquiétants (« Amadis va tenter l'aventure fatale²⁶³ ») et le risque encouru est davantage moral que physique : échouer revient à être démasqué comme amant inconstant. Ces trois gravures intègrent au moins une figure féminine : Cadmus réalise son exploit devant une Hermione qu'il semble protéger d'un dragon ; Persée tue un monstre afin de libérer Andromède ; Amadis accomplit son exploit en présence de son amante Oriane. Que le héros donne la preuve de son héroïsme devant une assistance féminine prouve que se combinent en lui amour courtois et valeur héroïque. Tout aussi généreux est le combat que doit mener Céladon qui, dans la gravure n°28 pour *Astrée*, se remet tout juste de son évanouissement après une dangereuse épreuve destinée à attester la pureté de son amour pour Astrée.

Se tuer pour avoir perdu l'être aimé, lui sacrifier sa propre vie, la risquer en affrontant des épreuves (combats contre des dragons ou épreuves magiques) : autant de manifestations de générosité qui font d'Atys, du prince Fernand, de la reine Marthésie, d'Alceste, de Cadmus, de Persée, d'Amadis et de Céladon en même temps que des êtres magnanimes de parfait(e)s amant(e)s.

L'AMOUR, SOURCE D'ORDRE

Source de générosité, l'amour, contrairement au discours religieux qui en fait un facteur de désordre, est aussi le garant de l'ordre, particulièrement dans les gravures qui représentent la consécration finale d'un couple. Celle-ci peut être rendue possible par la décision d'une tierce personne suffisamment forte pour garantir l'ordre : dans les gravures n°29 pour *Alcide* et n°54 pour *Omphale*, c'est le héros Alcide qui dénoue l'intrigue en renonçant à la femme qu'il aime et en consacrant les couples que forment Iole et Philoctète, Omphale et Iphis ; dans les gravures n°51 pour *Hésione*, n°26 pour *Énée et Lavinie*, n°55 pour *Médus roi des Mèdes*, il revient à une figure paternelle d'accorder la main de sa fille, dans un geste d'affabilité (celui « d'un homme [qui] accompagne une femme qui s'en va, ou l'aide à un mouvement comportant une difficulté ou un risque²⁶⁴ »), par lequel il la guide vers son futur époux. Dans quatre de ces gravures, la présence d'une divinité (Junon, Jupiter, Vénus, Minerve) est une caution supplémentaire de ces mariages et dans la gravure n°49 pour *Le triomphe des arts*, c'est à Vénus qu'il revient de pointer son index vers Galatée pour signaler qu'elle l'accorde à Pygmalion vers lequel elle tend son

²⁶³ *RGO*, tome 2, p. 486.

²⁶⁴ Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 134 (voir illustration 163).

autre main ouverte en signe de don. Dans la gravure pour l'opéra n°43 *L'Europe galante*, la décision émane des amants mais se fait devant des témoins se portant caution de la légitimité du couple tout juste constitué : le sultan choisit Zaïde devant des figurants membres de sa cour.

La conception du mariage comme garant à la fois d'amour et d'ordre se trouve confirmée à travers deux cas d'infidélité de la gravure par rapport au livret. Par exemple, la gravure n°39 pour *La naissance de Vénus* représente le triomphe de la déesse de l'Amour alors même que la conclusion du livret est « sombre²⁶⁵ » : les mariages de Vulcain et Vénus et de Neptune et Amphitrite, décidés par Jupiter, ne sont pas fondés sur un amour réciproque et Ertinger a préféré ne pas les représenter. Plus parlant encore est l'exemple de la gravure n°51 pour *Hésione* déjà évoqué. Elle représente une scène heureuse au cours de laquelle le vieux roi de Troie Laomédon, plein de dignité, accorde la main de sa fille Hésione au valeureux Télamon sous les bons auspices de la déesse de l'Amour. Les intérêts politiques, les sentiments amoureux (Télamon et Hésione ont la mine réjouie) et la volonté des dieux coïncident pour légitimer cette union. Dans le livret, cette situation est d'une tout autre tonalité : l'amour réciproque entre Hésione et Anchise contrarie à la fois l'amour du prince Télamon pour Hésione et celui de Vénus pour Anchise²⁶⁶. À la fin de l'acte IV, la déesse demande à Neptune d'envoyer un monstre horrible pour ravager Troie et neutralise Anchise, garantissant ainsi la victoire à Télamon. À la scène 4, Anchise apprend de la bouche du roi que Télamon a quitté les rivages de Troie en compagnie d'Hésione qu'il a obtenue pour prix de ses exploits (sans qu'il soit fait mention de Vénus). Anchise, accablé de douleur, prédit la chute de Troie et perd connaissance. La tragédie pourrait s'arrêter là mais les scènes suivantes forment un dénouement supplémentaire et heureux : Mercure apparaît pour annoncer à Vénus que l'Amour a fléchi le Destin en sa faveur et qu'Anchise partagera désormais sa flamme²⁶⁷. C'est ce dénouement heureux que représente l'illustrateur hollandais : dans un paysage qui porte encore les traces des ravages commis par le monstre, les Zéphyrs enlèvent Anchise en présence de Vénus, Mercure et d'une troupe²⁶⁸. Ertinger transpose le caractère heureux de l'union non réalisée d'Anchise et Vénus sur l'union réalisée d'Hésione et Télamon, et il est difficile de comprendre,

²⁶⁵ Robert Fajon, « Le crime d'amour ou la passion coupable à l'opéra : de la mort de Lully à *L'Europe galante* », *Dix-septième siècle*, n°198, janvier-mars, 1998, n°1, p. 12.

²⁶⁶ L'histoire des amours de Vénus et Anchise, combinée par le librettiste Danchet à celle d'Hésione et Télamon, est tirée de la fable XCIV d'Hygin.

²⁶⁷ La particularité de ce dénouement a été maintes fois soulignée (voir par exemple Charles Mazouer, art. cit., p. 26).

²⁶⁸ Voir illustration 83.

à la vue de cette gravure, que Vénus agit pour son propre compte et qu'Hésione est « la véritable victime de l'action tragique²⁶⁹ ». Il transforme la « Vénus amoureuse intrusive [...] travaillant paradoxalement à brouiller les parfaits amants²⁷⁰ » en une Vénus bienveillante, et fait d'un amour non partagé un amour réciproque. Quand le graveur hollandais représente le retour à l'ordre, Ertinger fait comme s'il n'avait jamais été menacé par les mariages imposés par les dieux.

Le dernier tome du *RGO* contient à lui seul trois gravures de ces dénouements heureux au cours desquels un couple est établi, approuvé et légitimé par un personnage incarnant l'autorité morale : père, dieu, héros, assemblée. Le mariage à venir correspond à une morale moins portée vers les plaisirs de l'amour que vers l'acceptation d'une union au nom de l'honneur, du devoir, de la paix, bref de l'ordre social et familial. La célébration de l'amour sous la forme de l'union maritale vient contrecarrer le discours de condamnation morale de cette passion.

L'AMOUR, SOURCE DE BONHEUR ET DE PLAISIR

À côté des gravures à fonction didactique présentant l'amour sous la forme dangereuse de la passion jalouse ou aveugle qu'il faut condamner au nom de la nécessité d'une réciprocité de l'amour et celles qui réhabilitent l'amour comme source de vertu ou d'ordre, d'autres offrent de l'amour une vision plaisante se situant dans le cadre d'une morale non pas du bien mais du bonheur. Ce sont des gravures représentant des couples heureux, dans des scènes de galanterie, si on la définit comme :

une honnêteté tendue vers la séduction des femmes, que cette séduction relève d'un jeu dont chacun est conscient [...] jeu par lequel l'homme fait mine d'être transi devant une femme présumée inaccessible, ou que la séduction soit l'élan sincère d'un cœur amoureux²⁷¹.

Autant de gravures qui délaissent la question morale et ne cherchent ni à démontrer les dangers d'un amour mal compris ni à prouver qu'il peut élever l'être humain mais qui préfèrent mettre en évidence ses plaisirs.

Cette autre tendance des gravures du *RGO* est à mettre en relation avec l'évolution de la réception d'Ovide tout au long du XVII^e siècle. Marie-Claire Châtelain montre que, autour de 1650, la pratique érudite du commentaire du texte ovidien décline progressivement et que

²⁶⁹ Jean-Noël Laurenti, *op. cit.*, p. 307.

²⁷⁰ *Idem.*

²⁷¹ Carine Barbafieri, *op. cit.*, p. 29.

la lecture allégorique (morale, chrétienne, politique, encomiastique) des fables mythologiques est remise en cause. Parallèlement, l'intérêt ne se porte plus exclusivement sur les *Métamorphoses* mais embrasse la totalité des œuvres ovidiennes, œuvres érotiques comprises (*Héroïdes*, *Art d'aimer*), avec pour conséquence l'émergence du « modèle d'une lyrique galante et amoureuse²⁷² » dont les plus illustres représentants sont Benserade (avec ses *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*) et La Fontaine. Marie-Claire Châtelain choisit de ne pas étudier l'utilisation d'Ovide dans l'opéra car l'univers des opéras ovidiens poursuit les voies traditionnelles de l'allégorie, sans les renouveler. Le programme illustratif d'Ertinger pour le *RGO* et notamment le traitement d'un motif topique comme la découverte par Psyché de la nature divine de son amant²⁷³, montre que ce programme illustratif contribue à sa façon à ce passage d'un Ovide « savant » et moral à un Ovide « galant » célébrant l'amour.

Cette conception de l'amour comme source de plaisirs est logiquement relayée dans dix gravures relevant de genres légers, comme la pastorale ou le ballet, à travers des scènes de badinage. Dans les gravures n°1 pour *Pomone*, n°3 pour *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* et n°35 pour *Les amours de Momus*, les amantes se moquent de leurs soupirants, parodiant un couronnement (gravure n°1), les mettant en garde (gravure n°3) et repoussant les avances de l'un pour mieux accepter celles d'un autre (gravure n°35). Dans la gravure n°2 pour *Les peines et les plaisirs de l'Amour*, c'est un autre plaisir de l'amour qui est représenté, le *topos* de la mise à l'épreuve de l'amant. Cette même atmosphère de badinage règne dans la gravure n°36 pour *Le Ballet des saisons*, qui met en scène un ballet amoureux entre un souriant Bacchus et les jeunes déesses Flore et Cérès qu'il cherche à séduire en leur offrant une grappe de raisin. Dans les gravures de ballets consacrées à des divertissements, les plaisirs de l'amour sont associés à ceux de la danse (en couple) et de la pratique de la musique.

Il est plus étonnant qu'une telle conception soit transmise par des frontispices de tragédies lyriques. Que l'amour soit source de plaisir peut sembler ne pas correspondre à la situation des amants de tragédies lyriques : certes les moments heureux ne sont pas absents du livret et se traduisent musicalement par des duos d'amour, mais l'intrigue a pour nœud l'obstacle incarné par le rival puissant et jaloux qui persécute le duo. Si la majorité des gravures de tragédies lyriques représentent des amours contrariées, il y a cependant place, dans ce programme, pour des frontispices de même genre représentant des couples heureux. Deux

²⁷² Marie-Claire Chatelain, *op. cit.*, p. 10.

²⁷³ Voir notre analyse de cette gravure au chapitre VI.

gravures de tragédies sont ainsi consacrées à des retrouvailles entre amants : la gravure n°24, qui montre Pélée accueillant son amante Thétis, forme comme un diptyque avec la gravure n°37 pour *Jason ou La toison d'or* qui semble en être la suite. Dans deux autres gravures de tragédie, l'amant accomplit le geste du rituel amoureux consistant à prendre la main de son amante : ainsi agissent Apollon agenouillé aux pieds d'Issé (gravure n°44) et Bacchus (gravure n°38) courtisant Ariane.

Ce choix d'une représentation gaie de l'amour passe parfois par le renoncement à une scène topique de registre tragique au profit d'une scène également topique mais relayant une conception plus riante de l'amour. Qu'il s'agisse d'illustrer le mythe de Psyché ou Cupidon ou celui de Vénus et Adonis, Ertinger opte pour la scène qui voit les amants unis et non pour la scène de séparation irrémédiable : la gravure n°10 représente la scène de la lampe juste avant la fuite de Cupidon et la gravure n°41 le départ d'Adonis et non pas la déploration de Vénus sur le corps de son amant.

Est plus significative encore de la volonté de placer ce programme sous le signe d'un amour riant, la démarche consistant pour le graveur à mettre le lecteur sur la voie d'un dénouement heureux alors que dans le livret l'amour contrarié se termine mal. La fréquence des scènes de dénouement dans les frontispices théâtraux conduit en effet le lecteur du RGO à interpréter *a priori* certaines gravures comme illustrant la fin du livret alors qu'elles en illustrent un autre passage. Ainsi, dans la gravure n°37 pour *Jason ou La toison d'or*, la scène de retrouvailles et de réconciliation entre Jason et son amante Hypsipyle (dont la poignée de mains symbolise le fait « de sceller un pacte, un serment, une union²⁷⁴ ») semble conclure une histoire d'amour semée d'obstacles enfin abolis : en réalité, la pièce se conclut par le suicide d'Hypsipyle à qui Médée a fait croire que Jason était mort.

Qu'Ertinger n'hésite pas à illustrer certaines tragédies, comme il le fait des ballets ou des pastorales, par des scènes galantes qui font oublier les dénouements malheureux, montre qu'il veut faire la place, dans ce programme, à une conception de l'amour comme source intrinsèque de bonheur malgré les obstacles.

²⁷⁴ René Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer – Ouvrage très utile à tous ceux qui parlent en public, et particulièrement aux prédicateurs et aux avocats, op. cit.*, p. 193.

*

Face au discours religieux condamnant l'amour, le *RGO*, tant dans ses livrets que dans son programme illustratif, oppose tout d'abord une conception idéaliste du sentiment amoureux : l'amour peut s'accorder avec l'éthique héroïque, puisqu'il peut inspirer des actions louables et généreuses et, lorsqu'il est consacré par les liens du mariage, est source d'ordre politique et familial. Indépendamment de toute considération morale, l'amour est aussi source de bonheur et de plaisir dans le cadre d'un amour réciproque qu'aucun jaloux ne vient contrarier.

*

* *

L'amour étant le sujet principal des gravures du *RGO*, et les personnages y étant associés par couples, il est naturel que les gravures proposent un ou des discours sur l'amour. À une époque où la maîtrise de la passion amoureuse est une préoccupation centrale des moralistes, rares sont les gravures du *RGO* qui hissent l'opéra, et plus précisément la tragédie lyrique, vers la fonction moralisatrice que les défenseurs du théâtre attribuent à la tragédie parlée classique, représentée par exemple par *Phèdre* de Racine. Si les illustrations du *RGO* se font le relais d'un discours didactique sur la capacité du théâtre à purger les passions de leur caractère destructeur, c'est uniquement à propos de l'amour non réciproque qui menace l'intégrité morale des personnages. La jalousie est condamnée lorsque, émanant d'un ou d'une rivale, elle menace le bonheur d'un couple uni. Face au contre-modèle de Roland furieux, Alcide, capable de renoncer à sa jalousie et à son amour, représente un modèle. L'amour est également condamné lorsqu'il est aveugle : Égée et Neptune, que leur amour met sous la dépendance, l'un de l'ambitieuse Médée, et l'autre de la vaniteuse Méduse, sont des rois que seul le hasard ou une intervention divine peuvent sauver de la déchéance morale. Même lorsque les sujets topiques des livrets et gravures sont traditionnellement le support d'un message moral condamnant la passion amoureuse en général, cette visée didactique est brouillée par Ertinger. Il a certes existé des défenseurs de l'opéra, comme Rémond de Saint-Mard, pour déceler une fonction morale dans les livrets de Quinault :

L'Opéra purge les mœurs, et les purge tout aussi bien que les genres de poésies qu'on regarde comme les plus moraux. Eh quoi ! Renaud, dans Armide, après avoir rougi de sa faiblesse, ne court-il pas aux armes ? Roland ne fait-il pas précisément la même chose ? Y

*a-t-il, à votre avis, un plus bel exemple de l'amour conjugal que l'exemple d'Alceste ou Le Triomphe d'Alcide*²⁷⁵ ?

Il est difficile de repérer dans les gravures du *RGO* l'interprétation claire et univoque que ce théoricien décèle dans les livrets : Circé n'est plus une dangereuse séductrice, Procris est une amante regrettée, Psyché est animée d'un désir dont les lectrices sont complices, Didon meurt de ne plus pouvoir s'abandonner aux plaisirs de l'amour, Renaud ne quitte Armide qu'à contre-cœur et Minos ne souhaite pas rompre avec celle qui lui a sacrifié son honneur.

Certaines gravures du *RGO* contrecarrent même le discours des dévots, les plus hostiles au genre théâtral, qui le soupçonnent de représenter un danger moral pour le public. La morale romanesque et courtoise, qui présente l'amour comme source de vertu, est bien présente dans ce programme illustratif : quatre amant(e)s se suicident stoïquement car ils ne peuvent survivre à l'être aimé, quatre autres affrontent vaillamment des épreuves morales ou physiques, et Alceste incarne l'amour conjugal. Dans huit gravures enfin, l'amour est associé à l'ordre, lorsqu'il est légitimé et sanctifié par un mariage, synonyme d'équilibre, de paix rétablie.

Ertinger grave également des sujets où les protagonistes jouissent du bonheur d'être liés par un amour partagé, sincère ou badin, davantage source de bonheur que de vertu : les héros de tragédie sont parfois au service de leur dame, agenouillés en signe de dévouement ou l'accueillant, et côtoient des bergers, des danseurs célébrant l'amour ou l'incarnant par leur répartition en couples.

La version riante de l'amour peut même se faire sensuelle dans les gravures pour *Psyché* et *La naissance de Vénus*. Cette dernière gravure s'inscrit, on l'a vu, dans la mode des triomphes de divinités marines et plus largement dans un mouvement de désaffection pour les sujets de l'histoire antique à visée didactique combiné à un plus grand intérêt pour les sujets mythologiques sensuels²⁷⁶ :

*De toute évidence, ce genre permettait [...] de trouver en ces figures nues de dieux, déesses, nymphes ou faunes, un accord entre la vibration de la lumière et de la couleur, la palpitation de la chair et l'instabilité émotionnelle dont l'art commençait à se vouloir l'expression*²⁷⁷.

²⁷⁵ Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra*, 1741, cité dans Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully – Musique et dramaturgie au service du prince*, op. cit., p. 371.

²⁷⁶ C'est ce qui se dégage des listes d'œuvres présentées aux salons de 1673, 1699 et 1704. (Dominique Brême « Quelques chiffres pour comprendre une exposition », dans Dominique Brême, Frédérique Lanoë (codir.), op. cit., p. 52 à 61.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 58.

Cette conception de l'amour est confortée dans le *RGO* par la référence à Benserade en filigrane de nombreuses gravures. Étant donné que la tragédie lulliste remet en question le ballet de cour tel que l'a conçu Benserade, son grand ordonnateur pendant plus de vingt-cinq ans à partir de 1650²⁷⁸, et que la tragédie est le genre prédominant dans le *RGO*, il peut paraître paradoxal que nombre de gravures d'Ertinger reprennent celles conçues pour les *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* de ce même Benserade, qui, cette fois en tant que poète traducteur, a eu sa part de responsabilité dans le passage d'Ovide poète savant à poète galant²⁷⁹. Or, la démarche de Benserade, privilégiant cette veine amoureuse et galante, est précisément celle qu'adopte le programme illustratif du *RGO*. Et à l'œil attentif d'un lecteur mondain, nombre de gravures d'Ertinger pour les tragédies lyriques du *RGO* rappellent celles réalisées pour les fables ovidiennes revues par Benserade, soit qu'elles les copient, soient qu'elles leur empruntent des personnages. Ces emprunts directs, qui viennent même parfois concurrencer ceux d'Ertinger à ses propres vignettes pour les *Métamorphoses*, sont la conséquence logique du travail concret d'un graveur puisant son inspiration dans des ouvrages antérieurs²⁸⁰, mais traduisent aussi sa volonté de capter l'esprit de l'Ovide galant qui anime les gravures de Chauveau, Lepautre et Leclerc. La mythologie, dans les livrets mais surtout dans les gravures, est un des moyens de transmettre cette conception sensuelle de l'amour, davantage destinée à un public friand d'histoires galantes qu'à un public de doctes dont le modèle reste la tragédie classique et sa fonction morale revendiquée.

CONCLUSION DU CHAPITRE VIII

D'un programme illustratif qui ne souligne pas la destination spectaculaire de l'opéra, on peut difficilement attendre qu'il se fasse le relais des moyens propres de la représentation opératique que sont la danse, la musique, et le chant. En effet, sur un total de cinquante-six gravures, quatre gravures seulement représentent un divertissement chanté et/ou dansé. Celles-ci illustrent exclusivement des ballets, donc ni pastorale, ni tragédie lyrique. La musique, la danse et le chant sont donc associés par Ertinger au genre opératique le plus éloigné de la tragédie lyrique (pourtant surreprésentée dans l'ensemble de la production opératique), mais c'est un choix logique puisque le divertissement a une part plus belle dans les ballets. Ce qui

²⁷⁸ Voir l'article « Benserade, Isaac de » dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 1, p. 437.

²⁷⁹ Voir Marie-Claire Châtelain, *op. cit.*

²⁸⁰ Voir le chapitre V pour le détail de ces emprunts.

distingue le théâtre lyrique du théâtre parlé, ce qui, en tant que spectacle total, caractérise l'opéra, se trouve donc largement atténué dans cette entreprise illustrative.

Plus généralement, la dimension ostentatoire de l'opéra est gommée de ce programme qui fait le choix de la sobriété tant dans les décors épurés et répétitifs, dans les costumes dénués du luxe et du raffinement des habits de scènes, que dans les chars d'une grande simplicité. Sans faire basculer tout à fait le livret opératique vers le littéraire, ce programme illustratif a cependant tendance à présenter l'opéra comme un théâtre parlé, et qui plus est « classique » si l'on entend par ce terme la recherche de la sobriété.

Ertinger n'y accorde pas une égale importance aux thèmes qui font la spécificité de l'opéra. La violence représentée est celle de la tragédie parlée bien plus qu'une violence proprement opératique. Le merveilleux est en revanche un ingrédient important de ce programme illustratif qui trouve une expression privilégiée dans les apparitions divines ou héroïques sur nuées, et les confirme dans leur statut de *topoi*. Le programme illustratif est enfin placé sous le signe de l'amour. Cette primauté de l'amour comme sujet iconographique permet à l'illustrateur de distinguer l'opéra de la tragédie parlée dans laquelle cette passion, même si elle occupe une place grandissante (comme dans les tragédies de Racine) se combine toujours à des enjeux de pouvoir. Si les êtres de pouvoir sont présents dans le programme d'Ertinger, leur pouvoir ne s'exerce pas dans la sphère politique, mais dans la sphère amoureuse, qu'il s'agisse de la puissance salvatrice d'une divinité protectrice des amants sincères ou du pouvoir de nuisance d'une divinité jalouse, abusant de ses dons surnaturels pour séparer deux amants mortels. L'amour, à moins d'être associé à la jalousie ou à l'aveuglement, n'est jamais présenté comme une passion dangereuse. Aux discours rigoristes qui condamnent l'amour, le *RGO* substitue des discours moraux qui le valorise comme source de vertu, de dépassement de soi et d'ordre. Quant aux gravures échappant à une lecture didactique, elles ne se répartissent pas, comme on pourrait s'y attendre, entre gravures de tragédies lyriques et pastorales héroïques montrant des amants malheureux, subissant la violence d'obstacles extérieurs, et gravures de genres légers représentant des amours heureuses : la conception d'un amour riant s'étend même aux gravures de tragédies, signe que cette morale hédoniste sous-tend tous les livrets, même lorsque l'intrigue menace cette aspiration des héros.

Les choix esthétiques d'Ertinger tant dans la sélection et le traitement des sujets que dans le parti pris de sobriété invalident donc l'image de l'opéra comme genre dont le pouvoir de séduction réside dans le spectacle total, le déploiement du luxe, ou les sujets violents. En

revanche, vu à travers le filtre de ce programme illustratif, l'opéra reste associé à l'univers merveilleux, peuplé d'être surnaturels qui défient les lois de la pesanteur, recourent à la métamorphose et, comme les autres personnages (bergers et bergères, rois ou reines, princes et princesses, héros), se préoccupent essentiellement de cette passion qu'ils ont tous en partage et gomme leurs disparités : l'amour.

CHAPITRE IX

GRAVER UN OPÉRA EN ÉVOLUTION

Si le programme illustratif du RGO doit compter avec les particularités scéniques et dramaturgiques du genre opératique, il se déploie aussi dans un contexte nouveau pour l'opéra, qui correspond à la troisième période que René Fajon distingue dans l'histoire de ce spectacle. La première, qui s'étend de 1672 à 1687 correspond au règne du compositeur et directeur de l'Opéra Lully (mort en 1686) et de son librettiste quasi attitré Quinault (mort en 1687) : la production de l'Opéra est alors « caractérisée par un petit nombre de productions et un fort taux de succès¹ ». Les années 1687-1697 correspondent à un interrègne. Enfin, de 1697 à 1715, dominant de nouveaux compositeurs et librettistes qui doivent compter avec un public qui se lasse désormais des *topoi* opératiques :

En 1695, lors des premières représentations de Théagène et Chariclée de Desmarets, Louis Ladvocat pressentit ces réactions, craignant « que l'ennui du parterre ne vienne du peu de nouveauté qu'on peut fournir à l'humeur inquiète des Français ». Et il ajoutait : « Tous les dieux et les diables y ont paru. Il est présentement difficile de leur donner un caractère de nouveauté qui puisse plaire »².

La réponse passe par une remise en question de la tragédie lyrique (même si elle reste genre dominant) grâce à la renaissance du ballet et au renouvellement de ses sujets : c'est de la création de *L'Europe galante*, sur un livret de Houdar de La Motte et une musique de Campra, qu'on date d'une part l'introduction, sur la scène de l'Académie royale de musique, d'un univers qui rompt avec les sujets nobles et antiques développés jusque-là dans les tragédies lyriques de Lully et ses successeurs et d'autres part, la mode de l'opéra-ballet³

¹ Guy Spielmann, *op. cit.*, p. 414.

² Jérôme de La Gorce, « De l'opéra-ballet aux fragments », *XVII^e siècle*, n°198, 1998, p. 38.

³ Nous reprenons ce terme commode même s'il fut introduit *a posteriori* par les musicologues de l'époque des Lumières.

Nous étudions dans ce chapitre dans quelle mesure les gravures du *RGO* traduisent cette évolution de l'opéra vers un univers plus exotique (sous-chapitre 1), festif (sous-chapitre 2), humain (sous-chapitre 3) et comique (sous-chapitre 4). Le retour du ballet sur la scène de l'opéra coïncide aussi avec l'exploration de nouvelles structures qui posent question aussi bien aux éditeurs du *RGO* qu'à son illustrateur (sous-chapitre 5). Cependant, même si le *RGO* est publié en cette période de renouvellement de l'opéra, les livrets qui y sont rassemblés s'étalent sur environ un demi-siècle. L'édition du *RGO* est par exemple placée, dès la préface, sous la figure tutélaire de Lully dont l'Académie royale de musique n'a jamais cessé de reprendre les tragédies lyriques et dont Francini est le genre. La démarche illustrative d'Ertinger est donc au cœur d'un paradoxe, car chargée de proposer un équivalent gravé à un genre qui a évolué : il s'agit de repérer le discours qu'elle tient sur cette évolution (sous-chapitre 6).

1. L'EXOTISME CONTEMPORAIN

L'exotisme, au sens de goût pour le dépaysement que promet la représentation des nations étrangères, n'est pas une nouveauté de l'opéra de la fin du siècle : présent sur la scène de l'Académie royale de musique dès sa création, il s'inscrit dans la tradition du ballet des nations, dont une entrée au moins fait se succéder des représentants de diverses nations⁴.

Un rappel des éléments exotiques représentés traditionnellement sur la scène de l'Académie royale de musique permet de mesurer leur renouvellement. L'exotisme est le plus souvent porté par des divertissements donnés par une troupe d'habitants du pays où se déroule l'intrigue⁵. L'exotisme a aussi pour support des personnages portant des masques de nations étrangères, dans des entrées indépendantes⁶ ou dans le cadre de fêtes données par un protagoniste : l'exotisme est alors feint, joué par les suivants de l'ordonnateur des divertissements mais sans rapport direct avec le cadre spatial. Ce type d'exotisme se trouve dès

⁴ L'entrée 12 du *Ballet de la raillerie* (1659) met par exemple en présence deux gentilhommes français, deux Turcs, deux Italiens, deux Indiens et une Espagnole.

⁵ Par exemple des Africains dans *Cadmus et Hermione*, des peuples de la Grèce dans *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide*, des Athéniens dans *Thésée*, des peuples des climats glacés et des peuples d'Égypte dans *Isis*, des habitants de Sicile dans *Proserpine*, des Éthiopiens et Égyptiens dans *Phaëton*, des peuples du Cathai dont Angélique est reine dans *Roland*, des Troyens et Thessaliens dans *Achille et Polyxène*. Un même divertissement peut rassembler des peuples différents venus depuis leur contrée lointaine pour rendre hommage à une divinité ou un souverain : dans *Thétis et Pelée* on trouve des Grecs, Perses, Éthiopiens et Scythes ; dans *Atys*, un chœur et une troupe de peuples différents viennent à la fête de Cybèle ; dans le *Triomphe de l'Amour*, les Indiens et Indiennes viennent rendre hommage à Cupidon ; dans *Le temple de la Paix*, des troupes de Basques, de Bretons, de sauvages et d'Africains ont quitté leurs lointaines contrées pour célébrer la Paix.

⁶ C'est le cas de l'entrée ajoutée à *L'Idylle sur la paix* qui, empruntée à *Monsieur de Pourceaugnac* met en scène un couple d'Égyptiens et une troupe de masques.

1675 dans l'opéra mascarade *Le carnaval* en neuf entrées⁷. On le retrouve dans les divertissements qui servent de *finale* aux pastorales ou tragédies lyriques à dénouement heureux, où ils se justifient par l'atmosphère de réjouissance⁸. Il perdure dans le *Ballet des saisons* (qui innove, mais sur d'autres plans) au cours duquel « le spectateur était particulièrement séduit par l'apparition d'une Arlequine et d'un Espagnol, qu'il faut situer à la fin de l'ouvrage, dans le divertissement où intervenaient Momus et sa suite, chargés d'évoquer en hiver les réjouissances du carnaval⁹ ».

Dans les ballets de la fin du siècle qui intègrent l'exotisme, les peuples, parfois encore convoqués en « troupes », appartiennent à des nations plus proches sur les plans à la fois géographique (elles sont limitées à l'Europe) et temporel (elles n'appartiennent plus à l'Antiquité). L'exotisme concerne non plus seulement des nations mais aussi des villes : c'est ce qu'indiquent un titre comme *Le carnaval de Venise* ou le fait que *Les fêtes galantes* se déroulent précisément à Naples. Ensuite, cet ailleurs est support d'une couleur locale plus conforme à la réalité¹⁰ : le cadre spatial cesse d'être un simple nom annoncé dans une didascalie suivant immédiatement la liste des acteurs pour se décliner selon différents lieux pittoresques qui échappent aux décors conventionnels. Dans *L'Europe galante*, l'entrée 3, « L'Espagne », représente « une place publique¹¹ » et l'entrée italienne a pour cadre « une salle magnifique préparée pour un bal¹² ». Le décor de la dernière entrée, « La Turquie », représente « les jardins du sérail et dans le fonds [sic] le palais des sultanes¹³ ». *Le carnaval de Venise* se déroule tout entier dans des lieux précis : « la place Saint-Marc de Venise¹⁴ » (acte I), « la salle des réduits de

⁷ Elles relèvent du théâtre dans le théâtre, le public assistant à la représentation d'une succession de spectacles carnavalesques comme le signale la didascalie initiale : « Le théâtre représente une salle de spectacle pour y recevoir toutes sortes de masques. » (*RGO*, tome 1, p. 349). Les première et dernière entrées, à fonction de prologue et d'épilogue, sont placées sous le signe du personnage allégorique du Carnaval. À l'exception de l'entrée 6, dont les personnages sont des musiciens chantant la galanterie française, chaque entrée nous transporte dans un ailleurs géographique (supporté par les costumes et parfois par la langue chantée) : Italie, Turquie, univers des Égyptiens, Bohémiens et Basques.

⁸ La tragédie *Psyché* se conclut par une célébration de l'Amour, auxquelles participent plusieurs dieux et leur suite, parmi lesquels « Momus, dieu de la Raillerie, [qui] mène après lui une troupe enjouée de Polichinelles et de Matassins » (*RGO*, tome 2, p. 127) qui « viennent joindre leurs plaisanteries et leurs badinages aux divertissements de cette grande fête » (*Ibidem*, p. 131). Dans la scène finale d'*Astrée*, la magicienne Ismène fait apparaître ses esprits sous la forme d'un trio amoureux italien formé de « Lizetta », « Galioffo » et « Gambarini » (*RGO*, tome 4, p. 204-206).

⁹ Témoignage de Louis Ladvoat rapporté par Jérôme de La Gorce, « De l'opéra-ballet aux fragments », art. cit., p. 40.

¹⁰ France Marchal-Ninosque parle de « pittoresque de plus en plus réaliste et divers », voir l'article « Exotisme » dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 2, p. 542.

¹¹ *RGO*, tome 6, p. 143.

¹² *Ibidem*, p. 149.

¹³ *Ibidem*, p. 162.

¹⁴ *Ibidem*, p. 299.

Venise » puis « une vue de plusieurs palais ou balcons¹⁵ » (acte II), « une place de Venise, environnée de palais magnifiques, où se rendent quantité de canaux couverts de gondoles¹⁶ » (acte III) ; pour finir, la scène se métamorphose en un théâtre où sera joué l'opéra « Orphée aux enfers¹⁷ » et le dernier divertissement se donne dans « une salle magnifique préparée pour donner le bal¹⁸ ». La dernière innovation en matière d'exotisme est qu'aux traditionnels peuples se substituent des personnages aux fonctions plus précises, qui s'insèrent de manière vraisemblable dans le cadre spatial. Par exemple, les entrées exotiques de *L'Europe galante* mettent en scène successivement « une troupe de musiciens et de danseurs¹⁹ » qu'on suppose espagnols, « une troupe de masques²⁰ » italiens, et, pour finir, « les sultanes et les Bostangis²¹ ». Dans les *Fêtes galantes*, lors des célébrations du mariage de la reine Célimé, à sa suite se joignent « le peuple de Naples » mais aussi « plusieurs Napolitains masqués sous diverses figures²² ». Dans *Le carnaval de Venise*, les joueurs qui forment la suite de la Fortune dans la scène 3 de la deuxième entrée²³ et les « masques de différentes nations et masques comiques » ont un statut ambigu car ils sont convoqués par la figure allégorique du Carnaval mais dans leur propre ville de Venise ; en revanche, dans la scène 4 de l'acte I, la présence d'« une troupe de Bohémiens, d'Arméniens et d'esclavons, avec des guitares, [qui] vient dans la place saint Marc prendre part aux plaisirs du Carnaval²⁴ » est rendue vraisemblable par le seul cadre spatial et non par le bon vouloir d'un ordonnateur. La scène 4 de l'acte III met en scène des Barquerolles, des Castelans et Nicolotes²⁵. Dans les *Fragments de M. de Lully*, la cinquième entrée, intitulée « Le divertissement Cariselli » a clairement pour cadre l'Italie par les sonorités italiennes des noms de personnages, par le choix, comme cadre spatial d'une réaliste « salle » et le parti pris de paroles chantées en italien. Les masques espagnols, bohémiens et italiens, qui interagissent avec les protagonistes renvoient à une atmosphère carnavalesque, ce que confirme la désignation du chœur final comme « Coro du Carnaval de Venise²⁶ ». Cet exotisme se nourrit parfois des comptes-rendus des voyageurs et, pour désigner des personnages et des lieux, sont employés

¹⁵ *Ibidem*, p. 318.

¹⁶ *Ibidem*, p. 327.

¹⁷ *Ibidem*, p. 338.

¹⁸ *Ibidem*, p. 352.

¹⁹ *Ibidem*, p. 144.

²⁰ *Ibidem*, p. 152.

²¹ *Ibidem*, p. 168.

²² *Ibidem*, p. 288.

²³ « La Fortune paraît suivie d'une troupe de joueurs de toutes nations. » (*RGO*, tome, 6 p. 317).

²⁴ *Ibidem*, p. 306.

²⁵ *Ibidem*, p. 332.

²⁶ *RGO*, tome 7, p. 436. Il devient simple chœur dans la traduction française proposée à la page suivante.

des termes qui, parce qu'ils renvoient à des réalités étrangères, nécessitent d'être définis dans le livret même. Le souci des librettistes de préciser que la « salle des réduits [...] est un lieu destiné pour le jeu pendant le Carnaval²⁷ », que « les Castelans et les Nicolotes sont deux partis opposés dans Venise, qui donnent pendant le Carnaval, pour divertir le peuple, un combat à coups de poings, pour se rendre maîtres d'un pont²⁸ », ou encore que les Bostangis sont des « jardiniers du sérail²⁹ » prouve le caractère plus réaliste de l'exotisme fin de siècle : il fait écho au goût pour les voyages et s'en nourrit.

Étudier l'exotisme dans les illustrations du *RGO* revient à déterminer quelle est la proportion de sujets exotiques ; quelles nations sont privilégiées lorsque l'illustrateur a le choix ; si l'exotisme est supporté par le cadre spatial ou par les personnages (ceux des divertissements ou les personnages principaux) ; si les gravures rendent compte de la couleur locale induite par les didascalies signalant des lieux précis déjà décrits ou reproduits dans des documents contemporains. Dans le *RGO*, l'exotisme est limité à quatre gravures qui illustrent toutes des ballets dont trois datent de la fin du siècle : l'exotisme des chœurs et troupes de peuples divers présents dans les tragédies ne trouve aucun écho dans le programme illustratif d'Ertinger et nous mettons délibérément de côté l'exotisme antiquisant et de convention qui consiste, dans la gravure pour *Marthésie première reine des Amazones*, à revêtir le roi des Scythes d'une peau de lion³⁰. Dans les gravures du *RGO*, Ertinger représente les exotismes turc et italien mais n'est pas inspiré par les Chinois de fantaisie qui apparaissent à la fin du *Carnaval de Venise*.

L'Orient

Pour illustrer *L'Europe galante*, Ertinger avait le choix entre quatre entrées, chacune consacrée à une nation européenne différente : France, Espagne, Italie et Turquie. Sa préférence pour l'exotisme oriental peut découler du succès obtenu par l'entrée turque, comme tend à le montrer le projet de Philippe d'Orléans de concevoir « une mascarade sur le modèle de l'entrée de "La Turquie" en 1700³¹ ». Son choix tient aussi à l'emplacement de cette entrée et s'inscrit dans la tradition du dénouement comme sujet de frontispice, dénouement étant ici à

²⁷ *RGO*, tome 6, p. 313

²⁸ *Ibidem*, p. 332.

²⁹ *Ibidem*, p. 168.

³⁰ Cet accessoire rappelle que dans la pensée gréco-romaine, le monde dans lequel évoluent les tribus scythes est marqué par le froid et la neige : comme pour l'Amazone, ce costume est moins une concession au pittoresque qu'un attribut.

³¹ Laura Naudeix, « Le Carnaval de Venise : comme un cabinet de miroirs », art. cit., p. 54.

entendre comme fin. Enfin, son choix revient à inscrire *L'Europe galante* dans la lignée de *Bajazet* de Racine, créée en 1672 et de sa deuxième préface de 1675 :

les personnages turcs, quelque modernes qu'ils soient, ont de la dignité sur notre théâtre. On les regarde de bonne heure comme anciens. Ce sont des mœurs et des coutumes toutes différentes. Nous avons si peu de commerce avec les princes et les autres personnes qui vivent dans le sérail, que nous les considérons, pour ainsi dire, comme des gens qui vivent dans un autre siècle que le nôtre.

Choisir l'entrée turque, c'est choisir un cadre plus éloigné que ne l'est la France, mais également l'Espagne ou l'Italie, dont la plus grande proximité géographique implique une plus grande familiarité. D'ailleurs, dans cette œuvre fondée sur un jeu de références par lequel le librettiste « fait de chaque entrée la parodie d'un genre dramatique conventionnel, en le miniaturisant », après la pastorale française, la comédie sentimentale espagnole et le drame vénitien de type *commedia dell'arte*, l'entrée « La Turquie » est une « tragi-comédie aux accents parfois violents³² ».

Une comparaison avec le décor imaginé par Berain³³ pour cette même entrée permet de préciser les choix d'Ertinger. Le décorateur de l'Opéra opte pour un décor simple et réaliste : au premier plan, une allée arborée conduit jusqu'à la muraille crénelée d'un bâtiment dont l'entrée est protégée par une herse relevée ; au fond on distingue une porte fermée encadrée de pilastres qui annoncent l'intérieur du bâtiment conçu par Ertinger ; le palais est relégué au fond du décor tandis que le jardin au premier plan se signale par quelques plantes et des outils agricoles (râteau, tamis). Le décor du RGO est beaucoup moins modeste que celui de Berain et Ertinger s'écarte de la didascalie initiale « Le théâtre représente les jardins du sérail, et dans le fond le palais des sultanes³⁴ » qui prévoit comme décor un lieu ouvert. Il préfère représenter un lieu clos conforme à l'imaginaire du sérail, celui justement de *Bajazet* qui a pour cadre « le sérail du Grand Seigneur³⁵ ». Il conçoit un palais de dimensions grandioses, aux portes monumentales soulignées par des pilastres à chapiteaux de styles divers, au plafond voûté, décoré d'entrelacs et dont l'ouverture du fond donne sur une allée de cyprès et une fontaine à trois vasques. Au moment où Berain s'adaptant au goût pour un univers plus simple inauguré par les opéras de Campra, conçoit un décor renvoyant à des réalités matérielles relativement courantes, Ertinger persiste dans la représentation d'un palais à volonté qu'il réemploie dans la gravure pour *Les fêtes galantes* qui se déroulent en Italie. Certes, l'ouverture sur des jardins

³² Lois Rosow, « Le jeu de l'ironie dans *L'Europe galante* », dans Catherine Cessac (dir.), *op. cit.*, p. 247.

³³ Voir illustration 203.

³⁴ RGO, tome 6, p. 161.

³⁵ Racine, *Bajazet*, Paris, P. Le Monnier, 1672, page non numérotée.

extérieurs reste une référence à l'Orient³⁶ mais ces fontaines à vasques et allées de cyprès agrémentent déjà les palais de Psyché et le jardin à la française d'Armide. Que la gravure pour *L'Europe galante* renvoie, sur le plan iconographique, à celle d'*Armide* permet à Ertinger de redoubler la dimension référentielle tant du livret que de la musique³⁷.

Le décor de *Bajazet* gravé par Chauveau d'après Sébastien Leclerc³⁸ est plus inventif, avec son tapis et sa grille savamment ouvragée qui symbolisent le luxe et l'enfermement, son édifice à coupole surmonté d'un croissant de lune symbole de l'Islam, et son personnage de petite taille, vraisemblablement un eunuque. Chez Ertinger, la « couleur locale » (le terme est inventé par les théoriciens du XVIII^e siècle) est portée non par le décor, mais par les habits dont les modèles étaient alors fournis par les recueils des costumes du monde entier. L'habit à la turque du sultan se caractérise par le turban, le sabre à pommeau en forme de tête d'oiseau³⁹ et le *doliman* (long manteau sans manche bordé de fourrure). La longueur du *doliman* est exotique en elle-même puisqu'elle contrevient à la répartition des costumes longs et courts entre femmes et hommes⁴⁰. Les sultanes portent des couvre-chefs coniques aux sommets desquels sont accrochées une aigrette et une traîne. Les riches boutonnières, les fleurs et entrelacs végétaux des étoffes, les écharpes ceintes autour de la taille, l'imposante pierre précieuse sont d'autres ornements orientaux. L'orientalisme est aussi pris en charge par la position assise des femmes du second plan, qui évoque l'atmosphère langoureuse traditionnellement associée au sérail, séjour des odalisques, sur lesquelles veille le personnage masculin de gauche, sans doute un eunuque. L'atmosphère orientalisante se cristallise enfin dans le croissant de lune : tout se passe comme si, situé au sommet d'un bâtiment dans la gravure de *Bajazet*, il s'était transporté au sommet du turban du sultan. Ce choix est surprenant dans un recueil où le croissant est plutôt l'apanage de Diane. Ertinger pourrait s'être inspiré d'une estampe⁴¹ représentant le Sultan

³⁶ On se remémore « leur importance historique dans les demeures orientales, appréciés qu'ils étaient pour leur fraîcheur et leurs senteurs » (Marie-Claire Planche, *De l'iconographie racinienne – Dessiner et peindre les passions*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 160).

³⁷ « La passacaille pour les sultanes turques [...] évoque clairement la célèbre passacaille d'*Armide* de Lully, à la fois par son instrumentation et ses motifs [...] En outre, ces deux passacailles peignent le pouvoir de séduction que l'Orient exotique donne aux femmes. Le croquis de Jean Berain pour le décor de *L'Europe galante* montre un haut mur de pierre contre lequel sont appuyés des outils de jardin. Le public voyait un sérail bien réel, mais entendait une musique évoquant le jardin enchanté d'Armide. » (Lois Rosow, art. cit., p. 250).

³⁸ Voir illustration 239.

³⁹ Le roi Hidaspe dans la gravure n°34 a un sabre identique : c'est un indice (isolé) d'une recherche de la couleur locale puisque Hidaspe est roi d'Éthiopie.

⁴⁰ Le vieillard incarnant l'Hiver dans la gravure pour *Le ballet des saisons* est l'autre homme portant un vêtement long.

⁴¹ Voir illustration 146.

Mustapha I qui a régné de 1695 à 1703 à laquelle il emprunte le turban, orné de pierreries et surmonté d'un croissant ainsi que le manteau bordé de fourrure.

Dans le *RGO*, l'exotisme turc est donc un exotisme de convention, fondé sur un vocabulaire visuel courant supporté par les seuls costumes et adapté aux connaissances des spectateurs.

L'Italie

Si la Turquie a été préférée à l'Italie pour la gravure des *Fêtes galantes*, c'est aussi dans un souci de variété, l'Italie servant de cadre à trois autres gravures. Cette présence de l'Italie correspond un regain d'intérêt pour ce pays qui dépasse le seul genre opératique et met fin à toute une période pendant laquelle la musique italienne fut bannie de la Cour⁴². Alors même que l'Italie est le berceau l'opéra, alors même que Lully est florentin, la musique italienne eut rarement droit de cité sur la scène de l'Académie royale de musique. À la fin du siècle, elle fait son retour en France, en lien avec les goûts personnels du Dauphin :

En effet, en 1697, lorsque les comédiens italiens sont chassés de l'Hôtel de Bourgogne, c'est lui qui réclame leur retour à son père, en vain. À l'Opéra, il facilite sans doute l'introduction du goût italien en nommant en 1699 Hyacinthe Goureault du Mont aux côtés de Jean-Nicolas Francine pour diriger l'Académie royale de musique. Après la mort de la dauphine, il est chargé d'assurer la protection de la troupe de la Comédie italienne. C'est aussi à lui que Campra, qui figure parmi ses compositeurs favoris, dédie son Carnaval de Venise⁴³.

Dans le domaine de l'opéra, c'est en effet au compositeur Campra qu'il revient de faire évoluer le goût musical français en le mâtinant d'italianisme. À son instigation, le genre nouveau de l'opéra-ballet intègre des airs chantés en italien et des danses italiennes. Cette mode s'accompagne d'un renouvellement des livrets dans lesquels sont introduits des personnages, des cadres et des thèmes contemporains comme le bal ou le carnaval. Cette équivalence entre les festivités et l'Italie⁴⁴ est une nouveauté de la fin du siècle, absente par exemple du *Carnaval* de Lully où le Carnaval est une figure allégorique et où les personnages italiens ne sont pas seuls à constituer sa suite. L'Italie opératique se résume le plus souvent à Venise⁴⁵, à la fois lieu réel

⁴² Voir Sylvie Mamy, « Les Français à Venise : des témoignages controversés » dans Jean Duron (dir.), *Le carnaval de Venise d'André Campra et Jean-François Regnard : livret, études et commentaires*, op. cit., p. 17.

⁴³ Camille Tanguy, art. cit., p. 198.

⁴⁴ Voir Rebecca Harris-Warrick, op. cit., p. 226.

⁴⁵ Une fois encore, une erreur se révèle d'un grand intérêt pour ce qu'elle révèle : l'entrée intitulée « la sérénade vénitienne » (*RGO*, tome 7, p. 447 et 449) se conclut sur la mention fautive « fin de la mascarade vénitienne » (*ibidem*, p. 457) qui montre à quel point Venise est associée spontanément aux masques.

et proche et « ailleurs géographique, chargé d'attiser l'imagination⁴⁶ », considérée alors comme la ville du luxe et des plaisirs, « contrepartie imaginaire du triste Paris de la fin du règne [...] foyer de joie et de vie, haut lieu privilégié du carnaval et du masque⁴⁷ ».

Dans le *RGO*, sept livrets intègrent un exotisme italien. Deux remontent au temps de Lully (*Le carnaval* de 1675 et *Psyché* de 1678) et les cinq autres⁴⁸ sont contenus dans les tomes 5, 6 et 7 : représentatifs du renouvellement du ballet au tournant du siècle, leurs livrets sont dus à différents auteurs, respectivement Pic, De La Motte, Duché, Regnard, Danchet⁴⁹. Sur ces sept opéras, trois sont illustrés par une gravure renvoyant à l'Italie. En réalité, les titres de quatre de ces opéras ne laissent pas véritablement au graveur le choix de son sujet : « Psyché » et « Le ballet des saisons » imposent en effet un sujet mythologique tandis que « Le carnaval de Venise » et rétroactivement « Le carnaval » impliquent un frontispice d'inspiration italienne. En revanche, en choisissant d'associer aux *Fêtes galantes* une scène de concert qui n'évoque pas l'Italie⁵⁰ Ertinger fait la démonstration que si le carnaval est italien, la fête galante est française ; pour *L'Europe galante* l'exotisme oriental est préféré aux autres exotismes, notamment l'italien. Seule la gravure pour les *Fragments de M. de Lully* découle d'un choix véritable de représenter un sujet italien même si on peut le circonscrire : l'entrée n°2 consacrée à Renaud et Armide et l'entrée n°6 titrée « Le triomphe de Vénus⁵¹ » correspondent à deux épisodes mythologiques déjà traités respectivement dans les gravures n°20 pour *Armide* et n°39 pour *La naissance de Vénus*. Pour éviter la redondance, ne restaient à Ertinger que cinq autres entrées. Le programme illustratif d'Ertinger ne rend donc pas compte d'un parti pris prononcé, affiché, pour l'italianité à la mode en cette fin de siècle.

⁴⁶ *Le Carnaval de Venise*, éd. Camille Tanguy, Paris, Académie Desprez, 2007, p. 14.

⁴⁷ Robert Tomlinson, *La fête galante : Watteau et Marivaux*, Genève/Paris, Droz, 1981, p. 158.

⁴⁸ En font partie le divertissement final du *Ballet des saisons*, la troisième entrée de *L'Europe galante* (1697) consacrée aux amours, sur fond de bal masqué d'Octavio « seigneur vénitien » et d'Olympia « vénitienne » (*RGO*, *op. cit.*, tome 6, p. 224), *Les fêtes galantes* (1698) qui se déroulent à Naples, *Le carnaval de Venise* (1699), et les deux entrées italiennes des *Fragments de M. de Lully* (1702).

⁴⁹ Rebecca Harris-Warrick, *op. cit.*, p. 226, fait la remarque suivante : « *It is no coincidence that two of the librettists mentioned, Regnard and La Motte, had written for the Théâtre Italien before they turned to opera.* » (« Ce n'est pas un hasard si deux des librettistes mentionnés, Regnard et de La Motte, avaient déjà écrit pour le Théâtre Italien avant de se tourner vers l'opéra. »).

⁵⁰ À moins que la guitare renvoie à l'Italie : « Au XVII^e siècle, dans la bonne société, on joue du luth [...] La guitare vient d'Espagne (au théâtre, elle est l'instrument des "Espagnols", c'est-à-dire des gitans) et arrive en Italie, via Naples. Elle est l'instrument de la *Commedia dell'arte*. C'est un instrument populaire et comique. [...] A douze ans, Louis laisse le luth et déclare son affection particulière pour l'instrument de Scaramouche. [...] la guitare prend soudain ses lettres de noblesse. » (Philippe Beaussant, « L'influence personnelle de Louis XIV, du ballet à la tragédie », dans Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 83). C'est un élément cependant trop isolé pour placer l'ensemble de la gravure sous le signe de l'Italie.

⁵¹ *RGO*, tome 7, p. 441.

Dans les gravures n°46 et 56, cet exotisme italien a pour support principal le cadre urbain. Ce n'est pas le cas de la gravure n°7 pour *Le carnaval* dont le décor urbain, avec sa poterne et sa boutique signalée par une enseigne, n'a en revanche rien qui désigne une ville italienne⁵². Dans la gravure n°46 pour *Le carnaval de Venise*, l'éloignement du bâtiment à coupole confère de vastes dimensions à la place de ville qui pourrait évoquer la place Saint-Marc et sa basilique. Aux estampes représentant la *piazzetta* vénitienne, la gravure d'Ertinger doit le point de vue frontal, face à la basilique, le fourmillement de petits personnages ainsi que l'inscription dans une scène de genre à l'atmosphère carnavalesque. Pour autant, la valeur de « reconstitution documentaire⁵³ » du livret du *Carnaval de Venise* ne se retrouve pas dans son frontispice qui ne reprend pas les éléments essentiels auxquels la cité des doges doit pourtant son caractère pittoresque : la proximité du canal parcouru par des gondoles, le campanile, la façade de la basilique Saint-Marc et les deux colonnes. Non seulement Ertinger réduit le nombre d'éléments pouvant faire référence à Venise, mais ces éléments ne fonctionnent comme signes du caractère vénitien de la scène gravée qu'à la lumière du titre de la gravure. Ertinger prend le contrepied des vues détaillées de Venise et en propose une version épurée : la basilique Saint-Marc est réduite à un dôme, la *piazzetta* à une place de ville. Il ne s'inspire pas de la gravure hollandaise⁵⁴ qui, malgré une architecture urbaine de pure fantaisie à l'arrière-plan, intègre deux colonnes et des gondoles. Il se distingue aussi de Nicolas Guérard qui, pour son illustration de la partition imprimée en 1699⁵⁵, emprunte le cadre architectural à la gravure accompagnant le célèbre ouvrage de Maximilien Misson *Nouveau voyage d'Italie* ⁵⁶, en le simplifiant et l'adaptant aux exigences du décor d'opéra (comme le montre la disproportion entre la hauteur des bâtiments et la taille des deux protagonistes et des gondoles du premier plan). Alors que ces deux gravures s'efforcent, chacune à sa manière, d'être fidèles aux didascalies de l'acte III (« Le théâtre représente une place de Venise environnée de palais magnifiques, où se rendent quantité de canaux couverts de gondoles⁵⁷ ») et s'inspirent des *veduta* (comme les y incite la didascalie de l'acte II qui décrit « une vue⁵⁸ »), Ertinger tourne le dos à la couleur locale sans que le décor se

⁵² Le lien de ce décor avec l'Italie est indirect : il tient à sa parenté avec celui de la gravure n°56.

⁵³ *Le carnaval de Venise*, éd. C. Tanguy, p. 15-16.

⁵⁴ Voir illustration 80, curieusement attribuée à Ertinger dans l'ouvrage *Le carnaval de Venise d'André Campra et Jean-François Regnard*, *op. cit.*, p. 39

⁵⁵ Voir illustration 226.

⁵⁶ « Autre partie de la place St. Marc appelée Le Broglio », gravure anonyme qui illustre l'ouvrage de Maximilien Misson, *Nouveau voyage d'Italie*, 3^{ème} édition, La Haye, 1702, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2300588n/f19.item> .

⁵⁷ *RGO*, tome 6, p. 327.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 318.

résume pour autant à un décor urbain neutre de comédie. La gravure n°56 pour les *Fragments de M. de Lully* compense l'absence de référence explicite à Venise dans le titre par deux éléments architecturaux qui renvoient plus directement à la *piazzetta*, sans atteindre le pittoresque : une colonne torse surmontée d'une statue dont l'allure générale (celle d'un personnage en toge et brandissant une lance) est compatible avec le Saint-Georges qui surmonte l'une des deux colonnes vénitiennes, et un clocher qui rappelle le campanile de Saint-Marc. Ertinger se situe encore une fois davantage dans la connotation que la dénotation.

Plusieurs motifs architecturaux permettent d'ailleurs d'intégrer les gravures « italiennes » au reste du programme. Dans les gravures n°46 et n°56, on retrouve ce bâtiment circulaire dont on a montré qu'il était un *leitmotiv* architectural du programme illustratif d'Ertinger. De même, si le bâtiment du *Carnaval de Venise* fait penser à la bibliothèque marcienne, c'est à la prédilection d'Ertinger pour les architectures et les décorations des palais Renaissance qu'on le doit : la récurrence des façades à plusieurs niveaux, rythmées par des baies et se terminant par un toit plat agrémenté de balustrades et de pots d'orangers, contribue également à l'unité des différentes gravures. Les décors de ces deux gravures ont un statut ambigu entre décor urbain neutre et décor individualisé : la couleur locale vénitienne y est très sommaire.

En fin de compte, l'apparition, dans l'opéra français du tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, de l'Italie comme cadre de l'intrigue ne correspond pas dans ce recueil à une rupture iconographique. La couleur locale est quasi absente dans la représentation du cadre vénitien, traité avant tout comme un décor de place de ville. Sans ignorer les *veduta* vénitiennes, ces frontispices n'intègrent l'exotisme italien qu'en l'atténuant, en le ramenant au genre de la comédie, face à la pastorale et à la tragédie. Si la référence italienne reste cependant présente, cela tient avant tout aux personnages qui occupent ce cadre urbain, moins parce que certains, par leurs costumes s'apparentent à des types comiques italiens (ces types relèvent moins d'un univers exotique que d'un univers de convention fictionnel et comique, la plupart des pièces du Théâtre Italien ayant pour cadre la France et non l'Italie) que parce qu'ils se livrent à des activités festives et masquées en pleine rue.

*

* *

L'exotisme est bien présent dans le *RGO* mais son traitement iconographique n'a pas le caractère marqué de l'exotisme des ballets renouvelés de la fin du siècle. L'Orient gravé par

Ertinger est déjà celui de *Bajazet* et son Italie s'apparente à un décor de place publique. Son sérail est un palais à l'architecture sobre et classique et ses représentations de Venise n'intègrent pas nettement des monuments emblématiques de la cité des Doges. C'est qu'Ertinger tourne résolument le dos à tout élément réaliste et pittoresque.

2. LES THÈMES FESTIFS

L'exotisme italien peut se déceler aussi dans la représentation d'activités festives en plein air et liées au carnaval (danse, musique, présence de masques, représentations théâtrales). Contrairement aux divertissements de tragédie lyrique, ces réjouissances des ballets fin de siècle ne se situent plus à la périphérie du drame mais lui servent de cadre et l'alimentent ; elles ne sont plus commandées par des héros, divinités ou des magiciens mais données par des humains ; et elles sont plus réalistes : aux mariages, couronnements, célébrations de victoires se substituent carnivals mais aussi fêtes galantes et bals qui répondent à « une attirance envers la fusion de la fête (dont le carnaval est la synecdoque archétypique) et de la représentation dramatique » ; en même temps que se multiplient les pièces « prenant pour thème le carnaval et/ou Venise, ou plus généralement celui de la fête », on assiste à la Cour à « une théâtralisation des fêtes et des bals⁵⁹ ».

Dans le *RGO*, cinq livrets intègrent ce type de sujets festifs : *L'Europe galante* (dont la dernière entrée a pour décor « une salle magnifique préparée pour un bal⁶⁰ »), *Les fêtes galantes* (dont chaque entrée consiste en une fête donnée en l'honneur de Célimé, princesse de Naples, par un de ses prétendants), *Le carnaval de Venise* et *Les fragments* (dont la dernière entrée est consacrée à un bal masqué), auxquels on peut ajouter *Le carnaval*. Encore une fois, c'est le titre de l'opéra qui est déterminant dans le choix du sujet gravé (seuls les trois ballets dont le titre implique un thème festif sont illustrés en conséquence) et ces mêmes titres induisent aussi le choix des thèmes festifs précis : pas de bal masqué mais deux scènes de carnaval et une fête galante.

⁵⁹ Guy Spielmann, *op. cit.*, p. 339.

⁶⁰ *RGO*, tome 6, p. 149.

Le carnaval et ses masques

La mode du carnaval comme cadre temporel d'une intrigue débute avec *L'Europe galante* en 1697⁶¹ et se prolonge avec *Le carnaval de Venise*⁶². C'est aux gravures n°7 et n°46 qu'il revient d'illustrer ce thème festif, à travers la représentation de personnages chantant, dansant, et surtout déguisés.

C'est au thème du carnaval que l'on doit en effet, dans ces deux gravures, l'introduction de masques, ayant pour supports les cartouches de titre et les personnages : les visages déformés des hommes – profil accusé, grandes oreilles, menton en galoche, nez crochus, yeux saillants surmontés de sourcils fournis, traits satyriques – et celui, lunaire de la protagoniste féminine de la gravure n°46, ne s'expliquent qu'ainsi. Certains sont affublés de postiches (moustaches pour le personnage au premier plan de la gravure n°7 ou barbe pour son homologue de la gravure n°46). Les nez en forme de becs d'aigle des personnages d'arrière-plan sont également typiques de masques. Deux grandes catégories de masques coexistent sur la scène opératique. Ainsi, lorsque l'allégorie du Carnaval paraît dans le divertissement final du *Carnaval de Venise*, elle conduit d'abord une troupe de masques de différentes nations qui forment un « ballet sérieux ». Afin de redoubler les réjouissances et d'y introduire « un peu de folie, [elle] convoque de nouveaux masques », comiques⁶³. Ces deux catégories sont représentées par Ertinger.

Il puise ses masques sérieux dans la tradition du ballet des nations. Par exemple, ses deux figures féminines empruntent maintes caractéristiques au type iconographique de la Bohémienne (autrement dit la Gitane) :

*Les Bohémiens des ballets de cour vont [...] devenir sous Louis XIV de pures abstractions dramatiques [concourant] avec d'autres figures exotiques, tels les « Américains », les « Indiens » et autres représentants des continents, à élargir un espace mythique fait de fantaisie et couleur locale très stéréotypée. De son image sociale, les spectacles conservent de l'Égyptien son goût pour la musique et pour la danse – belle aubaine pour les librettistes – et la singularité de ses habits mi-haillons mi-extravagance – nouvelle aubaine pour les costumiers de théâtre*⁶⁴.

⁶¹ Momus, protagoniste du ballet *Les amours de Momus*, est certes dieu de la folie et du carnaval mais ces deux caractéristiques ne sont guère exploitées par le librettiste.

⁶² Voir les *Fragments de M. de Lully* si l'on considère que le bal masqué qui sert de cadre à la dernière entrée est lié à la période du carnaval, ce que le livret n'explique pas.

⁶³ « On tire un rideau, et l'on voit arriver du fond du théâtre un char magnifique, traîné par des masques comiques, rempli de figures de même caractère, qui se mêlent en dansant avec les masques sérieux. » (*RGO*, tome 6, p. 353).

⁶⁴ Sylvain Amic (dir.), *Bohèmes – De Léonard de Vinci à Picasso*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2012, p. 147.

Autant dire qu'Ertinger pouvait modeler son imaginaire sur une iconographie préexistante forgée par Daniel Rabel, Jacques Bellange⁶⁵ et Berain : on retrouve chez les Bohémiennes d'Ertinger l'ampleur de la robe qui facilite le mouvement de danse, la coiffure extravagante à aigrette et le caractère compliqué d'un costume fait de pièces rapportées, superposées, nouées entre elles et qui affiche pourtant une certaine richesse. La Bohémienne de la gravure n°46 nous fixe du regard, dans une attitude provocante qui évoque le *topos* de la Bohémienne sensuelle. Ces Bohémiennes côtoient des hommes portant fraise, plumet, crevés aux manches de style Renaissance, attributs habituels des Espagnols⁶⁶. Le personnage le plus à gauche de la gravure n°46 porte de surcroît les « pièces découpées, qualifiées de " basques ", qui remplacent [...] le tonnelet⁶⁷ ». Il serait cependant vain d'associer chaque personnage gravé par Ertinger à une nation en particulier. Par exemple, les images 10 et 11 du recueil *Habilllements et scènes comiques du Théâtre Italien* représentent respectivement Colombine et Isabelle avec des coiffes monumentales surmontées d'une aigrette, des robes à longues basques se terminant par des pompons, des manches longues que l'on retrouve chez les Bohémiennes d'Ertinger. Celui-ci fait le choix de costumes non réalistes et « d'une fantaisie indifférente à la géographie⁶⁸ ». Les pas de danse sont un critère également peu efficient pour déterminer la nation d'un personnage : on ne peut par exemple réduire la danseuse de carnaval du premier plan à une Espagnole dansant la sarabande, ou la danseuse du second plan à une vénitienne dansant la forlane sous prétexte que des estampes proposent de telles légendes à des positions de danse identiques. Les instruments contribuent aussi au ballet des nations : les castagnettes renvoient

⁶⁵ Voir par exemple la « Bohémienne au tambourin » due à l'école de Jacques Bellange, disponible sur : <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/0/553778-Bohemienne-au-tambourin>.

⁶⁶ Philippe Hourcade, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁷ Paulette Choné et Jérôme de La Gorce (codir.), *Fastes de cour au XVII^e siècle – Costumes de Bellange et de Berain*, *op. cit.*, p. 244.

⁶⁸ François Moureau, *op. cit.*, p. 195.

à l'Espagne⁶⁹ tandis que les tambours de basque⁷⁰ sont compatibles avec les différentes nations représentés dans les livrets : Espagnols, Basques, Égyptiennes⁷¹ mais aussi Italiens⁷².

D'autres masques gravés par Ertinger sont plutôt comiques. L'inscription dans un tel registre n'est pas forcément évidente aux yeux d'un lecteur du XXI^e siècle car elle se fonde sur des éléments codifiés. Sont ridicules les costumes qui empruntent à des modes vestimentaires ostensiblement désuètes, par exemple le chapeau à plume du personnage barbu de la gravure n°46 : il est identique à celui de « [François] Dumoulin en habit de paysan dansant à l'Opéra⁷³ » à propos duquel Rebecca Harris-Warrick relève, outre le ridicule du chapeau, le caractère démodé des vêtements et du port de la barbe⁷⁴. Il y a aussi communauté d'inspiration entre le personnage masculin au premier plan de la gravure n°7 et le « Masque en habit de vieille mode⁷⁵ » avec ses hauts de chausses larges et bouffants. Son chapeau haut de forme rappelle même celui du farceur français Guillot Gorju⁷⁶. Les robes courtes des danseuses, s'arrêtant au bas de leurs mollets et laissant paraître leurs chevilles⁷⁷, les inscrivent aussi dans un registre comique. Enfin, le chapeau du personnage tapant sur son tambourin se termine par un grelot qui symbolise la folie du carnaval. Ce registre se mesure aussi aux postures de danse : même si

⁶⁹ « Fort utilisées en Espagne, où l'on jouait souvent les sarabandes au son de cet instrument, les castagnettes permettaient aux danseurs de créer une variété de rythmes et de mettre en avant leur maintien personnel et leurs possibilités techniques grâce aussi au jeu des bras. » (Alberto Ausoni, « A la cour et à la ville : art de plaire, musique et mode », Jean Duron (dir.) *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, op. cit., p. 18.)

⁷⁰ « Instrument de percussion, composé d'une membrane tendue sur un cadre circulaire dans lequel sont insérés des grelots ou des pièces de cuivre en forme de très petites cymbales. [...] Le tambour de basque, populaire en Espagne et dans l'Italie méridionale, où il sert à rythmer les danses, a été employé dans l'orchestre pour des effets de couleur locale ou des danses dites " de caractère". » (Michel Brenet, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, 1926)

⁷¹ Il n'existe pas d'instrument propre à la Bohémienne. En effet, « malgré la présence abondante de Bohémiens – le plus souvent « Égyptiens » – dans les entrées des ballets de cour et comédies-ballets du Grand Siècle, il est difficile de trouver une caractéristique sonore qui tranche avec les effets instrumentaux alors habituellement requis pour tout ce qui est exotique quel que soit le point cardinal d'origine (notamment les castagnettes, la guitare ou le tambour de basque). L'authenticité sonore cède le pas à l'évocation de leurs danses virevoltantes et des costumes aux haillons soigneusement stylisés. » (Sylvain Amic (dir), *Bohèmes – De Léonard de Vinci à Picasso*, op. cit., p. 48).

⁷² Ils font aussi partie des instruments joués par les acteurs de la *commedia dell'arte* (Charles Mazouer, *Le théâtre d'Arlequin – Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano, Schena Editore – Paris, PUPS, 2002, p. 147).

⁷³ Voir illustration 218.

⁷⁴ Rebecca Harris-Warrick, op. cit., p. 360 et 388.

⁷⁵ Voir illustration 219.

⁷⁶ Voir illustration 251.

⁷⁷ « Saint-Hubert explique [...] que les entrées grotesques ou comiques requièrent des costumes plutôt courts, visiblement pour permettre une meilleure mobilité des membres inférieurs [...] alors que les entrées sérieuses auront des habits élaborés. » (Nicolas de Saint-Hubert, *La manière de composer et faire réussir les ballets*, 1641, cité dans Bianca Maurmayr, op. cit., p. 130). En effet, la bergère qui danse dans la gravure n°18 pour *L'idylle de Sceaux* porte un vêtement long qui laisse tout juste apparaître ses pieds tandis que les danseuses de carnaval ont des robes plus courtes.

les pieds, sur demi-pointe, tendus, et en ouverture, de la plupart des danseurs du carnaval sont globalement conformes aux règles de la belle danse, on repère des écarts comiques. Ainsi, certains danseurs gravés partagent avec le même « [François] Dumoulin en habit de paysan dansant à l'Opéra » le fait de brandir castagnettes et tambourins, bras gauche placé bien au-dessus de la tête⁷⁸. Le danseur du premier plan de la gravure n°7 contrevient quant à lui à la règle qui veut que les bras soient en opposition par rapport aux jambes : s'il appliquait cette règle comme « M. Ballon danseur à l'Opéra⁷⁹ », son avant-bras gauche qui tient le tambourin devrait s'élever grâce à un « rond du coude » pour se trouver plié avec la main à la hauteur de l'épaule plutôt que de rester ballant⁸⁰. Le personnage de gauche, dans la gravure n°7 (et son homologue de la gravure n°46), contrevient à lui tout seul à deux autres règles. L'une impose, tout au long du XVII^e siècle, des pieds de plus en plus tournés vers l'extérieur et de plus en plus tendus⁸¹, garder les pieds parallèles étant, à l'inverse, le signe d'une danse de style moins élevé⁸². Une comparaison entre le personnage gravé par Ertinger et le « Masque en habit dansant à l'Opéra⁸³ » montre que la posture du premier est loin d'avoir l'élégance du masque sérieux, dont les pieds sont en ouverture vers l'extérieur. La deuxième règle est relative au placement des coudes :

Il convient alors de veiller à ce que les coudes ne soient pas pressés trop près du corps ni ne soient trop éloignés ; ils ne doivent pas non plus être trop tirés vers l'arrière, ou amenés trop loin en avant ; ils doivent plutôt tomber aisément et ne pas paraître raides ou obstinés ; et la pointe du coude doit être placée vis-à-vis le centre des côtés du corps⁸⁴.

La posture du personnage d'Ertinger, tenant ses mains à la taille, les coudes suivant le mouvement de la jambe correspondante, ce qui entraîne un déhanchement, trouve des équivalents dans des estampes dont les légendes explicitent le registre comique. C'est par exemple à cette seule position des bras que le danseur arborant un « Habit crottesque de paysan

⁷⁸ Rebecca Harris-Warrick, *op. cit.*, p. 360 et p. 388.

⁷⁹ Voir illustration 216.

⁸⁰ Pierre Rameau, *Le Maître à danser*, Paris, J. Villette, 1725, chapitre VI « De l'opposition des bras aux pieds », p. 210-213.

⁸¹ Mickaël Bouffard-Veilleux et Herman Roodenburg, « Footwork – How seventeenth-Century painters made their merry-makers dance », dans Anne Tummers (dir.) *Celebrating in the golden age*, Haarlem, Franz Hals Museum - Rotterdam, Nai Publishers, p. 34.

⁸² Mickaël Bouffard-Veilleux, *La figure aristocratique dans le portrait d'apparat européen (1650-1800) Positions, danse et civilité*, *op. cit.*, p. 99.

⁸³ Voir illustration 220.

⁸⁴ John Weaver, *Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing*, Londres, J. Brotherton, W. Meadows, J. Graves et W. Chetwood, 1721, p. 1132, cité par Mickaël Bouffard-Veilleux dans « Attitudes de théâtre, civilité et dispositif narratif dans la peinture d'histoire française entre 1700 et 1760 », art. cit., p. 29.

dansant à l'opéra⁸⁵ » doit son inscription dans les registres « crottesque⁸⁶ » et rustique puisque son jeu de jambes est quant à lui attesté dans des estampes sérieuses. La danse de couple dans laquelle est engagé le personnage d'Ertinger et au cours de laquelle il croise sa partenaire, sans doute avant d'échanger sa place, de se retourner, pour lui faire face à nouveau ou se lancer dans un mouvement circulaire de ronde, correspond d'ailleurs à une danse rustique gravée par Gregorio Lambranzi⁸⁷. Ce danseur s'inscrit bien dans un univers non sérieux.

Parmi les masques comiques gravés par Ertinger pour illustrer la notion de carnaval, certains s'inspirent plus précisément de l'univers de la comédie italienne qu'il connaît bien pour avoir participé à l'illustration du *Théâtre Italien de Gherardi*. Malgré ses relations tendues avec les comédiens italiens, Lully introduisit très ponctuellement des *tipi fissi* dans l'opéra⁸⁸, mais il faut attendre 1697, année de la fermeture de la Comédie-Italienne⁸⁹ pour que les masques italiens réapparaissent explicitement dans les livrets d'Opéra avec l'entrée 4 « L'Italie » de *L'Europe galante*⁹⁰. Cette présence est à mettre au compte de la nostalgie :

*l'Italie, pour le public de 1700, [...] rappelle le souvenir, qui finit par devenir mythique, des Comédiens Italiens dispersés en 1697, et de leur répertoire où brillaient l'inventivité, et les effets spectaculaires en même temps que la désinvolture sur le plan de la morale. Dans cette constellation d'œuvres, les bergers traditionnels laissent donc la place aux masques, barcaroles, devins et devineresses, bohémiens, Espagnols, Arlequins et Arlequines, tous émanations ou parasites d'une vie citadine et mondaine poussée à un paroxysme idéal*⁹¹.

Plusieurs éléments des costumes carnavalesques du RGO font justement écho à l'iconographie des comédiens comiques italiens⁹². La rangée de boutons sur le devant de la veste des personnages masculins de la gravure n°7 pour *Le carnaval* est commune aux costumes italiens

⁸⁵ Voir illustration 221.

⁸⁶ Forme alternative de l'adjectif « grotesque ».

⁸⁷ Voir illustration 257.

⁸⁸ La quatrième entrée du *Carnaval* reprend celle du « Ballet des nations » qui clôt *Le bourgeois gentilhomme* avec ses Scaramouches, Arlequins et Trivelins tandis que la réjouissance finale de *Psyché* est menée par « une troupe enjouée de Polichinelles et de Matassins. » (*RGO*, tome 2, p. 127).

⁸⁹ Voir Barbara Nestola, *L'Air italien sur la scène des théâtres parisiens*, Turnhout, Brepols, 2020, p. 85, 112 et 130.

⁹⁰ Dès lors, les masques comiques seront régulièrement présents sur la scène de l'Opéra et dans le *RGO*, soit qu'ils forment la suite du Carnaval (*Carnaval de Venise*, 1699, prologue des *Fêtes vénitiennes*, 1710), ou de Momus (*Les Plaisirs de la Paix*, 1715), soit qu'ils participent à une festività : bal (*Fêtes vénitiennes*, 1710, et *Fêtes de Thalie*, 1714), fête nocturne ou champêtre (*Fêtes de l'Été*, 1716). Ils feront une dernière apparition dans le ballet *Les âges*, deux ans après l'arrivée en 1716 d'une nouvelle troupe italienne à Paris.

⁹¹ Jean-Noël Laurenti, *op. cit.*, p. 187. Cet attrait a également des raisons économiques : Francini fut en effet favorable à l'idée d'une renaissance de la troupe italienne, sous la protection de l'Académie royale de musique. L'affaire est résumée par Jérôme de La Gorce dans son article « L'Académie royale de musique et la Comédie-Italienne sous le règne de Louis XIV deux entreprises de spectacle en rivalité ? », art. cit., p. 22-23.

⁹² On se fera une idée de ces costumes notamment à partir du volume *Habillements et scènes comiques du Théâtre Italien*, Paris, [s.n.], [circa 1750] qui rassemble, à l'instigation des Menus Plaisirs du roi, soixante-douze planches reproduisant principalement des comédiens italiens tels qu'ils pouvaient apparaître sur la scène de l'Opéra.

de Sganarelle, de Scaramouche ou du Docteur Ballouard. Les hauts de chausses bouffants du masque au premier plan de la gravure n°7 rappellent celles du Capitain *Spezza Ferre*⁹³. La fraise et le chapeau mou aux larges bords du joueur de tambourin dans la gravure n°7 se retrouvent également dans différents costumes italiens.

Par leurs costumes, leurs pas de danse et leurs instruments, tous ces personnages participent donc d'un syncrétisme extravagant, mêlant masques sérieux et comiques de différentes nations. Les deux gravures carnavalesques correspondent bien à l'esprit des livrets qu'elles illustrent. Ainsi le livret n°7 pour *Le Carnaval* prévoit à l'entrée 1 des Espagnols et Espagnolettes, à l'entrée 4 des masques italiens, à l'entrée 7 « une Égyptienne dansante et chantant, accompagnée de quatre Bohémiennes jouant de la guitare, quatre Basques jouant des castagnettes, et quatre Égyptiens jouant des guitares⁹⁴ », à l'entrée 8 des Basques et des Polichinelles. L'entrée finale les rassemble tous, à l'instigation du Carnaval de retour sur scène. Le livret du *Carnaval de Venise* intègre quant à lui « une troupe de Bohémiens, d'Arméniens et d'Esclavons, avec des guitares, [qui] vient dans la place Saint-Marc, prendre part aux plaisirs du carnaval⁹⁵ », des « Castelans et des Barqueroles, avec le fifre et le tambourin⁹⁶ » et des masques comiques dans le dernier divertissement.

Le cas d'Arlequin

Parmi les masques de carnaval du RGO, l'un peut être identifié plus précisément à Arlequin. Dans la gravure n°7, sa silhouette est la seule à ne pas se superposer à celles des autres danseurs ; il est aussi le seul sans instrument de musique et il emprunte une direction inverse à celles des autres danseurs comme si lui était accordé un statut à part. Il est immédiatement identifiable grâce au motif à losanges de l'étoffe de son costume, constituée, à l'origine, de différentes pièces d'étoffe cousues ensemble, signes de pauvreté. Ce costume et une certaine souplesse physique sont des caractéristiques du type d'Arlequin. Cette identification est corroborée par le livret qui prévoit explicitement un Arlequin parmi les masques italiens de l'entrée 4⁹⁷.

⁹³ Voir disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10529638v/f38.item>.

⁹⁴ RGO, tome 1, p. 367.

⁹⁵ RGO, tome 6, p. 306.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 332.

⁹⁷ RGO, tome 2, p. 361.

Ertinger a eu l'occasion de représenter Arlequin une douzaine de fois pour le recueil du *Théâtre Italien*⁹⁸. Malgré les situations diverses, les travestissements les plus variés, Arlequin y est toujours identifiable grâce à son masque, sa batte, son costume à deux pièces (une veste serrée par une ceinture plutôt basse qui retient sa batte, des pantalons longs plus ou moins ajustés) taillé dans la même étoffe à losanges, et son chapeau plat, éléments empruntés à Evaristo Gherardi. Dans deux de ces gravures pour *Le misanthrope*⁹⁹ et *La fontaine de Sapience*, Ertinger copie même la célèbre estampe de Mariette représentant « Evaristo Gherardi faisant le personnage d'Arlequin¹⁰⁰ ».

L'Arlequin de la gravure n°7 ne doit pourtant pas grand-chose à celui du *Théâtre italien*. Son costume est un justaucorps formé tout d'une pièce qui épouse une ligne continue, sinueuse et ascendante, qui part de la pointe du pied droit, suit la jambe, la courbe du ventre, la rangée de boutons sur la poitrine, se poursuit le long de l'encolure pour finalement bifurquer et se prolonger dans le bas du visage. Ce costume pourrait avoir été inspiré à Ertinger par les frontispices hollandais pour *Le carnaval mascarade* et *Le carnaval de Venise*¹⁰¹ (qui en proposent une version épousant des corps bien plus contorsionnés, faunesques et ivres) à moins qu'Ertinger et son homologue puisent à une même source iconographique¹⁰². L'Arlequin d'Ertinger a beau être affublé d'un ventre rembourré¹⁰³ et d'un chapeau plat (qui n'a cependant pas la souplesse des couvre-chefs attribués traditionnellement à Arlequin), il est privé de son traditionnel accessoire, la batte (même si, comme par un fait exprès, la base en perspective du bâtiment de gauche occupe la place attendue de cet accessoire traditionnel) et son masque aux traits grossiers complété d'une barbe postiche n'a pas la couleur sombre qui signale son origine populaire et diabolique. L'Arlequin du *RGO* se distingue aussi de celui du *Théâtre Italien* dans la mesure où il n'est pas acteur/danseur mais simple danseur, ce qui correspond au statut que lui réservent les didascalies du *Carnaval* (accompagné de musiciens italiens, de quatre

⁹⁸ Ainsi que pour le frontispice de l'ouvrage *Arlequiniana ou les bons mots, les histoires plaisantes et agréables recueillies des conversations d'Arlequin*, 2^de éd. aug., Paris, Florentin, P. Delaulne et Michel, 1694.

⁹⁹ Voir illustration 250.

¹⁰⁰ Voir illustration 252.

¹⁰¹ Voir illustration 78 et 80.

¹⁰² Une source possible est l'ouvrage illustré de Giacomo Franco, *Habiti d'huomeni et donne venetiane, con la processione della Serma Signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste et cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia*, Venise, 1614.

¹⁰³ Les postiches sont le signe du grotesque au théâtre mais aussi en danse : « À la construction d'une corporéité noble, qui reflète les principes chorétiques annoncés dans les manuels de danse, se juxtapose celle [...] des personnages ayant un signe corporel distinctif qui empêchait la liberté des mouvements et rendait la corporéité des danseurs grotesques : il s'agit des protubérances et déformations corporelles que l'on trouve déjà dans le ballet français. » (Bianca Maurmayr, *op. cit.*, p. 193).

Scaramouches et quatre Trivelins, il s’y livre à un *lazzi di notte* : ils « représentent une nuit, à la manière des Comédiens Italiens, en cadence¹⁰⁴ » c’est-à-dire « en dansant, lorsque les pas et le mouvement du corps suivent les notes et les mesures des instruments¹⁰⁵ » avant de danser « une réjouissance¹⁰⁶ ») et celles des livrets d’opéra à partir de 1697 (à l’exception notable des *Fêtes vénitiennes*, 1710, qui inclut un Arlequin chantant). Sa posture dansée est d’ailleurs conforme à ce qu’on attend d’un Arlequin sur la scène de l’Opéra. Différents chercheurs ont établi que les *solli* d’Arlequin convoquent deux traditions¹⁰⁷. La première est l’adaptation des postures favorites du personnage de théâtre : pas « burlesques » tels que pirouettes, pieds joints, jeux de tête, bassin en arrière, « main(s) au chapeau, à la ceinture, à la batte, à la taille, en bas¹⁰⁸ » et fait de tourner le dos au public. L’autre consiste à parodier les règles de la belle danse en les inversant, en adoptant, par exemple,

des positions dites « fausses » (pieds ou bras en-dedans), un relâchement excessif du corps au lieu de la rectitude constamment recherchée, ou encore le fait qu’on y frappe souvent du pied ou du talon au lieu de s’élever sur la pointe, et que le contact avec le sol prédomine, au détriment de la nécessaire tension vers le haut¹⁰⁹.

Mickaël Bouffard fait ainsi référence à la comédie *L’Arlequin aux Tuileries* qui, en 1700, fait la satire des manières de se promener des gens du bel air. Parmi les types moqués par Arlequin,

*Ce petit fanfaron, ce noble frénétique,
Ses poings sur les côtés, semble un vase à l’antique¹¹⁰.*

L’auteur rapproche ce passage d’une indication contenue dans une partition chorégraphique pour une « Entrée d’Arlequin » : le danseur commence « Les deux bras à la ceinture » comme le confirme le schéma inspiré de la notation Beauchamps-Feuillet¹¹¹, dans lequel deux crochets désignent ce même geste. On a déjà montré que le personnage correspondant à Arlequin dans la gravure n°7, en tant que masque comique, avait une posture qui s’éloignait en partie des règles de la belle danse, mais cette manière précise de tenir les bras à la taille et la position des

¹⁰⁴ *RGO*, tome 2, p. 361.

¹⁰⁵ Article « Cadence », dans Antoine de Furetière, *op. cit.*, tome 1, page non numérotée.

¹⁰⁶ *RGO*, tome 2, p. 362.

¹⁰⁷ Nous reprenons les conclusions de plusieurs articles constitutifs de l’ouvrage *Arlequin danseur au tournant du XVIII^e siècle*, atelier-rencontre et recherche organisé à Nantes les 14-15 mai 2004, annales de l’ACRAS, n°1, 2005.

¹⁰⁸ Ivan Leymarie, « L’interprétation de la chaconne d’Arlequin de M. de la Montagne », dans *Arlequin danseur au tournant du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁹ Marie-Thérèse Mourey, « Arlequin et les personnages de la *commedia dell’arte* dans le recueil de Gregorio Lambranzi », dans *Arlequin danseur au tournant du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 87.

¹¹⁰ Mickaël Bouffard-Veilleux, *Le bon air et la bonne grâce – Attitudes et gestes de la figure noble dans l’art européen (1661-1789)*, *op. cit.*, p. 332.

¹¹¹ Il s’agit d’un système de notation des pas, positions et déplacements des danseurs inventé par le maître de danse Pierre Beauchamp dans les années 1680 puis expliqué par un autre maître de danse, Raoul-Auger Feuillet en 1700.

coudes sont bien des *topoi* gestuels d'Arlequin¹¹². Là où Mickaël Bouffard déduit la portée parodique de ce geste de ses écarts par rapport à une norme explicitée par les théoriciens, nous pouvons la déduire de sa confrontation avec les versions de ce même geste accompli par des personnages héroïques gravés dans le *RGO*, même s'ils ne dansent pas : Achille (gravure n°22), Latinus (gravure n°26), Circé (gravure n°33), Télamon (gravure n°51) portent une seule main à la taille ; retournée avec la paume visible (gravures n°26 et 33), ou retenant un manteau (gravures n°22 et 51), elle n'est jamais posée à plat. Le seul autre personnage du recueil à poser sa main à la taille comme Arlequin est, et ce n'est pas un hasard, le dieu de la raillerie Momus¹¹³.

L'Arlequin d'Ertinger a beau s'inscrire dans un univers comique en refusant de placer ses pieds en ouverture et en plaçant ses bras à la hanche (par ignorance de la norme ou dans une intention parodique), il ne se livre cependant pas aux pirouettes du *zanni*, ne se distingue pas par son élasticité. Enfin, l'un de ses pieds est tendu et l'autre sur demi-pointe. En fin de compte, l'Arlequin gravé est comique alors que son homologue scénique relève du burlesque. Cette édulcoration est intensifiée chez le double inversé d'Arlequin dans la gravure n°46. Le changement de costume d'une gravure à l'autre joue un rôle considérable dans la perception des postures : au justaucorps de la gravure n°7 se substitue l'habit à tonnelet revêtu par les danseurs de l'Académie royale de musique.

Le modèle iconographique de l'Arlequin de Gherardi a subi une profonde révision de ses traits lorsqu'il a été exporté dans le *RGO*. Ertinger conçoit un Arlequin original, au croisement de plusieurs inspirations. On devrait même plutôt parler des Arlequins du *RGO* puisqu'entre les gravures n°7 et n°46 le personnage que nous avons identifié comme Arlequin a changé de physionomie. Ertinger trouve un équivalent iconographique au fait que l'Arlequin des livrets d'opéra s'inscrit dans un syncrétisme dont lui-même n'est qu'une modalité : il n'est pas déguisé à des fins satiriques ou de transformation burlesque de l'univers mythologique, comme il l'était sur la scène du Théâtre italien ; il est sujet à la multiplication (les livrets prévoient simultanément plusieurs Arlequins) et à la déclinaison (il existe des Arlequines) ; il n'apparaît jamais seul mais toujours intégré à une troupe dansante dont l'unité provient de son appartenance à la catégorie des « masques » (signes de la manière dont les Français se

¹¹² « Les représentations archétypales d'Arlequin et d'Arlequine au XVIII^e siècle nous les présentent très souvent avec le coude avancé à outrance, ce qui a pour effet d'entraîner l'épaule et de contrevenir à un autre axiome de la bonne grâce qui est d'avoir les épaules en arrière. C'est ainsi que Watteau nous le représente dans *Les comédiens italiens*. » (Mickaël Bouffard-Veilleux, *Le bon air et la bonne grâce – Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, op. cit., p. 336).

¹¹³ Voir la gravure n°35 pour *Les amours de Momus*.

représentent le carnaval), parfois exclusivement des masques de la comédie italienne et parfois des « masques de toutes façons¹¹⁴ » (masques des nations ou de « Dame-Gigogne¹¹⁵ » qui appartient au théâtre de marionnettes). Sur la scène de l'Opéra, Arlequin ne peut cependant pas disparaître parmi d'autres masques parce qu'il conserve son apparence, qui connote à elle seule la comédie italienne. Il suffit de comparer le traitement que lui réserve Ertinger aux témoignages gravés relayant l'Arlequin opératique. La réponse d'Ertinger n'est pas celle de Berain qui pour la quatrième entrée du *Ballet des saisons* accompagne Arlequin d'une Arlequine et d'un enfant Arlequin, tous trois affublés d'un masque noir et d'une batte¹¹⁶. Ce n'est pas non plus celle de l'auteur de l'estampe représentant Dame-Gigogne¹¹⁷ qui intègre en arrière-plan un Arlequin danseur qu'on identifie à ses accessoires et à sa gestuelle déréglée (il saute, brandissant sa batte d'une main, touchant son chapeau de l'autre). Sa réponse ne s'inspire pas non plus de l'estampe qui fait incarner l'Opéra par cinq danseurs et danseuses juxtaposés¹¹⁸ dont « la *Signore Spinette* en Arlequine¹¹⁹ » au corps ondulant, au costume tout entier losangé, tenant son chapeau et sa batte. Le contexte d'apparition de l'Arlequin d'Ertinger, un ensemble illustratif où dominant les frontispices de tragédies lyriques, explique qu'Ertinger atténue son potentiel comique et ses signes distinctifs, qu'il lui fasse partager la rectitude de corps des autres personnages gravés, ce qui revient à en faire un masque parmi d'autres.

La fête galante et ses concertistes

Parmi les thèmes festifs, celui de la fête galante donne son titre à l'opéra n°45 de Duché et Desmarest, représenté en 1698. Le sujet en est la rivalité des trois prétendants de Célimé : Idas, prince de Toscane, Carlos, prince de Naples, et Sostrate, prince persan donnent chacun une fête en l'honneur de cette reine avant qu'on célèbre ses noces avec Idas. Ces fêtes sont galantes, parce qu'elles sont dictées par l'amour et parce qu'elles sont agréables. Elles consistent en des chants et danses et sont à l'image de celles organisées par la noblesse de l'époque¹²⁰ et dont les gazettes fournissent des comptes-rendus telle la *Description d'une fête galante donnée à Montpellier par M. de la Quere à Mademoiselle de la Verune* : entre un magnifique souper et le

¹¹⁴ *RGO*, tome 7, p. 431.

¹¹⁵ *Idem*.

¹¹⁶ Voir illustration 210.

¹¹⁷ Voir illustration 254.

¹¹⁸ « L'Opéra », Paris, N. Bonnard disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8408048c>.

¹¹⁹ Voir illustration 224.

¹²⁰ Voir Anne-Madeleine Goulet, « Les variations de la fête », dans Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, op. cit., p. 92.

spectacle d'une composition de fleurs de toutes les saisons et de rubans de toutes sortes, la jeune fille est divertie

par un concert admirable de hautbois qui étaient dans un autre cabinet. À ces hautbois succédèrent les violons qu'on y avait mis dans le troisième ; et ils n'eurent pas plutôt cessé de jouer qu'une excellente musique se fit entendre du dernier de ces cabinets¹²¹.

La nouveauté du sujet du ballet *Les fêtes galantes* se lit dès son titre et implique une gravure dont le sujet se doit de trancher avec le reste des autres gravures du RGO. C'est en effet l'unique gravure de tout le recueil à représenter une scène qui ne doive rien aux univers fictifs de la mythologie antique, du roman de chevalerie, de la pastorale, ou de la comédie italienne. Ertinger, illustrant avant tout la notion de « fête galante », juxtapose des signes de la fête (à travers les chanteurs et instrumentistes et les costumes spectaculaires) et de la galanterie (qui s'incarne dans le couple de danseurs et par le Cupidon sculpté dans le médaillon surmontant la porte monumentale du fond). Lorsqu'il a conçu le sujet de cette gravure, Ertinger avait vraisemblablement à l'esprit la gravure qui sert de frontispice général aux tomes 2, 3 et 5 du *Théâtre italien* de Gherardi (gravé par C. Mathey¹²²). Les deux gravures représentent l'intérieur d'un palais de conception identique et le premier plan est occupé par un ensemble de concertistes. Dans le recueil de comédies italiennes, les musiciens sont des angelots : un flûtiste, un claveciniste, un violoniste, un violiste et un joueur de théorbe, dirigés par un maître de musique qui brandit deux partitions roulées. La devise « *ex pluribus unum* » qui se traduit mot à mot par « un seul à partir de plusieurs » renvoie à l'ensemble instrumental qu'ils forment sous la houlette du personnage central ainsi qu'à l'esprit de troupe des comédiens italiens. Ertinger a transposé une scène allégorique incarnée par des *putti* en une scène plus réaliste incarnée par de simples mortels. Assis à gauche, sur une escabelle¹²³ en bois sculpté de style Renaissance, deux chanteurs tiennent en main leur partition – dont l'une laisse apparaître des paroles écrites sous les portées – et celui du fond a même la bouche grande ouverte. Ils sont accompagnés par un claveciniste. La partie droite de l'ensemble est formée d'un violoniste (assis sur un banc, au premier plan), d'un joueur de viole de gambe (assis à sa droite, un peu en retrait) qui double la basse continue, d'un flûtiste et d'un guitariste (debout au fond, qui se substitue au théorbiste du frontispice du *Théâtre italien*). L'ensemble représenté est donc un duo vocal constitué soit

¹²¹ *Le nouveau Mercure galant*, août, tome VI, 1677, p. 127-133.

¹²² Voir illustration 247.

¹²³ « Sorte de tabouret à large assise ou de petit banc dont l'assise est soutenue par deux montants latéraux découpés », selon la définition proposée sur le *Site Meubliz.com – Les meubles de A à Z*, disponible sur : <http://www.meubliz.com..>

d'une voix de dessus unique soit de deux voix de dessus, accompagné de trois dessus et d'une basse continue. L'effectif réduit, la position assise des chanteurs et la réunion de chanteurs et musiciens dans le même espace excluent que les chanteurs soient des chanteurs d'opéra et que les instrumentistes soient des musiciens de l'orchestre du Palais Royal (qui était installé au parterre, le long du plateau scénique). La gravure pourrait représenter un orchestre de musique de chambre, donnant un concert privé¹²⁴, comme on en donnait lors de fêtes galantes. Pour traiter ce sujet réaliste et contemporain, Ertinger s'inspire à la fois des gravures de mode (qui promeuvent les mœurs raffinées de la Cour notamment en représentant des figures jouant d'un instrument de musique) et du genre pictural du « concert ».

Dans la gravure d'Ertinger, la tenue des instruments est globalement conforme aux usages de l'époque, qu'il s'agisse de la tenue du *traverso* ou de la position du violon sur l'épaule¹²⁵. Le fait que seuls les chanteurs disposent d'une partition est également attesté. Cependant le port de la guitare reste exagéré et d'autant plus surprenant qu'aucun ruban n'en facilite le maintien, comme c'est alors l'usage¹²⁶. Par un défaut de la représentation en perspective, la claveciniste semble jouer debout tandis que le violiste est assis très bas. Le réalisme trouve également ses limites dans la représentation des instruments. La courbe caractéristique de l'archet baroque est outrée et le *traverso* est plus allongé que ses modèles réels. La viole possède bien six cordes près du chevalet, mais elles se transforment en trois cordes au niveau du chevillier¹²⁷. Ni l'extrémité inférieure de la touche ni les frettes ne sont d'ailleurs dessinées. Le chevillier se terminant par une tête de femme sculptée est représenté au mépris des lois de la perspective. Le violon ne comporte pas de chevalet et sa touche est anormalement courte. La guitare comporte sept cordes au lieu des neuf ou dix de la guitare baroque¹²⁸. Les portées de la partition sont simplifiées puisqu'elles ne comportent que quatre lignes au lieu de cinq.

Si Ertinger se montre peu soigneux quant à la représentation des détails, c'est aussi qu'il ramène la fête galante à une activité purement spectaculaire. Cette gravure montre des

¹²⁴ « En France, à la fin du règne de Louis XIV, la musique instrumentale était un art social, plutôt privé [...]. À la différence de l'Italie, il n'y avait pas de concert public au début du XVIII^e siècle. On jouait en société, souvent entre amateurs pour un public choisi. » (François Moureau, *op. cit.*, p. 22-23).

¹²⁵ Tenu par la main gauche et non pas serré sous le menton comme ce sera l'usage dans la musique dite classique.

¹²⁶ On retrouve cette tenue haute dans la gravure exécutée par Ertinger pour *Les filles errantes*, comédie du *Théâtre italien*, où elle est tenue ainsi par Arlequin, donc dans un contexte comique.

¹²⁷ Ertinger omet de représenter les limites de la touche si bien que ce qui constitue une corde au niveau du chevalet se transforme, en remontant, en une ligne correspondant au bord de touche.

¹²⁸ La guitare baroque comporte cinq chœurs (association de deux cordes jouées généralement simultanément), ce qui correspond à dix cordes (ou neuf selon que la chanterelle est doublée ou non).

personnes liées à l'univers du spectacle plutôt que des personnes ordinaires prises dans une activité festive (par exemple un bal), ceux qui donnent la fête galante plutôt que ceux pour qui elle est donnée, ceux qui créent le spectacle plutôt que ceux qui y assistent : la fête galante est posée en univers extraordinaire au même titre que les univers littéraires (mythologiques, romanesques ou comiques). La profondeur de la pièce, la distinction entre un premier plan occupé par l'ensemble instrumental et un second plan occupé par des petits personnages qui semblent sortir des coulisses, comme des choristes, renforcent la théâtralité de l'espace et de la fête galante, traitée comme un concert privé sans public (à moins qu'il ne s'agisse d'un intermède musical, l'un de ceux qui occupent les entractes dans le cas du théâtre parlé¹²⁹, mais la présence de l'épINETTE reste difficilement envisageable sur une scène).

Pas aussi réaliste qu'elle pourrait l'être, cette gravure ne tranche donc pas avec les autres, ce que confirment les costumes de scène des musiciens (aux coiffes extravagantes en plumes d'autruches, aux voiles flottants) partagés par d'autres personnages gravés. Le décor joue également un rôle non négligeable dans cette intégration d'un sujet contemporain au reste des gravures du RGO puisque l'architecture palatiale qui sert de cadre à cette fête galante est déjà celle de la gravure pour *L'Europe galante*.

Qu'il s'agisse d'un concert de musique de chambre donné dans un salon privé ou d'un intermède musical donné sur une scène de théâtre, on comprend mal la présence du personnage central. Habillé comme les autres d'un costume de fantaisie, il brandit dans sa main droite un rouleau de papier. Cet attribut¹³⁰, sa position centrale, et le fait qu'il ne tient pas d'instrument, le désignent soit comme batteur de mesure (chargé de l'orchestre) soit comme maître de musique (chargé du chant)¹³¹. Aucune des deux hypothèses n'est pleinement satisfaisante : le fait que le personnage dirige des chanteurs qui unissent leurs voix au jeu des musiciens laisse penser qu'il s'agit d'un chef, mais que les chanteurs soient assis et s'aident de leur partition fait

¹²⁹ « Ce qu'on donne en spectacle entre les actes d'une comédie pour amuser le peuple tandis que les acteurs reprennent haleine, ou changent d'habits, ou pour donner loisir de changer les décorations. Les intermèdes se font de ballets, facéties, chœurs de musique, etc., qui n'ont rien de commun avec la pièce. » (Antoine Furetière, *op. cit.*, tome 1, p. 366). À l'époque on appelle communément ces intermèdes, les « violons ».

¹³⁰ « De nombreuses représentations graphiques du batteur de mesure datant de la fin du XVII^e siècle nous montrent un homme muni d'une feuille de papier roulée qui s'en sert comme d'une baguette pour diriger. » (Edmond Lemaître, « Une discipline d'orchestre », dans Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 119). Dans l'article « Batteur de mesure » (Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 1, p. 386), cette fonction est associée exclusivement à un « bâton de mesure, en bois, assez court ».

¹³¹ Voir Bertrand Porot, art. cit., p. 234 et Jean Forméris et Béatrice Debradandère-Descamps, *La musique et la peinture 1600-1900, Trois siècles d'iconographie musicale-Cœuvres des collections publiques françaises*, Nice, Direction des musées de Nice, 1991, p. 104-105.

pencher en faveur de l'hypothèse d'un maître de musique dirigeant une répétition. De plus, l'effectif réduit de l'ensemble représenté n'a pas besoin d'être dirigé par un huitième personnage, la fonction de chef étant, dans les ensembles réduits, habituellement dévolue au premier violon qui jouait alors debout. D'ailleurs, aucun des instrumentistes ne regarde ce chef qui, de toutes façons, ne peut être visible de ses musiciens puisqu'il est en retrait par rapport à eux et ne leur fait pas face. De sa position de jambes, typique d'un danseur, on peut aussi déduire qu'il s'agit d'un maître de ballet : la présence, à l'arrière-plan, de danseurs pourrait aller dans le sens de cette interprétation, n'était le fait qu'il leur tourne le dos. Le statut ambivalent de ce personnage, sa position et sa « transparence » pour les autres, en font une anomalie.

L'approximation dans la représentation des instruments, la lisibilité des deux parties du titre dans le contenu de la gravure, la théâtralité des costumes et de l'espace, la nature spectaculaire du sujet représenté, le souci d'insérer cette gravure dans le reste du programme illustratif et la difficulté d'assigner une fonction au protagoniste ont pour conséquence une mise à distance de ce qu'aurait de trop réaliste un concert privé donné par des êtres ordinaires (des artistes musiciens, chanteurs, danseurs), devant un public. Pour représenter une fête galante donnée par des humains, sujet d'un ballet qui contribue au renouvellement opératique, Ertinger atténue le réalisme et la nouveauté de la scène de genre : en cela il n'est pas si éloigné du librettiste qui, certes choisit un sujet commun correspondant à une activité à la mode, mais le dépayse en le déplaçant à Naples.

*

* *

Carnaval et concert sont privilégiés par Ertinger lorsqu'il s'agit de représenter des thèmes festifs réintroduits sur la scène de l'Opéra. Il ne retient pas le thème du bal pourtant présent dans une entrée des *Fragments de M. de Lully* : c'est qu'un bal suppose des êtres ordinaires se livrant aux plaisirs de la danse de salon et qui se donnent les uns les autres en spectacle, tandis que concert et carnaval sont des spectacles dont il est possible de ne représenter que les acteurs et non les spectateurs. Entre gravures de carnaval et de fêtes galantes Ertinger a tissé un réseau de correspondances : dans les deux cas, la fête s'incarne dans la danse, la musique et les costumes extravagants qui rendent compte d'un univers bariolé, opulent et fantaisiste. Écharpes de gaze fixées aux coiffes et diadèmes des femmes rehaussés de plumes disposées en éventail, en panaches, en bouquets d'aigrettes, manches bouffantes, bouillonnées, échancrées

ou à crevés, canons et rubans, étoffes brodées de motifs en rinceaux, pierreries, dentelles, cols variés (collet monté, fraises), dentelles et pompons : ces réminiscences de la mode des XVI^e et XVII^e siècles sont autant de costumes partagés par les masques de carnaval et les instrumentistes d'un concert galant. Ces deux sujets évitent à Ertinger la représentation d'êtres ordinaires tandis que les masques sérieux et comiques, les musiciens et chanteurs appartiennent à des univers facilement « solubles » dans les autres univers fictifs que sont la pastorale, la mythologie et le roman.

3. LE RENOUVELLEMENT DU PERSONNEL OPÉRATIQUE

Le renouvellement des sujets et l'introduction de thèmes festifs vont de pair avec un renouvellement des personnages opératiques.

Des dieux plus légers et humanisés

On assiste ainsi à l'introduction de « dieux aimables¹³² » qui contribuent à donner de la mythologie une « figure riante¹³³ », et qui n'incarnent plus des idéaux héroïques mais « un esprit d'hédonisme¹³⁴ ». Pour qualifier cet infléchissement, Nathalie Lecomte emploie l'expression « ton anacréontique¹³⁵ », qui renvoie à une vision légère, gracieuse et galante de la mythologie, sur le modèle des *Odes* du poète grec Anacréon.

Les *Amours de Momus*, premier ballet créé depuis la mort de Lully, est un premier jalon dans le renouvellement du panthéon opératique. Dans ce livret mythologique, figurent aux côtés du dieu de la raillerie Momus, Hébé, déesse de la Jeunesse, Comus, dieu des festins, Vénus et Bacchus ainsi que leurs suites. Dans une de ses lettres à l'abbé Dubos, Louis Ladvocat, commente à propos de la réception de cet opéra les applaudissements « fort peu usités, même dans les grands sujets », et, passant du particulier au général, reproche à son destinataire de refuser « que l'opéra [...] soit [...] susceptible des mêmes sujets que ceux qu'on joue sur le Théâtre français », mettant ainsi en valeur la légèreté inédite de l'intrigue de ce ballet. Dans le RGO, la gravure pour *Les amours de Momus* inaugure le tome 5 qui, outre Momus, introduit des divinités jusque-là inédites dans le programme d'Ertinger : Bacchus, les Saisons et surtout

¹³² Robert Tomlinson, *op. cit.*, p. 43.

¹³³ *Ibidem*, p. 44.

¹³⁴ Georgia J. Cowart, art. cit., p. 28.

¹³⁵ Nathalie Lecomte, *Entre cours et jardins d'illusion – Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre national de la danse, 2014, p. 336.

Vénus. Cette dernière fait une entrée certes tardive mais triomphale dans le programme illustratif du *RGO*, à partir de la gravure n°39 pour *La naissance de Vénus* ; elle réapparaîtra en tant que protagoniste dans la gravure initiale du tome 6, pour *Vénus et Adonis*, et sous forme de déesse auxiliaire dans les gravures n°49 et 51 contenues dans le dernier tome.

La gravure n°33 pour *Les amours de Momus* présente des singularités iconographiques rendant compte d'un nouveau rapport au divin. Mélite n'est pas revêtue de la tunique antique qu'Ertinger réserve aux nymphes ; elle n'est pas non plus habillée en bergère mais porte la robe d'actrice qui sied, dans le *RGO*, aux célèbres mortelles. Son comparse le dieu des eaux Palémon, représenté traditionnellement sous les traits d'un enfant porté par des dauphins ou des divinités marines¹³⁶, est curieusement représenté ici en berger, sans qu'il ne soit fait allusion à son origine marine. En refusant à la nymphe et au dieu marin des costumes à l'antique, Ertinger ne traite donc pas les divinités peu notoires de ce ballet, comme celles des tragédies lyriques ou même des pastorales héroïques. C'est ce que montre une comparaison avec les gravures des pastorales n°27 (*Coronis*) et n°44 (*Isse*) dans lesquelles Apollon et les nymphes éponymes sont habillées à l'antique.

Cette forme d'humanisation des personnages divins est cependant propre à cette gravure pour *Les amours de Momus* : dans les gravures n°1 pour la pastorale *Pomone* et n°36 pour *Le ballet des saisons*, les divinités mineures, Flore, Pomone et Faune sont certes humanisées, représentées en habits qui n'ont rien d'antique mais restent identifiables grâce à leurs attributs notoires alors que la gravure pour *Les amours de Momus* représente *a priori* des humains que seul le titre et le livret permettent d'identifier comme des divinités. À ce titre, cette gravure est un signe important dans la prise en compte, par Ertinger, du renouvellement du personnel opératique : elle est l'équivalent iconographique d'une évolution de l'inspiration des librettistes.

Des souverain(e)s sans couronne

Le frontispice n°42 du ballet *Aricie* dans le tome 6 inaugure un autre choix iconographique rendant compte d'un renoncement à la gravité dans la représentation cette fois des héros. Dans le *RGO*, rois et reines, princes et princesses sont conventionnellement représentés avec pour attribut une couronne. Or, dans la gravure n°42 ni Aricie, ni Fernand ne

¹³⁶ Voir le chapitre « Palémon » dans *Les images, ou Tableaux de plate peinture de Philostrate*, *op. cit.*, p. 755. Pour rappeler l'origine marine du Palémon de la *Psyché* de Molière, créée en 1671, Gisse, auteur des costumes, lui confie un coquillage et un bouquet d'algues.

portent cet attribut des souverains : c'est que cette princesse de l'Île inconnue et ce prince d'Espagne, d'inspiration non pas mythologique mais romanesque, n'ont pas la notoriété de leurs homologues Amadis de Gaule, Roland, Renaud et Amadis de Grèce, puisqu'ils sont inventés de toutes pièces.

Ce parti pris iconographique, qui rend compte de l'infléchissement dans l'inspiration des librettistes, laisse des traces dans la suite du *RGO*, y compris dans la manière de représenter les rois et reines de tragédie puisque les deux exceptions à cette règle qui veut que le souverain(s) gravé(es) soient couronné(e)s sont postérieures à *Aricie* et concernent Marthésie et Argapise (gravure n°48) ainsi que Picus (gravure n°50). L'absence de cet attribut notoire de la tragédie a beau ne pas être systématique et se cantonner à trois gravures, le fait que ces dernières soient contenues dans les deux derniers tomes traduit un infléchissement des sujets gravés vers une gravité moindre.

Des personnages de l'humanité ordinaire

Avec le genre du ballet apparaissent également sur scène des êtres relevant d'un univers ni mythologique, ni pastoral, ni romanesque, mais humain et contemporain. Ni divinités, ni héros, ni bergers, ni chevaliers, ce sont de simples amants et amantes s'inscrivant dans un univers non extraordinaire. Cet infléchissement n'est *a priori* pas du tout relayé par Ertinger : des gravures du *RGO* se dégagent globalement l'image d'un univers opératique qui n'a rien à voir avec le réalisme. Alors que la tradition illustrée des *Métamorphoses* n'hésite pas à faire côtoyer dieux et simples humains revêtus d'habits contemporains dans des décors réalistes (intérieurs bourgeois meublés, fermes, places de ville, guérites...), que le graveur illustrant la partition du *Carnaval de Venise* représente Isabelle, une simple humaine sans notoriété particulière, que le graveur hollandais représente un couple d'amants pour les *Fragments de M. de Lully*, Ertinger n'intègre pas l'univers réaliste et préfère des personnages issus d'univers conventionnels, ceux du carnaval et de la comédie italienne.

À y regarder de plus près, l'insertion d'une humanité ordinaire et réaliste dans les livrets d'opéra trouve bien un écho dans le programme illustratif d'Ertinger mais limité (car cantonné aux gravures n°46 et 56) et discret (car reporté en arrière-plan). Puisque, dans le programme illustratif du *RGO*, les personnages d'arrière-plan contribuent le plus souvent à la mise en place d'une atmosphère en lien avec le cadre et le sujet du premier plan, lorsque le cadre est urbain, il est parfois animé de citadins appartenant à l'humanité ordinaire.

Dans la gravure n°46, l'atmosphère carnavalesque s'incarne au second plan dans une parade de comédiens sur tréteaux et dans de simples citoyens que leur taille réduite, du fait de leur éloignement dans la profondeur de l'espace, rend difficiles à identifier. Sur une estrade en bois, deux femmes sont poursuivies par un homme, un pied encore sur l'échelle qui mène à la scène. Les trois acteurs portent des chapeaux imposants, des costumes près du corps et sont représentés de manière dynamique, ce qui les inscrit dans le registre comique. Un quatrième personnage se tient au pied de l'échelle et tourne le dos à la scène. Situés entre les tréteaux et un couple de danseurs de rue, un groupe de trois personnages constitue le public de ce qui pourrait être une parade¹³⁷. Cette dizaine de personnages anime le décor urbain et sont les occupants non pas d'une place de ville conventionnelle, mais d'une ville en tant que lieu de vie et de spectacles.

Avec la dernière gravure qu'Ertinger va plus loin : il anime le cadre urbain en représentant deux minuscules personnages cette fois sans aucun rapport avec la scène principale. Une vision rapprochée permet de distinguer une mère et son enfant : ce dernier se tourne vers elle et lui tend la main, peut-être pour qu'elle l'aide à grimper les marches de l'escalier qui conduit jusqu'au bâtiment principal.

Le réalisme s'invite aussi au premier plan dans les deux gravures carnavalesques. Certes nous l'avons montré, les masques dansants des deux gravures carnavalesques adoptent des costumes, des instruments et des pas de danse renvoyant à l'univers conventionnel des ballets de cour et des divertissements opératiques, mais d'autres choix iconographiques plus réalistes s'y mêlent. Tout d'abord, ces festivités se déroulent dans un cadre urbain dans lequel elles sont vraisemblables, ce qui revient à les traiter comme un spectacle de rue : les danseurs et musiciens de ces deux gravures font partie des bateleurs ou simples citoyens qui animent Venise en période de carnaval, comme les comédiens sur tréteaux, dont la présence en période de carnaval est attestée par des gravures contemporaines¹³⁸. Pour un lecteur cultivé contemporain, les deux gravures rappellent par exemple la description d'un bal de rue donnée dans l'ouvrage à succès qu'Alexandre Toussaint De Limojon de Saint-Didier consacra à Venise :

¹³⁷ « Spectacle liminaire, de caractère improvisé, gratuit, ayant une fonction de réclame publicitaire par rapport au vrai spectacle, payant. » (Nina Aragonès, « La Foire Saint-Germain représentée. Images, pièges et fausses pistes », dans Gilles Declercq et Jean de Guardia (codir.), *op. cit.*, p. 50).

¹³⁸ Voir par exemple, l'estampe de Giacomo Franco (1556-1620) représentant des charlatans sur la Piazza di S. Marco tirée du recueil *Habiti Huomini et donne venetiane*, Italie, 1610, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84467592/f30.item> .

Tous les jours de fêtes les filles du peuple font de petits bals dans les endroits les plus spacieux des rues et des quais, ou dans les petites places de leur quartier : et comme parmi le peuple de Venise, il n'y a pas moins de liberté entre les hommes, et les femmes, les filles, et les garçons, qu'on en a en France, ces filles n'y dansent pas toujours toutes seules. [...] Elles n'ont pour toute symphonie qu'un tambour de basque, accompagné de la voix de celle qui le bat, et sur un air qu'elles chantent toujours de la même manière ; elles dansent la forlane tantôt deux filles seules, tantôt une fille et un garçon, se tenant quelques temps l'un devant l'autre, jetant leurs pieds en devant¹³⁹.

Si les gravures d'Ertinger sont loin de rendre compte de l'imagination débridée qui préside aux costumes du carnaval de Venise, si les ingrédients communs à ces gravures et à la réalité carnavalesque (danses de couple et pas de danses compatibles avec la forlane, tambours, masques de *tipi fissi*, d'« Égyptiens », de « paysans », « bizarres » ou « crotèques »¹⁴⁰) sont avérés sur la scène de l'Académie royale de musique, le simple fait qu'ils aient pour cadre une place publique (même conventionnelle) suffit à leur conférer une part de réalisme.

Ce réalisme est aussi à mettre au compte de la disposition générale des personnages. Pour mieux en saisir l'originalité, il faut la comparer à celle des danseurs dans deux estampes contemporaines du RGO évoquées plus haut. Ce qui frappe dans ces dernières, c'est la rareté des contacts, la distance entre les groupes, la liberté des mains et la symétrie. Dans les gravures d'Ertinger, les danseurs sont étroitement liés par la proximité et le choix iconographique de la superposition des corps : ils sont solidaires les uns des autres et forment une véritable troupe ; leurs mains sont toujours occupées, tenant un instrument de musique ou touchant une partie du corps d'un partenaire, ce qui confère moins de gratuité aux gestes accomplis ; enfin, leur disposition est asymétrique ce qui donne l'impression d'une chorégraphie désordonnée, à une époque pourtant où la danse de scène se « déploie en une géométrie spatiale, composée symétriquement de part et d'autre de l'axe central pour satisfaire "l'œil du prince"¹⁴¹ ». La symétrie ne règne pas non plus entre danseurs d'un même couple puisqu'ils n'effectuent pas exactement les mêmes pas¹⁴². Moins codifiées, les danses gravées par Ertinger rappellent les danses populaires, celles des estampes comme « Danse ou [...] branle gai de la Paix¹⁴³ » qui

¹³⁹ Alexandre Toussaint De Limojon de Saint-Didier, *La ville et la République de Venise*, Paris, G. de Luynes, 1680, troisième partie « Des mœurs et des manières de vivre des Vénitiens, avec les descriptions de tous les divertissements publics de Venise », chapitre « Des danses des filles », p. 448-450. On trouve une autre description de la forlane dans l'article de Chassebras de Cramaille, « Description de tous les divertissements de Venise pendant le dernier Carnaval », *Mercurie Galant*, tome 4, 1683, p. 20-89.

¹⁴⁰ Chassebras de Cramaille, art. cit., p. 20-89.

¹⁴¹ Nathalie Lecomte, *op. cit.*, p. 323.

¹⁴² Dans les planches de Lambranzi représentant des danses de couples (Gregorio Lambranzi, *op. cit.*, livre 1, planches 7, 8 et 31 et livre 2, planche 11) la symétrie tant des bras que des jambes est respectée.

¹⁴³ Voir illustration 258.

représentent des peuples de différentes nations européennes, lesquels, sans partager ni la grâce corporelle, ni les costumes extravagants, ni les escarpins des danseurs d'Ertinger, sont animés du même esprit de troupe.

Les personnages de l'humanité ordinaires introduits dans les livrets de ballets en tant que protagonistes ne trouvent donc aucun écho dans le *RGO*, mais leur réalisme trouve des équivalents iconographiques intéressants, cantonnés aux gravures de ballets liées à l'univers italien, plus précisément dans des arrière-plans animés par des petits personnages réalistes, ou, au premier plan, dans des troupes de masques carnavalesques aux dispositions inspirées davantage des scènes de genre que des ballets opératiques. Lorsqu'il se trouve au premier plan, ce réalisme se ramène à l'univers du spectacle, ce qui permet à Ertinger de ne pas rompre complètement avec les autres gravures.

*

* *

Certains inflexions dans les choix iconographiques d'Ertinger ont donc le mérite d'attirer l'attention du lecteur et de le préparer à l'inflexion de l'inspiration opératique à l'œuvre dans les plus récents livrets. À ce titre, les gravures pour *Les amours de Momus* et *Aricie* constituent des jalons importants dans le programme illustratif du *RGO*. Dans la première, le choix des costumes traduit chez Ertinger un nouveau rapport au divin, qui fait écho à l'évolution du panthéon opératique vers des divinités plus légères, humanisées : il y a bien une représentation gravée des divinités propre aux ballets de la fin du siècle, dont les dieux sont secondaires et pris dans une intrigue pastorale ; elle est différente de celle qui prévaut dans les gravures de tragédie lyrique, de pastorale héroïque, et de ballets aux sujets mythologiques notoires. De même, Ertinger, en omettant de couronner Aricie et le prince Ferdinand, trouve un équivalent iconographique au fait que, dans le livret de ce ballet, les personnages nobles sont ramenés au statut de simples personnages de pastorale. Pour autant, il ne va pas jusqu'à représenter explicitement les personnages ordinaires que le ballet introduit sur la scène opératique. Perçu à travers le filtre de son programme illustratif, l'univers opératique reste coupé de la réalité et de l'humanité ordinaire : les personnages gravés appartiennent aux univers extraordinaires de la mythologie, du roman et de la pastorale et, lorsqu'ils sont ordinaires, soit ils appartiennent au monde du spectacle, soit ils n'ont droit qu'à l'arrière-plan.

4. LE COMIQUE

Le choix de sujets plus festifs signe aussi le retour du comique sur la scène de l'Opéra. Il s'agit bien de retour : lorsque Mazarin fait donner les premiers opéras italiens à Paris, ce genre intègre des personnages bouffons et des scènes comiques¹⁴⁴. De l'opéra italien, les inventeurs de l'opéra français ont retenu ce mélange des registres, et les premières pastorales opératiques contiennent des scènes comiques¹⁴⁵. Le comique est même présent dans les premières tragédies lyriques de Lully et Quinault. Par exemple, *Cadmus et Hermione* intègre :

*une nourrice concupiscente et chantée par un homme, digne de l'opéra vénitien, et le personnage d'Arbas, explicitement montré comme bouffon, [et qui] doit beaucoup au personnage que jouait Molière dans ses propres divertissements. [...] le héros voit sa vaillance mesurée à l'aune de personnages ridicules*¹⁴⁶.

Le redoublement de l'intrigue principale entre héros par une intrigue secondaire comique entre confidents s'applique à *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide*, *Thésée*, *Isis* et *Amadis* mais le public réservant un mauvais accueil à cet usage du contrepoint¹⁴⁷, la mixité des registres disparaît finalement de la partie dramatique de la tragédie lyrique au nom de l'unité de ton : si le comique se maintient sur la scène de l'Académie royale de musique, « la seule rupture admise est celle des divertissements, encore est-ce dans le cadre de la galanterie la plus policée¹⁴⁸ », et, à l'exception notable du *Carnaval* qui emprunte trois entrées comiques aux comédies-ballets de Molière, le comique est toujours endossé par des masques. Il est de nouveau question de comique, à la fin du XVIII^e siècle, dans le ballet *Les Amours de Momus*, dont le personnage éponyme est le dieu de la raillerie, mais cette réapparition n'allant pas de soi, elle est discutée dans le prologue¹⁴⁹. Melpomène, muse de la tragédie, s'apprête à offrir un spectacle au héros

¹⁴⁴ Dominique Quéro, « Rire et comique à l'Académie royale de musique : la querelle du « bouffon » ? », dans Andrea Fabiano (dir.), *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS, p. 67.

¹⁴⁵ Dans *Pomone*, Pomone et Flore se jouent de leurs prétendants ; dans *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, le satyre Forestan, voulant gagner en beauté grâce à un sortilège, n'en devient que plus laid et doit subir les moqueries de son ami Silvanre qui lui conseille, dans la scène 4 de l'acte II d'oublier son chagrin dans le vin (*RGO, op. cit.*, p. 127 sq.).

¹⁴⁶ Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 98-99.

¹⁴⁷ « On a reproché, avec raison, à Quinault, d'avoir mis du burlesque dans cette tragédie [*Cadmus et Hermione*] [...]. Mais Quinault imitait en cela les Italiens, qui prétendent diversifier leurs sujets par cette ressource pire que l'uniformité. Quinault reconnut bientôt son erreur, et s'en corrigea dans la suite. » (extrait de la *Petite bibliothèque des théâtres*, cité sur le site *Opérabaroque* dans la notice consacrée à l'opéra *Cadmus et Hermione*).

¹⁴⁸ Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 98-99.

¹⁴⁹ « Quand le librettiste et le compositeur veulent introduire des nouveautés sur la scène de l'Opéra, ils font appel au prologue pour expliquer leur démarche. La comédie étant un genre très contesté à l'Académie royale de musique, le prologue devient un lieu parfaitement adapté pour en discuter ou en légitimer la convenance. Le prologue du ballet *Les Amours de Momus* de 1695 est le premier - mais loin d'être le dernier - à offrir au public une querelle entre les muses. » (Rebecca Harris-Warrick. « Le prologue de Lully à Rameau », art. cit.).

quand elle est interrompue par Thalie, muse de la comédie, accompagnée d'une troupe de bergers, et qui annonce que c'est elle qui officiera :

*Il [le héros] descendra de sa grandeur suprême,
Pour prendre part à nos jeux les plus doux :
Sa bonté quelquefois le dérobe à lui-même,
Pour l'abaisser jusques à nous¹⁵⁰.*

La Gloire départage les deux rivales et charge Thalie d'offrir le spectacle, mais celle-ci propose un compromis : ce ballet n'est pas encore une comédie lyrique mais une pastorale. Si le comique apparaît enfin, c'est dans deux entrées des *Fragments de M. de Lully*, le « Divertissement comique Cariselli » et la « Sérénade vénitienne ». L'Opéra étant « si fortement associé au genre noble que l'idée d'y représenter des opéras comiques y rencontrait des résistances difficiles à surmonter¹⁵¹ », ce n'est qu'après la publication du *RGO* que sera inventée par La Motte la « comédie lyrique », incarnée par *Le carnaval et la folie* (1704) et *La vénitienne* (1705).

Nous avons précédemment dégagé les aspects comiques de certains costumes extravagants et pas de danse parodiques dans les deux gravures carnavalesques ; nous nous intéresserons désormais à un autre comique, dégagé de toute notion de divertissement et incarné par les seuls personnages du drame, un comique qui concerne *a priori* aussi bien les gravures des premiers opéras que celles des ballets les plus récents.

Le respect de l'unité de ton

Ertinger illustre le *RGO* à une période où la tragédie lyrique a définitivement tourné la page du mélange des tons, et ses choix illustratifs ne conservent pas la trace des aspects comiques présents dans les premiers opéras de ce genre. Cette absence de comique ne s'explique pas toujours par le choix d'épisodes n'en contenant pas. Ainsi, la gravure n°4 pour *Cadmus et Hermione* reproduit précisément un épisode burlesque du livret : le bouffon Arbas n'assiste au combat de son maître Cadmus que depuis sa cachette où l'a conduit sa lâcheté comique. Ertinger le supprime de la scène de combat (et lui substitue Hermione), contrairement à son homologue hollandais qui n'éprouve aucune réticence à représenter en haut à droite de sa gravure un Arbas peureux se dissimulant derrière des arbres¹⁵². L'illustrateur hollandais est fidèle à l'esprit du livret qu'il illustre et qui correspond à l'esthétique d'une époque, tandis

¹⁵⁰ *RGO*, tome 5, p. 137-138.

¹⁵¹ Michel Noiray, Solveig Serre, « Introduction », art. cit., p. 12.

¹⁵² Voir illustration 39.

qu'Ertinger est fidèle à une conception plus récente de l'opéra, et plus largement du théâtre, dans laquelle chaque genre est associé à un ton, la tragédie étant incompatible avec le comique.

Ce respect de l'unité de ton explique aussi la réticence d'Ertinger à représenter des personnages d'une certaine grandeur dans des attitudes qui contreviendraient à leur statut, comme le montre une comparaison entre les deux manières dont Ertinger traite l'enlèvement de Proserpine dans *Les Métamorphoses* et dans le *RGO*. La gravure pour les *Métamorphoses* ne répond pas à l'exigence d'unité de ton : si les supplications des trois personnages féminins sont pathétiques, la posture lascive de Pluton se tenant sur son char comme sur le rebord d'un sofa, une jambe repliée sous l'autre, calé contre un coussin, infléchit la scène vers le comique. Au char de transport de type cabriolet comportant un siège compatible avec la posture lascive de son homologue des *Métamorphoses*, le Pluton du *RGO*, dieu guerrier, a préféré un char de guerre réservé au combat ou à la course. Dans le *RGO*, le sujet de l'enlèvement de Proserpine a la noblesse sans faille d'un sujet de tragédie quand, dans *Les métamorphoses*, il n'est pas incompatible avec un traitement comique de l'un de ses protagonistes.

Le respect, par Ertinger, de l'unité de ton traduit son parti pris d'un opéra qui respecte ce principe classique, même si cela revient à nier le tribut des premiers opéras français à l'opéra italien.

Les motifs satyriques et bacchiques des premières pastorales

Parce qu'il respecte l'unité de ton, Ertinger réserve donc les sujets comiques à des genres compatibles avec ce registre, telles les premières pastorales non héroïques. Pour illustrer *Pomone* et *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, il opte ainsi pour des sujets d'inspiration satyrique et bacchique¹⁵³.

Pour illustrer *Pomone*, Ertinger a volontairement pris le parti du comique en représentant le dieu champêtre Faune et un dieu des jardins à l'habit excentrique. Le comique de situation, qui repose sur la parodie du *topos* pastoral du couronnement de l'amant par l'amante, n'est perceptible qu'à la lecture du livret qui permet de comprendre que ce sont des couronnes d'épines et de chardons qu'a gravées Ertinger. À lui seul, Faune, avec ses cornes, son faciès

¹⁵³ Au contraire, dans la gravure n°2 pour *Les peines et les plaisirs de l'Amour*, Ertinger se détourne volontairement de ce registre en gravant, aux côtés du dieu Apollon, une troupe exclusivement pastorale tandis que son homologue hollandais, plus fidèle au livret et moins gêné par cette représentation, mélange bergers et satyres (voir illustration 88).

animal et grimaçant, marqué par un rictus, incarne la transgression des règles et l'univers des passions dérégées, d'autant que, s'il a une tête et des jambes de bouc, il est ridiculement affublé d'un pourpoint. On lui reconnaît cette « inclinaison des yeux et surtout un regard extrêmement fixe, assez déplaisant, qui caractérise les "hommes animaux" dans les dessins de Le Brun¹⁵⁴ ». Lui fait face un dieu des jardins à la gestuelle peu courtoise et au costume fantaisiste composé d'un étrange chapeau (se terminant en un grelot, et dont la forme bigarrée emprunte à la fois au turban, au chapeau à plume et au bonnet de nuit, dans une anticipation de la casquette de Charles Bovary), de haut-de chausses à canons, d'un pourpoint dont les motifs peuvent rappeler l'habit d'Arlequin, à l'imposant col rabattu de forme crénelée, et aux manches bouffantes à crevés, bref, un habit suffisamment démodé, hybride et excentrique pour être interprété comme comique. Son visage grimaçant évoque un masque figé aux sourcils froncés.

La gravure n°3 pour *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* doit elle aussi son comique à la présence d'un satyre, et plus encore au fait qu'elle représente une scène bacchique comme l'implique son titre : les gestes du berger remplissant la coupe que lui tend le satyre pourraient s'accompagner d'un air à boire bien présent dans le livret. La manière dont le satyre, entièrement nu donc affublé d'une queue, d'une paire de cornes et de jambes de bouc, brandit à pleine main sa coupe est en accord avec sa nature puisqu'elle contrevient aux règles de distinction¹⁵⁵. Elle représente, à l'échelle du programme illustratif du *RGO*, la parodie comique d'un geste de dramatisation tragique : celui consistant à empoisonner un ennemi, comme le fait Médée s'appêtant à se débarrasser de Thésée. Sachant que le savoir-vivre de l'époque impose de tenir sa bouche fermée et d'éventuellement l'entrouvrir seulement pour sourire¹⁵⁶, que le défaut le plus souvent relevé par les théoriciens de l'*actio* rhétorique est de tirer les lèvres et de les écarter jusqu'aux oreilles¹⁵⁷, le fait de représenter un personnage bouche ouverte dans un tableau de l'art occidental est un moyen de signaler sa méconnaissance des règles de la civilité

¹⁵⁴ Philippe Malgouyres, « Notice de *Faune et faunesse* de Louis Lerambert », dans Emmanuel Coquery, Anne Piéjus (codir.), *op. cit.*, p. 210.

¹⁵⁵ « Il y a différentes manières de tenir ou d'empoigner une chose, tel entre autres qu'un verre. Un homme du peuple le saisit avec la pleine main ; une personne qui a reçu de l'éducation le prend d'une manière délicate ; tandis qu'une femme de rang élevé ne le tient que du bout [de trois] doigts, en écartant légèrement et avec grâce le petit doigt du verre ; et qu'un prince s'en sert avec prudence et avec aisance en le tenant par le pied. » (Gérard de Lairese, cité dans Mickaël Bouffard, *Le bon air et la bonne grâce – Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, *op. cit.*, p. 179). Une planche d'un traité d'éloquence de Johannes Jegerhuis (1770-1836) vient illustrer ces nuances (voir illustrations 188 et 189). Deux dessins reproduisent les manières correctes de tenir un verre, selon les règles de la bienséance tandis qu'un troisième, qui correspond à la tenue de sa coupe par le satyre du *RGO*, est présentée comme une « position extrêmement grossière de saisir la coupe ».

¹⁵⁶ Voir Colin Jones, « Le sourire », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (codir.), *Histoire des émotions – I. De L'antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2016, p. 452.

¹⁵⁷ Voir Sabine Chauouche, *op. cit.*, p. 49.

ou un état d'empêchement à les appliquer : dans le RGO, seul rit franchement, bouche grande ouverte, et donc sans retenue, le satyre hilare de cette gravure n°3. Dans la même gravure, le geste entreprenant du berger qui, tout en étant agenouillé en signe de respect courtois, tend sa main gauche vers son amante s'interprète comme déplacé puisqu'il lui vaut la remontrance de la bergère.

Dans ces deux gravures, l'apparence extravagante des personnages, le caractère inconvenant de leurs gestes¹⁵⁸ contribue à la dimension comique de scènes placées sous le signe des mœurs débridées et de l'ivresse.

L'apparition de Momus sur la scène de l'Opéra

On ne trouve pas de satyre dans la gravure servant de frontispice au ballet *Les amours de Momus*, créé en 1695, mais le dieu de la raillerie en personne, donc incarnation même du comique. Comme nous l'avons montré plus haut, que Momus soit le protagoniste d'un opéra et d'une gravure est significatif du renouvellement du personnel opératique et anticipe sur la vogue qu'il connaîtra dans les années 1700-1710 puisque six livrets lui seront désormais consacrés¹⁵⁹. Jusque-là cantonné aux marges d'un unique livret¹⁶⁰ et absent des gravures, Momus, en devenant personnage éponyme d'un opéra, pose à Ertinger un problème iconographique que ne lui posent pas les autres divinités de cette gravure : le genre pastoral du ballet *Les amours de Momus* autorise en effet le traitement du dieu marin Palémon en berger et de la nymphe Mélite en simple mortelle, mais une telle transposition ne peut être appliquée au dieu Momus justement parce qu'il est éponyme et doit donc rester identifiable. Ertinger doit en effet répondre à une exigence de vraisemblance interne à son programme illustratif qui veut que la gravure conforte son titre.

Pour représenter Momus, Ertinger s'inspire peu des iconographies existantes. Ainsi, à Versailles, la proximité de la statue de Momus¹⁶¹, vêtu à l'antique, avec celles d'autres dieux

¹⁵⁸ Voir annexe 27.

¹⁵⁹ « Momus, demi-dieu du panthéon grec, personnification du sarcasme et de la moquerie, fut le seul à avoir compris Bacchus et ses débordements. Momus, c'est encore le dieu porte-marotte (symbole de la division entre l'être et le paraître, entre la réalité et l'illusion), le patron de la Foire. Sa popularité redouble au début du XVIII^e siècle, époque où l'on tourne résolument le dos aux grands dieux de l'Olympe, repris sciemment par la pompe louis-quatorzienne, pour se tourner vers les demi-dieux. » (Christelle Inizan, « Hôtel de Nointel. Watteau-Audran : sous le signe de Momus », *In situ*, n°20, 2013, page non numérotée).

¹⁶⁰ Il apparaît dans le divertissement final de *Psyché* où il côtoie d'autres divinités.

¹⁶¹ Cette sculpture de Jacques Houzeau (ou Jean-Baptiste Tubby) exécutée entre 1670 et 1672 fait partie d'un ensemble de douze qui décorent la façade du corps central du bâtiment donnant le parterre du midi (voir site *Versailles décor sculpté extérieur*, numéro de catalogue 441). La présence de la statue de Momus se justifie par la proximité de la salle de spectacles projetée : « Sur l'avant-corps du milieu qui a rapport à la comédie, sont quatre

rappelle son origine mythologique ; ses attributs (un masque et une marotte) le rattachent symboliquement à la comédie ainsi que sa tunique relevée, ses sandales et son bonnet, hérités des acteurs de comédies antiques ; mais il reste un jeune homme rieur et avenant, non ridicule. Si Ertinger avait connaissance de cette statue, il n'en a guère retenu que le bonnet. Pour le Momus de la tragédie lyrique *Psyché*, Gisse¹⁶² optait pour un costume dont Ertinger reprend l'esprit fantaisiste. Enfin, dans un frontispice postérieur au RGO, Momus est représenté comme un personnage brandissant une marotte, et dont le costume emprunte à celui de la Folie ses grelots et à celui d'Arlequin ses motifs triangulaires. Ces trois propositions iconographiques permettent de cerner les choix d'Ertinger qui représente un personnage coupé de son origine mythologique et dont la dimension allégorique est largement atténuée par l'absence des attributs habituels. Ertinger cherche à réduire la distance entre Momus et les personnages pastoraux qu'il côtoie dans la gravure et pour cela, trouve un compromis : il bâtit le costume de Momus sur le modèle du costume de berger mais en propose une version excentrique et burlesque. Momus partage ainsi avec son rival Palémon les brodequins ornés de nœuds, la culotte dont le bas est souligné par des nœuds ou dentelles, le pourpoint à longues basques, les manches à crevés se terminant en manchettes et la collerette. Cependant, le simple ruban qui termine la culotte de Palémon devient chez Momus un ornement de triangles dentelés moins raffiné mais plus visible. Deux éléments archaïques (car à la mode aux XV^e et XVI^e siècles) sont amplifiés chez Momus : les crevés sont plus nombreux d'autant qu'ils s'étendent au-devant du pourpoint et les maheutes garnissant les épaules sont plus rembourrés. L'étoffe du pourpoint de Palémon est sobre quand celle de Momus laisse apparaître des motifs. Le caractère extravagant de ce costume est confirmé par son motif triangulaire répétitif qui orne déjà l'« Habit de Microton berger extravagant des bamboches¹⁶³ ». Cet habit d'un membre de la troupe des Bamboches, troupe de marionnettes de bois représentant des ballets ou des comédies au théâtre du Marais, est décrit par François Moureau en des termes qui s'appliquent aussi bien au costume conçu par Ertinger, même si ce dernier a simplifié sa source d'inspiration :

Il représente [...] un comédien vêtu d'un costume mêlant le style « troubadour », venu des ballets de Cour (le style développé sous le règne précédent par Daniel Rabel) à la tradition des « Folies » et autres Momus : il ne semble pas que ce soit une marionnette, et

figures représentant la muse Thalie qui préside à la belle comédie ; Momus qui préside à la bouffonnerie ; Terpsichore autre muse qui se mêle de la danse sérieuse, et le dieu Pan qui est l'auteur de la danse grotesque. » (André Félibien, *Description sommaire du château de Versailles*, op. cit., p. 39).

¹⁶² Voir illustration 197.

¹⁶³ Voir illustration 253.

*l'interprétation par l'artiste du Microton des Bamboches ne vaut, du point de vue documentaire, que pour le costume en effet, assez « extravagant »*¹⁶⁴.

Dans le Momus d'Ertinger, s'y ajoutent des fesses et un ventre rebondis qui contrastent avec la taille étroite de Palémon et rappellent les postiches des acteurs comiques. Les traits du visage (lèvres épaisses, nez épaté, cheveux courts et raides, non coiffés) sont ceux d'un masque et son poing à la hanche échappe aux codes de bonne tenue.

À l'introduction, sur la scène de l'Opéra, de Momus en tant que protagoniste correspond donc l'introduction d'un personnage grotesque au sein d'une gravure d'inspiration pastorale. Momus est aussi insolite dans la gravure qu'il a pu l'être aux yeux des spectateurs, c'est-à-dire de manière mesurée : de même que dans le livret la dimension comique et satirique du dieu cède le pas à son statut d'amant éconduit et qui cache mal sa déception, dans la gravure son costume détone moins, sur le plan iconographique, qu'il ne pourrait théoriquement le faire. D'autant plus qu'Ertinger n'en fait pas un railleur : le geste de Momus n'est pas celui de la moquerie mais du reproche¹⁶⁵, activité qui en fait un jaloux de pastorale davantage qu'une incarnation de la satire mordante.

Vers la comédie lyrique avec Les fragments de M. de Lully

Il faut attendre la dernière gravure du RGO, frontispice des *Fragments de M. de Lully*, pour voir représenter au premier plan des personnages d'inspiration comique qui ne font partie ni d'un divertissement dansé, ni d'une pastorale, mais d'une scène de comédie.

L'identification de ces personnages à la lumière du livret donne lieu à trois interprétations plausibles¹⁶⁶. Dans l'exemplaire du RGO dont les gravures illustrent un extrait du livret, cette gravure occupe la place de frontispice de l'entrée *La sérénade vénitienne*¹⁶⁷ mais il n'est guère aisé de repérer l'extrait précis correspondant. À part la didascalie initiale « Le théâtre représente une place publique où est la maison du Docteur », seule la scène 4 correspond en

¹⁶⁴ François Moureau, *op. cit.*, p. 174.

¹⁶⁵ Son bras replié à la taille renvoie au geste de « l'interrogation injurieuse [qui] veut que l'on mette la main sur un des côtés, parce que cette interrogation demande une posture fière¹⁶⁵» (René Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer – Ouvrage très utile à tous ceux qui parlent en public, et particulièrement aux prédicateurs et aux avocats*, *op. cit.*, p. 223). Son index pointé (voir annexe 24) et toute son attitude, renforcée par les sourcils froncés, exprime le reproche : c'est déjà celle de la femme de Job dans une estampe religieuse (voir illustration 177).

¹⁶⁶ Ertinger n'a pas associé à sa gravure, comme il l'a fait pour certaines gravures du *Théâtre italien*, des légendes indiquant le nom de chaque personnage, de façon à répondre au double souci de faciliter l'interprétation, par le lecteur, de l'épisode gravé, et de rappeler que l'efficacité des comédiens italiens repose sur la reconnaissance des types récurrents.

¹⁶⁷ Même si elle figure après la liste des personnages chantants (p. 447) et celle des personnages dansants (p. 448).

partie à la scène gravée ; elle met aux prises le Docteur et deux Scaramouches qui s'interposent entre lui et son rival Éraste qui vient d'enlever Léonore :

*Il veut aller après elle, les Scaramouches les [sic] saisissent, et après l'avoir bâtonné en cérémonie, ils le forcent à rentrer chez lui, et lui font de profondes révérences*¹⁶⁸.

Cette interprétation a pour elle le nombre de personnages et le geste de révérence esquissé par le personnage de droite, mais on a du mal à distinguer entre le personnage ridiculisé et ceux qui le ridiculisent et le battent¹⁶⁹, d'autant qu'il n'y a aucun contact physique entre les personnages et aucun accessoire. La gravure peut aussi représenter la scène seconde du *Divertissement comique Cariselli* au cours de laquelle trois (et non deux) Pantalons saluent Cariselli, un vieillard amoureux qui se plaint d'être repoussé par celle qu'il aime à cause de sa laideur et leur demande de l'aider :

Cariselli : *La beauté que j'adore,
Me trouve passablement laid :
Rendez-moi, si cela se peut,
La plus belle créature,
Qui soit dans la nature.*
(Les trois Pantalons habillent grotesquement Cariselli)
Tous trois : *De cet ajustement,
Attends toute sorte d'effets* ¹⁷⁰.

Le protagoniste pourrait être le personnage de droite et les rieurs les deux personnages de gauche. La gravure pourrait aussi ne représenter que les trois Pantalons formant le « Trio Cariselli¹⁷¹ ». Quelle que soit celle de ces trois interprétations que l'on retient, elle correspond toujours à une situation comique : un barbon riche et amoureux (Cariselli, « bègue amoureux¹⁷² » ou « un docteur vénitien jaloux¹⁷³ », héritier du célèbre *Dottore* de Bologne), est la victime de masques comiques (Scaramouches ou Pantalons) qui lui jouent un vilain tour. Cela nous conduit à confronter la représentation de ces personnages à l'iconographie de ces *tipi fissi*.

¹⁶⁸ *RGO*, tome 6, p. 455.

¹⁶⁹ David Charlton, lorsqu'il reproduit la gravure n°56 du *RGO*, l'accompagne d'une légende qui en fait le frontispice de l'entrée « Sérénade vénitienne », mais sans justifier cette interprétation qui s'appuie sur le parti-pris selon lequel elle illustre le même passage que son homologue hollandaise (David Charlton, *op. cit.*, p. 33).

¹⁷⁰ *RGO, op. cit.*, tome 6, p. 435.

¹⁷¹ Dans le « Catalogue n° 1 : *Index operum* Dictionnaire de l'Opéra Français sous l'Ancien Régime » issu du *Répertoire OSAR/dicOPSAR* établi par Géraldine Gaudefroy-Demombynes, les *Fragments de M. de Lully* sont mentionnés dès leur création en 1702 et lors de leurs dix reprises sous le titre alternatif *Cariselli*, ce qui peut conforter cette troisième interprétation du frontispice : cette entrée en particulier a fini par renvoyer à l'ouvrage dans son intégralité.

¹⁷² *RGO*, tome 7, p. 430.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 447.

Or, la gravure puise à des sources inattendues. Le personnage central est en effet copié d'une estampe de Berain représentant « Deschars en habit de Polichinel[le] au divertissement de Villeneuve Saint-Georges¹⁷⁴ ». Pierre Deschars¹⁷⁵ (1660-1734), danseur de l'Opéra de Paris à partir de 1682¹⁷⁶ est associé dans le *Dictionnaire des théâtres* aux rôles de Janus et justement de Polichinelle¹⁷⁷, et présenté par l'abbé Bordelon comme « le danseur de l'Opéra le plus réjouissant [qui] excelle dans la danse comique par-dessus tous les autres¹⁷⁸ ». Il tint assurément ce rôle de Polichinelle lors de la reprise du ballet au château de Beauregard en 1703 mais l'estampe fait peut-être référence à une représentation antérieure. Sur la gravure de Berain, Polichinelle est représenté de profil, la jambe gauche tendue en avant, la jambe droite pliée, pied sur demi-pointe. Le bras droit est maintenu raide, sur le côté, tandis que le bras gauche est plié, la main gauche étant seule visible, dépassant derrière le ventre rembourré. Son visage est le support d'un masque formé de lunettes à yeux, d'un nez crochu, d'un menton qui pointe en avant ainsi que de longues moustaches tombantes. Il porte un chapeau mou qui finit en s'élargissant, à la visière complètement retournée, et orné de plumes enserrées dans un bijou. Le cou est entouré d'une fraise et le corps est vêtu d'un veston serré sous le ventre par un cordon, et attaché par des gros boutons sphériques ressemblant à des grelots ; des épaules pend une pèlerine à collerette qui lui arrive à la taille. Le haut de cuisse est recouvert d'amples hauts-de-chausses prolongés par un pantalon droit arrivant à mi-mollet. La pèlerine ouverte par devant, le veston, les chausses et les pantalons sont décorés de galons dessinant des rangées de triangles, le sommet de chacun souligné par un petit bouton. Les brodequins s'attachent par de petits rubans¹⁷⁹. En prenant modèle sur le second *zanni* Polichinelle pour représenter un

¹⁷⁴ Voir illustration 222.

¹⁷⁵ Voir les articles « Deschars Pierre », dans Jean-Philippe Van Aelbrouck, *Dictionnaire des danseurs, chorégraphes et maîtres de danse à Bruxelles de 1600 à 1830*, Liège, Mardaga, 1994, p. 18-20 et p. 104-105 et dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 2, p. 167.

¹⁷⁶ Ce qui rend peu vraisemblable la date de 1680 que Georges Duplessis attribue à la gravure dans son *Inventaire de la collection d'estampes relatives l'histoire de France léguée en 1863 à la bibliothèque nationale par M. Michel Henin*, Paris, Picard, 1878, tome 68, n°5174, p. 180.

¹⁷⁷ « [II] aurait toujours passé pour un sujet médiocre, s'il n'avait eu le bonheur de se faire connaître par sa danse à deux visages, et celle de *Polichinelle*. Les personnes qui l'ont vu rapportent qu'il exécutait ces deux danses d'une manière très vive et très-comique. » (Frères Parfaict, *Dictionnaire des théâtres*, *op. cit.*, volume 2, p. 284).

¹⁷⁸ Abbé Bordelon, *Diversités curieuses pour servir de récréation à l'esprit*, Amsterdam, 1699, tome VI, p. 106, cité dans Nathalie Lecomte, *op. cit.*, p. 353.

¹⁷⁹ Cette description doit à la notice de l'œuvre sur le site du Victorian and Albert Museum (disponible sur : <https://collections.vam.ac.uk/item/O102885/deschars-en-habit-de-polichinel-print-jean-berain-the/>). C'est à l'acteur Fracanzani, titulaire du rôle de Polichinelle depuis 1685 dans la troupe italienne de Paris, que l'on doit les importants changements (ajout de plumes de coqs au chapeau, substitution à la blouse d'une veste ajustée, double bosse accentuée) dans le costume de ce type italien (voir Charles Mazouer, *Le théâtre d'Arlequin – Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 300-301 et François Moureau, *De Gherardi à Watteau – Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, *op. cit.*, chapitre 9 « Les types italiens dans l'œuvre de Watteau », p. 125-126).

Scaramouche ou un Pantalon, Ertinger fait comme si tous les *tipi fissi* se valaient. Son choix iconographique est l'équivalent d'un phénomène que l'on a déjà mis en valeur à propos d'Arlequin : les personnages de la comédie italienne, lorsqu'ils sont repris dans les livrets et sur la scène de l'Opéra, perdent une partie de leurs caractéristiques originelles et deviennent interchangeables. Par exemple Danchet, librettiste du « Divertissement comique Cariselli », attribue aux trois Pantalons qui s'en prennent à Cariselli le comportement non pas de vieillards mais plutôt de *zanni*, de ceux qui sont des meneurs d'intrigue¹⁸⁰. Le personnage d'Ertinger est inversé par rapport à son modèle, ce qui confirme son statut de copie. Celle-ci n'est pas servile : son personnage ne regarde plus devant lui mais se retourne ; en conservant la représentation d'un corps de profil et en substituant à la tête d'origine une tête représentée de trois-quarts, Ertinger ajoute un aspect dégingandé au personnage ; il simplifie aussi son costume, faisant disparaître la petite proéminence des boutons et rendant difficilement détectable les lunettes à yeux et la moustache. Le modèle initial de Berain a servi aussi de matrice pour le costume des deux autres personnages : sa coupe est conservée à quelques variantes près, comme la longueur et la densité des plis de la cape, le nombre de plumes au chapeau, la forme de la collerette, le volume du ventre et l'emplacement de la ceinture. Le personnage de droite découle aussi d'une autre source (directe ou indirecte) : une estampe gravée à l'eau-forte de Jacques Callot¹⁸¹ représentant un gentilhomme vêtu d'un riche manteau de fourrure. Ertinger retient de son modèle l'attitude générale : la position des pieds, le geste de la main droite, la tête découverte laissant voir les cheveux longs, et le fait de tenir un large chapeau de feutre sous le bras droit. Il modifie la manière de tenir le chapeau ainsi que certains éléments du costume¹⁸². Cette pratique de la réutilisation est alors courante : c'est une « *workshop recipe*¹⁸³ », qui permet aux artistes de travailler plus vite et de répondre plus rapidement aux commandes. Mickaël Bouffard et Jérôme de La Gorce citent en exemple de cette pratique une estampe de Jean II Berain

¹⁸⁰ Au détour d'une étude du personnage de Polichinelle tel qu'il apparaît dans le premier intermède du *Malade imaginaire* de Molière et Marc-Antoine Charpentier, Charles Mazouer observe ce même traitement des *tipi fissi* : « Molière fait donc de Polichinelle un vieillard amoureux et riche ; on verrait plutôt Pantalon dans ce rôle. » (Charles Mazouer, *Le théâtre d'Arlequin – Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, éd. cit., p. 306).

¹⁸¹ Voir illustration 190. Elle fait partie d'une série éditée à Nancy entre 1620 et 1623, montrant les costumes de six seigneurs et six dames de la Lorraine à l'époque de Callot. Le titre usuel « La noblesse » est celui donné par Edouard Meaume auteur de l'ouvrage *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, Paris, 1860, transformé en « La noblesse lorraine » dans Roger-Armand Weigert, *op. cit.*, tome 2.

¹⁸² Le nœud en forme de fleur qui ornaient l'escarpin s'est déplacé à la base du haut de chausses ; le manteau en fourrure a cédé la place à un manteau coupé dans un tissu moins épais, désormais ouvert et découvrant un costume de même coupe (veste cintrée à gros boutons, rhingraves bouffants) que celui de ses comparses.

¹⁸³ Mickaël Bouffard et Jérôme de La Gorce, « The Convergence of Dancing and Drawing Practices in the Reign of Louis XIV : Costume Designs from the Edmond de Rothschild Collection in the Louvre », art. cit., p. 18.

représentant un Polonais dans le ballet *Les Plaisirs de la paix* (1715) et copiée d'après une gravure de l'ouvrage *De gli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, de Cesare Vecellio, recueil d'habits à la mode paru en 1590 et qui servait de réservoir de silhouettes pour les artistes¹⁸⁴. Si l'on feuillette l'ouvrage en question, on ne sera pas surpris de repérer plusieurs gravures¹⁸⁵ représentant des hommes qui annoncent, par leur gestuelle, le troisième personnage de la gravure pour les *Fragments de M. de Lully*. Que cette gestuelle soit reproduite dans plusieurs gravures prouve qu'elle est mondaine et codifiée même si sa signification nous échappe. La multiplication de ces sources fait écho à l'esthétique de cet opéra, annoncé par son titre de « fragments » : au patchwork musical répond le patchwork iconographique. Leur nature même permet aussi de comprendre que le comique de cette gravure a d'abord pour supports les costumes, inspirés de ceux des *tipi fissi* ou d'habits démodés datant d'environ un siècle¹⁸⁶.

Le comique tient aussi à la gestuelle. L'attitude du personnage central, particulièrement compassée et raide, déroge au code du maintien aristocratique. La norme sociale étant de se tenir la tête droite, les épaules en arrière, les pieds en dehors, il est évident que sa tête dévissée, sa poitrine et son ventre bombés¹⁸⁷, ses mains plus basses que le ventre¹⁸⁸, et ses pieds parallèles incarnent l'ignorance du code. Si, comme on l'a montré plus haut, l'Arlequin d'Ertinger avait les coudes trop éloignés du corps, ici, ils en sont trop proches¹⁸⁹. Le fait que le « Polichinelle » d'Ertinger laisse son bras gauche pendre sur le côté conformément à une attitude qui sera celle de Pierrot, dont « les bras sont généralement collés le long de son corps »¹⁹⁰, vient confirmer cette grossièreté. Le personnage de gauche n'est pas en reste, avec ses pieds perpendiculaires¹⁹¹

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 3.

¹⁸⁵ Il s'agit des gravures correspondant aux vues 604 (page 264), 864 (page 405) et 877 (page non numérotée), par exemple celle intitulée *Huomo nobile francese*, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d/f604.item>.

¹⁸⁶ Il est possible que chez Jacques Callot, les costumes soient déjà démodés donc comiques. Telle est l'interprétation d'un spécialiste du XIX^e siècle : « Je ne suis point éloigné de le reconnaître dans ce cavalier affublé de bottes et d'éperons énormes, enseveli dans un de ces manteaux à la Balgany, mis en honneur en France par le fils du triste défenseur de Cambrai, et que les Parisiens ont oublié déjà. Les Nancéiens en sont encore à la fraise, à la fraise de Henri IV, ils l'exagèrent avec un mauvais goût indéniable. Les dames aussi feraient triste mine à la cour du roi de France : elles ont gardé leurs atours de l'ancien temps ; elles seraient à Paris de véritables caricatures. » (Henri Bouchot, *Jacques Callot, sa vie, son œuvre et ses continuateurs*, Paris, Hachette, 1889, p. 75).

¹⁸⁷ Mickaël Bouffard-Veilleux, *La figure aristocratique dans le portrait d'apparat européen (1650-1800) Positions, danse et civilité*, op. cit., p. 75.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 77.

¹⁸⁹ « Lorsqu'on gesticule de la moitié du bras et que les coudes demeurent attachés au corps, c'est le comble de la mauvaise grâce. » (François Riccoboni, *Art du théâtre*, 1750, cité dans *Ibidem*, p. 342-343). Voir aussi Sabine Chauchoe, op. cit., p. 77.

¹⁹⁰ Mickaël Bouffard, *La figure aristocratique dans le portrait d'apparat européen (1650-1800) Positions, danse et civilité*, op. cit., p. 341.

¹⁹¹ Une telle position ne se retrouve que chez le personnage de Momus (gravure n°36).

qui dérogent à l'*hexis* aristocratique. Quant à la gestuelle commune au noble de Callot et au personnage de droite, c'est une révérence combinée à un geste appelé « cavade » :

Dans la première moitié du XVII^e siècle, le geste de la cavade (baiser envoyé de la main) foisonne dans l'art avec des connotations qui vont du simple respect à la déclaration amoureuse. Exclusivement masculin, ce geste fut exhumé des textes antiques, puis détourné de son sens originel, pour devenir habitus corporel, notamment lors des rituels de salutation comme celui de la révérence. Le motif figuratif qui en découle ne tire donc pas sa source de la tradition iconographique, mais bien d'une pratique sociale observable par les artistes et dont le signifiant comme le signifié sont appelés à bouger¹⁹².

Dans les années 1680, apparaît une révérence où le pied droit se coule devant plutôt que derrière et qui s'imposera au XVIII^e siècle au point que l'auteur d'un traité allemand de 1717 condamne ceux qui persistent dans l'ancien usage¹⁹³ : s'il s'avère qu'en 1703, l'usage de faire la révérence pied droit en arrière est déjà démodé, alors son attribution par Ertinger à un de ses personnages revient à le ridiculiser. Une telle intention comique est confirmée par Rebecca Harris-Warrick¹⁹⁴ qui isole dans le livret « Divertissement comique Cariselli » le fameux *lazzi di saluti* auxquels se livrent les trois Scaramouches après avoir donné la bastonnade au Docteur et rappelle qu'utilisé dans de nombreuses comédies, il détourne la convention de la révérence à des fins comiques. Ajoutons que dans le livret comme dans la gravure, ce geste est curieusement adressé à un autre homme et non pas à une femme, ce qui pourrait accentuer sa dimension burlesque. Le code selon lequel, « lorsque la personne devait demeurer découverte et debout, elle était tenue de tourner le dedans de son chapeau vers elle (tourné en dehors étant le fait des mendiants¹⁹⁵ », est également détourné par le personnage de droite.

La dimension comique des postures, si elle ne fait aucun doute, est cependant atténuée¹⁹⁶ par le redressement du corps de « Polichinelle ». Berain représente un danseur à

¹⁹² Texte de présentation de l'intervention de Mickaël Bouffard, « La Cavade *concinno more* : de l'habitus corporel au motif figuratif » donnée dans le cadre du séminaire *Gestes ambigus*, 2016. L'auteur identifie ce geste dans plusieurs œuvres des Flandres ou du Nord de la Hollande dont la gravure de Jacques Callot évoquée plus haut (Mickaël Bouffard-Veilleux et Herman Roodenburg, « Footwork – How seventeenth-Century painters made their merry-makers dance », art. cit., p. 35).

¹⁹³ Mickaël Bouffard, « Civilités et incivilités dans *L'École des femmes* : Le texte de Molière à l'épreuve du plateau », dans *Mettre en scène(s) L'École des femmes selon les sources historiques, Arrêt sur scène/Scène Focus*, n°5, 2016, p. 92-93.

¹⁹⁴ Rebecca Harris-Warrick, *op. cit.*, p. 264.

¹⁹⁵ *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes – De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, *op. cit.*, p. 426, note 2.

¹⁹⁶ David Charlton est sensible au comique de cette gravure. Cependant, nous aurions tendance à atténuer son enthousiasme, lorsqu'il y voit le fruit de l'imagination d'Ertinger, enflammée à la lecture du livret : « Un livret français contemporain montre à quel point ses costumes exotiques et ses gestuelles amusantes ont enflammé l'imagination de l'artiste. » (« *A contemporary french libretto [...] suggests how its local costumes and amusing gestures fired the artist's imagination.* », David Charlton, *op. cit.* p. 33.)

l'attitude souple tandis que l'acteur d'Ertinger a une jambe moins en avant, l'autre moins pliée, un torse plus droit. Ce redressement vient en partie de ce qu'Ertinger a transformé le personnage dansé d'un divertissement en personnage joué et chanté¹⁹⁷ d'une entrée lyrique. En sollicitant moins la partie inférieure du corps de son personnage Ertinger fait passer son personnage d'un bas comique à un haut comique :

Sur le plan de la pantomime, le haut comique favorise essentiellement le haut du corps, le visage et les mouvements de la tête, le mouvement des bras et des mains selon un répertoire assez restreint de poses stylisées, tandis que le bas comique envisage le corps entier comme vecteur d'éloquence. C'est dire que les rapports entre geste et déclamation sont conçus avec autrement plus de liberté [dans le bas comique] que dans le haut comique. Le bas comique valorise le geste en soi et ne l'inféode pas constamment à la déclamation¹⁹⁸.

Cette édulcoration du comique se vérifie aussi dans le choix du sujet de la gravure. Des différents *lazzi* comiques du livret, Ertinger ne retient pas les plus spectaculaires (la course-poursuite, la bastonnade, l'habillement grotesque, le *topos* de la fausse cérémonie initiatrice). Comparés au trio d'acteurs de la gravure n°56, ceux qui occupent l'arrière-plan des gravures carnavalesques n°7 et 46, ont ainsi une plus grande efficacité comique : un personnage central nous tourne le dos, encadré par deux comparses qui vont chacun de leur côté, bras tendu, selon une symétrie qui renvoie à une situation au fort potentiel comique, par exemple un quiproquo au cours duquel une tierce personne en manipule deux autres, ou encore l'élan de deux personnages qui en cherchent un autre sans se rendre compte qu'il est sous leurs yeux. Même avec le soutien du livret, l'interprétation des relations entre les personnages de la gravure n°56 et de leurs actions est peu aisée. La composition de ce frontispice n'est pourtant pas sans rappeler celle du frontispice du *Médecin malgré lui* de Molière¹⁹⁹ : deux personnages, à gauche, sont tournés vers un personnage isolé à droite. Dans le frontispice moliéresque, le fait que les personnages de gauche brandissent des bâtons dans un geste menaçant suffit à les identifier à des agresseurs. En revanche, le frontispice conçu par Ertinger n'est pas déchiffrable pris isolément. Seul le texte permet d'identifier dans les deux masques de gauche sinon des agresseurs, du moins des rieurs. Ertinger représente des actes de paroles, soutenus par une gestuelle codifiée selon le principe mis en œuvre dans le reste du *RGO* : or, il est impossible de reconstituer les paroles échangées. En renonçant au performatif pour le discursif, Ertinger nous livre une gravure qui ne procure au spectateur ni le plaisir de rire devant un effet comique ni le

¹⁹⁷ *RGO*, tome 7, p. 430.

¹⁹⁸ Jacqueline Waeber, « Introduction » in Jacqueline Waeber (dir), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution – Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Berne, P. Lang, 2009, p. 3.

¹⁹⁹ Voir illustration 255.

plaisir de la reconnaissance d'un segment narratif. Qu'Ertinger ait été choisi pour dessiner et graver une partie des illustrations pour *Le théâtre italien* confirme que le caractère décevant de la gravure finale du RGO ne tient pas à une incapacité à graver des scènes performatives comiques mais à l'impossibilité de concilier deux exigences contradictoires propres à cette gravure : illustrer un fragment de comédie à l'italienne comme s'il s'agissait d'une scène narrative et dialoguée qu'il reviendrait au lecteur de mettre en mots. Il renonce d'une part à la gestuelle spectaculaire des *lazzi* comiques, et d'autre part aux gestuelles rhétorique et dramatique, se cantonnant à une gestuelle de civilité dans sa version burlesque.

Dans cette gravure, le comique a donc pour support des costumes et une gestuelle qui prennent le contrepied des normes de la grâce aristocratique. Pour que cette gravure soit pleinement efficace, il aurait cependant fallu que les personnages soient plus clairement identifiables et que la situation soit immédiatement compréhensible sans recours au texte, qu'elle soit choisie parmi un moment d'intensité physique et non psychologique, par exemple une scène de bastonnade et non pas une simple moquerie verbale. Le graveur hollandais²⁰⁰ représente un passage comique spectaculaire : les Scaramouches aident Eraste à enlever Léonore des mains du Docteur. Il ne manque ni les échelles (propices aux acrobaties), ni la lanterne (qui permet au lecteur de reconnaître un *lazzo* de *notte*, c'est-à-dire une scène où l'obscurité est propice aux déplacements à tâtons, aux heurts, aux chutes, aux coups), ni les bâtons (qui servent à la bastonnade). Dans un programme illustratif où domine la tragédie lyrique et où l'accessoire topique est le poignard, de tels accessoires auraient constitué de fausses notes. Ertinger opte pour un comique de connivence : il suppose que le lecteur soit familier de codes vestimentaires et gestuels et interprète tout écart comme comique.

*

* *

Si les gravures du RGO intègrent le registre comique, ce n'est que dans le respect de la convenance, comprise comme l'adéquation entre le genre opératique du livret illustré et le sujet gravé. Ertinger ne fait aucune concession au comique dans les gravures de tragédie, même des premières qui prenaient exemple sur l'opéra italien en introduisant un contrepoin burlesque à l'action principale. Le comique est donc cantonné aux pastorales non héroïques et aux ballets. C'est un comique d'allusion et de connivence, fondé sur des situations parodiques (faux

²⁰⁰ Voir illustration 92.

couronnement de l'amant) ou légères (scènes bacchiques), des personnages allégoriques (satyres, Momus) ou de la comédie italienne, des costumes extravagants et une gestuelle qui parodie le « bon air ». Ce comique est compatible avec le reste du programme illustratif : il ne contrevient jamais à l'unité de ton, ne déborde jamais de la pastorale simple ou du ballet, partage ses costumes avec les divertissements masqués (eux-mêmes compatibles avec la tragédie à fin heureuse) et, lorsqu'il emprunte à des modèles iconographiques comiques identifiables, il opère un redressement des corps qui les rapproche un peu plus des corps des acteurs de tragédie.

Même s'il est cantonné à quelques gravures, il ne faut cependant pas négliger son positionnement stratégique dans ce programme illustratif. Présent dans la première et la dernière gravures, donc ayant fonction encadrante, il rend compte aussi bien des premières pastorales héroïques, ouvertes aux scènes parodiques et bacchiques qu'aux plus récents ballets qui renouent progressivement avec le comique, en choisissant comme protagonistes d'abord le dieu allégorique de la raillerie et quelques années plus tard des personnages qui ont déjà figuré sur les planches du Théâtre Italien. Et si Ertinger ne peut éviter d'intégrer à sa gravure le dieu Momus qui est éponyme, c'est sciemment qu'il choisit un sujet comique pour illustrer les *Fragments de M. de Lully*, opéra fondé sur la diversité de registres, et donc pour clore son programme illustratif. La réapparition du comique sur la scène de l'Académie royale, qui se confirmera au siècle suivant avec la tentation de la comédie lyrique, est donc bel et bien annoncée par le programme illustratif d'Ertinger.

5. LA STRUCTURE RENOUVELÉE DU BALLET DE LA FIN DU SIÈCLE

À l'époque du RGO, les rares succès de l'Opéra tiennent avant tout aux créations de ballets selon une nette progression quantitative à la fin du siècle, puisque de 1697 à 1702, on monte au moins un ballet par an sur la scène de l'Opéra. Cette renaissance du genre du ballet en fin de siècle passe par l'émergence de structures nouvelles²⁰¹ avec lesquelles l'illustrateur du RGO doit composer.

Avec *Les amours de Momus* (1695), le compositeur et son librettiste produisent une œuvre dont la nouveauté de structure se mesure au trouble que, dans son *Dialogue sur l'opéra des Amours de Momus*, l'abbé Bordelon prête à un dénommé Clitandre :

²⁰¹ Voir l'article « Ballet » dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 1. Voir aussi l'annexe 20, « Typologie des ballets du RGO ».

Je ne sais pourquoi cette pièce est nommée ballet, dans le livre et sur les affiches ; elle est divisée en trois actes qui ont chacun plusieurs scènes, tout cela compose un même sujet ; il est vrai qu'il y a des danses dans chaque acte, mais cela est commun à tous les opéras, en commençant par celui de Cadmus, jusqu'à celui de Théagène et Chariclée. Un vrai ballet, et qui est nommé de la sorte, est celui du Triomphe de l'Amour, représenté en 1681. Ce sont plusieurs sujets tout coupés et divisés et vingt-et-une entrées différentes. Il n'y a ni acte ni scène. Le temple de la paix qui fut dansé en 1685, est encore un vrai ballet divisé en six entrées sans aucun acte²⁰².

Clitandre prend pour archétype générique du ballet les deux derniers ballets de cour de Lully, découpés en entrées liées par un lien ténu : de son point de vue, le choix d'une structure en actes et d'une véritable intrigue suivie éloigne *Les amours de Momus* du genre du ballet, ce à quoi son interlocuteur Timante lui répond qu'en effet on « aurait mieux fait de dire que c'est une tragédie²⁰³ ». Le RGO contient quatre autres ballets construits sur ce modèle de ballet à intrigue suivie : *Aricie*, *Les fêtes galantes*, *Le Carnaval de Venise* et *Aréthuse*. Cette nouveauté structurelle ne pose cependant pas problème à Ertinger car elle n'induit pas un modèle de titre inédit : les titres de ces ballets continuent de reposer sur l'éponymie et les connotations festives²⁰⁴.

Toujours en 1695, Pic et Colasse inventent avec *Le ballet des saisons* une nouvelle forme de ballet constituée de plusieurs entrées aux intrigues indépendantes mais unifiées par un prologue commun et un thème général, permettant variété et contrastes : chacune des quatre entrées correspond à une saison qui apparaît en tant que personnage associé à un couple de divinités mythologiques dont la relation représente une forme particulière d'amour²⁰⁵. En 1697, le succès de *L'Europe galante*, bâti sur le même modèle, transforme la nouveauté en mode, celle de l'opéra-ballet : chaque entrée rend compte des différentes conceptions de l'amour dans plusieurs pays d'Europe, France, Espagne, Italie et Turquie. Suivra *Le Triomphe des arts*, dont chaque entrée est consacrée à un art illustré par un personnage de l'Antiquité et un épisode qui lui est rattaché. Le dernier opéra du RGO adopte aussi une forme promise à un grand succès : celle des fragments, pot-pourri d'extraits d'œuvres antérieures choisis pour leur popularité et

²⁰² Cité dans Jean Duron, « Henry Desmarests, compositeur de l'Académie royale de musique à Paris », dans Jean Duron et Yves Ferraton (codir.), *Vénus et Adonis tragédie en musique de Henry Desmarests (1697)-Livret, études et commentaires*, op. cit., p. 38.

²⁰³ *Idem*.

²⁰⁴ L'apparition des ballets à intrigue suivie pose davantage un problème aux éditeurs : la table du tome 7 annonce *Aréthuse* comme un « ballet en trois entrées », alors que son livret est découpé en trois actes. La proximité, dans la table du tome, de deux autres ballets à entrées peut expliquer cette erreur, tout comme la nature lâche de l'intrigue qui se répartit en des actes ayant chacun leur titre : « les Enfers », « la mer » et « la terre ». Voir aussi l'annexe 21, « Intitulés des listes accompagnant les ballets dans le RGO ».

²⁰⁵ Les amours de Zéphyr et Flore ou l'Amour coquet pour le Printemps ; les amours de Vertumne et Pomone ou l'Amour constant et fidèle pour l'Été ; les amours de Bacchus et Ariane ou l'amour paisible (ou l'amour dans le mariage) pour l'Automne ; les Amours de Borée et Orythie ou l'amour brutal pour l'Hiver.

indépendants les uns des autres²⁰⁶. L'importance acquise par le ballet à entrées séparées et les fragments à la fin du siècle traduit un goût pour une syntaxe spectaculaire séquentielle qui rompt avec la dramaturgie lulliste, et principalement avec la tragédie lyrique, qui met l'accent sur le narratif, sur le texte et sa compréhension. Ertinger doit composer avec ces livrets moins parce que leurs structures nouvelles tranchent avec celles des tragédies lyriques que parce qu'à ces structures nouvelles correspond un nouveau modèle de titre qui ne repose ni sur l'éponymie ni sur la référence à un spectacle. Des titres tels « Le ballet des saisons », « Le triomphe des arts », les « Fragments de M. de Lully », parce qu'ils contiennent un pluriel mais également « L'Europe galante », parce qu'il implique ce pluriel à travers l'emploi d'un terme de sens collectif, conviennent bien à des opéras dont les entrées successives et indépendantes ne sont liées que par un thème général. Ils impliquent *a priori*, pour un illustrateur soucieux d'illustrer avant tout un titre, une gravure basée sur le principe du morcellement. Or, sur ces quatre gravures, trois illustrent une seule entrée, ce qui entraîne une distorsion entre le sujet de la gravure et son titre, cas de figure exceptionnel dans le *RGO*.

Seule la gravure du *Ballet des saisons* rend compte de la structure spécifique de l'opéra à entrées séparées en représentant simultanément les quatre saisons. Dans le livret, il y a dissociation entre l'allégorie de la saison et les divinités qui lui sont associées mais Ertinger choisit de représenter les saisons de l'année sous la forme allégorique de divinités soit déjà présentes dans le livret (il fait incarner le Printemps, rôle masculin dans le livret, à Flore, et l'Automne à Bacchus) soit absentes du livret : plutôt que de faire incarner l'Été (rôle masculin dans le livret) et l'Hiver respectivement à Pomone et à Borée, il leur préfère Cérès et un vieillard. Cette gravure se fait l'écho de la pluralité des entrées par une représentation des quatre saisons qui puise à des modes de représentation allégorique et des modèles iconographiques divers : deux personnages aux costumes modernes côtoient un personnage vêtu à l'antique et un autre tiré d'un ballet de cour. De la juxtaposition de ces différentes traditions découle une scène *quasi* illogique puisque, dans un même lieu, un homme emmitouflé et assis sur un coin de lit, réchauffe ses mains au-dessus d'un réchaud, tandis qu'un jeune homme se déplace nu, tous deux étant en outre représentés à différentes échelles. En même temps, Ertinger rassemble les quatre personnages en une même scène en représentant Bacchus offrant une grappe de raisin aux deux déesses, tandis que l'Hiver, que son âge exclut de ce badinage amoureux, s'en

²⁰⁶ Voir Solveig Serre, « De l'art de la mise en scène à la mise en scène de l'art : l'élaboration des spectacles à l'Académie royale de musique au XVIII^e siècle », art. cit.

désintéresse²⁰⁷. Dans la gravure correspondante des *Métamorphoses*²⁰⁸ il répartissait les figures dans des espaces différents, simplement juxtaposés. Cette gravure se confronte bel et bien à la dialectique unité/diversité qui est au cœur du genre du ballet à entrées séparées.

Les autres gravures ne se font pas l'écho de la structure en entrées séparées. En ce qui concerne l'opéra n°56, il faut reconnaître qu'illustrer directement un titre qui ne contient d'autres informations qu'une forme vague (le fragment), et un nom d'artiste (Lully) n'est pas chose aisée : dès lors, le choix de l'illustrer par une scène tirée d'une seule entrée s'impose. Alors que pour illustrer *Le ballet des saisons*, Ertinger pouvait s'appuyer sur de nombreuses représentations imagées réunissant les quatre saisons sous des formes allégoriques efficaces et faciles à déchiffrer, une représentation des quatre conceptions de l'amour propres à *L'Europe galante* n'aurait pu s'appuyer sur aucune tradition iconographique de représentation allégorique et n'aurait garanti aucune facilité de lecture. La représentation pour *Le triomphe des arts* des cinq arts triomphants, aurait quant à elle pu s'appuyer sur une tradition attestée ayant recours aux objets symboliques ou aux Muses : dans le frontispice hollandais²⁰⁹ il revient à cinq *putti* d'incarner l'architecture, la poésie, la musique, la peinture et la sculpture. Ertinger a beau, représenter, au pied de Pygmalion, quatre outils dont deux (ciseau à pierre et maillet) sont les instruments habituels du sculpteur et les deux autres (règle et compas) symbolisent l'architecture, plutôt que de rassembler les quatre arts dans une gravure allégorique, il opte pour la scène narrative, galante et topique qu'il avait déjà représentée pour *Les métamorphoses*. La prise en compte ou pas, par le graveur, de la structure particulière de l'opéra-ballet et donc sa visibilité dans le *RGO* croise donc des considérations matérielles (existence ou pas de modèles iconographiques) mais aussi esthétiques : les choix décrits coïncident en effet avec l'introduction dans le programme illustratif, au lieu de deux gravures allégoriques, de deux gravures à sujet narratif (compatibles avec les gravures de tragédies et de pastorales) et à sujet amoureux (ce qui renforce la thématique galante). Il se pourrait que son choix dépende également de la « coloration générique²¹⁰ » variée ou unie du ballet qu'il illustre : des quatre ballets à entrées séparées, *Le ballet des saisons*, seul à être illustré par une gravure à fonction synthétique, est le seul dont les entrées sont de même registre.

²⁰⁷ Voir notre analyse chapitre V.

²⁰⁸ Voir illustration 106.

²⁰⁹ Voir illustration 82.

²¹⁰ Catherine Kintzler, *op. cit.*, p. 363.

Lorsque les entrées séparées d'un ballet sont de registres différents, le choix d'en illustrer une seule gomme cette variété. Dans *L'Europe galante*, les personnages de la première entrée sont des bergers et bergères de pastorale ordinaire ; les personnages des entrées 2 et 3 appartiennent à une humanité moyenne et les intrigues galantes y relèvent respectivement de la comédie sentimentale espagnole et du drame vénitien (le protagoniste de la troisième entrée sort un poignard pour tenter de tuer un rival) ; enfin la dernière entrée a pour protagonistes un sultan et des sultanes reliés par une intrigue où l'entrelacement de l'amour et du pouvoir crée un péril extrême digne d'une tragi-comédie ou d'une tragédie. Ertinger opte pour l'ultime entrée, persane et tragique. Pareillement, la gravure n°49 pour *Le triomphe des arts* correspond à l'entrée de ballet 4, qui culmine au moment où la statue sculptée par Pygmalion s'anime, traité dans une coloration héroïque et préféré à un épisode tragique comme la mort de Sapho. Pour illustrer ces deux ballets, Ertinger choisit donc la dernière entrée adaptant à l'illustration de ballet un principe, le choix du dénouement en tant qu'il est le moment le plus représentatif de la pièce, même s'il n'a pas lieu d'être pour ce genre : il gomme le caractère indépendant des entrées et fait de la dernière une sorte d'aboutissement des précédentes. Enfin, la gravure n°56 conçue par Ertinger pour les *Fragments de M. de Lully* illustre le « Divertissement comique Cariselli », dont la coloration comique n'est partagée que par deux autres entrées, « La sérénade vénitienne » et « Le bal interrompu », tandis que les autres ont des personnages empruntés à des univers variés, mythologie (« Les Guerriers » et « Le triomphe de Vénus », « Fête marine », roman (« Les guerriers »), pastorale (« La bergerie »), ballet des nations (« Les Bohémiens »).

Ertinger s'est donc bel et bien confronté à ce problème iconographique que pose l'illustration, sous forme d'une seule gravure, de ballets dont le titre renvoie à la structure en entrées séparées²¹¹. À la question « Faut-il représenter, dans la même gravure, toutes les entrées ou une seule ? », il a apporté deux solutions dont l'une a nettement eu sa faveur. Lorsqu'il choisit d'illustrer une seule entrée de *L'Europe galante*, *Le triomphe des arts* et les *Fragments de M. de Lully* (et plus encore lorsqu'il opte pour la dernière entrée), Ertinger illustre ces trois ballets à entrées séparées à colorations génériques variées comme s'il s'agissait d'opéras à l'unité narrative et générique. Les gravures n°49 et n°43 pourraient aussi bien illustrer respectivement une tragédie lyrique intitulée « Zaïde » et une pastorale héroïque intitulée « Pygmalion ». Et si le choix, isolé, d'illustrer *Le ballet des saisons* par une gravure qui juxtapose les quatre saisons

²¹¹ Voir l'article « Entrée », dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (codir.), *op. cit.*, tome 1, p. 516.

renvoie à la structure morcelée du ballet, il est iconographiquement atténué par l'union des saisons dans un embryon d'intrigue. La première solution, et dans une moindre mesure la seconde, induisent une conception littéraire de l'opéra. En effet, le développement, en cette fin de siècle, du ballet à entrées séparées, qui renoue avec la tradition du ballet de cour dont l'auteur de prédilection reste Benserade, est un des signes d'un renouveau du goût pour le spectaculaire et d'un recul de la conception littéraire de l'opéra et du théâtre²¹². Or, Ertinger ramène la structuration séquentielle et morcelée du ballet à entrées séparées à une structuration narrative, et l'alternance de plusieurs registres à l'inscription dans un registre unique et défini : ce faisant, il entend gommer la spécificité du genre de l'opéra-ballet.

6. LES SIGNES ICONOGRAPHIQUES D'UNE PARENTÉ ENTRE PREMIERS OPÉRAS ET BALLETS FIN DE SIÈCLE

À cette atténuation de la spécificité structurelle de l'opéra-ballet s'ajoute le fait que plusieurs gravures multiplient les indices iconographiques d'une parenté entre le ballet renouvelé de la fin du siècle et les premiers ballets lullistes, plus largement les premiers opéras.

Les liens iconographiques entre différentes périodes de l'histoire de l'opéra

Certaines gravures se font ainsi écho sur le plan iconographique²¹³, alors que, sur le plan esthétique, elles illustrent des opéras s'inscrivant dans des périodes différentes de l'histoire du genre.

Ce sont des choix iconographiques qui conduisent par exemple le lecteur à faire le lien entre *Pomone*, premier opéra créé par l'Académie royale de musique en 1671, et *Les amours de Momus*, premier opéra à renouveler le genre du ballet en 1695. On ne peut en effet manquer de rapprocher le dieu de la raillerie de la gravure n°35 du dieu des jardins de la gravure n°1 : ils

²¹² Voir Guy Spielmann, *op. cit.*, p. 296.

²¹³ Nous n'évoquons ici que les gravures dont la relation en écho peut contribuer à un discours sur l'opéra. Mais d'autres gravures se répondent et offrent au lecteur une possibilité nouvelle de découverte du *RGO*, consistant à passer outre les livrets pour appréhender les gravures comme une suite, phénomène décrit par Ségolène Le Men : « La présence des images affranchit le lecteur des contraintes de la lecture alphabétique et linéaire : en feuilletant le livre, d'une image à l'autre, en revenant en arrière, en s'arrêtant plus longuement sur une planche, le lecteur, qui constate l'ordre imposé par la mise en livre et la mise en texte, peut simultanément s'en libérer pour fabriquer son propre "spectacle dans un fauteuil" » (Ségolène Le Men, art. cit., p. 11). Ainsi les gravures pour *Alcide* et *Didon* représentent des héros dans des situations comparables ; les gravures pour *Thétis et Pélée*, *Jason* ou *La toison d'or* et *Méduse* créent une temporalité car elles correspondent aux trois étapes de retrouvailles entre amants sur un rivage marin ; les gravures pour *Théagène et Chariclée* et *Médus* retracent respectivement un sacrifice empêché puis ses conséquences heureuses.

partagent le même costume fantaisiste, un masque aux traits grossiers, leur emplacement tout à fait à droite des gravures, et une représentation de profil qui met en valeur leur index pointé sur l'amante volage. Ertinger établit ainsi un lien entre les tout premiers opéras et les ballets renouvelés qui partagent un comique soluble dans l'univers pastoral.

Les deux gravures carnavalesques n°6 et 46 fonctionnent comme en miroir, ce qui permet à Ertinger d'unifier le carnaval allégorique de Lully et le carnaval vénitien de Campra. En effet, au groupe de six personnages de la gravure n°7, la gravure n°56 en emprunte cinq (la femme qui apparaît tout à fait à droite dans la gravure n°7 est manquante dans la gravure n°46) dans une disposition identique mais inversée. Les visages et les vêtements sont modifiés, complexifiés, la perspective est moins profonde mais les attitudes sont identiques. Même le groupe secondaire des trois masques de *commedia dell'arte* est reproduit, sur un plan plus rapproché. La raison de cette réutilisation d'une même gravure est sûrement matérielle : la parenté de leurs titres a engagé Ertinger à illustrer les deux opéras par une même scène à laquelle il n'apporte que des variations de détail afin de ne pas avoir à inventer de toute pièce un second frontispice, dans un souci de gain de temps. Peut-être même ne grave-t-il qu'une des deux gravures, la seconde étant copiée et modifiée par un apprenti. Quelles que soient les circonstances de cette reprise, Ertinger joue sur la mémoire visuelle du lecteur et l'invite à établir un lien entre les deux gravures et donc entre les deux opéras. Cette proximité iconographique entre les gravures suggère une proximité esthétique inattendue entre, d'une part, un ballet mascarade de 1675 né d'un ballet de cour de 1668, constitué d'une succession de neuf entrées séparées dont les paroles sont d'auteurs différents mais la musique du seul Lully, d'abord exécuté à la Cour pour le roi Louis XIV et, d'autre part, un ballet de 1699 à intrigue suivie, dont le librettiste est Regnard et le compositeur Campra, créé à l'Académie royale de musique et dédié au Dauphin. Dans le premier, les divertissements carnavalesques sont introduits par une allégorie du carnaval, tandis que dans le second la présence sur scène d'une troupe de masques incarnant, avec ses guitares, les plaisirs de la fête, est rendue vraisemblable par le cadre spatio-temporel du carnaval de Venise. Tout se passe comme si Ertinger, de manière anachronique, étendait le dispositif d'introduction vraisemblable des festivités carnavalesques utilisé dans *Le carnaval de Venise* au *Carnaval*. La parenté des gravures invite à gommer les différences de structure, et à ne percevoir qu'un élément de continuité : l'influence de la comédie italienne. D'ailleurs *Le Carnaval* a été repris en 1692 (soit un an seulement après la création du *Carnaval*

de Venise) puis en 1700 : les gravures rappellent qu'en cette fin de siècle, le terme « Carnaval » sous-entend désormais une atmosphère italienne.

Deux gravures comme *L'Idylle de Sceaux* (1685) et *Les Fêtes galantes* (1698) ont également une parenté iconographique qui conduit le lecteur à faire le lien entre un ballet de Lully et un ballet renouvelé de la fin du siècle. Le ballet n°18 *L'Idylle de Sceaux* résulte d'un assemblage (à coloration nettement pastorale) d'un poème composé par Racine (faisant référence à la trêve de Ratisbonne), d'une églogue composée par Quinault, et d'une « augmentation » tirée du dernier intermède de *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière. Le ballet n°45 *Les fêtes galantes* est en revanche un ballet à intrigue suivie. Ertinger gomme une fois de plus cette différence de structure : pour l'idylle champêtre comme pour la fête galante, Ertinger propose un ensemble musical pastoral ou de chambre, et gomme les différences de structure derrière un même esprit de fête qui s'incarne dans la danse et la musique.

La parenté de ces gravures, leur fonctionnement par paires, sont finalement à l'image de l'association, à la tête de l'Académie royale de musique, de Jean-Nicolas de Francini, gendre de Lully, et de Hyacinthe Goureaux du Mont, proche de Monseigneur, dont le goût a infléchi le renouvellement de l'opéra en fin de siècle. Ces similitudes entre deux gravures sont le relais iconographique de la volonté de l'Académie royale de musique d'inscrire l'inspiration festive des opéras de la fin du XVII^e dans le prolongement de la tradition lulliste et non pas contre elle. En cela, le RGO et ses gravures se font, en 1703, l'écho d'infléchissements qui ne deviendront de vraies tendances de l'opéra que plus tard : l'opéra-ballet n'est pas encore un concurrent sérieux de la tragédie lyrique et il faut par exemple attendre le tome 11 du RGO qui s'ouvre sur le ballet *Les amours déguisés* de 1713 pour que le nombre de ballets ou de comédies lyriques égale le nombre de tragédies contenues dans le même tome. De même il faut attendre 1705 pour qu'on ose remanier complètement un ballet lulliste comme *Le triomphe de l'Amour*, commandé initialement par Louis XIV en 1681 puis repris maintes fois au XVII^e siècle jusqu'en 1696. Dans la préface à cette nouvelle version du ballet de Lully, Campra et son librettiste Danchet annoncent :

L'Académie royale de musique, s'est toujours fait une loi de donner les ouvrages de monsieur de Lully, tels qu'ils étaient, au sortir des mains de leur illustre auteur ; et si elle s'en dispense en cette occasion, elle se flatte que pour peu qu'on veuille [prêter] attention aux motifs qui l'y ont portée, on louera son zèle, loin de blâmer sa hardiesse²¹⁴.

²¹⁴ Jean-Philippe Goujon, p. 112.

Cette préface est bien le signe d'un changement dans le rapport à l'héritage de Lully :

Cette longue préface se justifiait pleinement dans la mesure où les auteurs ne se contentaient plus comme dans les Fragments d'extraire quelques airs de diverses œuvres de Lully. Ils osaient, pour la première fois dans l'histoire de l'Académie royale de musique, entreprendre un profond remaniement d'une œuvre intégrale du grand Lully et, de ce fait, dérogeaient à une règle jusqu'alors scrupuleusement respectée²¹⁵.

En 1703, le programme illustratif du RGO, comme le RGO lui-même, ne tournent pas encore la page de la domination de Lully et du modèle lulliste dans le paysage lyrique français.

Cambert, Lully, Campra réunis dans Les Fragments

Le dernier frontispice du RGO est lui aussi le lieu d'un propos esthétique sur l'évolution de l'opéra. Parmi les interprétations de cette gravure, on a montré que la plus vraisemblable consistait à y reconnaître les trois Pantalons du « Trio Cariselli ». Cet air, qui contribua grandement au succès des *Fragments de M. de Lully*, était en réalité la reprise d'un air d'autant plus connu que lié à une anecdote reprise par plusieurs historiens de l'opéra²¹⁶ :

Cariselli était un compositeur italien (dont la Biographie des musiciens ne parle pas), qui vint en France pour offrir ses services au feu roi (Louis XIV), persuadé que sa musique l'emporterait de beaucoup sur celle de Lully. Ce dernier, qui connaissait le personnage, fit tenir prêts trois musiciens qui, aussitôt que Cariselli parut dans la cour du château de Saint-Germain-en-Laye, le saluèrent en chantant le beau trio Bondi Cariselli, que Lully avait composé exprès pour lui. Cette plaisanterie piqua si fort Cariselli qu'il sortit sur-le-champ de Saint-Germain et reprit le chemin de son pays. La scène fut bientôt divulguée et il en fut beaucoup ri. Lully, pour ne point perdre son trio, composa l'entrée qui fait le sujet de cet article. On n'oubliera pas que Cariselli était bègue, et c'est ce qui jette encore plus de comique dans ce petit divertissement²¹⁷.

En vérité, le compositeur de cet air en trio chanté par les trois Pantalons n'est pas Lully mais Cambert, créateur avec le poète Perrin des premiers opéras en français, qui l'a inventé pour la comédie *Le jaloux invisible* de Brécourt, représentée en août 1666 au théâtre de l'hôtel de Bourgogne. Inspirée d'une nouvelle espagnole *El zeloso Ingannado*, elle a pour protagoniste Carisel, mari jaloux d'Isabelle, victime des manigances de Marin, valet de son rival, qui lui fait

²¹⁵ *Ibidem*, p. 114.

²¹⁶ Par exemple Ernest Thoinan et Charles Nutter, *Les Origines de l'opéra français, d'après les minutes des notaires, les registres de la Conciergerie et les documents originaux conservés aux Archives nationales, à la Comédie-Française et dans diverses collections publiques et particulières...*, Paris, E. Plon et Nourrit, 1886, p. 83.

²¹⁷ Extrait de l'*Histoire manuscrite de l'Opéra*, cité dans Théodore de Jajarte, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra*, Paris, Bibliothèque des Bibliophiles, 1878, p. 95-96. Lully aurait excellé dans ce divertissement : « Lully, auteur de cet ouvrage avait joué plusieurs fois ce rôle devant Louis XIV au grand contentement de la Cour. » (*La nouvelle bigarure* [sic], contenant ce qu'il y a de plus intéressant dans le *Mercure de France* et de plus curieux dans les autres journaux et feuilles périodiques, La Haye, P. Gosse junior, 1754, tome XVI, p. 7).

croire, lors d'une cérémonie pseudo magique, que son bonnet mis d'une certaine façon lui assurera l'invisibilité : il est assisté par trois figures grotesques qui chantent en italien l'air « Bondi Cariselli ». Si l'anecdote rapportée ci-dessus a un fond de vérité, Lully aurait donc récupéré l'air chanté composé par un précédent rival malheureux pour en évincer un nouveau (ce qui n'a pas manqué de conforter sa réputation d'homme sans scrupule²¹⁸).

Conclure le programme illustratif du *RGO* sur une telle gravure revient donc à tenir un discours sur l'histoire de l'opéra que l'on peut résumer par la formule « la boucle est bouclée ». Ce dernier opéra accomplit en effet une synthèse entre des airs de Cambert (compositeur du « Trio Cariselli »), de Lully (compositeur des premières entrées) et de Campra (auteur des nouvelles entrées), et la gravure choisit de représenter justement une scène dont l'air peut prétendre sinon à une triple, du moins à une double paternité, celle des deux grands créateurs de l'opéra français. Cette lecture ne vaut que si le lecteur du *RGO* connaît la genèse véritable du « Trio Cariselli ». Dans le cas contraire, on peut proposer une lecture bien plus sombre de cet effet de boucle : le *RGO* s'ouvre sur une pastorale créée par Perrin et Cambert pour l'Académie d'Opéra²¹⁹ mais en l'intégrant sans scrupule dans le giron de l'Académie royale de musique de Lully, et se clôt sur l'illustration d'un air à succès composé à l'origine par Cambert mais accaparé par Lully. Du début à la fin du *RGO*, le statut monopolistique que Lully a obtenu pour son académie se donne à lire et à voir.

*

* *

Si la préface du *RGO*, dans sa partie historique, est consacrée exclusivement aux opéras composés du vivant de Lully et mentionne succinctement l'existence d' « opéras nouveaux²²⁰ », les trois derniers tomes du recueil contiennent des ballets renouvelés qui rivalisent avec le modèle de la tragédie lulliste. Leur nouveauté est cependant atténuée par le programme illustratif qui assure des liens entre, d'une part, les débuts et l'âge d'or de l'opéra et, d'autre part, la période qui voit éclore ces ballets renouvelés. Les échos dans les sujets ou les costumes, ainsi

²¹⁸ Voir les deux commentaires suivants : « Lully s'en est emparé sans vergogne, comme il agissait, du reste, pour tout ce qui était à sa convenance. » (Théodore de Jajarte, *op. cit.*, p. 96) ; « Se servir de la musique d'un confrère évincé par lui, pour en éloigner un autre qui pouvait le gêner, cela était bien un procédé digne de son esprit cynique et de son sans-gêne habituel. » (Ernest Thoinan et Charles Nuitter, *op. cit.*, p. 84).

²¹⁹ L'Académie d'Opéra est l'entreprise de production de spectacles chantés en français dont Perrin reçoit le privilège par lettre patente du 28 juin 1669.

²²⁰ *RGO*, tome 1, préface.

que la pratique de la copie conduisent le lecteur à établir des liens esthétiques entre les gravures et par ricochet entre les livrets qu'elles illustrent : Lully n'est donc jamais absent de ce recueil, et ce jusqu'à l'ultime gravure qui, à un public mondain et cultivé, propose un sujet associant cette figure titulaire à celle de Cambert autre créateur de l'opéra français.

CONCLUSION DU CHAPITRE IX

Au discours d'Ertinger sur la nature de l'opéra (ses *media*, sa dramaturgie) s'ajoute un discours sur son évolution. En cela, le programme illustratif redouble la préface et en prend aussi le relais. La partie historique du texte liminaire se clôt sur les morts de Quinault puis de Lully. Le programme illustratif « déborde » cette préface puisqu'il couvre une période plus longue qui voit s'amorcer le renouvellement du répertoire opératique.

Même si la prédominance de la tragédie lyrique dans ce programme en atténue les effets, l'affirmation du ballet dès la fin du siècle est le phénomène opératique avec lequel Ertinger doit composer. À partir du tome 5, on compte désormais cinq gravures échappant aux univers mythologique et pastoral : trois gravures exotiques font écho au renouvellement des livrets (dont deux sont à rattacher à la migration de l'imaginaire de la Comédie-Italienne vers l'Opéra après la fermeture de la compagnie en 1697) ; une gravure représente des masques de carnaval et une autre un concert donné pour une fête galante. Des divinités nouvelles font leur apparition dans les gravures, telles que Momus, Vénus, les Saisons et Palémon qui deviendront vraiment à la mode au siècle suivant. Les costumes de certaines de ces divinités abandonnent la coupe à l'antique tandis que la couronne cesse d'être systématiquement requise pour désigner les souverains : l'univers opératique gravé renonce ainsi donc à certains signes de grandeur. Parallèlement, l'illustration du *RGO* fait une place plus grande à des personnages, costumes et situations parodiques relevant du comique.

Cependant, sous le trait d'Ertinger, l'univers opératique reste étranger au réalisme : si l'exotisme trouve sa place dans le programme du *RGO*, ce n'est guère le cas de l'humanité ordinaire. Les Italiens d'Ertinger sont des masques et ses Turcs sont comme ceux de Racine, séparés de nous par une distance spatiale équivalente à la distance qui éloigne les personnages mythologiques. Les personnages gravés du *RGO* ne sont compatibles qu'avec des univers de référence fictifs familiers du public (pastoral, mythologique, romanesque, exotique, turc, comique italien, spectaculaire).

De plus, toute innovation opératique ne devient un problème iconographique pour Ertinger que lorsqu'elle laisse une trace dans le titre d'un opéra. Ertinger raisonne d'abord en graveur soucieux d'assurer un lien étroit entre la gravure et son titre et de rendre cette même gravure lisible. C'est donc uniquement lorsque le renouvellement d'un ballet, dans ses personnages ou ses thèmes, s'accompagne d'un renouvellement du modèle de titre qu'Ertinger produit une gravure qui détone par rapport au modèle de frontispice dominant. Cela explique que la nouveauté de la structure de l'opéra-ballet ne trouve un équivalent iconographique que dans la gravure du *Ballet des saisons*. Ce parti pris d'illustrer avant tout un titre a aussi pour conséquence de gommer les disparités de conception entre des livrets qui, composés à plusieurs années d'écart, se rejoignent par leurs intitulés. C'est le cas des livrets dont le titre et l'illustration consistent en un divertissement musical et dansé. Ertinger propose la même traduction iconographique pour *Le carnaval* et *Le carnaval de Venise* et pour les deux ballets *L'idylle de Sceaux* et *Les fêtes galantes*. Ces paires de gravures dissimulent des esthétiques opératiques pourtant différentes car Ertinger traduit non pas la structure d'un livret mais son titre. À ces deux paires, s'en ajoute une troisième formée par les gravures des deux opéras ayant pour personnage éponyme une divinité secondaire et légère qu'il s'agisse de Pomone ou de Momus et une quatrième, formée par les gravures allégoriques représentant le triomphe d'une divinité, *Triomphe de l'Amour* ou *Naissance de Vénus*. Le fonctionnement par paires atténue cette fois ce que peut avoir de novateur le fait, pour un librettiste de la fin du siècle, de choisir une divinité légère, Momus, comme protagoniste d'un opéra puis Vénus comme protagoniste d'une tragédie. Le choix iconographique de graver des paires de gravures engage le lecteur dans une réception prédéterminée des livrets, consistant à relativiser la nouveauté des opéras de la fin du siècle et à privilégier ce en quoi ils sont redevables aux opéras de Lully. Tout en rendant justice au succès remporté par l'opéra-ballet, le programme illustratif d'Ertinger continue de prendre pour référence l'opéra lulliste et de rappeler sa grandeur, assurant ainsi une continuité entre les différentes périodes de l'opéra. Cette démarche unificatrice, avant d'être celle de l'illustrateur du RGO, est celle du directeur de l'Académie royale de musique qui programme régulièrement, parallèlement aux créations, des reprises des œuvres de Lully et Quinault.

CONCLUSION DE LA PARTIE III

En illustrant des livrets d'opéra, Ertinger doit composer avec différents enjeux esthétiques. Ce qui se joue dans son programme illustratif est bel et bien le statut de l'opéra tel qu'on l'envisage à l'époque, et qui est par exemple au cœur du *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* de François Ragueneau¹. Paru en 1702, soit un an seulement avant la publication du *RGO*, l'ouvrage déclencha un débat entre partisans de la musique française (par exemple Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville²) et ceux de la musique italienne, prélude à deux célèbres querelles, celle des Bouffons³, puis celle des Gluckistes et des Piccinnistes⁴. Pour Ragueneau, la supériorité de l'opéra français repose avant tout sur la valeur littéraire des livrets :

Nos pièces de théâtre sur lesquelles les musiciens travaillent, sont fort au-dessus de celles des Italiens ; ce sont des pièces régulières et suivies ; quand on ne ferait qu'en déclamer les paroles sans les chanter, elles plairaient autant que les autres pièces de théâtre qui ne se chantent point ; rien n'est plus spirituel que les dialogues qui s'y trouvent ; les dieux y parlent avec toute la dignité de leur caractère ; les rois, avec toute la majesté de leur rang, les bergers et les bergères, avec le tendre badinage qui leur convient ; l'amour, la jalousie, la fureur, et les autres passions y sont traitées avec un art et une délicatesse infinie, et il y a peu de tragédies ou de comédies qui soient plus belles que la plupart des opéra[s] qu'a fait Quinault.

Les livrets français ont pour autre atout l'unité que leur confère une intrigue suivie :

Les opéra[s] des Italiens, au contraire, sont de pitoyables rapsodies sans liaison, sans suite, sans intrigue : leurs pièces ne sont proprement que des canevas fort minces et fort maigres : toutes les scènes y sont composées de quelque dialogue ou de quelque monologue trivial au bout duquel ils fourrent quelqu'un de leurs plus beaux airs qui en fait la fin. Ces airs sont très souvent des airs détachés qui ne sont point du corps de la pièce, et qui ont été faits par

¹ L'abbé François Ragueneau (1660 ?-1722) était précepteur des neveux du cardinal de Bouillon, place qui lui laissa le loisir de cultiver son goût pour les arts et les lettres. En 1697-1698, il suivit le cardinal en Italie et s'enthousiasma pour la musique italienne. C'est à son retour qu'il rédigea son ouvrage comparatif.

² Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville, *op. cit.*

³ Cette querelle des Bouffons divisa le monde musical parisien, de 1752 à 1754, entre les défenseurs de la musique française groupés derrière le compositeur Jean-Philippe Rameau et les partisans d'une italianisation de l'opéra français, réunis autour du philosophe et musicologue Jean-Jacques Rousseau.

⁴ Cette querelle divisa le monde musical parisien, entre 1775 et 1779, entre les défenseurs de l'opéra français (Gluckistes) et ceux de la musique italienne (Piccinnistes).

d'autres poètes ou séparément, ou dans la suite de quelque autre ouvrage. [...] mais un opéra fait ainsi de morceaux rapetassés et de pièces reconues ne saurait constamment être mis en parallèle avec les nôtres qui sont des ouvrages d'une suite, d'une justesse, et d'une conduite merveilleuses⁵.

Tout comme les éditeurs du RGO, Ertinger doit situer l'opéra entre littérature et spectacle, entre structure unifiée grâce à une intrigue suivie ou morcelée en divertissements. Tout d'abord, le programme illustratif d'Ertinger s'inscrit dans un ouvrage qui, par la majorité de ses choix éditoriaux, traite les livrets opératiques comme participant d'un « théâtre-monument » malgré les références à l'actualité des représentations opératiques dans le paratexte du dernier livret témoignent d'une concession au « théâtre-événement ». Le RGO conforte l'accession du livret opératique à la dignité littéraire dont le terme sera complètement atteint avec la publication des livrets de Quinault dans le cadre de ses *Œuvres complètes*. Mais le RGO ne se résume pas à des choix purement éditoriaux et le programme illustratif d'Ertinger contribue à sa manière à situer l'opéra entre texte et représentation, entre monument littéraire et spectacle à la mode. Ainsi, les gravures ne gommant pas les références à la vocation scénique des textes des livrets. Qu'il s'agisse de théâtraliser les gravures (par des choix de composition qui équivalent à la dualité entre salle et scène) ou d'y insérer des références aux conditions précises de représentation scénique (habits, gestuelle d'acteur, décors), ce programme illustratif intègre la théâtralité et le théâtral. Cependant, cette dimension ne concerne qu'environ la moitié des gravures quand l'autre moitié est picturale ; de plus, cette dimension théâtrale ne permet jamais de rendre compte d'une gravure dans sa totalité, si bien qu'aucune gravure ne fixe les conditions précises dans lesquelles le livret a été porté sur la scène de l'Académie royale de musique. Parmi les personnages gravés d'Ertinger, ceux qui adoptent une gestuelle théâtrale, des costumes scéniques, ou s'inscrivent dans un décor conçu selon les codes scénographiques (perspective, symétrie et répartition en châssis) sont les équivalents des actrices et acteurs nommés dans la liste des acteurs des *Fragments de M. de Lully*. À l'inverse, ceux dont le corps est en partie dénudé et qui s'inscrivent dans un cadre spatial échappant aux codes scéniques rappellent plutôt des personnages de la Fable. Le fait de ne pas trancher doit être interprété de manière positive, comme la volonté de rappeler la double nature du livret d'opéra d'autant que les signes du théâtral (et notamment le traitement de l'espace gravé prenant modèle sur la version française du décor à l'italienne), sans avoir l'exclusivité des choix iconographiques, sont

⁵ François Ragueneau, *op. cit.*, p. 5-11.

suffisamment nombreux et visibles pour rappeler au lecteur que le livret opératique n'est pas qu'un texte à lire mais aussi un texte à représenter.

Cependant, pour qui s'attendrait à un programme relayant les moyens de représentation propres à l'opéra, celui-ci est décevant : les gravures faisant la part belle aux musiciens, danseurs et chœurs ou même les représentant ne serait-ce qu'en arrière-plan, sont marginales dans un programme qui ramène globalement le théâtre lyrique à un théâtre parlé. À la vue des gravures, le lecteur n'est de plus impressionné ni par les costumes, ni par les décors, ni par les chars qui n'ont ni la richesse ni le sens du détail qui règnent sur la scène opératique : même lorsque leur conception épouse les principes hérités des artistes travaillant pour l'opéra, ce sont des versions simplifiées et sobres au regard de ceux que le public d'opéra est accoutumé d'admirer. Si l'opéra tel que le présentent les gravures du *RGO* relève bien du spectacle scénique, Ertinger ne fait donc pas résider sa singularité dans ce qui pourtant le caractérise aux yeux des contemporains : le spectaculaire défini comme la recherche du plaisir des sens. De même, si le clou de la représentation opératique repose en grande partie sur la présence, sur scène, de troupes, chœurs ou suites, Ertinger renonce à une telle pompe en s'astreignant à ne représenter que les protagonistes et de rares suites, bien peu fournies. Il ne cherche pas à rivaliser avec les scénographes, décorateurs, costumiers chargés d'impressionner les yeux du public : sous le trait d'Ertinger, l'opéra n'a rien d'un spectacle total. Ce sont là plus précisément les caractéristiques d'un théâtre plutôt enclin au classicisme, au sens d'un théâtre parlé et littéraire, voire d'un théâtre racinien qu'on peut caractériser rapidement par une simplicité et une sobriété contraires à la recherche de toujours plus de spectaculaire dans l'opéra.

Ertinger ne prend pas non plus complètement le parti des ressorts dramaturgiques du spectaculaire opératique, à savoir la violence qui torture, détruit et provoque l'horreur, ou le merveilleux surnaturel, qui crée l'émerveillement et la surprise. Il relaie peu ces spécificités opératiques et, lorsqu'il le fait, ce n'est pas dans une recherche du spectaculaire. Ainsi, dans le *RGO*, la violence proprement opératique, qui consiste en l'extériorisation des passions sous forme de créatures allégoriques ou de destructions de paysage, est très peu représentée, alors que le péril de mort, commun à la tragédie lyrique et à la tragédie parlée, est un *topos* de ce programme illustratif. Quant au merveilleux opératique, certes il se manifeste dans le *RGO* de manière privilégiée par le *deus ex machina*, et dans une moindre mesure par le motif de la métamorphose, mais c'est que ces deux *topoi* ont l'avantage de cumuler les fonctions spectaculaire et dramatique, et s'inscrivent dans la tradition du frontispice de théâtre parlé qui

privilégie le dénouement. C'est l'image d'un Opéra « Temple de Cupidon », comme on le surnomme à l'époque, en référence à ses intrigues (mais aussi à la réputation légère de ses actrices et danseuses), qui est largement relayée dans ce programme illustratif qui choisit en priorité des épisodes mettant en scène des couples d'amoureux et célèbre l'amour comme source de plaisirs lorsqu'il n'est pas contrarié par des jaloux puissants. Même négligeant les références à la nature lyrique et dansée de l'opéra, même privés de certains des éléments dramaturgiques les plus emblématiques de l'opéra, ces frontispices ne peuvent donc pour autant être interprétés comme des frontispices de tragédie parlée car Ertinger retient des éléments qui distinguent l'opéra (l'omniprésence du personnel divin notamment sous la forme du *deus ex machina*, la domination de la passion amoureuse, la plus grande place accordée à l'univers pastoral propice au chant) et compense en partie la perte du spectaculaire en rappelant que le drame opératique a vocation à s'inscrire sur scène, par le biais d'espaces souvent conçus comme des décors.

Au-delà de l'image globale que le *RGO* propose de l'opéra, conforme aux attentes d'un lecteur de livrets réunis en un répertoire littéraire, il propose aussi, par des moyens toujours iconographiques, un discours sur l'évolution de l'opéra, conforme à sa préface. À l'époque de parution du *RGO*, la direction de l'Académie royale de musique, soucieuse d'attirer un public nombreux, prend acte de la lassitude grandissante envers l'hégémonie de la tragédie lyrique, et innove en ouvrant à nouveau la scène opératique à des ballets à la structure innovante, qui optent pour des univers d'un exotisme plus contemporain, rendant possibles des thèmes festifs plus réalistes (comme le carnaval ou les fêtes galantes), organisés et vécus par des mortels et pouvant être les supports du comique. La nouveauté de l'univers opératique trouve un écho limité dans le *RGO* : cantonnée aux livrets de ballet, elle est forcément minoritaire dans un recueil qui doit composer avec un répertoire dominé par la tragédie lyrique, et elle ne se manifeste concrètement qu'à partir du tome 5 (qui contient le premier ballet renouvelé) et que dans quatre gravures. Quant à la nouveauté structurelle de l'opéra-ballet, seule la gravure pour *Le ballet des saisons* s'en fait le relais. Si l'on considère, en outre, que ces gravures (comme toutes les autres) ont été conçues dans un souci de conformité avec leur titre, on ne peut que constater que ce programme compose avec les prémisses d'un renouvellement du ballet mais n'en fait pas la promotion. En revanche, il promeut une version de l'histoire de l'opéra, qui fait du ballet renouvelé de la fin du siècle un héritage du ballet lulliste : le parti pris d'Ertinger est en effet d'assurer un lien iconographique entre des gravures correspondant à des étapes différentes de l'évolution de l'opéra. De part et d'autre d'un tome 4 qui correspond à une transition, se

regroupent d'une part les trois premiers tomes qui correspondent à la production de Lully et d'autre part les trois derniers tomes qui rendent compte d'un renouveau. De part et d'autre de ce tome 4, se répartissent des paires de gravures qui assurent la continuité entre ces deux périodes de production. La dernière gravure pour les *Fragments de M. de Lully*, par le choix de son sujet, joue un rôle identique, en se faisant point de jonction entre trois compositeurs, Cambert, inventeur de l'opéra français, Lully qui lui a donné ses lettres de noblesse, et Campra qui l'a renouvelé. Les gravures constituent un discours unificateur porté sur l'évolution du répertoire opératique et sa dette à l'égard de Lully.

La question est de savoir à qui s'adresse ce discours sur l'opéra et son histoire⁶. Ce choix de « classicisation » de l'opéra devrait logiquement découler d'une adaptation au goût du récepteur⁷. Cette explication n'est pourtant guère satisfaisante car le goût du public, au tournant du siècle, est au contraire en train d'évoluer vers un théâtre spectaculaire. Tout le travail de Guy Spielmann consiste à prendre le contrepied d'une histoire du théâtre du XVII^e siècle littéraire, qui considérait que le théâtre classique, c'est-à-dire littéraire, avait éclipsé d'autres genres spectaculaires, tels l'opéra⁸. Même si l'évolution de l'opéra l'a conduit à adapter certains aspects de sa dramaturgie aux exigences classiques (par exemple en renonçant à la représentation directe de la violence, ou encore en se préoccupant progressivement de l'unité de lieu), lorsqu'on se penche sur l'évolution de la structure des livrets et de leur mise en page, on constate que ce qui assure son succès reste avant tout le fait des divertissements dansés. Ertinger, lorsqu'il résume la tragédie lyrique, la pastorale et si possible les ballets à leur seule partie dramatique, sans tenir compte des prologues et divertissements, prive les gravures des éléments les plus baroques et spectaculaires de ce genre lyrique : il atténue voire gomme les bizarreries de la représentation opératique. Ces divertissements sont les éléments les moins « nobles » aux yeux de doctes, adeptes d'un théâtre littéraire. Mais envisager que le *RGO* s'adresse à un lectorat de doctes reviendrait à leur accorder une importance qu'ils n'ont plus :

⁶ « Il faut ainsi tenir compte de l'émetteur de l'image, mais aussi du récepteur, c'est-à-dire de celui pour qui l'estampe a été créée. L'iconographe doit donc s'occuper, dans un stade d'analyse plus avancé, d'identifier le spectateur qui détient et regarde cette image. » (Nina Aragonès, art. cit., p. 40).

⁷ C'est ainsi qu'Abby Zanger, prolongeant la réflexion amorcée par Raymond Picard sur la non-conformité entre les gravures baroques de Chauveau et la tragédie classique estime qu'« en mettant l'accent sur le romanesque, que les règles classiques de bienséance et de vraisemblance ont banni de la scène, Chauveau amène incidemment la pièce de théâtre vers une forme dont il sait qu'elle se vendra bien auprès d'un lectorat avide de nouveautés. » (Abby Zanger, art. cit., p. 30).

⁸ « Il est indiscutable que le classicisme, au sens de l'école, ne touche qu'une partie de la production du théâtre-français (tragédie et comédie post-moliéresque), ce qui dément la vision d'une doctrine triomphante. » (Guy Spielmann, *op. cit.*, p. 156).

*l'évolution du théâtre n'était plus que très partiellement le fait des écrivains, mais s'intégrait désormais à une logique sociale et économique, où l'opinion du public et les forces du marché exerçaient un pouvoir supérieur à la critique et aux cabales de salon*⁹.

L'édition du RGO est une opération commerciale destinée à se poursuivre et qui doit donc plaire : elle ne s'adresse pas au doctes mais à ceux qui goûtent l'opéra. L'erreur serait cependant de considérer que le RGO s'adresse à un public d'opéra : il répond plutôt aux attentes d'un lectorat. Ertinger doit avant tout répondre à une exigence de convenance, d'adéquation entre les gravures et leur contexte de réception : le RGO est un recueil de livrets que leur publication hisse au niveau d'un texte littéraire. Un détour par les frontispices des œuvres théâtrales que Chauveau a réalisé pour Corneille vient *in fine* confirmer cette hypothèse : Françoise Siguret montre qu'entre la version de certaines gravures réalisée pour l'édition séparée d'une pièce datant du début des années 1640 et celle réalisée pour les œuvres complètes de 1660, le style de Chauveau a évolué vers plus de simplicité (ce que montre tout particulièrement l'exemple de la gravure pour *Cinna*¹⁰) avec une diminution des détails architecturaux, une plus grande sobriété des costumes et un plus grand intérêt pour l'*actio* rhétorique du visage et des mains¹¹. C'est aux gravures les plus récentes de Chauveau que les gravures d'Ertinger ressemblent : en effet il y a une esthétique « classicisante » propre à l'édition d'œuvres complètes, répondant aux attentes d'un lectorat qui n'est pas un simple double du public. Les contemporains d'Ertinger peinent, certes, à définir la fonction de l'opéra, tel Antoine-Louis Le Brun :

*La tragédie a pour objet la terreur et la compassion ; la comédie a pour le sien l'instruction et la réforme des mœurs ; mais on ne saurait dire précisément quel est celui de l'opéra, qui n'a guère été jusqu'à présent que l'amusement d'un spectateur oisif, et amateur de musique*¹².

Le destinataire d'Ertinger n'est pas un spectateur mais un lecteur, tout aussi oisif, amateur non de musique mais d'histoires, plus précisément d'histoires galantes.

⁹ *Ibidem*, p. 110.

¹⁰ Voir illustrations 242 et 243.

¹¹ Françoise Siguret, « Analyses des gravures illustrant l'édition des œuvres de Pierre Corneille », dans A. Niderst (dir.), *Pierre Corneille, Actes du colloque de Rouen*, Paris, PUF, 1985.

¹² Antoine-Louis Lebrun, *Théâtre lyrique avec une préface, où l'on traite du poème de l'opéra et la réponse à une épître satirique contre ce spectacle*, 1712, cité par Laura Naudeix, *op. cit.*, p. 34.

CONCLUSION GÉNÉRALE

RÉSULTATS

Cet ensemble de cinquante-six gravures forme donc bien un programme illustratif d'où se dégage un discours sur l'opéra. Ce qui permet de parler de discours est notre capacité à en circonscrire l'origine. Là où les livrets, dans leur diversité générique et « auctoriale », leur étalement dans le temps et leur inscription dans différentes périodes de l'histoire de l'Académie royale de musique, se font les relais d'une dramaturgie opératique mouvante, les gravures de *RGO* ont été produites par un graveur unique (Ertinger), dans des circonstances précises : la décision, prise à Paris, en 1703, suite à un accord passé entre Ballard et Francini, de constituer en répertoire l'ensemble des livrets d'opéra de langue française produits par l'entreprise de spectacles qui en a le monopole, en les rassemblant en un recueil de sept tomes de format in-12, illustrés par des frontispices gravés et accompagnés d'un paratexte à fonction unificatrice.

Le discours iconographique sur l'opéra produit par Ertinger confirme le parti pris éditorial qui fait de l'opéra un répertoire. De toutes ces gravures se dégage une matrice unique fondée sur des choix iconographiques récurrents. Le frontispice d'opéra se présente comme une gravure in-12, surmontée d'un cartouche contenant le titre de l'opéra. Cette gravure est aisément lisible, comme une peinture d'histoire : cadrée de manière à mettre en valeur, au premier plan, des personnages principaux en nombre réduit et rarement secondés d'une troupe, elle est composée de sorte que le protagoniste éponyme soit mis en valeur. Celui-ci, lorsqu'il est célèbre, est immédiatement identifiable grâce au titre et à l'épisode représenté. Une telle stratégie illustrative d'Ertinger tend à gommer les disparités génériques à l'intérieur de cette vaste catégorie de l'opéra et à unifier ces différents livrets. Constituer un répertoire revient iconographiquement à fixer une matrice commune à des livrets appartenant à des genres plus précis.

Par ailleurs, le programme illustratif d'Ertinger s'inscrit dans un moment particulier de l'esthétique opératique qui voit se confronter deux principaux modèles, l'un français, l'autre italien. S'opposent d'une part une conception lulliste et française de l'opéra qui accorde la primauté à la parole sur la musique, à l'intrigue sur les divertissements, aux dimensions morale et épédicte sur la gratuité du spectacle, à la grandeur sur le comique, et, d'autre part, une conception italienne de l'opéra qui inverse cette hiérarchie en développant les airs au détriment du récitatif, en préférant la composition par fragments à une construction suivie, en considérant l'opéra comme un lieu de pur enchantement des sens mais aussi d'amusement. Le programme illustratif du *RGO* se conforme majoritairement à la conception de l'opéra français héritée de Lully et Quinault. La dette des gravures à l'égard de la peinture d'histoire et de la tradition illustrative des fables ovidiennes, le choix de représenter majoritairement des épisodes du drame (et non des divertissements), le souci de rendre l'épisode gravé intelligible en se référant à un répertoire connu de codes symboliques et rhétoriques (comme ceux de l'*actio* mis au service de la représentation des passions) par rapport auxquels le moindre écart fait sens, le choix de compositions qui mettent en place un parcours de lecture qui guide le regard¹ (en lui permettant par exemple de repérer le protagoniste, de reconstituer son parcours dans l'espace voire dans le temps), le resserrement autour des protagonistes, le choix d'un lieu avec lequel l'épisode représenté entre dans une unité de ton, et enfin la conformité de la gravure avec le titre gravé sont autant de choix iconographiques qui correspondent à un opéra privilégiant le texte et l'intrigue. Si de rares gravures manquent de lisibilité et donc d'efficacité, la grande majorité respectent « le critère de la bonne image comme du bon tableau d'histoire [...] sa capacité à être mis en *ekphrasis*² », et délivrent un sens prévu à l'avance en faisant appel à des codes qu'il suffit au lecteur de repérer, de déchiffrer en fonction d'une herméneutique déterminée, pour accéder à ce sens. L'image de l'opéra qui en découle est celle d'un théâtre dramatique plus que spectaculaire. Ces gravures présentent la tragédie lyrique comme un genre à intrigue suivie comme la tragédie parlée, et réservent la représentation de divertissements à quelques rares ballets lorsque cela est rendu inévitable par le titre. Guy Spielmann résumait en une formule le statut de l'opéra « genre ostensiblement baroque dans son expression, [qui] en arrive à véhiculer

¹ Cette conception de la composition domine encore dans la peinture d'histoire du XVIII^e siècle comme le montre cette explication de Diderot : « Il y a dans toute composition, un chemin, une ligne qui passe par les sommités des masses ou des groupes, traversant différents plans, s'enfonçant ici dans la profondeur du tableau, là s'avancant sur le devant [...] une composition bien ordonnée n'aura jamais qu'une seule vraie, unique, ligne de liaison ; et cette ligne conduira et celui qui la regarde et celui qui tente de la décrire. » (Diderot, article « Doyen », *Salon de 1767*, cité par Daniel Arasse, « Diderot et Greuze – L'échec du *Caracalla*, Greuze et " L'étiquette du regard " », art. cit., p. 76).

² Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, p. 177.

un contenu substantiellement classique³ » : ce que retient Ertinger de l'opéra c'est moins son expression baroque que son contenu classique, moins son goût du spectaculaire que son appartenance à la poésie dramatique.

MISE EN PERSPECTIVE DES RÉSULTATS

La mise au jour de ce discours iconographique sur l'Opéra vient alimenter la recherche actuelle sur l'Opéra et s'inscrit dans ses nouvelles pistes de réflexion. À l'heure où les travaux se multiplient et se précisent sur le fonctionnement de l'Académie royale de musique et notamment sur son rapport aux autres scènes et aux autres répertoires⁴, sur ses relations à son public, sur le personnel qui la fait vivre et rayonner⁵, l'analyse du travail d'Ertinger est précieuse, et en dégager les lignes directrices contribue à une meilleure connaissance de cette institution et de la fabrique de son image. Ertinger n'est pas simplement un illustrateur d'opéra mais également un illustrateur pour l'Opéra.

Ainsi, le lien problématique de l'Académie royale de musique, entreprise de spectacle à but lucratif, avec le modèle académique auquel elle doit son nom⁶ trouve un écho inattendu dans ce programme illustratif. En effet, le RGO fixe un canon, celui du frontispice d'opéra. À ce titre, il est significatif que le volume 8, dont les illustrations sont dessinées par Berain et gravées par Ertinger, s'ouvre sur une gravure pour *Tancredè* dont le cartouche est situé en bas de la gravure, sur le modèle des frontispices des livrets édités séparément, mais que, dès la gravure suivante, ce soit le modèle de structure fixé par Ertinger qui s'impose, et ce jusque dans les derniers volumes. Par ailleurs, si les gravures dessinées par Berain se distinguent assez nettement de celles d'Ertinger principalement par le rapport de proportion entre personnages et décor, les gravures dessinées par leurs successeurs doivent plus aux gravures d'Ertinger qu'à celles du décorateur de l'Opéra. Ertinger, premier artiste à illustrer le RGO, a en quelque sorte réussi à se détacher de l'influence de Berain, et légué aux illustrateurs suivants une matrice⁷.

³ Guy Spielmann, *op. cit.*, p. 511.

⁴ Voir le séminaire de recherche *ThéPARis. Les Théâtres Parisiens sous l'Ancien Régime : Transversalité des pratiques, circulation des personnes, enjeux esthétiques et poétiques* sous la direction de Barbara Nestola et Emanuel Di Luca.

⁵ Voir Barbara Nestola, Benoît Dratwicki, Julien Dubruque, Thomas Leconte (codir.), *L'Académie royale de musique : fabrique d'opéra et entreprise de spectacle en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, ouvrage à paraître à l'automne 2022.

⁶ Cette question fait l'objet de la première partie de l'ouvrage précité.

⁷ Un survol de ces gravures permet par exemple de repérer des échos plus précis. Dans le volume 11 une illustration pour la tragédie *Téléphe*, dessinée et gravée par J.-B. Scotin rappelle la gravure pour *Alceste ou Le triomphe d'Alcide* en adoptant le même intérieur de temple circulaire et le même groupe de personnages en proie à une

La recherche actuelle étend le champ de son exploration au personnel opératique en s'intéressant à l'ensemble des praticiens qui contribuent à la production d'opéra : des librettistes et musiciens, du directeur de l'Opéra et des concepteurs des décors et costumes, l'intérêt se déplace désormais aux artisans, aux fournisseurs, aux collaborateurs et au public. Tout comme Christophe Ballard (dont la carrière d'éditeur, imprimeur et libraire est désormais bien connue grâce aux travaux de Laurent Guillo), Ertinger appartient à cette nébuleuse.

Ce graveur a d'autant plus d'importance qu'il contribue, à sa manière, à diffuser un imaginaire de l'opéra. Une chercheuse comme Pascale Cugy travaille actuellement sur le rôle des gravures de mode (produites de 1675 à 1710) dans la diffusion d'une image publique de l'Opéra. Les gravures d'Ertinger jouent un rôle identique, même si le discours sur l'opéra qu'elles transmettent est différent. Les gravures de mode, qui représentent des personnages en pied, d'une part promeuvent les costumes d'opéra afin d'inspirer des idées de déguisements aux participants des mascarades et bals masqués et d'autre part contribuent au phénomène de vedettariat en proposant des portraits plus ou moins fidèles des acteurs et chanteurs à leurs admirateurs. Elles ne représentent pas le spectacle opératique mais un de ses vecteurs : des artistes saisis dans une gestuelle théâtrale ou dansée qui montre leurs talents, et endossant des costumes somptueux qui les mettent en valeur et attestent du luxe régnant sur la scène opératique. Les gravures d'Ertinger représentent quant à elles l'opéra en tant que fiction et réservoir de fables.

PISTES DÉSORMAIS OUVERTES

Vers une étude de tous les tomes du RGO

Que notre thèse soit limitée à l'étude des tomes 1 à 7 du RGO à partir de quelques exemplaires consultables implique qu'elle puisse être prolongée dans différentes directions.

Ainsi, cet ouvrage mériterait qu'on lui applique la méthode d'« archéologie du livre » déployée par Alain Riffaud (consultation du maximum d'exemplaires, repérage des coquilles, comparaison systématique), ce qui permettrait de connaître la provenance du papier employé à

passion vive. Dans le volume 12, les *putti* de la gravure n°94 pour *Le jugement de Paris* rappellent ceux des gravures de *Ariane et Bacchus* et *La naissance de Vénus*, le tombeau de la gravure n°96 pour *Sémiramis* fait écho à celui des *Peines et les Plaisirs de l'Amour* et la répartition symétrique des bergers pour *Les plaisirs de la campagne* (n°97) celle de la gravure pour *Le temple de la Paix*.

partir de son filigrane⁸, de vérifier s'il existe différents états de l'exemplaire (voire différentes impressions), de dire si une partie de l'impression a été sous-traitée auprès d'autres ateliers et si différentes manières de composer sont repérables dans le même ouvrage.

Afin de cerner complètement le travail éditorial de Ballard et son lectorat, il y aurait lieu de déterminer la présence du RGO dans les collections privées ou publiques sous le règne de Louis XIV, à partir des répertoires bibliographiques, des inventaires notamment après décès et des catalogues de bibliothèques publiques ou domestiques⁹. Le RGO apparaît dans quelques catalogues notables¹⁰ mais une telle recherche est encore à mener.

Une étude de l'entreprise illustrative du RGO dans son intégralité, s'appuyant sur ses quinze volumes reste à mener. Les images des tomes 8 et 9 sont conçues par Berain et gravées par Ertinger puis Jean-Baptiste Scotin. Se succéderont ensuite de nouveaux dessinateurs, Jean-Baptiste Scotin pour les volumes 10 et 11 et Robert Bonnart à partir du volume 12. Une telle étude permettrait de mesurer l'évolution stylistique du frontispice d'opéra et de déterminer dans quelle mesure les trois programmes illustratifs qui prennent le relais du programme initial d'Ertinger accompagnent l'évolution du genre opératique pendant la première moitié du XVIII^e siècle.

Vers une monographie sur Ertinger

Il est certain qu'au terme de ce travail, un rapport affectif s'est noué entre nous et cet illustrateur, par-delà les siècles. C'est que nous avons eu ce privilège d'appréhender directement ses gravures grâce aux trois exemplaires qui nous ont été accessibles sous forme papier. La

⁸ Une recherche dans les bases des sites *Filigranes pour tous* (disponible sur : <https://filigranes.inria.fr/#/filigrane-search>), et *Bernstein, the memory of paper* (disponible sur : https://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl_start DISP) n'a pas donné de résultats.

⁹ Cette classification reprend celle de Yann Sordet, « Une approche des "catalogues domestiques" de bibliothèques privées (XVII^e-XVIII^e siècles) instruments et miroirs de collections particulières », *Bulletin du bibliophile*, 1997, n°1, p. 92-123.

¹⁰ En voici quelques exemples :

- *Catalogue des livres de feu M. d'Hermand, ancien colonel d'Infanterie, ingénieur des camps et armées du Roi...*, Paris, G. Martin, 1739 (n°18)
- *Catalogue des livres de feu M. l'abbé d'Orléans de Rothelin*, Paris, G. Martin, 1746 (n°2328)
- *Catalogue des livres de feu M. le président Le Cousturier de Mauregard*, Paris, G. Martin, 1748 (n°1063)
- *Catalogue des livres de feu M. Herbert*, Paris, Pissot, 1758 (n°1337)
- *Catalogue des livres du Cabinet de feu M. Louis-Jean Gaignat ...*, Paris, G.-F. De Bure le jeune, 1769 (n°1949)
- *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. le marquis de Ménars, commandeur des ordres du Roi, conseiller d'état ordinaire d'épée, lieutenant-général des provinces de Beauce et d'Orléanais, directeur et ordonnateur-général des bâtiments du Roi...*, Paris, Pissot et Rozet, 1782 (n°938)
- *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu Monsieur Turgot, ministre d'État*, Paris, Barrois l'aîné, 1782 (n°2020)
- *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. le duc de La Vallière*, Paris, G. De Bure fils aîné, 1783 (n°3512).

nature gravée de ces images et leurs dimensions restreintes ont permis que le regard que nous portions sur elles se situe à même hauteur de vue que le regard d'un lecteur ou d'une lectrice de l'époque. Tout le propos de Daniel Arasse sur la modification des conditions actuelles de réception des œuvres d'art qui nous les rendent certes plus proches, plus visibles et reproductibles mais aussi plus sujettes à des interprétations anachroniques ne vaut pas pour des gravures illustratives contenues dans un livre. Chaque détail visible au regard de l'analyste l'était déjà au regard du lecteur auquel les ouvrages étaient destinés. L'identification des sources iconographiques, le repérage de quelques bévues et la découverte d'un extrait d'ouvrage consacré au travail concret Ertinger ont conféré maintes fois à notre recherche la forme ludique d'une enquête policière. Au terme de cette thèse, Ertinger a cessé de n'être qu'un prénom et un nom au bas de gravures et c'est à grands traits que s'est esquissée la silhouette de cet artiste graveur.

On peut ainsi reconstituer son horizon culturel, fondé sur un rapport inégal aux œuvres iconographiques. Il connaît les peintures des grands maîtres de son époque (*Camille et le maître d'école* de Nicolas Poussin, *La tente de Darius* de Charles Le Brun, *Ariane à Naxos* et *L'évanouissement d'Esther* d'Antoine Coypel), est familier des *topoi* iconographiques (le combat du héros contre un monstre, le roi en héros caracolant sur un cheval fougueux, les triomphes de divinités marines, les scènes de déploration et les concerts), prend pour modèle aussi bien des illustrations de romans que des images de propagande ou des estampes faisant la promotion des costumes des spectacles de cour et bien sûr la tradition des gravures illustrées des *Métamorphoses* d'Ovide. Bref, sa culture iconographique mêle grande peinture d'histoire et tradition illustrative sous forme de vignettes et se manifeste par des usages divers, de la copie à l'imitation libre. Dans le domaine littéraire, ce même graveur connaît bien la pièce de théâtre *Alceste* d'Euripide (ou du moins une de ses réécritures au XVII^e siècle), mais ne maîtrise pas le roman d'Apollodore qui sert de source à l'opéra *Thésagène et Chariclée* ; il connaît la plupart des mythes mais n'est pas pour autant un fin lettré : il fait brandir à son Bellérophon une énigmatique tête de Méduse empruntée à Persée, propose une version médiévale de la Chimère, ou encore représente le vigoureux Borée comme un angelot inoffensif. Sur le plan technique, Ertinger conçoit plusieurs de ses images par association d'idées et pratique le « rapt iconographique » : derrière Didon on devine Esther, derrière Achille et les proches de Priam, Alexandre et la famille de Darius. Son Ulysse reprend un Romulus, son Momus la femme de Job, son Pantalon est en réalité un Polichinelle, sa Vénus se confond avec Galatée, son Bellérophon avec Persée et derrière Céladon entourée de bergères on reconnaît le Christ et les

saintes femmes. Enfin, que des gravures comme *Didon* ou *Psyché* puissent être considérées comme des chefs d'œuvre de la gravure n'empêche pas que d'autres gravures présentent des maladroites : attelages sans rênes, bras manquants, oubli d'Apollon parmi les dieux de l'Olympe réunis dans la gravure n°13, difficulté à reproduire une image complexe à la surface de l'eau dans la gravure n°47, inversion de figures divines entre deux gravures (sur la base d'une confusion entre titres homophoniques), double représentation de la magicienne Médée dans une même gravure . Ces quelques erreurs se sont révélées précieuses : elles sont en effet le résultat de dysfonctionnements qui dessinent en creux les contours des processus de production et de mise en forme mais elles participent aussi d'un discours sur l'opéra.

Ces premiers éléments, qui constituent autant de voies d'accès à Ertinger, sinon en tant qu'individu, du moins en tant que graveur, ne demandent qu'à être étayés par un travail de plus grande ampleur, de type monographique, consacré à l'ensemble de l'œuvre gravée d'Ertinger. Une telle monographie pourrait dans un premier temps s'appuyer de manière privilégiée sur trois pistes.

Tout d'abord, elle se devrait de déterminer exactement les liens entre Ertinger et Berain, décorateur de l'Académie royale de musique, et plus largement entre Ertinger et l'Académie royale de musique : Ertinger a-t-il assisté à des représentations d'Opéra ? A-t-il collaboré avec Berain et a-t-il fait partie de son atelier ? Cela nous aurait permis notamment d'expliquer pourquoi, pour le tome 8, Ertinger n'est plus inventeur des gravures mais graveur d'interprétation d'après les dessins de Berain comme l'attestent les mentions au bas des gravures¹¹. Cette nouvelle répartition des tâches pose de multiples questions. Qui en est à l'initiative ? Quelles sont ses causes (l'accueil mitigé des planches gravées d'Ertinger ou l'indisponibilité de ce dernier, peut-être occupé à d'autres tâches) ?

Une monographie d'Ertinger pourrait aussi se donner pour finalité de valider ou pas, à l'échelle de l'œuvre complet d'Ertinger, l'interprétation à laquelle nous a conduite l'analyse privilégiée des gravures de *Didon* et de *Psyché*, à savoir que l'entreprise illustrative du *RGO* se situe bel et bien (et de manière anticipée) au carrefour de deux conceptions de l'image illustrative entre « image-savoir » et « image-plaisir ». Si la plupart des gravures du *RGO* se laissent appréhender et apprécier grâce à leur conformité à des normes, certaines procurent une émotion dont la source est plus indéfinissable et il est difficile de ne pas être sensibles à leur

¹¹ Le premier frontispice du volume 8 porte les mentions « Berin in » (en bas à gauche) et « F. Ertinger Sc. » (en bas à droite), par la suite abrégée en « B. in. » et « F. E. Sc » (en bas à droite).

pouvoir évocateur. Ainsi, la gravure n°22 pour *Achille et Polyxène*, « image-savoir » qui valorise la vertu de clémence et évite tout échange de regard entre Achille et Polyxène (alors même que l'instant représenté correspond à un coup de foudre), coexiste, dans le même recueil, avec des gravures empreintes de sensualité. Cette hypothèse d'une contribution d'Ertinger au passage « de l'ère du jugement [à] celle de la sensibilité ¹² » formulée à partir de l'analyse des gravures du *RGO*, mérite d'être confrontée à l'ensemble du corpus des gravures d'invention d'Ertinger.

Par ailleurs, une telle monographie ne pourrait se priver de prolonger, de façon systématique, la comparaison que nous avons initiée entre les deux programmes d'Ertinger pour *Les métamorphoses* d'Ovide et les gravures du *RGO* d'inspiration ovidienne. Ils se font le relais de deux univers bien différents. Le programme illustratif des *Métamorphoses* se distingue d'emblée par la variété et le réalisme dans le choix des lieux (champs labourés, chambres à coucher, chaumières dont on aperçoit le vaisselier par la porte entrebâillée, ruines quasi romantiques, lice, ville en cours de construction, quais...), des personnages (vieilles femmes, bébés, personnages exotiques), des objets (seau, pelles, marmites, aiguières, urnes, filet à poisson, rouet et pelote, pièces d'or ...), des situations (festins, sommeil, travail des champs ...) là où les gravures du *RGO* ne représentent que les paysages conventionnels des décors de théâtre (palais, cités, bocages ou hameaux), des personnages divins ou nobles éventuellement accompagnés de suivantes et de soldats, des objets qui sont soit les attributs traditionnels de dieux soit des armes associées à la violence tragique (épée, poignard). *Les métamorphoses* mettent en place un véritable univers matériel et représentent un large panel de situations, des plus merveilleuses aux plus réalistes. Le programme du *RGO*, guidé par le souci de lisibilité, intègre un nombre restreint de personnages types, opte pour la sobriété dans la représentation des lieux qui, s'ils étaient trop variés ou précis, détourneraient de l'essentiel le regard du spectateur. Ertinger y refuse un spectaculaire facile basé sur la représentation crue de la violence, de la magie et de l'agitation. Cependant, une comparaison globale entre les deux programmes illustratifs permettrait de dégager des points communs. Personnages, animaux, costumes, paysages naturels ou urbains sont indéniablement dessinés et gravés par la même main. Dragons, rois, nymphes, divinités notamment ont les mêmes traits dans l'un et l'autre ouvrage. Les codes de représentation sont communs comme les mers crénelées de vagues pour signaler une tempête, ou les armes situées au pied d'un corps pour désigner un blessé ou un cadavre. Quel que soit le programme illustratif, Ertinger puise à un même réservoir de motifs et de

¹² Philippe Malgouyres, « Sur la nature des passions », art. cit., p. 20.

dispositifs qu'il combine de diverses manières et dont l'étude systématique permettrait de mieux cerner le travail concret d'un graveur du XVII^e siècle.

Vers l'étude de filières iconographiques dans lesquelles s'inscrivent les gravures du RGO

Que les frontispices du RGO illustrant des livrets d'inspiration ovidienne s'inscrivent dans la tradition gravée des *Métamorphoses* (illustrée par Ertinger ou par ses plus illustres prédécesseurs) en font des jalons incontournables dans la filière iconographique ovidienne. L'approche de la mythologie par Ertinger est celle des mythographes et des illustrateurs de la mythologie, peu soucieux du rapport aux sources textuelles mais s'inscrivant dans une tradition et y apportant des aménagements successifs. Sa démarche, lorsqu'il illustre un livret d'inspiration ovidienne, consiste dans la majorité des cas à s'inscrire dans une tradition préexistante mais sujette à l'inflexion. L'analyse approfondie de l'inscription des gravures d'Ertinger dans cette filière iconographique contribuerait donc à enrichir l'histoire de la réception d'Ovide au XVII^e siècle.

Au cours de notre travail, nous avons mis au jour l'inscription de certaines gravures dans d'autres filières iconographiques, plus confidentielles : le frontispice de *Médée* a pour modèle un frontispice du théâtre parlé, tandis que ceux des opéras *Orphée*, *Proserpine* et *Acis et Galatée* sont imités des frontispices conçus par Berain pour les éditions séparées d'opéras, eux-mêmes résultant de différents projets.

Mais notre recherche a aussi montré que, loin de simplement s'inscrire dans des filières iconographiques existantes, les gravures d'Ertinger pour le RGO étaient aussi la source d'autres filières. Ainsi, grâce au travail de Mariette Naud qui a recensé de manière exhaustive tous les frontispices gravés de la seconde moitié du XVII^e siècle jusqu'en 1715, on sait que certains livrets d'opéras contenus dans le RGO ont connu des éditions postérieures à 1703 dans le cadre d'éditions d'œuvres complètes théâtrales illustrées. Leur consultation¹³ a ainsi permis de constater que toutes les gravures des opéras de Quinault qui illustrent les tomes 4 et 5 de l'édition du *Théâtre de Mr Quinault, contenant ses tragédies, comédies et opéras*¹⁴ et sont annoncées dès

¹³ L'édition de 1751 du *Théâtre de Monsieur Danchet*, Paris, Grangé, Robustel et Le Loup n'est pas illustrée. L'édition illustrée des *Tragédies de monsieur Campistron*, Paris, Ribou, 1707, n'inclut ni ses tragédies ni ses pastorales lyriques. Les éditions du *Théâtre* ou des *Poèmes dramatiques* de Thomas Corneille n'incluent ni *Psyché* ni *Bellérophon*. Enfin l'édition illustrée *Le théâtre de monsieur de la Grange*, Amsterdam, J. Desbordes, 1703 n'inclut pas sa tragédie lyrique *Médus, roi des Mèdes* et n'est illustrée que d'un frontispice général.

¹⁴ *Théâtre de Mr Quinault, contenant ses tragédies, comédies et opéras*, Paris, P. Ribou, 1715 (voir illustrations 260 à 272).

la page de titre par l'expression consacrée « le tout enrichi de figures en taille-douce », sont en fait des copies anonymes des gravures correspondantes du *RGO*. De même, lorsque Jean Yves Vialleton attire l'attention du lecteur sur la gravure introduisant l'acte V d'*Atys* dans une édition de la partition datant de 1709, qu'il remarque qu'elle « ne correspond pas à la représentation, mais à l'histoire », et qu'il souligne la présence simultanée et incongrue, dans un même lieu des trois personnages¹⁵, il omet de rendre justice à Ertinger à qui le graveur H. de Baussenc (même s'il ne partage pas tous les choix esthétiques d'Ertinger) emprunte directement l'idée d'illustrer le dénouement par une image forte rassemblant les trois personnages dans un état de malheur extrême ainsi qu'un arbre isolé représentant le pin dans lequel est transformé Atys. On constate enfin que dans l'édition de *L'Iliade* d'Homère traduite par Houdar de la Motte en 1714, la gravure frontispice du livre 12 légendée « Priam demande à Achille le corps d'Hector¹⁶ » reprend une scène qu'il revient à Ertinger d'avoir fait accéder au statut de scène topique. Certaines gravures du *RGO* sont donc à l'origine de filières iconographiques qu'il serait intéressant de suivre plus systématiquement, d'autant qu'elles débordent le cadre strict du frontispice de théâtre, et concernent l'illustration de partitions ou l'illustration de l'œuvre homérique.

Vers une étude de la part des gravures du RGO dans le renouvellement de la peinture d'histoire

Notre travail a été aussi l'occasion de découvrir que l'influence des gravures du *RGO* dépassait le simple domaine de l'illustration. Nous avons mis en évidence des liens précis entre les gravures du *RGO* et la peinture d'histoire, qui vont au-delà du partage d'une même conception rhétorique de l'image et consistent en des traces tangibles d'une influence réciproque. Ainsi, nous avons montré que la gravure n°30 pour *Didon* était largement inspirée de *L'évanouissement d'Esther* d'Antoine Coypel datant de 1697. Mais inversement nous disposons d'indices précis d'une influence des gravures du *RGO* sur l'œuvre peint de Charles-Antoine Coypel, fils du précédent. Parmi ses tableaux à sujets opératiques, *Alcide ramène Alceste des enfers à son époux Admète*¹⁷, même si son sujet est différent de celui de la gravure d'Ertinger pour *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide*, en reprend la composition. Chez Coypel, Admète se précipite non pas

¹⁵ Jean-Yves Vialleton, *op. cit.*, p. 210. Nous avons déjà mentionné son analyse des images d'*Atys* dans la note 12 de l'introduction générale.

¹⁶ Homère, *L'Iliade, poème avec un discours sur Homère*, trad. Houdar de la Motte, Paris, G. Dupuis, 1714 (voir illustration 273).

¹⁷ Voir illustrations 277 et 278.

pour sauver son épouse mais pour l'accueillir dans ses bras ; celle-ci ne se meurt pas mais revient tout juste du royaume des morts ; elle est accompagnée non pas d'une seule suivante et de son enfant agenouillé mais de plusieurs suivantes ; enfin, à la statue d'Apollon au second plan de la gravure d'Ertinger, qui montre Alceste en exemple, se substitue Alcide, passé au premier plan et qui rend Alceste à son époux. Pourtant, les deux œuvres sont fondées sur le face-à-face entre d'un côté Admète qui se précipite, mains tendues, vers son épouse et de l'autre côté celle-ci défaillante et soutenue par des suivantes ; entre eux deux un être divin désigne l'épouse héroïque. L'épisode de la mort d'Alceste, qu'Ertinger est le premier à transposer iconographiquement, connaîtra d'ailleurs une fortune certaine, répondant au goût du XVIII^e siècle pour la sensibilité et les larmes : les peintres qui, après Coypel, représenteront le mythe d'Alceste, tels Jean François Pierre¹⁸ (en 1785) et Angelika Kauffmann (en 1790), entérineront le choix d'Ertinger¹⁹. Nous ne sommes pas la seule à établir de tels rapprochements. François Moureau, lorsqu'il fait référence au morceau de réception à l'Académie de Charles-Antoine Coypel, *Médée et Jason ou La toison d'or*²⁰, rappelle que :

*la critique a vu dans ce premier essai de Coypel un écho de la Médée (Comédie-Française, 1694) d'Hilaire-Bernard de Requelyen, baron de Longepierre (V, 3-4) et, peut-être, du frontispice anonyme du Thésée de Philippe Quinault republié la même année 1715. De toute évidence, Coypel venait à la peinture par le théâtre*²¹.

Or, ce « frontispice anonyme » n'est autre qu'une copie du frontispice d'Ertinger pour le RGO.

Ces quelques éléments récoltés et qui ne demandent qu'à être enrichis, sont les indices d'une influence des gravures du RGO dans la mise en place de scènes topiques reprises par la peinture d'histoire et de leur rôle dans le renouvellement de ce genre pictural au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles. Depuis maintenant une décennie, plusieurs expositions et leurs catalogues²² ont permis de redécouvrir ces peintres qui, dès la fin du XVII^e siècle et durant toute la première moitié du XVIII^e siècle ont été prisés de leurs contemporains et notamment du pouvoir royal qui leur a passé de nombreuses commandes, mais que l'histoire de l'art a longtemps négligés, car ils s'inscrivaient dans un entre-deux, entre la grande peinture d'histoire d'un Lebrun et des peintres comme Watteau, Fragonard ou Chardin. *A priori* rien de comparable entre les gravures d'illustration du RGO, de petit format, et une « peinture

¹⁸ Voir illustration 274.

¹⁹ Voir illustration 275.

²⁰ Voir illustration 276.

²¹ François Moureau, *op. cit.*, p. 118.

²² *Le théâtre des passions (1697-1759), Cléopâtre, Médée, Iphigénie* (février 2011, musée des Beaux-Arts de Nantes) et *1704 Le salon les arts et le roi* (du 22 mars au 30 juin 2013, musée de l'Île-de-France, Domaine départemental de Sceaux).

décorative, monumentale, destinée à une élite [...] peinture officielle, dépendante des commandes et encouragée par le pouvoir²³ ». Sans être une commande royale, le programme illustratif du RGO a cependant à voir avec une académie royale et surtout il partage avec cette peinture d'histoire renouvelée le rapport à la théâtralité. En effet, le renouvellement de la peinture d'histoire s'est fait grâce au recours à « la théâtralisation comme principe poétique et pictural²⁴ » ; la peinture d'histoire emprunte alors à la tragédie parlée et chantée des situations à forte dimension dramatique, qui autorisent la représentation des passions, un code gestuel théâtral propre à émouvoir, une conception scénique de l'espace et de la disposition des personnages :

Les artistes concentrent leur composition sur un moment-clé qui leur permet en une seule scène d'évoquer l'ensemble du drame qui se joue sous les yeux du spectateur. Ils n'hésitent pas à insérer leurs personnages dans des décors rappelant le théâtre et utilisent des poses qui font écho à la gestuelle²⁵.

Le choix, en 1703, de faire accompagner de gravures la publication de livrets d'opéra est parfaitement en phase avec le regain d'intérêt pour la peinture à sujet théâtral : le lectorat du RGO partage avec les membres de la Cour cet engouement pour des œuvres faisant la part belle à la théâtralité. Et si après les sujets de tragédie parlée, c'est au tour des sujets d'opéra d'inspirer les peintres²⁶, c'est sans doute parce que ces derniers ont bénéficié de la visibilité que leur conférait le programme illustratif du RGO. Ces quelques points de rapprochements entre le frontispice d'opéra tel que l'inaugure Ertinger et des tableaux du tournant du siècle incitent à un travail de confrontation systématique des gravures du RGO avec la peinture d'histoire contemporaine afin de cerner précisément la place des gravures du RGO dans son évolution.

De telles études permettraient de corriger la réputation de piètre qualité des gravures de la seconde moitié du XVII^e siècle, lieu commun des historiens et chercheurs, lorsqu'ils les comparent aux frontispices du siècle suivant, quand ce sera au tour des peintres de se mettre « à illustrer des livres sans craindre de se voir liés à un art jugé jusque-là mineur²⁷ ». Tout au

²³ Juliette Trey, « Antoine et Charles Coypel, premiers peintres du roi, commandes et protections : la fabrique d'une « peinture officielle ? », dans *Le théâtre des passions (1697-1759), Cléopâtre, Médée, Iphigénie...*, *op. cit.*, p. 34.

²⁴ Blandine Chavanne, « Quand la peinture se fait entendre », dans *ibidem*, p. 13.

²⁵ *Ibidem*, p. 11.

²⁶ Charles Coypel (1694-1752), fils d'Antoine, peint *Roland apprend par les bergers la perfidie d'Angélique* (1733), et *Athalie interrogeant Joas* (1741) ; on doit à Jean-François de Troy (1679-1752) un cycle comme l'*Histoire de Jason*. La commande de la *Tenture des fragments d'Opéra* (illustrant quatre épisodes d'*Armide*), destinée à orner les appartements privés de la reine Marie Leszczyńska à Versailles, est un autre signe de cette vogue pour l'inspiration opératique en peinture.

²⁷ Mariette Naud, *op. cit.*, p. 214.

contraire, l'analyse de ces gravures a été source d'un immense plaisir que nous souhaitons prolonger : elles méritent par exemple d'être l'objet d'une mise en ligne sous forme d'images de bonne qualité, assorties de notices précises.

Au moment de clôturer ce travail, notre pensée va au premier exemplaire du *RGO* que nous avons eu entre les mains et qui nous a décidée à entamer cette recherche : quelques années après, cet exemplaire est porté disparu, raison de plus pour faire gagner en visibilité cette édition en tous points remarquable.

BIBLIOGRAPHIE / SITOGRAPHIE

SOURCES

CORPUS PRINCIPAL

Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement, Paris, C. Ballard, 1703, tomes 1 à 7.

[Voir annexe 2 pour la liste des exemplaires accessibles et ceux consultés]

Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement, Paris, C. Ballard, 1703-1745, tomes 1 à 15, [Genève, Slatkine, 1971, 3 tomes].

SOURCES ICONOGRAPHIQUES

COTOLENDI, Charles, *Arlequiniana ou les bons mots, les histoires plaisantes et agréables recueillies des conversations d'Arlequin*, Paris, F. Delaulne, P. Delaulne et M. Brunet, 1694, disponible sur : <https://urlz.fr/fFHK>.

Décors de l'Opéra, recueil factice, Paris, circa 1750, disponible sur : <ark:/12148/cb44354220q>.

Habillements de l'opéra, recueil factice, Paris, circa 1750, disponible sur : <ark:/12148/cb44346741b>.

Habillements et scènes comiques du Théâtre Italien, Paris, circa 1750, disponible sur : <ark:/12148/btv1b10529638v>.

Modes sous le règne de Louis XIV, [dit *Recueil Bonnard*], Paris, exemplaire de la Bibliothèque Méjanès, Aix-en-Provence, Côte : Rés. F. 0002.

Estampes turques, chinoises, Paris, XVIII^e siècle, exemplaire de la Bibliothèque Méjanès, Aix-en-Provence, Côte : G 3113.

Discours sur les arcs triomphaux dressés en la ville d'Aix à l'heureuse arrivée de très-chrétien, très-grand, et très-juste monarque Louis XIII, Aix, J. Tholosan, 1624, disponible sur : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/16450>.

GHERARDI, Evaristo, *Le théâtre italien de Gherardi, ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Enrichi d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantés se trouvent gravés notés avec leur basse-continue chiffrée*, Paris, J.-B. Cusson/P. Wiite, 1700, 6 tomes.

GHEYN, Jacob de, *Maniement d'armes, d'arquebuses, mousquets et piques représenté par figures*, La Haye, [s. n.], 1608, disponible sur : <ark:/12148/btv1b10544652w>.

LAMBRANZI, Gregorio, *Deliciae theatrales : Nuova e curiosa scuola de balli theatriali // Neue und curieuse Tantz-Schul*, Nürnberg, J.- G. Puschner, 1716, disponible sur : <http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/lambranzi.htm>.

LECLERC, Sébastien, *Œuvres choisies de Sébastien Leclerc, chevalier romain, dessinateur et graveur du cabinet du roi, contenant 239 estampes dessinées et gravées par ce célèbre artiste*, Paris, Lamy, 1784, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1516161j>.

- LENOBLE, Eustache, *Ésope, Comédie accommodée au théâtre italien*, Paris, G. de Luynes/G. Quinet/M. Jouvenel/J.-B. Langlois, 1691.
- OVIDE, *Les métamorphoses d'Ovide avec des explications à la fin de chaque fable suivies du Jugement de Pâris, des Abeilles, métamorphose tirée du 4e livre des Géorgiques de Virgile, et d'épîtres choisies des Héroïdes d'Ovide*, trad. abbé J. B. de Morvan de Bellegarde, Paris, M. David, 1701, disponible sur : http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001102556979.
- *Les Métamorphoses d'Ovide, mises en vers français par T[homas] Corneille de l'Académie française*, Paris, B. Girin, 1697, pour les tomes 1 (livre 1 à 5) et 2 (livres 6 à 10) ; Paris, M. Brunet, 1700, pour le tome 3 (livres 11 à 15).
- *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux imprimés et enrichis de figures par ordre de sa Majesté et dédiés à Monseigneur le Dauphin*, trad. I. de Benserade, Paris, Imprimerie royale (pour Mabre-Cramoisy), 1676.
- PERRAULT, Charles, *Courses de têtes et de bague faites par le roi et les princes et seigneurs de sa cour en l'année 1662*, Paris, Imprimerie royale, 1670, disponible sur : <ark:/12148/bpt6k111049g>.
- QUINAULT, Philippe, *Théâtre de Quinault, contenant ses tragédies, comédies et opéra, augmentée de sa vie, d'une dissertation sur ses ouvrages et de l'origine de l'opéra*, Paris, Veuve Duchesne, 1778.

SOURCES TEXTUELLES

Antiquité

- APOLLODORE (pseudo), *La Bibliothèque*, trad., ann. et comm. J.-Cl. Carrière et B. Massonie, Besançon, Université de Franche-Comté, 1991, disponible sur : <https://doi.org/10.3406/ista.1991.2647>.
- APULÉE, *Métamorphoses, Œuvres complètes*, éd. V. Bétaulaud, Paris, Classiques Garnier, 1836, disponible sur : <http://remacle.org/bloodwolf/apulee/metamorphoses1.htm>.
- ARISTOTE, *La Poétique*, éd. et trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- DICTYS DE CRÈTE, *Histoire de la Guerre de Troie*, trad. N. L. Achaintre, Paris, Brunot-Labbe, 1813, disponible sur : <https://urlz.fr/cnJA>.
- EURIPIDE, *Alceste, Tragédies complètes*, trad. M. Delcours-Curvers, Paris, Folio-Gallimard, 1962.
- HÉLIODORE, *L'histoire éthiopique de Heliodorus contenant dix livres, contenant les loyales et pudiques amours de Théagènes Thessalien et Charicléa Ethiopienne*, trad. Jacques Amyot, Paris, J. Longis et R. Le Mangnier, 1540, disponible sur : <https://play.google.com/books/reader?id=pr87AAAACAAJ&hl=fr&pg=GBS.PA1>.
- HÉSIODE, *Théogonie*, trad. Leconte de Lisle, Paris, A. Lemerre, 1869, disponible sur : [http://fr.wikisource.org/wiki/La_Théogonie_\(traduction_Leconte_de_Lisle\)](http://fr.wikisource.org/wiki/La_Théogonie_(traduction_Leconte_de_Lisle)).
- HOMÈRE, *Odysée*, trad. Leconte de Lisle, Paris, A. Lemerre, 1863, disponible sur : [L'Odysée/Traduction Leconte de Lisle - Wikisource](http://fr.wikisource.org/wiki/L'Odysée/Traduction_Leconte_de_Lisle_-_Wikisource).
- HYGIN, *Fables*, éd. H. I. Rose, Leyde, Sijthoff, 1967, disponible sur : https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost02/Hyginus/hyg_fcap.html.
- OVIDE, *Métamorphoses*, trad. J. Chamonard, Paris, GF Flammarion, 1966.

— *Héroïdes*, trad. M. Prévost, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, trad. abbé Gedoyn, Paris, Debarle, 1796, disponible sur : <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/pausanias/table.htm>.

PHILOSTRATE, *Les images, ou Tableaux de plate peinture de Philostrate Lemnien sophiste grec mis en français*, trad. Blaise de Vigenère, Paris, A. Langelier, 1597.

— *La suite de Philostrate*, trad. Blaise de Vigenère, Paris, A. Langelier, 1602.

VIRGILE, *Énéide*, trad. M. Rat, GF-Flammarion, 1965.

Époque moderne

ARIOSTO, Ludovico dit L'Arioste, *Roland furieux* [1516], trad. F. Reynard, Paris, A. Lemerre, 1880.

AUBIGNAC, abbé François Hédelin d', *La pratique du théâtre* [1657], éd. H. Baby, Paris, H. Champion, 2011.

BOILEAU, Nicolas, *Dialogue ou satire X du sieur D****, Paris, D. Thierry, 1694.

— « Art poétique », *Œuvres diverses du sieur D***, avec le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*, Paris, D. Thierry, 1674.

BOSCHERON, « La vie de Philippe Quinault de l'Académie Française », *Théâtre de Quinault, contenant ses tragédies, comédies et opéra, augmentée de sa vie, d'une dissertation sur ses ouvrages et de l'origine de l'opéra*, Paris, Veuve Duchesne, 1778.

BOSSE, Abraham, *De la manière de graver à l'eau forte et au burin, et de la gravure en manière noire* [1645], Paris, C.-A. Jombert, 1758.

BOSSUET, *Lettre au Père Caffaro et Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, Anisson, 1694.

BROSSARD, Sébastien, *Dictionnaire de musique*, Paris, C. Ballard, 1703, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623304q>.

Catalogue des livres de musique, et autres qui se vendent chez Christophe Ballard, seul imprimeur du Roi pour la musique, Paris, 1704, disponible sur : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33285077k>.

CHASSEBRAS DE CRAMAILLE, « Description de tous les Divertissements de Venise pendant le dernier Carnaval », *Mercure Galant*, tome 4, avril 1683, p. 20-89.

CORNEILLE, Pierre, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, Paris, G. de Luynes, 1682.

— *Andromède*, Rouen, L. Maury, 1651.

— *L'illusion comique*, Paris, F. Targa, 1639.

CORNEILLE, Thomas, *Psyché, tragédie représentée par l'Académie royale de musique*, Paris, Baudry, 1678.

COYPEL, Antoine, *Discours prononcé dans les conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, J. Collombat, 1721.

Dictionnaire de l'académie française, Paris, Coignard, 1694.

- Dictionnaire universel du commerce*, nouv. éd., Paris, Veuve Estienne, 1741.
- Encyclopédie (L ») ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, volume 3, 1762.
- FÉLIBIEN, André, *Description sommaire du château de Versailles*, Paris, G. Deprez, 1674, disponible sur : [Description sommaire du chasteau de Versailles | Gallica \(bnf.fr\)](#).
- *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1668.
- *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre, peinture du cabinet du Roy*, Paris, Le Petit, 1663.
- FEUILLET, Raoul-Auger, *Recueil de danses contenant un très grand nombres [sic] des meilleures entrées de ballet de M. Pécour tant pour homme que pour femmes dont la plus grande partie ont été dansées à l'Opéra recueillies et mises au jour par M. Feuillet, maître de danse*, Paris, Feuillet, 1704, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85914682>.
- *Recueil de danses composées par M. Pécour pensionnaire des Menus Plaisirs du roi et compositeur des ballets de l'Académie royale de Musique de Paris et mises sur le papier par M. Feuillet*, Paris, chez l'auteur et M. Brunet, 1700, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048477p>.
- FURETIÈRE, Antoine de, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, éd. corr. et aug., Paris, Compagnie des libraires associés, 1727.
- *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, A. et R. Leers, 1690.
- HARDY, Alexandre, *Le théâtre d'Alexandre Hardy*, Paris, J. Quesnel, 1624.
- Journal des savants (Le)*, Paris, J. Cusson, 1703, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56550c>.
- LA BRUYÈRE, Jean de, *Les caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les caractères ou mœurs de ce siècle*, 6^e éd. , Paris, E. Michallet, 1691.
- LA FEUILLE Daniel de, *Devises et emblèmes anciennes et modernes, tirées des plus célèbres auteurs*, Augspurg, L. Froniger et G. Göbels, 1699, disponible sur : <http://www.archive.org/stream/devisesetembleme00lafeu>.
- LA FONTAINE, Jean de, « Épître à monsieur de Niert, sur l'Opéra » [1677], *Variétés sérieuses et amusantes*, tome 2, Amsterdam, Sablier, 1756.
- « Les amours de Psyché et de Cupidon » [1669], *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1965.
- *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, D. Thierry, 1668.
- LAGRANGE-CHANCEL, François-Joseph de, *Œuvres de monsieur de La Grange-Chancel*, Paris, Libraires associés, 1758.
- LE BRUN, Charles, *Conférence de monsieur Le Brun [...] sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, J.-L. de Lorme, 1698.
- LE CERF DE LA VIÉVILLE DE FRESNEUSE, Jean-Laurent, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, où, en examinant en détail les avantages des spectacles et le mérite des compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique*, Bruxelles, F. Poppens, 1704, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k118173g>.
- LÉRIS, Antoine de, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres contenant l'origine des différents théâtres de Paris*, Paris, C. A. Jombert, 1754, disponible sur : <https://urlz.fr/cnJq>.

- LE MOYNE, Pierre, *La galerie des femmes fortes*, Paris, A. de Sommaville, 1647.
- LIMOJON DE SAINT-DIDIER, Toussaint de, *La ville et la République de Venise*, Paris, G. de Luynes, 1680, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8726867>.
- MAHELOT, Laurent (et LAURENT, Michel), *Le mémoire de Mabelot : mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi [1633-1681]*, éd. P. Pasquier, Paris, H. Champion, 2005.
- MAROLLES, Michel de, *Tableaux du temple des muses tirés du cabinet de feu monsieur Faverau*, Paris, A. de Sommaville, 1655, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8716127f>.
- MOLIÈRE, *Le bourgeois gentilhomme*, Paris, Barbin, 1673.
- « Au lecteur », *L'amour médecin*, Paris, P. Trabouillet, 1666.
- préface des *Précieuses ridicules*, Paris, Barbin, 1660.
- MÉNESTRIER, Claude-François, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, R. Guignard, 1681, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k315285g>.
- Nouvelle bigarure* [sic], contenant ce qu'il y a de plus intéressant dans le *Mercur de France* et de plus curieux dans les autres journaux et feuilles périodiques (La), La Haye, P. Gosse junior, 1754.
- PALLADIO, Andrea, *Les quatre livres de l'architecture* [1570], trad. R. Fréart, Paris, E. Martin, 1650, disponible sur : architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES1338Index.asp.
- PERRAULT, Charles, « Critique de l'opéra ou examen de la tragédie intitulée *Alceste, ou le triomphe d'Alcide* », dans *Textes sur Lully et l'opéra français*, Paris, L. Billaine, 1674 [Genève, Minkoff, 1987].
- PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris, J. Estienne, 1708, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1051278h/f189.item>.
- QUINAULT, Philippe, *Livrets d'opéra*, éd. B. Norman, Toulouse, H. Champion, 1999.
- RACINE, Jean, *Esther tragédie tirée de l'Écriture sainte*, Paris, D. Thierry, 1689.
- préface d'*Iphigénie*, Paris, Barbin, 1675.
- *Bajazet*, Paris, P. le Monnier, 1672.
- *Bérénice*, Paris, C. Barbin, 1671.
- RAGUENET, François, *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra*, Paris, J. Moreau, 1702, disponible sur : https://www.taieb.net/auteurs/Raguenet/paralele_1702.html.
- Recueil des opera, des ballets et des plus belles pièces en musique qui ont été représentées depuis dix ou douze ans jusqu'à présent devant sa majesté Très-Chrétienne*, Amsterdam, A. Wolfgang, 1699-1701, 5 tomes, exemplaire de la Bibliothèque Méjanès, Aix-en-Provence, Côte : C. 3822.
- Recueil des opéras représentés par l'Académie royale de musique*, Amsterdam, H. Schelte, 1712, 12 tomes (Recueil factice), exemplaire de la Bibliothèque Méjanès, Aix-en-Provence, Côte : C. 3953.
- RIPA, *Cesare, Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences œuvre nécessaire à toute sorte d'esprits et*

particulièrement à ceux qui aspirent à être ou qui sont sculpteurs, peintres, ingénieurs, auteurs de médailles, de devises, de ballets, et de poèmes dramatiques, Tirée des recherches et des figures de César Ripa, dessinées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudouin, Paris, J. Baudouin, 1636, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k130641h> .

ROUSSEAU, Jean-Baptiste, « Le masque de Laverne » [1697 ?], *Œuvres de Jean-Baptiste Rousseau*, tome 2, nouv. éd. rev., corr. et aug. sur les manuscrits de l'auteur, Bruxelles, 1743.

SCUDÉRY, Georges de, *Le cabinet de monsieur de Scudéry*, Paris, A. Courbé, 1646.

— *Les femmes illustres, ou Les harangues héroïques de Mr de Scudéry : avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirés des médailles antiques*, Paris, T. Quinet et N. de Sercy, 1644.

Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes – De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750), éd. S. Chaouche, Paris, H. Champion, 2001.

SERLIO, Sebastiano, *Le Second livre de perspective, mis en langue française par Jehan Martin, Secrétaire de monseigneur révérentissime cardinal de Lenoncourt*, Paris, J. Barbé, 1545, disponible sur : <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES1736Index.asp>.

URFÉ, Honoré (d'), *L'Astrée* [1607-1625], éd. Delphine Denis et Le règne d'Astrée, 2007-2013, disponible sur : <http://www.astree.paris-sorbonne.fr>.

VALLEMONT, Pierre Le Lorrain, abbé de, *Réponse à M. Baudelot où se trouve détruit tout ce qu'il a avancé contre l'antiquité de la médaille d'Alexandre le Grand, et contre la dissertation faite sur cette médaille singulière*, Paris, C. Cellier, 1706, disponible sur : <https://books.google.fr/books?id=aF9RAAAAcAAJ&hl=fr>.

ÉTUDES (OUVRAGES ET ARTICLES) SUR L'ÉDITION SOUS L'ANCIEN RÉGIME

GÉNÉRALITÉS SUR L'ÉDITION

- BARBIER, Frédéric, JURATIC, Sabine et MELLERIO, Annick (codir.), *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et gens du livre à Paris, 1701-1789*, Genève, Droz, 2007.
- CHARTIER, Roger, *L'ordre des livres – Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.
- *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, 2015.
- COLLÉ, Nathalie et BRUCKER, Nicolas (codir.), *L'Habillage du livre et du texte aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2019.
- FORESTIER, Georges, CALDICOTT Edric et BOURQUI Claude (codir.), *Le Parnasse du théâtre*, Paris, PUPS, 2007.
- GUIBERT, A.-J., *Bibliographie des œuvres de Molière éditées au XVII^e siècle*, Paris, CNRS, 1961.
- LACROIX, Paul, *Bibliographie moliéresque*, 2^{de} éd. , Paris, A. Fontaine, 1875.
- MARTIN, Henri-Jean, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598–1701)*, Genève, Droz, 1999.
- *La naissance du livre moderne – Mise en page et mise en texte du livre français (XIV^e et XVIII^e siècles)*, Paris, Cercle de la Librairie, 2000.
- RENOUARD, Philippe, *Répertoire des imprimeurs parisiens libraires et fondateurs de caractères en exercice à Paris au XVII^e siècle avec tables des adresses, des enseignes et des noms de personnes* [1965], Nogent le Roi, J. Laget, 1995.
- RIFFAUD, Alain, « Initiation à l'archéologie du livre », conférence organisée à l'université Rennes par le Séminaire romaniste (CELLAM) 2 le 29 mars 2012, disponible sur : <https://www.lairedu.fr/media/video/conference/initiation-a-larcheologie-du-livre/>.
- ROUYEYRE, Edouard, « Du format des livres », *Connaissances nécessaires à un bibliophile* [1877], 3^e éd. , Paris, E. Rouveyre, 1880, disponible sur : <http://www.textesrares.com/rouveyr/rou045.htm>.
- SORDET, Yann, « Une approche des "catalogues domestiques" de bibliothèques privées (XVII^e-XVIII^e siècle) instruments et miroirs de collections particulières », *Bulletin du bibliophile*, n°1, 1997, p. 92-123.

L'ÉDITION MUSICALE

- BOUISSOU, Sylvie, « Le poème d'opéra, de la source littéraire au livret : le cas des *Opera omnia* de Rameau », dans Thomas Betzwieser, Norbert Dubowy, Andreas Münzmay, *Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte*, Berlin, W. de Gruyter, 2017, p. 85-96.
- « Les éditeurs de livrets », *Jean-Philippe Rameau : catalogue thématique des œuvres musicales*, tome 2, Paris, CNRS, 2003, p. 23-32.
- DEVRIES-LESURE, Anik et LESURE, François, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, volume 1 : *Des origines à environ 1820*, Genève, Minkoff, 1979.
- DUQUENNE, Isabelle, « Les livrets d'opéra – Un projet de conversion électronique rétrospective des collections de la Bibliothèque nationale de France », dans *Patrimoines insolites – Théâtre, opéra, écrits savants et autres fers à dorer*, Villeurbanne, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 1996, p. 15-50.
- GOULET, Anne-Madeleine, « La présence de la musique dans les recueils d'œuvres complètes de théâtre du XVII^e siècle », dans Georges Forestier, Edric Caldicott et Claude Bourqui (codir.), *Le Parnasse du théâtre – Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, PUPS, 2007, p. 175-195.
- GUILLO, Laurent, *Christophe Ballard, un imprimeur-libraire en musique sous Louis XIV*, Turnhout, Brepols (à paraître).
- « De la gravure au trait de plume. L'illustration des recueils d'airs de cour du Corpus Horicke », dans Élise Dutray-Lecoin, Martine Lefèvre et Danielle Muzerelle (codir.), *Les Plaisirs de l' Arsenal. Poésie, musique, danse et érudition au XVII^e et au XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 349-372.
- « L'édition musicale française avant et après Lully », dans Anne Terrier et Alexandre Dratwiski (dir.), *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 79-98.
- « La bibliothèque de musique des Ballard d'après l'inventaire de 1750 et les notes de Sébastien de Brossard (Première partie) », *Revue de Musicologie*, tome 90, n^o2, 2004, p. 283-345.
- « Les Ballard : imprimeurs du roi pour la musique ou imprimeurs de la musique du roi ? », dans Jean Duron (dir.), *Le prince et la musique – Les passions musicales de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, [s. d.], p. 275-288.
- LAURENCIE, Lionel (de la), « Une convention commerciale entre Lully, Quinault et Ballard en 1680 », *Bulletin de la Société française de musicologie*, tome 2, n^o9, juillet 1921, p. 176-182, disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/924876>.
- LEROY, Aubin, *Répertoire numérique détaillé du fonds Ballard-Vinchon (1568-1887)*, Tours, Archives départementales d'Indre-et-Loire, 2005, disponible sur : <http://archives.cg37.fr/UploadFile/GED/SerieJ/1178540575.pdf>.
- PETIT, Nicolas, *L'éphémère, l'occasionnel et le non-livre (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1997.

L'ÉDITION ILLUSTRÉE

- BASSY, Alain-Marie, « Le texte et l'image », dans Henri-Jean Martin, Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet (codir.), *Histoire de l'édition française*, tome 2 : *Le livre triomphant 1660-1830*, Paris, Promodis, 1984.
- BOISSAIS, Maurice et DELEPLANQUES, Jacques, *Le livre à gravures au dix-huitième siècle*, Paris, Gründ, 1948.
- BOUCHERY, H.- F., « Des arcs triomphaux aux frontispices de livres », dans Jean Jacquot (dir.), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1956.
- COHEN, Henri, *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle*, 6^e éd. , Paris, A. Rouquette, 1912.
- CANIVET, Diane, *L'illustration de la poésie et du roman français au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1957.
- DUPORTAL, Jeanne, *Étude sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660*, Paris, H. Champion, 1914.
- *Contribution au catalogue général des livres à figure du XVII^e siècle [1601-1633]*, Paris, H. Champion, 1914.
- « Illustration de l'édition de 1632-1633 (L') », Site *Le règne d'Astrée*, disponible sur : <http://www.astree.paris-sorbonne.fr/icono1633.php>.
- KARRO, Françoise, « Marques de royauté dans les livrets de l'Académie royale de Musique entre 1672 et 1687 », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n°49, automne 1993, p. 12-25.
- LAUFER, Roger, « Les espaces du livre », dans Henri-Jean Martin, Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet (codir.), *Histoire de l'édition française*, tome 2 : *Le livre triomphant 1660-1830*, Paris, Promodis, 1984.
- LE MEN, Ségolène, « Introduction : iconographie et illustration », dans Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men (codir.), *L'illustration : essai d'iconographie*, actes du 3^e séminaire organisé à Paris par le CNRS en 1993, Paris, Klincksieck, 1999, p. 9-17.
- Livres à figures du XVII^e siècle français*, exposition organisée à la Bibliothèque de Lyon-Palais Saint-Jean en juin 1964, Lyon, [s. n.], 1964.
- LOTHE, José, « Les livres illustrés par Abraham Bosse », dans *Abraham Bosse*, exposition virtuelle en ligne sur le site de la BNF, disponible sur : <http://expositions.bnf.fr/bosse/arret/5/index.htm>.
- MARTIN, Christophe, « L'illustration de *L'Astrée*, XVII^e et XVIII^e siècle », dans Delphine Denis (dir.), *Lire L'Astrée*, Paris, PUPS, 2008.
- MELOT, Michel, *L'Illustration- Histoire d'un Art*, Genève, Skira, 1984.
- MOUREAU, François, *La plume et le plomb : espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, Paris, PUPS, 2006.

PLANCHE-TOURON, Marie-Claire « De l'usage de la lettre dans la gravure d'illustration », *Textimage*, n°1, avril 2007, disponible sur : [textimage – Marie-Claire Planche – De l'usage de la lettre dans la gravure d'illustration – 1 \(revue-textimage.com\)](http://textimage.com).

PORTALIS, Roger, *Les dessinateurs d'illustrations au XVIII^e siècle*, Paris, D. Morgand et C. Fatout, 1877.

REAU, Louis, *La gravure en France au XVIII^e siècle : la gravure d'illustration*, Paris, Van Oest, 1926.

TRUNEL, Lucie « L'image dans le livre imprimé », dans *L'aventure des écritures*, exposition virtuelle de la BNF, disponible sur : http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/page/textes_images/02.htm.

Visages du livre, exposition sur le site de la bibliothèque de Reims, disponible sur : http://www.bm-reims.fr/visagesdulivre/#/RUBRIQUE_0_2_3/.

LE THÉÂTRE ILLUSTRÉ

CHAOUCHE, Sabine, « Le geste dans les frontispices français des XVII^e et XVIII^e siècles », dans Jean-Noël Laurenti et Laura Naudeix (codir.), *Le corps dans la mise en spectacle*, Versailles, ACRAS, 2009.

— « Rééditer les chefs-d'œuvre dramatiques au XVIII^e siècle. Métamorphose du frontispice en Europe », dans A. Arzoumanov, A. Reach-Ngô et T. Tran (codir.), *Le discours du livre. Mise en scène du texte et fabrication de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 111-137.

— « Spectateurs en scène : une esthétique du "théâtral" dans la gravure ? », communication donnée dans le cadre du « Colloque CESAR » de juin 2006, disponible sur : http://cesar.org.uk/cesar2/conferences/cesar_conference_2006/Chaouche_paper06.html.

DECLERCQ, Gilles et DE GUARDIA, Jean (codir.), *Iconographie théâtrale et genres dramatiques*, actes du colloque organisé à la Sorbonne et à l'Institut national d'histoire de l'art par le Centre de recherches sur la théorie et l'histoire du théâtre en l'honneur de Martine de Rougemont, en septembre 2005, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

GUILLOT, Catherine, « Espace liminaire du livre de théâtre au XVII^e siècle et espace du frontispice », dans Alain Milon et Marc Perelman (codir.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2007, disponible sur : <http://books.openEdition.org/pupo/469>.

— « Étude du rideau dans les pièces de théâtre classiques », dans *Actes de la journée d'études « Le rideau dans la littérature et dans les arts »*, Arras, Université d'Artois, 2006, disponible sur : http://www.cndp.fr/crdp-lille/colloques/rideau/article.php3?id_article=23.

— « La recherche en iconographie théâtrale aujourd'hui : quelques réflexions sur l'utilisation de l'image du livre du XVII^e siècle », dans Philipp Tomlison (dir.), *French Classical Theatre Today. Teaching, Research, Performance*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 101-116.

— « L'illustration dans les publications de théâtre de la première moitié du XVII^e siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°1-2, 2010, p. 147-158.

- « L'interprétation de l'iconographie du théâtre français (1600-1650) », communication faite pour la *Journée d'études CESAR images* en juin 2005, disponible sur : http://cesar.org.uk/cesar2/conferences/cesar_images_june_2005/guillot_paper.html.
- « Unité, illusion et vraisemblance dans l'illustration du texte dramatique de la première moitié du XVII^e siècle », *Littéraires classiques*, n°44, 2002, p. 51-72.
- HAWCROFT, Michael, « Seventeenth-Century French Theatre and its illustrations : Five types of discontinuity », *Seventeenth century french studies*, n°24, 2002, p. 87-105.
- « Le théâtre français du XVII^e siècle et le livre illustré », dans Larry F. Norman, Philippe Desan et Richard Strier (codir.), *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles. Actes du Colloque de l'université de Chicago, mars 2001*, Paris, PUPS, 2002.
- LOCHERT, Véronique, « Illustrations and stage directions : reading theater between text and image » dans *Symposium CESAR/ Clark* 2008, disponible sur : http://cesar.org.uk/cesar2/conferences/conference_2008/lochert_08.html.
- NAUD, Mariette, *Imprimer et illustrer le théâtre sous Louis XIV – Étude sur les frontispices des éditions de France, des Pays-Bas et des provinces unies*, thèse de master soutenue à l'École nationale des chartes en 2008.
- NORMAN, Larry F., DESAN, Philippe et SRIER, Richard (codir.), *Du spectateur au lecteur : imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, actes du colloque organisé à l'Université de Chicago et à la Newberry library de Chicago en mars 2001, Fasano, Paris – Schena, PUPS, 2002.
- PICARD, Raymond, « Note sur tragédie et plastique », *De Racine au Parthénon – Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1977, p. 223-224.
- PLAX, Julie Anne, « Theatrical Imagery and Visual Conventions », communication donnée dans le cadre du colloque CESAR de juin 2006, disponible sur : http://cesar.org.uk/cesar2/conferences/cesar_conference_2006/Plax_paper06.html.
- POTOCKI, Margarethe, « Au théâtre : les Allemands regardent, les Français écoutent. Le rôle des frontispices dans l'édition des tragédies du XVII^e s. », dans Marie Couton, Isabelle Fernandes, Christian Jérémie et Monique Venuat (codir.), *Pouvoirs de l'image aux 15^e, 16^e et 17^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.
- ROUGEMONT, Martine de, « La théâtralité relève-t-elle du visible ? Questions sur l'illustration théâtrale », dans C. Molinari, C. Balme et R. Erenstein (codir.), *European theatre iconography : Proceedings of the european Science Foundation*, Rome, Bulzoni, 2002.

EXEMPLES D'ŒUVRES THÉÂTRALES ILLUSTRÉES

Théâtre de Pierre Corneille

- GUILLOT, Catherine, « Les éditions illustrées du théâtre de Corneille publiées dans la première moitié du XVII^e siècle », dans Myriam Dufour-Maître (dir.), *Pratiques de Corneille*, Mont-Saint-Aignan, Publication des Universités de Rouen et du Havre, 2012.
- PICCIOLA, Liliane, « La perception, des tragédies cornéliennes par les illustrateurs. Frontispices et scènes absentes », dans Dominique Moncond'huy et François Noudelmann (codir.), *Scène et image*, journée d'étude de l'Université de Poitiers, Poitiers, La Licorne, 2000, p. 41-59.
- SIGURET, Françoise, « Analyses des gravures illustrant l'édition des œuvres de Pierre Corneille », dans A. Niderst (dir.), *Pierre Corneille, Actes du colloque de Rouen*, Paris, PUF, 1985, p. 679-687.

Théâtre de Molière

- JACKSON, G. Donald, « Les frontispices des éditions de Molière parues au XVII^e siècle : Stéréotypes et expressivité », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n°26, 1978, p. 37-60.
- KHADRAOUI, Sophia et SIMEON, Sandrine, « Une imposture peut en cacher une autre : un frontispice de *Tartuffe* démasqué », *Cahiers du dix-septième*, vol. XIII, 2, 2011, p. 160-183, disponible sur : http://se17.bowdoin.edu/files/KhadraouiandSimeon_Cahiers17_XIII_2_2011_160_183.pdf.
- LACROIX, Paul, *Iconographie moliéresque*, 2^{de} éd. rev., corr. et considérablement augm., Paris, A. Fontaine, 1876.
- LOJKINE, Stéphane, « Molière, une parole débordée », atelier du séminaire national des lettres, *Les Métamorphoses de la lecture : lire, écrire, publier à l'heure du numérique*, 2011, disponible sur : <http://utpictura18.univ-tlse2.fr>.
- SIGURET, Françoise, « L'Image ou l'imposture : Analyse d'une gravure illustrant *Le Tartuffe* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°36, 1984, p. 362-370.
- ZANGER, Abby, « On the threshold of print and performance: how prints mattered to body of/at work in Molière's published corpus », *Word & Image*, vol. 17, 2001, p. 25-41.

Théâtre de Racine

- GUIBERT, Noëlle, « L'iconographie de Racine à la Bibliothèque de l'Arsenal », *Cahiers raciniens*, n°27, 1970, p. 9-151.
- PICARD, Raymond, « Racine et Chauveau-Remarques sur l'inconsistance de la notion d'âge classique », *De Racine au Parthénon – Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1977, p. 227 à 247.
- PLANCHE, Marie-Claire, *De l'iconographie racinienne – Dessiner et peindre les passions*, Turnhout, Brepols, 2010.

Théâtre de Du Ryer

GUILLOT, Catherine, « Les éditions illustrées du théâtre de Pierre Du Ryer : image et contexte éditorial », *Littératures classiques*, n°42, 2001, p. 329-345.

Théâtre de foire, Théâtre italien

ARAGONES, Nina, « La Foire Saint-Germain représentée. Images, pièges et fausses pistes », dans Gilles Declercq et Jean De Guardia (codir.), *Iconographie théâtrale et genres dramatiques – Mélanges offerts à Martine de Rougemont*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

HOLM, Bent, « L'image ambiguë d'Arlequin », dans Jérôme de La Gorce (dir.), *Iconographie et arts du spectacle*, actes du séminaire organisé par le CNRS à Paris en 1992, Paris, Klincksieck, 1996.

RIZZONI, Nathalie, « De la scène à l'écran au XVIII^e siècle : *Les petits comédiens* de Charles-François Pannard », dans *Iconographie théâtrale et genres dramatiques – Mélanges offerts à Martine de Rougemont*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

SPIELMANN, Guy, « Problématique de l'iconographie des spectacles sous l'ancien régime : le cas des frontispices du Théâtre de la foire (1721–37) », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°237, 2008, p. 77-86.

ÉTUDES (OUVRAGES ET ARTICLES) SUR LA LITTÉRATURE ET LES SPECTACLES SOUS L'ANCIEN RÉGIME

LA LITTÉRATURE

- BOUSQUET, Philippe, « Le suicide féminin au XVII^e siècle : un acte héroïque ? » dans Richard G. Hodgson (dir.), *La femme au XVII^e siècle, actes du colloque de Vancouver, Université of British Columbia, 5-7 octobre 2000*, Tübingen, G. Narr, 2002, p. 183-200.
- GIBERT, Bertrand, *Le baroque littéraire français*, Paris, A. Colin, 1997.
- GOUPILLAUD, Ludivine, « De l'or de Virgile aux ors de Versailles : métamorphoses de l'épopée dans la seconde moitié du XVII^e siècle en France », Genève, Droz, 2005.
- GRANDE, Nathalie, *Le roman au XVII^e siècle*, Rosny, Bréal, 2014.
- PASCAL, Catherine, « Les recueils de femmes illustres au XVII^e siècle », communication donnée lors des premières Rencontres de la SIEFAR, *Connaître les femmes de l'Ancien Régime – La question des recueils et dictionnaires*, Paris, 20 juin 2003, disponible sur : <http://www.siefar.org/wp-content/uploads/2015/09/Pascal-dicos.pdf> .
- ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France – Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1954.
- SWEETSER, Marie-Odile, « Images de la femme abandonnée : traditions, contaminations, créations », dans Wolfgang Leiner (dir.), *Onze nouvelles études de l'image de la femme dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Place, 1984.

LES CONDITIONS MATÉRIELLES DES SPECTACLES SOUS L'ANCIEN RÉGIME

Généralités

- GOULET, Anne-Madeleine, « Les variations de la fête », dans Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, Mardaga, 2007, p. 91-112.
- SPIELMANN, Guy, « Pour une syntaxe du spectaculaire », dans Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanvic (codir.), *Les arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, H. Champion, 2001.
- Spectacles de Paris (Les)*, ou *Suite du calendrier historique et chronologique des théâtres*, Paris, Veuve Duchesne, 1761.

Scénographie

- BAYARD, Marc, *Feinte baroque – Iconographie et esthétique de la variété au XVII^e siècle*, Paris, Somogy, 2010.
- CORNOUAILLE, Philippe, *Les décors de Molière 1658-1674*, Paris, PUPS, 2015.
- JOUKOVSKY, Françoise, « Les décors du premier opéra français : le lieu magique dans le "Ballet comique de la reine" (1581) », dans *Regards sur l'opéra – Du Ballet comique de la Reine à l'Opéra de Pékin*, Paris, PUF, 1976, p. 177-186.
- LA GORCE, Jérôme de, *Jean Berain, dessinateur du roi Soleil*, Paris, Herscher, 1986.
- *Carlo Vigarini intendant des plaisirs de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2005.
- MONCOND'HUY, Dominique, « La scène et le tableau au XVII^e siècle (du décor à compartiments au décor unique) », dans Dominique Moncond'huy et François Noudelmann (codir.), *Scène et image*, journée d'étude de l'Université de Poitiers, Poitiers, La Licorne, 2000, p. 109-120.
- PEACOCK, Noël, « Un défi scénographique : comment représenter la ville dans les comédies de Molière ? », dans Jan Clarke, Pierre Pasquier et Henry Phillips (codir.), *La ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, Bern, P. Lang, 2011, p. 195-212.
- SURGERS, Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, 3^e éd. rev. et aug. , Paris, A. Colin, 2017.

Costumes

- CHONÉ, Paulette et LA GORCE, Jérôme de (codir.), *Fastes de cour au XVII^e siècle – Costumes de Bellange et de Berain*, Château de Saint-Rémy-en-l'Éau, Monelle Hayot, 2015.
- KARAGIANNIS-MAZEAUD, Édith, « Costumes de représentation au temps de la Pléiade : tradition, antiquité, exotisme, bergeries », dans Anne Verdier, Olivier Goetz et Didier Doumergue (codir.), *Art et usages du costume de scène*, Vignon, Lampsaque, 2007.
- LA GORCE, Jérôme de, « Les costumes de Berain et les allégories d'Isis », dans Irène Mamczarz (dir.), *Le théâtre européen face à l'invention : allégories, merveilleux, fantastique*, Paris, PUF, 1989. p. 203-209.
- VERDIER, Anne, *L'habit de théâtre – Histoire et poésie de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle (1606-1680)*, Vignon, Lampsaque, 2006.

Jeu d'acteur

- BOUFFARD, Mickaël, « Civilités et incivilités dans *L'École des femmes* : Le texte de Molière à l'épreuve du plateau », dans *Mettre en scène(s) L'École des femmes selon les sources historiques, Arrêt sur scène/ Scène Focus*, n°5, 2016, p. 83-100, disponible sur : http://www.ircl.cnrs.fr/productions%20electroniques/arret_scene/5_2016/ASF_5_2016_07_bouffard.pdf.
- CHAOUCHE, Sabine, *L'art du comédien – Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, H. Champion, 2001.
- GREEN, Eugène, *La parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

- MOUREY, Marie-Thérèse, « Le corps du danseur au XVII^e siècle : de l'habit à l'*habitus* », dans Anne Verdier, Olivier Goetz et Didier Doumergue (codir.), *Art et usages du costume de scène*, Vignon, Lampsaque, 2007.
- TAYLOR, Samuel, « Le geste chez les "maîtres" italiens de Molière », *XVII^e siècle*, n°132, 1981, p. 285-301.
- VERSCHAEVE, Michel, *Le Traité de Chant et Mise en Scène baroques*, Bourg-la-Reine, A. Zurfluh, 1997.
- WAEBER, Jacqueline (dir.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution – Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Berne, P. Lang, 2009.
- GIAVARINI, Laurence, « Quand les bergers se donnaient en spectacle » dans Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanvic (codir.), *Les arts du spectacle au théâtre*, Paris, H. Champion, 2001.

Musique au théâtre

- LACHAUX-LEFEBVRE, Dany, *Le discours dans le spectacle en musique de 1661 à 1686 – Des comédies de divertissements de Molière aux tragédies lyriques de Quinault*, Tübingen, G. Narr, 2002.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *Théâtre et musique, Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, H. Champion, 2002.
- MAZOUER, Charles, *Molière et ses comédies-ballets* [1993], nouv. éd. rev. et corr., Paris, H. Champion, 2006.
- PETROBELLI, Pierluigi, « Le théâtre en musique de l'Italie à la France », dans Delia Gambelli et Letizia Norci Cagiano (codir.), *Le théâtre en musique et son double (1600-1762)*, actes du colloque « L'Académie de musique, Lully, l'opéra et la parodie de l'opéra » organisé à Rome les 4 et 5 février 2000, Paris, H. Champion, 2005.

LE THÉÂTRE

- BARBAFIERI, Carine, *Atrée et Céladon*, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- BIET, Christian, « Le théâtre et la ville / le théâtre est la ville », dans Jan Clarke, Pierre Pasquier et Henry Phillips (codir.), *La ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, Berne, P. Lang, 2011, p. 11-30.
- CHAOUCHE, Sabine, « L'implantation des théâtres privilégiés à Paris : *Locus belli, locus otii, locus negotii* », dans *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique : Approches comparées (1669-2010)*, Paris, École nationale des chartes, 2012.
- COSTA COLAJANNI, Giuliana, « Les parodies d'*Armide* et d'*Alceste* du Nouveau Théâtre Italien », dans Delia Gambelli et Letizia Norci Cagiano (codir.), *Le théâtre en musique et son double (1600-1762)*, actes du colloque « L'Académie de musique, Lully, l'opéra et la parodie de l'opéra » organisé à Rome les 4 et 5 février 2000, Paris, H. Champion, 2005.
- DELMAS, Christian, *La tragédie de l'âge classique, 1553-1770*, Paris, Seuil, 1995.

- DE LUCA, Emanuele et COMPARINI, Lucie, « Le Théâtre Italien *di Evaristo Gherardi : Introduzione* », dans Anne Maduit de Fatouville, *La Précaution Inutile*, éd. Lucie Comparini, Venezia/Santiago de Compostela, Lineadacqua edizioni, p. 9-29, disponible sur : <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf>.
- DION, Nicholas, *Entre les larmes et l'effroi – La tragédie classique française, 1677-1726*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- GROSPERRIN, Jean-Pierre, « Furies de théâtre », dans Fanny Népote-Desmarres (dir.), *Mythe et Histoire dans le Théâtre classique – Hommage à Christian Delmas*, numéro hors-série de la revue *Littératures classiques*, 2002, p. 261-281.
- GUELLOUZ, Suzanne, *Le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Bréal, 2002.
- GUTIERREZ-LAFFOND, Aurore, *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII^e siècle en France*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Lille en 1998.
- KINTZLER, Catherine, « Bossuet, Nicole et Rousseau – La critique du théâtre », 28 juillet 2007, disponible sur : <http://www.mezetulle.fr/bossuet-nicole-et-rousseau/>.
- LICHA, Alexandra, « Enjeux moraux, dramatiques et esthétiques du suicide » dans, *European drama and performance studies – Le suicide à la scène*, n°7, 2016, p. 73-88.
- « Les femmes illustres dans la tragédie française (1553-1653) – l'éclat de la vertu héroïque féminine », dans Elisa Bricco (dir.), *Les Femmes Illustres. Hommage à Rosa Galli Pellegrini*, Université de Gênes, Publi@rum, 2005, disponible sur : <http://www.farum.it/publiforumv/n/02/licha.php>.
- MAZOUER, Charles, *Le théâtre d'Arlequin – Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano, Schena Editore – Paris, PUPS, 2002.
- MÉLÈSE, Pierre, *Le théâtre et son public à Paris sous Louis XIV : 1659-1715*, Paris, E. Droz, 1934 [Genève, Slatkine reprints, 1976].
- MOREL, Jacques, *Agréables mensonges- Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1991.
- MOUREAU François, *Le goût italien dans la France rocaille : théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Paris, PUPS, 2011.
- *De Gherardi à Watteau – Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992.
- ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 1986.
- RUBELLIN, François, « Stratégies parodiques à la Foire et aux Italiens : le dénouement d'Atys de Lully et Quinault », dans Delia Gambelli et Letizia Norci Cagiano (codir.), *Le théâtre en musique et son double (1600-1762)*, actes du colloque « L'Académie de musique, Lully, l'opéra et la parodie de l'opéra » organisé à Rome les 4 et 5 février 2000, Paris, H. Champion, 2005.
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France* [1950], Paris, Nizet, 1986.

SELLIER, Philippe, « Une catégorie clef de l'esthétique classique : le merveilleux vraisemblable », dans L. Godard de Donville (dir.), *La mythologie au XVII^e siècle*, actes du 11^e colloque du CMR 17, Marseille, CMR17, 1982.

TROT, David « Réflexions sur les conditions de la parodie d'Opéra en France entre 1669 et 1752 », dans Delia Gambelli et Letizia Norci Cagiano (codir.), *Le théâtre en musique et son double (1600-1762)*, actes du colloque « L'Académie de musique, Lully, l'opéra et la parodie de l'opéra » organisé à Rome les 4 et 5 février 2000, Paris, H. Champion, 2005.

VIALLETON, Jean-Yves, *Poésie dramatique et prose du monde – Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004.

VUILLERMOZ, Marc, *Le système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, Genève, Droz, 2000.

LA MUSIQUE

AUSONI, Alberto, « A la cour et à la ville : art de plaire, musique et mode », dans Jean Duron (dir.) *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, 2007.

BENOIT, Marcelle, *Musiques de cour -Chapelle, Chambre, Écurie – Recueil de documents 1661-1733*, Paris, A. et J. Picard, 1971.

BRENET, Michel, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, A. Colin, 1926, disponible sur : <http://www.metronimo.com/fr/bibliotheque/>.

CESSAC, Catherine, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988.

COUVREUR, Manuel, *Jean-Baptiste Lully – Musique et dramaturgie au service du prince*, Bruxelles, M. Vokar, 1992.

DURON, Jean, « André Campra : portrait d'un jeune musicien provençal à la conquête de Paris », dans Jean Duron (dir.), *André Campra (1660-1744) un musicien provençal à Paris*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 7-59.

FORMERIS, Jean et DEBRADANDÈRE-DESCAMPS, Béatrice, *La musique et la peinture 1600-1900, Trois siècles d'iconographie musicale Œuvres des collections publiques françaises*, Nice, Direction des musées de Nice, 1991

HONEGGER, Marc (dir.), *Science de la musique : formes, technique, instruments*, Paris, Bordas, 1976.

LA GORCE, Jérôme de, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.

VENDRIX, Philippe, *Aux origines d'une discipline historique – La Musique et son Histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1993.

Voyage musical dans la France du 17^e siècle, Mooc SorbonneX-MUS101, coproduit par Ensemble Correspondances, CCR d'Ambronay, musée du Louvre et Sorbonne Université, 2021.

LE BALLET

- Arlequin danseur au tournant du XVIII^e siècle*, atelier-rencontre et recherche, Nantes, 14-15 mai 2004, *Annales de l'ACRAS*, n°1, juin 2005.
- BOUFFARD-VEILLEUX, Mickaël et ROODENBURG Herman, « Footwork – How seventeenth-Century painters made their merry-makers dance », dans Anne Tummers (dir.), *Celebrating in the golden age*, Rotterdam, Nai Publishers, p. 28-39.
- « The Convergence of Dancing and Drawing Practices in the Reign of Louis XIV : Costume Designs from the Edmond de Rothschild Collection in the Louvre », *Dance Research*, vol. 34, may 2016, p. 1-29.
- DARTOIS-LAPEYRE, Françoise, « Du ballet de cour à l'opéra ballet », dans Irène Mamczarz (dir.), *Les premiers opéras en Europe et les formes dramatiques apparentées*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 171-183.
- HOURCADE, Philippe, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères et Centre national de la danse, 2002.
- LECOMTE, Nathalie, *Entre cours et jardins d'illusion – Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre national de la danse, 2014.
- LECONTE, Thomas, « Mythes et ballets de cour au XVII^e siècle : le « ballet du roi » et la construction d'une mythologie royale », *XVII^e siècle*, n°272, 2016, p. 427 à 446.
- MOULINEAU, Estelle, « L'album Rabel du musée du Louvre », dans Thomas Leconte (dir.) *Les fées des forêts de Saint-Germain, 1625. Un ballet royal de « bouffonesque humeur »*, Tours, Centre d'études supérieur de la Renaissance – Versailles, Centre de musique baroque de Versailles – Turnhout, Brepols, 2012, p. 79-115.
- MAURMAYR, Bianca, *Une culture chorégraphique au fil des airs – transferts et adaptations poétiques entre Venise et Paris au XVII^e siècle*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Nice Côte d'azur en 2018.
- SURGERS, Anne, « Ou le théâtre pris pour coeleste théâtre », dans Thomas Leconte (dir.), *Les fées des forêts de Saint-Germain, 1625. Un ballet royal de « bouffonesque humeur »*, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance – Versailles, Centre de musique baroque de Versailles – Turnhout, Brepols, 2012 p. 143-175.
- VAN AELBROUCK, Jean-Philippe, article « Deschars Pierre », *Dictionnaire des danseurs, chorégraphes et maîtres de danse à Bruxelles de 1600 à 1830*, Liège, Mardaga, 1994, p. 104-105.

L'OPÉRA

- ARMELLINI, Mario, « Opéra pour la monarchie, opéra pour la république : Paris et Venise à l'époque de Lully », dans Michel Noiray et Solveig Serre (codir.), *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : Analyse et interprétation*, Paris, École nationale des chartes, 2010, p. 27-36, disponible sur : <http://books.openEdition.org/enc/440>.
- BARNETT, Dene, « La rhétorique de l'opéra », *XVII^e siècle*, n°132, 1981, p. 335-348.
- BERTON-BLIVET, Nathalie, « *Le Mercure galant*, une source pour penser le petit opéra », Paris, 2008, p. 29-42, disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00632138>.
- BOHNERT, Céline, « Les métamorphoses des amours de Vénus et Adonis ou la naissance d'un mythe à l'Opéra », dans Jean Duron et Yves Ferraton (codir.), *Vénus et Adonis – Tragédie en musique de Henry Desmarets (1697)*, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 9-16.
- BEAUMONT, Olivier, « *À l'Opéra, monsieur !* » – *La musique dans les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, Gallimard, 2015.
- BOUISSOU, Sylvie, DÉNECHEAU Pascal et MARCHAL-NINOSQUE, France (codir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- CHARLTON, David, *Opera in the age of Rousseau – Music, confrontation, realism*, New-York, Cambridge University Press, 2012.
- COWART, Georgia J., « Sirènes et Muses : de l'éloge à la satire dans la fête théâtrale », 1654-1703 », *XVII^e siècle*, n°258, 2013, p. 23-33.
- DESCHAMP-DERCHEU, Astrid, « Clorinde et Camille : deux visages de l'héroïsme féminin », dans Catherine Cessac (dir.), *Itinéraires d'André Campra – D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660-1744)*, Wavre, Mardaga – Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2012, p. 281-296.
- DURON, Jean, « L'instinct de M. de Lully », dans *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991.
- (dir), *Le carnaval de Venise d'André Campra et Jean-François Regnard : livret, études et commentaires*, Wavre, Mardaga, 2010.
- ESCANDE, François, « À propos du livret d'opéra : la tragédie lyrique comme objet d'étude pluridisciplinaire, l'exemple de *Callirhoé* de Roy et Destouches », *Littératures*, 67, 2013, disponible sur : <http://journals.openEdition.org/litteratures/253>
- FABIANO, Andrea, « Le livret d'opéra : parcours d'un nouveau genre théâtral du XVII^e au XX^e siècle », *Études Italiennes : Articles, Notes, Comptes rendus*, 2011, disponible sur : <https://etudesitaliennes.hypotheses.org/5576>.
- FAJON Robert, « Le crime d'amour ou la passion coupable à l'opéra : de la mort de Lully à *L'Europe galante* », *XVII^e siècle*, n°198, 1998, p. 9-13.

- GAUDEFROY-DEMOMBYNES Géraldine, « Achille et Polyxène (1687) : l'inauguration du cycle troyen à l'Académie royale de musique », dans Michel Fartzoff, Muriel Faudot, Evelyne Gény et Marie-Rose Guelfucci (codir.), *Reconstruire Troie : permanence et renaissances d'une cité emblématique*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009.
- GOURRET, Jean, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, Paris, Albatros, 1984, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33390087>.
- HARRIS-WARRICK, Rebecca, *Dance and Drama in French Baroque Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- « Le comique sur la scène de l'Académie royale de musique à l'époque de Campra », dans Jean Duron (dir.), *Le carnaval de Venise d'André Campra et Jean-François Regnard : livret, études et commentaires*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 61-78
- « Le prologue de Lully à Rameau », dans Michel Noiray et Solveig Serre (codir.), *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : Analyse et interprétation*, Paris, École nationale des chartes, 2010, p. 199-211, disponible sur : <http://books.openEdition.org/enc/440>.
- « Le bal masqué selon Campra », dans Catherine Cessac (dir.), *Itinéraires d'André Campra – D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660-1744)*, Wavre, Mardaga – Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2012, p. 181-192.
- HIPP, Marie-Hélène, « L'illusion », dans *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991.
- JAJARTE, Théodore de, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra*, Paris, Bibliothèque des Bibliophiles, 1878.
- KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* [1991], 2^{de} éd., Paris, Minerve, 2006.
- *Théâtre et opéra à l'âge classique – Une familière étrangeté*, Paris, Fayard, 2004.
- LA GORCE, Jérôme de, « L'académie royale de musique et la Comédie-Italienne sous le règne de Louis XIV deux entreprises de spectacle en rivalité ? », dans Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre (codir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique : Approches comparées (1669-2010)*, Paris, École nationale des chartes, 2012., p. 17-24.
- « La mise en scène des opéras de Campra, d'après les dessins de Berain conservés aux Archives nationales », dans Catherine Cessac (dir.), *Itinéraires d'André Campra – D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660-1744)*, Wavre, Mardaga – Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2012, p. 227-243.
- « De l'opéra-ballet aux fragments », *XVII^e siècle*, n°198, 1998, p. 37-50.
- *Féeries d'opéra, Décors, machines et costumes en France 1645-1765*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites et Éditions du patrimoine, 1997.
- « Quelques rapports entre les dessins d'opéras français du règne de Louis XIV et l'architecture, la sculpture et la peinture », dans Jérôme de La Gorce (dir.), *Iconographie et arts du spectacle*, actes du séminaire organisé par le CNRS à Paris en 1992, Paris, Klincksieck, 1996.
- *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV : histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères, 1992.

- « Les costumes de Berain et les allégories d'Isis », dans Irène Mamczarz (dir.), *Le théâtre européen face à l'invention : allégories, merveilleux, fantasque*, Paris, PUF., 1989, p. 203-209.
- « L'Académie royale de musique en 1704, d'après des documents inédits conservés dans les archives notariales », *Revue de Musicologie*, tome 65, n°2, 1979, p. 160-191, disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/928257>.
- LA LAURENCIE, Lionel de, *Les créateurs de l'opéra français*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1975.
- LAURENTI, Jean-Noël, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique (1669-1737)*, Genève, Droz, 2002.
- LE BLANC, Judith, « Le spectacle de *Callirhoé*, une esthétique du contraste et du contrepoint », dans Benoît Dratwicky (dir.), *Callirhoé, tragédie lyrique d'André Cardinal Destouches Paris, 1743 – Un collectif autour de l'opéra « Callirhoé »*, San Lorenzo de El Escorial, Espagne, Glossa Music et Ediciones singulares, 2006, p. 56-67.
- LEGRAND, Raphaëlle, « L'âge du ballet : cartographie des divertissements et écriture de la danse dans les opéras d'André Campra », dans Catherine Cessac (dir.), *Itinéraires d'André Campra – D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660-1744)*, Wavre, Mardaga – Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2012, p. 297-306.
- « Baguettes et mouchoirs : les héroïnes des tragédies en musique », dans *Musique, filiation et ruptures*, Paris, Cité de la musique, 2005, p. 89-96.
- LEMAÎTRE, Edmond, « Lully et l'Académie royale de musique », dans *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991.
- MAILLARD, Jean-Christophe, « Destouches et l'opéra », dans Benoît Dratwicky (dir.), *Callirhoé, tragédie lyrique d'André Cardinal Destouches Paris, 1743 – Un collectif autour de l'opéra « Callirhoé »*, San Lorenzo de El Escorial, Espagne, Glossa Music et Ediciones singulares, 2002, p. 12-23.
- MAMY, Sylvie, « Les Français à Venise : des témoignages controversés », dans Jean Duron (dir.), *Le carnaval de Venise d'André Campra et Jean-François Regnard : livret, études et commentaires*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 13-28.
- MARTINOTY, Jean-Louis, *Voyages à l'intérieur de l'opéra baroque – De Monteverdi à Mozart*, Paris, Fayard, 1990.
- MASSIP, Catherine, « L'air de cour », dans *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991.
- MAZOUER, Charles, « Merveilleux et tragique dans les opéras-tragédies de Danchet (1700-1717) », *XVII^e siècle*, n°198, 1998, p. 17-27.
- MOUSSET, Albert, *Les Francine : créateurs des eaux de Versailles, intendants des eaux et fontaines de France de 1623 à 1784*, Paris, A. Picard, 1930.
- NAUDEIX, Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, H. Champion, 2004.
- « La première querelle de la musique italienne : prémices d'une critique du spectacle musical », *Littératures classiques*, n°89, 2016, p. 189-200, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2016-1-page-189.htm>.

- « Le Carnaval de Venise : comme un cabinet de miroirs », Jean Duron (dir.), *Le carnaval de Venise d'André Campra et Jean-François Regnard : livret, études et commentaires*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 40-59.
- NÉBRAC, Claude-Jean, *Directeur de l'Opéra après Lully – Mémoires imaginaires de Jean-Nicolas de Francine (1687-1692)*, Books on Demand, mai 2012.
- *L'Académie royale de musique de 1692 à 1697 – Journal imaginaire de Jean-Nicolas de Francine, Directeur de l'Opéra*, Books on Demand, mars 2013.
- NESTOLA, Barbara, *L'Air italien sur la scène des théâtres parisiens*, Turnhout, Brepols, 2020.
- NIDERST, Alain, « L'actualité politique dans l'opéra français à la fin du règne de Louis XIV, 1686-1715 », dans *Regards sur l'opéra*, Paris, PUF, 1976, p. 186-212.
- NOIRAY, Michel et SERRE, Solveig, « Introduction », dans Michel Noiray et Solveig Serre (codir.), *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : Analyse et interprétation*, Paris, École nationale des chartes, 2010, p. 7-24, disponible sur : <http://books.openEdition.org/enc/440>.
- NORMAN, Buford, « Introduction » à Philippe Quinault, *Livrets d'opéra*, éd. Buford Norman, Toulouse, Littératures Classiques, 1999.
- PIECHOCKI, Katharina, « Hercule à la croisée des discours : de la "naissance" des dynasties à l'"invention" de l'opéra », dans Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki (codir.), *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie – Venise, Palazzetto Bru Zane et Centre de musique romantique française, 2010, p. 53-66.
- PESQUÉ, Jérôme, « La carrière de six ouvrages lyriques tirés de la Jérusalem délivrée à l'Opéra de Paris (1686-1913). Lully, Campra, Desmarests, Gluck, Sacchini et Persuis », dans Michel Noiray et Solveig Serre (codir.), *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : Analyse et interprétation*, Paris, École nationale des chartes, 2010, p. 63-83, disponible sur : <http://books.openEdition.org/enc/440>.
- PLASSARD, Didier, « Texte événement, texte monument », conférence liminaire au colloque international « Le Théâtre, côté texte : le public de la publication », organisé par l'Université de Rouen du 22 au 24 mai 2007, *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°245-246, 2010, p. 5-16.
- POROT, Bertrand, « Les chœurs derrière le théâtre : utilisation des coulisses dans l'opéra français sous le règne de Louis XIV », dans Georges Forestier et Lise Michel (codir.), *La Scène et la coulisse dans le théâtre du XVII^e siècle en France*, Paris, PUPS, 2011.
- PSYCHOYOU, Théodora, « Une académie hors normes : du rapport entre création et théorisation dans la mise en place du canon musical Lully », dans Jean Duron (dir.), *Le prince et la musique – Les passions musicales de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, [s. d.], p. 289-307.
- QUÉRO, Dominique, « Rire et comique à l'Académie royale de musique : la querelle du "bouffon" ? », dans Andrea Fabiano (dir.), *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS, p. 57-72.
- REQUEMORA-GROS, Sylvie, « Jean-François Regnard ou "Les plaisirs d'une fête nouvelle" », dans Jean Duron (dir.), *Le carnaval de Venise d'André Campra et Jean-François Regnard : livret, études et commentaires*, Wavre, Mardaga, 2010.

- ROSOW, Lois, « Le jeu de l'ironie dans *L'Europe galante* », dans Catherine Cessac (dir.), Catherine Cessac (dir.), *Itinéraires d'André Campra – D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660-1744)*, Wavre, Mardaga – Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2012, p. 245-252.
- SERRE, Solveig, « Maître et valet ? Les relations entre l'Opéra-Comique et l'Académie royale de musique sous l'Ancien Régime », communication donnée dans le cadre du colloque *L'Opéra-Comique, trois cents ans de création* organisé à Poitiers en mars 2015, disponible sur : <http://www.opera-comique.com/fr/mediatheque/solveig-serre-maitre-valet-relations-entre-l-opera-comique-l-academie-royale-musique>.
- « "Il est vraiment inconcevable qu'elles soient encore si riches" – Les archives de l'Académie royale de musique entre bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris et archives nationales », *Fontes Artis Musicae*, n°57, 2010, p. 35-49, disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00432225/file/Article-Serre.pdf>.
- « Musique du pouvoir, musique au pouvoir : l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime », 2010, disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00451749>.
- « De l'art de la mise en scène à la mise en scène de l'art : l'élaboration des spectacles à l'Académie royale de musique au XVIII^e siècle », 2009, disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00432227>.
- « Monopole de l'art, art du monopole ? L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime », *Entreprises et histoire*, n°53, avril 2008, p. 80-90, disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00397296>.
- SORT, Aurelia, « L'énonciation lyrique dans la tragédie du premier XVII^e siècle », dans Claire Despierres, Hervé Bismuth, Mutapha Krazem et Cécile Narjoux (codir.), *La Lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, p. 137-148.
- TANGUY, Camille, « Le carnaval de Venise, l'imaginaire renouvelé Regnard et Campra », dans *Le carnaval de Venise, livret de 1699*, éd. Camille Tanguy, Paris, Académie Desprez, 2007, p. 7-47.
- « Le triomphe de la folie », dans Catherine Cessac (dir.), *Itinéraires d'André Campra – D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660-1744)*, Wavre, Mardaga – Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2012, p. 193-202.
- THOINAN, Ernest et NUITTER, Charles, *Les Origines de l'opéra français, d'après les minutes des notaires, les registres de la Conciergerie et les documents originaux conservés aux Archives nationales, à la Comédie-Française et dans diverses collections publiques et particulières...*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1886.

VANCON, Jean-Claire, « Les deux âges du goût : Lully, Rameau et l'écriture de l'histoire de l'opéra en France entre 1687 et 1764 », dans Anne Terrier et Alexandre Dratwiski (codir.), *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie – Venise, Palazzetto Bru Zane et Centre de musique romantique française, 2010, p. 287-307.

ÉTUDES (OUVRAGES ET ARTICLES) SUR LA MYTHOLOGIE

- CHÂTELAIN, Marie-Claire, *Ovide savant, Ovide galant : Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2008.
- DURON, Jean, « Cette agréable harmonie a les Muses pour mères et pour marraines : musique et mythologie au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n°272, 2016, p. 447-469.
- Encyclopédie méthodique : Antiquités, Mythologie, Diplomatique des Chartres et chronologie*, Paris, H. Agasse, An I de la République.
- FRÉCAUT, Jean-Marc, « Un personnage féminin dans l'œuvre d'Ovide : Ariane », dans Anne-Marie Vérilhac (dir.), *La femme dans le monde méditerranéen. I. Antiquité*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 1985, p. 151-163, disponible sur : www.persee.fr/doc/mom_0766-0510_1985_sem_10_1_2035.
- GÉLY, Véronique, *L'Invention d'un mythe : Psyché – Allégorie et fiction du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, H. Champion, 2006.
- JOURDAN, Fabienne, *Orphée et les Chrétiens – La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- KARSENTI, Tiphaine, *Le mythe de Troie dans le théâtre français (1562-1715)*, Paris, H. Champion, 2012.
- MARTIN, René, « Énée et Didon à la scène, ou l'art d'accommoder les restes », *Dix-huitième siècle*, volume 27, numéro 1, 1995, p. 171-177.
- NÉRAUDEAU, Jean-Pierre, *L'Olympe du roi Soleil- Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- NOEL, François, *Dictionnaire de la fable*, Paris, Le Normant, 1803.
- SPICA, Anne-Elisabeth, « Lire et relire la mythologie à travers les recueils emblématiques du XVI^e au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n°272, 2016, p. 395-410.

ÉTUDES (OUVRAGES ET ARTICLES) SUR L'ICONOGRAPHIE

SUR L'IMAGE SOUS L'ANCIEN RÉGIME

- BRÈME, Dominique et LANOË, Frédérique (codir.), *1704, Le salon, les arts et le roi*, catalogue de l'exposition présentée au musée de l'Île-de-France, Domaine départemental de Sceaux, du 22 mars au 30 juin 2013, Milan, Silvana Editoriale, 2013.
- COQUERY, Emmanuel et PIEJUS, Anne (codir.), *Figures de la passion*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 23 octobre 2001 au 20 janvier 2002 au musée de la Musique, Paris, Réunion des musées nationaux/Cité de la musique, 2001.
- FUMAROLI, Marc, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle* [1994], Paris, Flammarion, 1998.
- GUEDRON, Martial, « Émotions, passions, affects – L'expression dans la théorie de l'art à l'âge classique », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (codir.), *Histoire des émotions – 1. De L'antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2016, p. 430-445.
- HÉNIN, Emmanuelle, *Ut pictura theatrum – Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.
- JONES, Colin, « Le sourire », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (codir.) *Histoire des émotions – 1. De L'antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2016, p. 446-460.
- MARIN, Louis, « Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille/Paris, Rivages, 1985, p. 102-124.
- NATIVEL, Colette, « La théorie de l'imitation au XVII^e siècle en rhétorique et en peinture », *XVII^e siècle*, n°175, 1992, p. 157-167.
- ROUILLÉ, Nicole, *Peindre et dire les passions – La gestuelle baroque aux XVII^e et XVIII^e siècles – L'exemple du musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio, A. Piazzola, 2006.
- SIGURET, Françoise, *L'œil surpris, Perception et représentation dans la 1^{ère} moitié du XVII^e siècle* [1993], nouv. éd. ent. rev. et aug., Paris, Klincksieck, 1994.
- SURGERS, Anne, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- Le théâtre des passions (1697-1759) – Cléopâtre, Médée, Iphigénie*, catalogue de l'exposition présentée au musée des Beaux-Arts de Nantes du 11 février au 22 mai 2011, Lyon, Fage, 2011.

SUR LA GRAVURE

- BASAN, François, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, 2^e éd., Paris, chez l'auteur, Cuchet, Prault, 1789, disponible sur : <http://doi.org/10.3931/e-rara-23907>.
- BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Émile (puis AUVRAY, Louis), *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, Paris, Renouard, 1882-1885.
- BENEZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1999.
- CUGY, Pascale, *Portraits d'habits et peinture sociale dans la gravure de mode Grand Siècle*, conférence donnée dans le cadre du séminaire *Mode et peinture* organisé par le CNRS Pouchet Paris 17 en 2018, disponible sur : https://www.canal-u.tv/video/site_pouchet_cnrs/mode_et_peinture_1_ere_partie.47953.
- *La dynastie Bonnat*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- DACIER, Émile, « De Callot à Gillot par Sébastien Leclerc », dans *Sébastien Le Clerc (1637-1714) : guide et catalogue de l'exposition organisée à l'occasion du III^e centenaire de sa naissance*, Nancy, Éditions du Pays lorrain, 1937, p. 40-51, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3040150x>.
- FUHRING, Peter, BREJON DE LAVERGNÉE, Barbara, GRIVEL, Marianne, LEPAPE, Séverine et MEYER, Véronique (codir.), *L'estampe au grand siècle – Études offertes à Maxime Préaud*, Paris, École nationale des chartes et BNF, 2010, p. 388-395.
- GRIVEL, Marianne, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1986.
- JOIN-LAMBERT, Sophie, « Abraham Bosse et l'Académie royale », dans *Abraham Bosse*, exposition virtuelle en ligne sur le site de la BNF, disponible en ligne sur : <http://expositions.bnf.fr/bosse/arret/8/index.htm>.
- LE BLANC, Charles, *Manuel de l'amateur d'estampes*, tome 3, Paris, [s. n.], 1854-1890.
- MATHIS, Rémi, SELBACH, Vanessa, MARCHESANO, Louis et FUHRING, Peter (codir.), *Images du Grand siècle – L'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715)*, Paris, BNF - Los Angeles, The Getty Research Institute, 2015.
- MEYER, Véronique, « Les illustrations de Chauveau, Lepautre et Leclerc pour *Les Métamorphoses d'Ovide* (1676) de Benserade », *The Irish Journal of French Studies*, n°16, 2016, p. 133-164.
- PAPILLON, Jean-Michel, *Mémoire sur la vie de François Chauveau, peintre et graveur et de des fils Evrard Chauveau, peintre et René Chauveau, sculpteur [1738]*, Paris, T. Arnaudet, P. Chéron et A. de Montaignon, 1853.
- PRÉAUD, Maxime, *Inventaire du fonds français – Graveurs du XVII^e siècle*, Tome 11 : *Antoine Jacques et Jean Lepautre, (première partie)*, Paris, BNF, 1993.
- « Abraham Bosse, savant graveur », dans *Abraham Bosse*, exposition virtuelle en ligne sur le site de la BNF, disponible sur : [BnF - Abraham Bosse](#).

— « Les arts de l'estampe en France au XVII^e siècle : panorama sur trente ans de recherches », *Perspective*, n°3, 2009, disponible en ligne sur : <http://perspective.revues.org/1308>.

WEIGERT, Roger-Armand, *Inventaire du fonds français – Graveurs du XVII^e siècle*, Tome 4 : *Eckman-Giffart*, Paris, BNF, 1961.

SUR DES ŒUVRES OU DES SUJETS ICONOGRAPHIQUES DIVERS

AMIC, Sylvain (dir.), *Bobèmes – De Léonard de Vinci à Picasso*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2012.

« Andrea Sacchi, *Didon abandonnée* (Vers 1630-1640), Étude d'une œuvre », musée des Beaux-Arts de Caen, disponible sur : http://mba.caen.fr/sites/default/files/uploads/pdf/sacchi-didon_abandonnee-caen-mba-2013.pdf.

ARASSE, Daniel, « Diderot et Greuze – L'échec du Caracalla, Greuze et "L'étiquette du regard" », *L'expérience du regard au siècle des Lumières*, Paris, Éditions du Regard, 2017, p. 19-31.

— « Interpréter l'art : entre voir et savoirs », conférence donnée dans le cadre de l'Université de tous les savoirs 2001, *Les renouvellements de l'observation dans les sciences contemporaines*, disponible sur : http://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/interpreter_l_art_entre_voir_et_savoirs.1226.

— « Le regard de l'escargot », *On n'y voit rien – Descriptions* [2000], Paris, Gallimard, 2003, p. 29-56.

— « Cara Giulia », *On n'y voit rien – Descriptions* [2000], Paris, Gallimard, 2003, p. 9-27.

— « Michel-Ange et l'index de Moïse », *Le sujet dans le tableau, Essais d'iconographie analytique* [1997], Paris, Flammarion, 2006, p. 137-181.

— « Parmigianino et la scène de Vulcain », *Le sujet dans le tableau, Essais d'iconographie analytique* [1997], Paris, Flammarion, 2006, p. 183-210.

— « Giovanni Bellini, Bacchus et la mythologie de Noé », *Le sujet dans le tableau, Essais d'iconographie analytique* [1997], Paris, Flammarion, 2006, p. 115-136.

— « Piero di Cosimo, l'excentrique », *Le sujet dans le tableau, Essais d'iconographie analytique*, [1997], Paris, Flammarion, 2006, p. 77-113.

BANU, Georges, *L'homme de dos – Peinture, théâtre*, Paris, A. Biro, 2000-2001.

BAUMSTARCK, Reynhold, *Alte Pinakothek Munich*, Londres, Scala Publishers Ltd – Munich, C. H. Beck, 2002.

BOUCHOT, Henri, *Jacques Callot, sa vie, son œuvre et ses continuateurs*, Paris, Hachette et Cie, 1889, disponible en ligne sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5540977z>.

- BOUFFARD-VEILLEUX, Mickaël, « La Cavade concinno more : de l'habitus corporel au motif figuratif », présentation de l'intervention donnée dans le cadre du séminaire *Gestes ambigus*, 2016, disponible sur : <http://gestesambigus.blogspot.com/2015/11/mickael-bouffard-chercheur-invite.html>.
- « Attitudes de théâtre, civilité et dispositif narratif dans la peinture d'histoire française entre 1700 et 1760 », dans Adeline Collange-Perugi et Jean-Noël Laurenti (codir.), *Le Tableau et la Scène – Peinture et mise en scène du répertoire héroïque dans la première moitié du XVIII^e siècle – Autour des figures des Coppel*, actes du colloque organisé à Nantes les 16 et 17 mai 2011, *Annales de l'ACRAS*, n°5, novembre 2013, p. 11-39.
- *La figure aristocratique dans le portrait d'apparat européen (1650-1800). Positions, danse et civilité*, mémoire pour l'obtention du grade Maître es arts soutenu à l'Université de Montréal, juillet 2007, disponible sur : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/7375/Bouffard-Veilleux_Mickaël_2007_memoire.pdf.
- CASANOVA-ROBIN, Hélène (dir.), *Ovide, Figures de l'hybride – Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris, H. Champion, 2009.
- CHARITINI, Tsikoura, *L'image d'Hercule en tant qu'image du roi au XVII^e siècle (1624-1682) : un portrait du roi de France – Étude basée sur l'iconographie et le théâtre*, mémoire de D.E.A. soutenu à l'Université de Paris X Nanterre, 1999.
- CORNETTE, Joël, « Alexandre dans la tente de Darius », notice de l'œuvre sur le site *1643-1945 : L'histoire par l'image*, disponible sur : <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=1281>.
- COSTAMAGNA, Philippe, *Histoires d'oeils*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2016.
- D'après Michel-Ange : Graveurs et copistes de la Renaissance au XIX^e siècle*, exposition virtuelle de la bibliothèque municipale de Lyon, 2011.
- EL KENZ, David, « Le roi de France et le monstre dans les gravures : genèse et déclin politique d'une image aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1992, n°28, disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_1992_num_28_1_405743.
- Figures de fantaisie du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Somogy – Toulouse, musée des Augustins, 2015.
- GAUDRON, Amandine, *Le singe médiéval – Histoire d'un animal ambigu : savoirs, symboles et représentations*, position de la thèse de master soutenue à l'École nationale des chartes en 2014, disponible sur : <http://theses.enc.sorbonne.fr/2014/audron>.
- Héros !*, site du CRDP de Paris, disponible sur <http://www.cndp.fr/crdp-paris/Heros>.
- INIZAN, Christelle, « Hôtel de Nointel. Watteau-Audran : sous le signe de Momus », *In Situ*, n°20, 2013, disponible sur : <http://insitu.revues.org/10193>.
- Jean Berain (1640-1711) Ornemaniste et dessinateur des Menus Plaisirs de Louis XIV*, Nancy, musée des Beaux-Arts, 1961.
- MATHIS, Rémi et SUEUR-HERMEL, Valérie (codir.), *Animal*, Paris, BNF, 2014.

- MÉROT, Alain, « La lyre et la harpe : deux visages du roi musicien », dans Jean Duron (dir.), *Le prince et la musique – Les passions musicales de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, [s. d.], p. 211-230.
- SABURO, Kimura, « A propos de Camille et le maître d'école de Faléries », dans Alain Mérot (dir.), *Nicolas Poussin (1594-1665) Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 19 au 21 octobre 1994*, tome 1, Paris, La Documentation Française, 1996, p. 505-519.
- SCHWARTZ-GASTINEW, Isabelle, « Le mythe de Vénus et Adonis à l'épreuve de la tradition iconographique », *XVII^e siècle*, n°214, 2002, p. 99-126, disponible sur : www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2002-1-page-99.htm .
- STENTZ, Barbara, « Images de la supplication au XVIII^e siècle », dans Luce Marchal-Albert, Pauline Bruley et Anne-Simone Dufief (codir.), *La supplication : Discours et représentation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 369-384, disponible sur : <http://books.openEdition.org/pur/53225>.
- TOMLINSON, Robert, *La fête galante : Watteau et Marivaux*, Genève, Droz, 1981.
- WATREL-DE CROIZANT, Odile, « Ovide et l'enlèvement d'Europe », dans R. Chevalier (dir.), *Colloque présence d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, disponible sur : <http://www.bm-lyon.fr/expo/11/michel-ange/index.html>.

BASES DE DONNÉES

IMAGES

CESAR Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution, disponible sur : <http://www.cesar.org.uk/cesar2/>.

Collection des Menus Plaisirs du roi, Base de données *Archim*, archives nationales, centre André Chastel (CNRS/Université de Paris IV) et ministère de la Culture et de la communication, disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/menus-plaisirs.html>.

Collections du château de Versailles, disponible sur : <http://collections.chateauversailles.fr>.

DENIS, Delphine et GEFEN, Alexandre, *Le règne d'Astrée*, Sorbonne Université, disponible sur : <http://www.astree.paris-sorbonne.fr/>.

Galerie Canesso, Paris, 2013, disponible sur : <http://www.canesso.com/DesktopDefault.aspx?tabid=19&tabindex=18>.

Gallica – Bibliothèque numérique, disponible sur : gallica.bnf.fr/.

Iconos, Cattedra di Iconografia e Iconologia, Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma, disponible sur : <http://www.iconos.it>.

Joconde – Portail des collections des musées de France, disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>.

KINNEY, Daniel et STYRON, Elizabeth, *Ovid Illustrated: The Reception of Ovid's Metamorphoses in Image and Text*, disponible sur : <http://ovid.lib.virginia.edu/ovidillust.html>.

Libretti d'opera italiani, disponible sur : http://www.librettidopera.it/p_imma.html.

LOJKINE, Stéphane, *Utpictura18*, disponible sur : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Presentation.php>.

Ovid's metamorphoses, Nihon University, 2005, disponible sur : <http://ovidmeta.jp/search/p/search.php?sessionClear=true>.

TROTT, David, *Le théâtre en France au XVIII^e siècle*, disponible sur : <http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/theat18.htm>.

TROTT, David, WOOLDRIDGE, Russon et CABRI, Julie, *NEF Base Théâtre d'Ancien Régime*, disponible sur : <http://www.etudes-francaises.net/nefbase/theatre/>.

TEXTES (DONT LIVRETS D'OPÉRA)

BUFORD, Norman, *Philippe Quinault*,
disponible sur : <http://www.quinault.info/SiteQuinault>.

Livrets baroques (Les),
disponible sur : <http://livretsbaroques.fr/index.htm>.

Magazine de l'opéra baroque (Le),
disponible sur : Operabaroque.fr.

Molière 21,
disponible sur : <http://www.moliere.paris-sorbonne.fr/>.

Muse baroque : Le magazine de la musique ancienne et baroque,
disponible sur : <http://www.musebaroque.fr>.

Naissance de la critique dramatique – Discours sur le fait théâtral en France au XVII^e siècle,
disponible sur : <https://www2.unil.ch/ncd17/>.

Philidor, atelier d'études sur la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles du Centre de Musique Baroque de Versailles, disponible sur : <http://philidor.cmbv.fr/>.

Site Lully, disponible sur : <http://sitelully.free.fr/index.htm>.

RÉPERTOIRES

GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Géraldine, *Répertoire OSAR/dicOPSAR©2016 – Opéra Sous l'Ancien Régime (1650-1791) et Opéra de Paris : Dictionnaire ou Répertoire croisé Académie royale de musique et Cour de France. Des créations et une créativité interdépendantes*, disponible sur : <https://dicopsar.hypotheses.org/>.

RIFFAUD, Alain, *Répertoire du théâtre français imprimé au XVII^e siècle*,
disponible sur : <https://repertoiretheatreimprime.yale.edu/>.

DIFFÉRENTS INDEX

INDEX DES OPÉRAS ET BALLETS

A

- Achille et Polyxène*, 6, 53, 60, 61, 76, 165, 177, 183, 191, 259, 268, 359, 362, 383, 388, 426, 439, 454, 524
- Acis et Galatée*, 60, 76, 100, 116, 177, 184, 188, 189, 211, 212, 243, 335, 345, 362, 380, 419, 525
- Alceste ou Le triomphe d'Alcide*, 76, 120, 123, 128, 148, 163, 183, 190, 211, 244, 265, 266, 267, 311, 324, 358, 387, 397, 399, 428, 448, 454, 485, 526
- Alcide*, 77, 142, 164, 183, 261, 268, 286, 369, 398, 417, 442, 504
- Amadis*, 60, 76, 86, 140, 158, 163, 183, 187, 189, 190, 231, 232, 246, 301, 309, 346, 358, 388, 398, 399, 485
- Amadis de Grèce*, 69, 77, 117, 121, 177, 181, 183, 190, 255, 301, 408, 425
- Amours de Momus (Les)*, 167, 174, 181, 182, 186, 193, 250, 411, 435, 445, 465, 473, 479, 480, 484, 489, 499, 500, 504, 510
- Apollon et Daphné*, 77, 78
- Aréthuse*, 69, 74, 77, 133, 180, 189, 216, 218, 243, 244, 313, 343, 402, 404, 436, 500
- Ariane et Bacchus*, 77, 188, 189, 203, 223, 290, 301, 520
- Aricie*, 77, 163, 170, 176, 181, 186, 193, 215, 252, 324, 344, 352, 358, 364, 369, 370, 386, 398, 408, 480, 481, 484, 500
- Armide*, 60, 76, 77, 86, 125, 177, 183, 205, 241, 245, 357, 358, 364, 413, 447, 459, 461, 528
- Astrée*, 69, 77, 177, 180, 183, 186, 187, 194, 195, 203, 271, 273, 293, 309, 313, 327, 336, 425, 442, 455
- Atys*, 6, 16, 76, 86, 103, 121, 122, 170, 183, 185, 192, 206, 253, 267, 269, 295, 343, 359, 365, 369, 387, 388, 392, 401, 402, 416, 417, 454, 526

B

- Ballet d'Apollon (Le)*, 128
- Ballet de la jeunesse (Le)*, 78
- Ballet des saisons (Le)*, 45, 77, 168, 185, 202, 219, 220, 369, 380, 411, 445, 455, 459, 461, 474, 480, 500, 501, 502, 503, 514

- Bellérophon*, 60, 69, 76, 120, 124, 137, 138, 177, 182, 190, 204, 211, 238, 239, 245, 325, 329, 361, 406, 409, 420, 423, 525

C

- Cadmus et Hermione*, 38, 76, 86, 120, 123, 136, 156, 163, 166, 182, 189, 205, 211, 229, 240, 246, 324, 336, 358, 405, 420, 454, 485, 486, 500
- Canente*, 69, 77, 100, 166, 167, 177, 178, 183, 189, 221, 238, 243, 358, 363, 374, 401, 402, 414
- Carnaval (Le)*, 49, 60, 61, 67, 77, 163, 181, 411, 456, 457, 460, 469, 470, 471, 485, 505, 506
- Carnaval de Venise (Le)*, 69, 77, 118, 168, 169, 170, 172, 173, 181, 325, 364, 378, 388, 389, 455, 456, 457, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 470, 471, 481, 500, 505, 506, 510
- Carnaval et la folie (Le)*, 77, 117, 486
- Castor et Pollux*, 3
- Céphale et Procris*, 45, 77, 177, 183, 185, 188, 189, 227, 237, 243, 327, 431
- Circé*, 6, 8, 77, 112, 119, 126, 129, 177, 178, 183, 189, 196, 245, 262, 293, 358, 370, 401, 402, 436
- Coronis*, 77, 128, 177, 179, 184, 185, 189, 243, 336, 362, 380, 399, 419, 480

D

- Didon*, 7, 69, 77, 158, 170, 183, 243, 273, 281, 286, 291, 293, 309, 313, 358, 366, 438, 504, 523, 526

E

- Énée et Lavinie*, 77, 131, 174, 188, 193, 261, 268, 358, 364, 388, 389, 405, 442
- Ercole amante*, 52
- Europe galante (L')*, 6, 73, 74, 77, 123, 124, 169, 174, 252, 358, 359, 383, 388, 411, 443, 453, 455, 456, 457, 458, 459, 461, 464, 465, 469, 477, 500, 501, 502, 503

F

Fêtes de l'Amour et de Bacchus (Les), 42, 60, 76, 99, 123, 169, 174, 177, 178, 181, 182, 211, 251, 329, 338, 342, 380, 399, 411, 445, 485, 487, 488
Fêtes galantes (Les), 69, 74, 78, 168, 174, 181, 325, 358, 374, 376, 455, 458, 461, 464, 475, 500, 506, 510
Finta Pazza, 94
Fragments de monsieur de Lully (Les), 40, 41, 62, 64, 65, 74, 77, 172, 270, 364, 375, 383, 388, 424, 456, 461, 463, 465, 478, 481, 486, 491, 495, 499, 501, 503, 507, 515

H

Hésione, 77, 131, 166, 167, 173, 174, 194, 206, 256, 268, 301, 363, 388, 405, 406, 408, 442, 443

I

Idylle sur la paix et l'Églogue de Versailles (L'), 77, 467, 510
Isis, 76, 103, 177, 183, 185, 189, 196, 197, 262, 274, 338, 343, 400, 404, 424, 454, 485
Issé, 69, 73, 77, 116, 118, 128, 174, 182, 193, 194, 301, 380, 386, 396, 397, 399, 404, 411, 424, 480

J

Jason ou la Toison d'or, 77, 78, 90, 193, 263, 270, 359, 365, 403, 413, 424, 425, 446, 504

M

Marthésie première reine des Amazones, 74, 77, 90, 117, 121, 177, 181, 183, 193, 244, 249, 358, 363, 382, 388, 457
Médée, 77, 104, 183, 194, 225, 226, 242, 260, 262, 336, 359, 362, 364, 398, 400, 405, 412, 415, 419, 420, 525
Médus roi des Mèdes, 69, 77, 102, 183, 191, 268, 351, 363, 388, 389, 442, 525
Méduse, 77, 102, 135, 164, 177, 183, 190, 261, 327, 359, 365, 402, 403, 404, 409, 413, 504, 523
Mirtile et Méliverte, 77, 78
Muses (Les), 12, 77

N

Naissance de Vénus (La), 77, 167, 186, 187, 189, 227, 301, 325, 336, 359, 392, 404, 413, 423, 424, 443, 448, 461, 480, 510, 520
Noce de Pélée et Thétis (Les), 334, 364, 405

O

Omphale, 69, 77, 117, 118, 119, 133, 142, 174, 183, 194, 256, 268, 358, 363, 364, 404, 406, 414, 433, 442
Oronthee, 54, 55
Orphée, 69, 77, 148, 178, 183, 188, 201, 203, 211, 245, 313, 326, 331, 384, 385, 525

P

Palais de Flore (Le), 78
Peines et les plaisirs de l'Amour (Les), 56, 59, 71, 77, 148, 169, 174, 248, 357, 360, 366, 380, 399, 445, 487, 520
Pentée, 54
Persée, 69, 76, 86, 136, 182, 193, 194, 196, 211, 239, 301, 304, 327, 405, 413, 420
Phaéton, 6, 69, 76, 86, 183, 202, 211, 214, 215, 243, 314, 327, 365, 387, 400, 404, 405, 409, 423, 454
Philomèle, 54
Plaisirs de la paix (Les), 469, 495
Pomone, 3, 55, 56, 59, 65, 71, 77, 78, 99, 162, 174, 181, 182, 193, 259, 268, 329, 330, 380, 399, 424, 445, 480, 485, 487, 504, 510
Proserpine, 76, 176, 182, 192, 198, 201, 204, 211, 213, 345, 384, 392, 403, 424, 454, 525
Psyché, 60, 76, 78, 120, 158, 177, 178, 184, 189, 245, 271, 273, 294, 296, 302, 306, 307, 309, 313, 357, 359, 361, 363, 364, 365, 388, 405, 437, 448, 455, 461, 469, 489, 490, 523, 525

R

Roland, 76, 177, 180, 183, 188, 204, 232, 246, 348, 362, 364, 384, 407, 454

S

Scylla, 69, 77, 100, 177, 183, 193, 206, 234, 246, 268, 359, 362, 383, 388, 439

T

Tancredi, 40, 42, 66, 393, 519

Temple de la Paix (Le), 123, 131, 132, 168, 174, 180, 196, 202, 363, 375, 388, 393, 404, 454, 500, 520

Théagène et Chariclée, 8, 45, 77, 183, 193, 198, 203, 257, 258, 311, 346, 352, 358, 389, 453, 500, 504, 522

Thésée, 6, 50, 76, 82, 103, 123, 174, 181, 183, 204, 205, 211, 230, 237, 246, 325, 344, 357, 358, 362, 405, 414, 434, 454, 485, 523, 527

Thétis et Pélée, 77, 188, 206, 267, 270, 301, 329, 359, 413, 454, 504

Triomphe de l'Amour (Le), 38, 60, 76, 123, 127, 131, 132, 168, 180, 195, 202, 301, 325, 360, 404, 408, 411, 424, 428, 454, 500, 506

Triomphe de la Paix (Le), 54

Triomphe de la Raison sur l'Amour (Le), 77, 78

Triomphe des arts (Le), 77, 99, 118, 123, 166, 169, 174, 180, 218, 244, 301, 363, 364, 404, 501, 502, 503

V

Vénitienne (La), 486

Vénus et Adonis, 77, 174, 188, 189, 243, 301, 480

Z

Zéphyr et Flore, 77, 126, 177, 184, 186, 187, 188, 233, 237, 246, 330, 361, 370, 380, 399, 404, 424

INDEX DES AUTRES ŒUVRES (THÉÂTRE PARLÉ, ESSAIS, DICTIONNAIRES, ROMANS, CONTES ET FABLES)

A

Adraste (de La Martinière), 204
Adresses de la ville de Paris (Les) (du Pradel), 87
Alceste (Euripide), 266
Alexandre (Racine), 107, 145, 146, 147
Amadis de Gaule (Montalvo), 203, 255
Amour médecin (L') (Molière), 319
Amours de Psyché et de Cupidon (Les) (La Fontaine), 294, 303
Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing (John Weaver),
468
Andromède (Corneille), 94, 335, 364
Andronic (Pradon), 417
Arlequin comédien aux Champs-Élysées (Bordelon), 111
Arlequin Mercure galant (Mercure), 338
Arlequin Phaéton (Dominique), 6
*Arlequiniana ou les bons mots, les histoires plaisantes et agréables
recueillies des conversations d'Arlequin*, 471
Art d'aimer (Ovide), 445
Astrée (L') (Honoré d'Urfé), 229, 275, 279, 280, 281
Axiane (M. de Scudéry), 262

B

Bajazet (Racine), 458, 459, 464
Bourgeois gentilhomme (Le) (Molière), 379
Bourgeois gentilhomme (Molière), 42
Britannicus (Racine), 421

C

Cabinet de Monsieur de Scudéry (Le), 206, 538
Cassandre (La Grange-Chancel), 40

*Catalogue des livres de musique, et autres qui se vendent chez
Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la musique*, 45,
93
Célide (Rayssiguier), 281
Cinna (Corneille), 144, 516
Contes en vers (La Fontaine), 294

D

Des représentations en musique anciennes et modernes (Méneestrier),
59
Description sommaire du château de Versailles (Félibien), 490
Dictionnaire des théâtres de Paris (frères Parfaict), 65, 281, 493
Didon se sacrifiant (Hardy), 293
Discours des trois unités (Corneille), 385
Diversités curieuses pour servir de récréation à l'esprit (abbé
Bordelon), 493

E

École des femmes (L') (Molière), 173
Encyclopédie (L') (Diderot/D'Alembert), 197, 198, 381, 536
Épître à la sérénissime reine de Pologne et de Suède (De Marolles),
129
Épître à Monsieur de Niert, sur l'Opéra (La Fontaine), 382, 407
Esther (Racine), 286, 287, 288, 347, 350, 522
Éthiopiennes (Les) (Héliodore), 257, 258

F

Fables (de La Motte), 110
Femmes illustres ou Harangues héroïques (Les) (M. de Scudéry),
239, 258, 264, 441

G

Glorieuses conquêtes de Louis le Grand (Pontault Beaulieu), 109

H

Héroïdes (Ovide), 112, 282, 283, 284, 445

Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités (Charles Perrault), 262

I

Idelgerte, reine de Norvège ou l'Amour magnanime (Lenoble), 111

Iliade (Homère), 143, 526

Illusion comique (L') (Corneille), 324

Imitation de la vie de Jésus-Christ (Corneille), 101

Iphigénie (Racine), 244, 264, 265, 396, 397, 409, 410, 418

Iphigénie à Aulis (Euripide), 304

J

Jaloux invisible (Le) (Brécourt), 507

Jérusalem délivrée (La) (Le Tasse), 203

Journal des savants, 30, 57, 62

L

Ligdamon et Lidias (Scudéry), 281

M

Maître à danser (Le) (Rameau), 468

Malade imaginaire (Le) (Molière), 494

Marion Delorme (Hugo), 175

Mémoire (Mahelot), 173, 362

Mercur galant, 54, 106, 112, 152, 204, 413

Métamorphoses (Apulée), 304

Métamorphoses (Ovide), 20, 22, 73, 134, 212, 215, 219, 221, 222, 231, 253, 261, 263, 271, 312, 314, 382, 384, 393, 408, 522

Métamorphoses d'Ovide (Morvan de Bellegarde), 112

Métamorphoses d'Ovide en rondeaux (Benserade), 215, 216, 217, 219, 221, 235, 261, 262, 307, 365, 402, 445, 449

Métamorphoses d'Ovide mises en vers français (Corneille), 24, 95, 110, 112, 212, 215, 216, 217, 219, 221, 223, 224, 227, 243, 262, 314, 339, 402, 406, 407

Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer (Bary), 350, 446, 491

Monsieur de Pourceaugnac (Molière), 146, 454, 506

Mort d'Achille et la dispute de ses armes (La) (Benserade), 426

N

Nouveau Mercure galant (Le), 475

O

Odes (Anacréon), 479

Orlando Furioso (l'Arioste), 138, 203, 232

P

Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra (Raguenet), 331, 511

Phèdre et Hippolyte (Racine), 418, 421

Poétique (La) (Aristote), 179, 411

Pratique du théâtre (La) (abbé d'Aubignac), 275

Précieuses ridicules (Les) (Molière), 319

Psyché (Molière), 301, 437, 480

Q

Quattro libri dell'architettura (Palladio), 389

R

Recueil de danses (Pécour), 51

Recueil des opéras (éd. A. Wolfgang), 43, 59, 62, 75, 76, 210, 226

Recueil général des opéra bouffons, 48, 56

Rhétorique du Prince (La Mothe Le Vayer), 131

Richard III (Shakespeare), 290

S

Sixième conférence de l'Académie royale de peinture pendant l'année

1667 (Félibien), 269, 536

Spectacles de Paris (Les), 27, 55, 162, 546

Théâtre italien (Gherardi), 11, 47, 111, 173, 205, 238, 338, 367,
409, 471, 473, 475, 476, 491

Thébaïde (La) (Racine), 421

*Traité des manières de graver en taille douce sur l'airain par le moyen
des eaux fortes et des vernis durs et mols* (Bosse), 97

Troade (La) (Pradon), 418

T

Tableaux du temple des muses (De Marolles), 129

INDEX DES PERSONNES

A

ALBERTI (Leon Battista), *peintre, théoricien des arts*, 432
ALCIAT (André), *homme de lettres*, 134, 239
AMYOT (Jacques), *homme de lettres*, 203, 257
ANNE D'AUTRICHE, *reine-mère*, 59
APELLE DE COS, *peintre*, 227
APOLLODORE, *mythographe*, 238, 256, 264, 522
APULÉE (Lucius), *romancier*, 294, 297, 302, 303, 304, 305
ARISTOTE, *philosophe*, 179
AUDRAN (Girard), *graveur*, 5, 109
AUDRAN (Jean), *graveur*, 146

B

BADALOCCHIO (Sisto), *peintre*, 240
BALLARD (Christophe), *imprimeur*, 2, 3, 11, 25, 27, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 46, 50, 51, 57, 61, 63, 64, 67, 69, 70, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 88, 93, 98, 113, 151, 155, 204, 210, 517, 520
BALLARD (Jean-Baptiste-Christophe), *imprimeur*, 1, 2, 36, 46, 81, 83, 88
BALLARD (maison), *dynastie d'imprimeurs*, 2, 14, 18, 35, 37, 38, 43, 44, 46, 51, 63, 67, 70, 71, 75, 81, 82, 83, 88, 89, 114, 152
BALLARD (Pierre II), *imprimeur*, 37
BALLARD (Robert I), *imprimeur*, 35
BALLARD (Robert III), *imprimeur*, 35, 38
BALLON (Claude), *danseur*, 53, 378, 468
BARBON (Claude), *imprimeur*, 111
BARY (René), *rhétoricien*, 236, 350, 446, 491
BAUDET (Étienne), *graveur*, 5
BAUDOUIN (Jean), *homme de lettres*, 299
BÉATRIZET (Nicolas), *graveur*, 214
BELLANGE (Jacques), *peintre*, 466
BENSERADE (Isaac de), *homme de lettres*, 38, 144, 184, 215, 217, 221, 229, 235, 260, 261, 262, 307, 365, 402, 426, 445, 449, 504
BENSERADE (Isaac de), *librettiste*, 219
BERAIN (Jean), *décorateur*, 6, 18, 23, 32, 41, 60, 138, 176, 198, 214, 262, 295, 320, 321, 324, 326, 329, 334, 337, 338, 345, 356, 358, 360, 364, 365, 367, 369, 377, 384, 387, 388, 390, 391, 392, 393, 403, 405, 413, 414, 458, 459, 466, 474, 493, 494, 496, 519, 521, 523, 525
BERNINI (Gian Lorenzo), *peintre*, 138
BESNIER (Mathurin), *directeur de l'Opéra*, 2
BOËSSET (Claude Jean-Baptiste), *compositeur*, 218
BOILEAU (Nicolas), *homme de lettres*, 183, 287, 308, 430
BOISROBERT (François Le Métel de), *dramaturge*, 281
BOMBARDA (Jean-Paul), *directeur de l'Opéra*, 87
BONNART (Henri), *imprimeur*, 321
BONNART (Robert), *graveur*, 109, 321
BORDELON (Laurent), *homme de lettres*, 111, 493, 499
BOSSE (Abraham), *graveur*, 4, 91, 97, 98, 290, 359
BOUCHER, *librettiste*, 218
BOULARD (Révérend Père), *homme d'église*, 101
BOULLOGNE (Bon), *peintre*, 227, 233
BOULLOGNE (Louis), *peintre*, 223
BOURBON (Françoise-Marie de), *épouse de Philippe d'Orléans*, 223
BOURBON-CONDÉ (Henri-Jules de), *prince de sang*, 54
BOURSAULT (Edme), *dramaturge*, 429
BOYER (Claude), *librettiste*, 146
BRÉCOURT (Guillaume Marcoureau, dit), *dramaturge*, 507
BRISSART (Pierre), *graveur*, 108, 111
BROSSARD (Sébastien de), *compositeur*, 50

BUSSY-RABUTIN (Roger de Rabutin, dit), *homme de lettres*, 204
BUTI (Francesco), *librettiste*, 52

C

CALLOT (Jacques), *graveur*, 97, 494, 495, 496
CAMPISTRON (Jean-Galbert de), *librettiste*, 144, 417, 525
CAMPRA (André), *compositeur*, 40, 41, 81, 83, 117, 118, 124, 125, 453, 458, 460, 505, 506, 507, 508, 515
CARANOVE (François), *imprimeur*, 109, 111
CARRACHE (Annibal), *peintre*, 148
CARRACHE (Augustin), *peintre*, 298
CARRACHE (Ludovic), *peintre*, 241
CAVALLI (Francesco), *compositeur*, 52
CHAPELAIN (Jean), *homme de lettres*, 183
CHARDIN (Jean-Siméon), *peintre*, 527
CHARPENTIER (Marc-Antoine), *compositeur*, 17, 54, 367, 494
CHASSEBRAS DE CRAMAILLE (Jacques), *voyageur*, 483
CHAUVEAU (François), *graveur*, 4, 12, 13, 19, 24, 91, 98, 102, 104, 108, 123, 138, 146, 173, 174, 183, 184, 215, 216, 225, 231, 234, 262, 312, 332, 351, 364, 370, 382, 386, 394, 397, 410, 418, 421, 449, 459, 515, 516
COCHIN (Nicolas), *graveur*, 109
COLASSE (Pascal), *compositeur*, 32, 61, 166, 187, 500
COLBERT (Jean-Baptiste), *surintendant général des Finances*, 4, 5, 58, 59, 146, 151, 208
COLLIGNON (François), *graveur*, 109
COLOMBEL (Nicolas), *peintre*, 240
CONCA (Sebastiano), *peintre*, 338
CONTI (Marie-Anne de Bourbon de), *princesse du sang*, 117
CORNEILLE (Jean-Baptiste), *peintre*, 367
CORNEILLE (Michel), *peintre*, 233, 338
CORNEILLE (Pierre), *dramaturge*, 3, 9, 24, 75, 94, 101, 121, 144, 195, 225, 226, 243, 284, 324, 385, 394, 516
CORNEILLE (Thomas), *librettiste*, 24, 60, 95, 101, 113, 211, 215, 216, 217, 224, 225, 226, 229, 235, 243, 271, 301, 303, 314, 333, 335, 339, 402, 516, 525
CORRÈGE, LE (Antonio Allegri, dit), *peintre*, 148
COTELLE (Jean), *peintre*, 217
COYPEL (Antoine), *peintre*, 176, 223, 227, 287, 288, 347, 522, 526, 527
COYPEL (Charles), *peintre*, 528
CRONSTRÖM (Daniel), *architecte*, 287
CUSSON (Jean-Baptiste), *imprimeur*, 11, 57, 409

D

D'ARPIN (Giuseppe Cesari), dit, 239
D'URFÉ (Honoré), *homme de lettres*, 180, 273, 275, 279, 280, 281
DANCHET (Antoine), *librettiste*, 74, 244, 443, 461, 494, 506, 525
DANGEAU (Philippe de Courcillon de), *homme de lettres*, 32
DAUPHINE LA (Marie-Anne de Bavière, dite), *épouse du Dauphin*, 60
DAVENT (Léon), *graveur*, 229
DAVID (Jérôme), *graveur*, 108
DE PILES (Roger), *peintre*, 105
DE VINCI (Léonard), *peintre*, 214
DESCHARS (Pierre), *danseur*, 493
DESMARETS (Henry), *compositeur*, 112, 125, 222, 453
DESMARETS, *graveur*, 112, 225
DESOER (François-Joseph), *imprimeur*, 56
DESPREZ (Guillaume), *imprimeur*, 36
DESTOUCHES (André Cardinal), *compositeur*, 116, 117, 119, 340
DICTYS DE CRÈTE, *mythographe*, 143, 144
DIDEROT (Denis), *homme de lettres*, 308, 518
DIONYSIOS, *peintre*, 179
DOLIVAR (Jean), *graveur*, 106
DONNEAU DE VISÉ (Jean), *homme de lettres*, 106
DORNEVAL (Jacques-Philippe d'Orneval, dit), *homme de lettres*, 48
DU RYER (Pierre), *dramaturge*, 9
DUBOIS (Ambroise), *peintre*, 257, 300
DUBOS (Jean-Baptiste, abbé), *homme d'église*, 332, 479
DUCHÉ DE VANCY (Joseph-François), *librettiste*, 73, 258, 461, 474
DUCHESNE (veuve), *imprimeur*, 55, 162, 546
DUFRESNY (Charles), *homme de lettres, dramaturge*, 84, 400
DUN (Jean), *chanteur*, 53
DÜRER (Albrecht), *peintre*, 214
DUREY DE NOINVILLE (Jacques-Bernard), *homme de lettres*, 86

E

EDELINCK (Gérard), *graveur*, 5, 139, 146
ELZEVIER (maison), *dynastie d'imprimeurs*, 75
ERRARD (Charles), *peintre*, 240

EURIPIDE, *dramaturge*, 128, 243, 264, 265, 266, 304, 396, 412, 428, 522

F

FÉLIBIEN(André), *historiographe*, 145, 147, 191, 236, 433
FERRARI (Benedetto), *librettiste*, 193
FEUILLET (Raoul-Auger), *danseur et maître à danser*, 51, 472
FLAMEN (Anselme), *peintre*, 338
FOUQUET (Nicolas), *homme politique*, 145
FRAGONARD (Jean-Augustin), *peintre*, 299, 346, 527
FRANCINI (Jean-Nicolas de), *directeur de l'Opéra*, 25, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 57, 58, 60, 69, 70, 79, 80, 85, 86, 87, 88, 99, 113, 116, 119, 120, 151, 198, 454, 460, 469, 506, 517
FRANCKEN (Frans), *peintre*, 403
FRANCO (Giacomo), *graveur*, 471, 482
FURETIÈRE (Antoine), *homme de lettres*, 42, 49, 52, 295, 395, 472, 477

G

GAUREAULT (Hyacinthe de), *directeur de l'Opéra*, 30, 32, 60, 87
GAUTIER (Pierre), *compositeur*, 54
GHERARDI (Evaristo), *homme de théâtre*, 11, 23, 47, 48, 111, 173, 205, 238, 409, 471, 473, 475, 493
GILBERT (Gabriel), *librettiste*, 58, 59, 151
GILLOT (Claude), *peintre*, 110
GIORDANO (Lucas), *peintre*, 261
GIRARDON (François), *sculpteur*, 138, 248
GREUZE (Jean-Baptiste), *peintre*, 308
GUIDE, LE (Guido Reni, dit), *peintre*, 148
GUYENET (Pierre), *directeur de l'Opéra*, 87

H

HARDOUIN (Charles), *chanteur*, 53
HARDOUIN-MANSART (Jules), *architecte*, 145, 236, 389
HARDY (Alexandre), *dramaturge*, 264, 281, 293, 437
HARREWIJN (Jacob), *graveur*, 108
HÉLIODORE, *mythographe*, 203, 257
HENRI II, *roi de France*, 35
HÉSIODE, *mythographe*, 238
HOMÈRE, *mythographe*, 143, 144, 238, 282, 526

HOUZEAU (Jacques), *sculpteur*, 489
HYGIN (Caius Julius), *mythographe*, 256, 267, 443

L

L'HERMITE (François), *homme de lettres*, 205
LA BRUYÈRE (Jean de), *homme de lettres*, 396
LA FARE (Charles-Auguste de), *librettiste*, 54
LA FONTAINE (Jean de), *homme de lettres, librettiste*, 187, 195, 234, 238, 273, 276, 280, 281, 302, 303, 304, 382, 406, 407, 445
LA FOSSE (Charles de), *peintre*, 227
LA GRANGE (Guillaume de), *dramaturge*, 281
LA GRANGE-CHANCEL (Charles-François-Joseph-Victor de), *librettiste*, 266, 332, 525, 536
LA HAYE (Charles de), *graveur*, 109
LA MARTINIÈRE (Louis Ferrier de), *dramaturge*, 204
LA MESNARDIÈRE (Hippolyte-Jules Pilet de), *dramaturge*, 411
LA MOTTE (Antoine Houdar de), *librettiste*, 73, 74, 118, 119, 121, 124, 166, 244, 249, 453, 461
LADVOCAT (Louis-François), *homme de lettres*, 198, 208, 258, 353, 453, 455, 479
LAFAGE (Raimond), *graveur*, 109
LAIRESSE (Gérard de), *peintre*, 435, 488
LAMBRANZI (Gregorio), *maître à danser*, 378, 469, 483
LANFRANCO (Giovanni), *peintre*, 240, 241
LARIVE (Jean Mauduit, dit), *acteur*, 333
LE BRUN (Charles), *peintre*, 11, 129, 139, 145, 146, 147, 148, 256, 257, 268, 269, 278, 287, 288, 293, 322, 353, 388, 418, 427, 488, 522
LE DAULCEUR (Louise), 67
LE FAUCHEUR (Michel), *rhétoricien*, 342
LE MOYNE (Pierre), *homme de lettres*, 290
LE NÔTRE (André), *jardinier, paysagiste*, 145
LE ROCHOIS (Marthe), *chanteuse*, 32
LECLERC (Michel), *librettiste*, 54
LECLERC (Sébastien), *graveur*, 5, 19, 110, 215, 216, 287, 449
LECLERC (Sébastien), *graveur*, 11
LECLERC (Sébastien), *graveur*, 459
LEMOYNE (Pierre), *homme de lettres*, 286
LENOBLE (Eustache), *homme de lettres*, 111
LEPAUTRE (Jean), *graveur*, 5, 19, 109, 147, 215, 216, 449
LÉRIS (Antoine de), *homme de lettres*, 65, 141, 204, 206, 209, 219, 221, 248, 249, 253, 261, 263, 279, 280
LESAGE (Alain-René), *homme de lettres*, 48

LESTANG (Louis), *danseur et maître à danser*, 51
LESZCZYNSKA (Marie), *reine de France*, 528
LIMOJON DE SAINT-DIDIER (Alexandre Toussaint de),
diplomate, 482, 483
LONGEPierre (Hilaire de), *dramaturge*, 527
LONGUS, *romancier*, 203
LORENZANI (Paolo), *compositeur*, 54
LOUIS DE FRANCE, *fils de Louis XIV*, 30, 32, 49, 116, 117, 118,
506
Louis XIII, *roi de France*, 128, 139, 236
LOUIS XIV, *roi de France*, 2, 5, 18, 20, 25, 31, 32, 35, 37, 43,
44, 46, 47, 52, 54, 55, 57, 61, 67, 70, 85, 86, 94, 106, 108,
109, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125,
126, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 138, 139, 141, 144,
145, 147, 149, 204, 212, 217, 223, 236, 334, 365, 374, 382,
424, 425, 426, 427, 430, 461, 465, 469, 476, 477, 505, 506,
507, 521
LOUIS XV, *roi de France*, 2
LOUIS XVI, *roi de France*, 35
LULLY (Catherine-Madeleine), *fille de Lully*, 31
LULLY (Jean-Baptiste), *compositeur*, 16, 17, 27, 31, 32, 33, 34,
38, 41, 43, 50, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 67, 78, 82,
83, 85, 86, 87, 93, 115, 116, 121, 124, 125, 136, 147, 148,
165, 204, 205, 269, 293, 320, 334, 364, 365, 368, 430, 453,
454, 459, 460, 461, 469, 479, 485, 492, 500, 502, 505, 506,
507, 508, 509, 510, 512, 515, 518

M

MABLY (Gabriel Bonnot, abbé de), *philosophe*, 423
MAINTENON (Françoise d'Aubigné, marquise de), *favorite de
Louis XIV*, 117
MAIRET (Jean), *dramaturge*, 156, 175
MAISONNEUVE (Alexandre), *graveur*, 148
MAN RAY, *peintre*, 245
MARAIS (Marin), *compositeur*, 490
MARIE-THÉRÈSE D' AUTRICHE, *reine de France*, 60, 286, 367
MARIETTE (Jean), *graveur et imprimeur*, 107, 108
MAROLLES (Michel de), *homme de lettres*, 129, 537
MARSY (Gaspard), *peintre*, 338
MARTIN (Jean), *imprimeur*, 4, 90
MASSON (Antoine), *graveur*, 5
MAUPIN (Mademoiselle de), *chanteuse*, 53, 351
MAUPOINT, *homme de lettres*, 65
MAZARIN (Jules), *ministre d'État*, 49, 52, 54, 59, 95, 485

MELLETT (comtesse de), 67
MÉNESTRIER (Claude-François), *homme de lettres*, 59, 330
MERCIER (Sébastien), *homme de lettres*, 67
MICHEL-ANGE, *peintre*, 207, 214, 215
MIGNARD (Pierre), *peintre*, 129, 233, 239, 288
MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin, dit), *dramaturge*, 3, 9, 42,
60, 93, 94, 106, 111, 116, 157, 168, 173, 181, 301, 303,
319, 430, 437, 480, 485, 494, 497, 506
MONTESPAN (Françoise de Rochechouart, marquise de),
favorite de Louis XIV, 223
MORVAN DE BELLEGARDE (Jean-Baptiste), *homme de lettres*,
112, 113

N

NODOT (François), *homme de lettres*, 62

O

ORLÉANS (Philippe duc d'), *neveu de Louis XIV*, 54, 457
OVIDE, *mythographe*, 20, 112, 137, 195, 213, 214, 217, 219,
221, 222, 223, 224, 226, 228, 231, 234, 238, 243, 246, 253,
262, 267, 282, 283, 284, 312, 329, 335, 352, 402, 434, 444,
445, 449, 524, 525, 535

P

PARFAICT (François et Claude), *hommes de lettres*, 65, 493
PAUSON, *peintre*, 179
PÉCOURT (Louis), *danseur et maître à danser*, 51
PERELLE (Adam), *graveur*, 109
PERELLE (Nicolas), *graveur*, 205
PERRAULT (Charles), *homme de lettres*, 62, 128, 243, 265, 294,
352
PERRIN (Pierre), *librettiste, directeur de l'Opéra*, 3, 52, 55, 58, 59,
71, 508
PHÉLYPEAUX (Louis), *homme d'État*, 236
PHILIPPE II, *roi d'Espagne*, 223, 224
PHILOSTRATE DE LEMNOS, *philosophe*, 206
PHILOSTRATE, *philosophe*, 206, 214, 215, 480
PIC (Jean, abbé), *librettiste*, 461, 500
PIRCHAN (Emil), *décorateur*, 290
POISSON (Jean), *acteur*, 349
POLYGNONE, *peintre*, 179

PONTAULT BEAULIEU (Sébastien), *homme de lettres*, 109
POUCHARD (Julien), *censeur*, 30
POUSSIN (Nicolas), *peintre*, 109, 148, 205, 208, 236, 240, 269,
333, 347, 348, 365, 407, 439, 522
PRADON (Jacques), *dramaturge*, 418
PRADON (Nicolas), *hommes de lettres*, 167
PRÉVOST (Nicolas), *peintre*, 286

Q

QUINAULT (Philippe), *librettiste*, 3, 6, 16, 17, 33, 34, 43, 50, 60,
61, 82, 115, 116, 121, 125, 134, 141, 150, 168, 213, 243,
244, 266, 269, 293, 332, 387, 415, 423, 430, 453, 485, 506,
509, 510, 511, 512, 518, 525, 527
QUINTILIEN, *rhéteur*, 347

R

RABEL (Daniel), *graveur*, 273, 275, 279, 466, 490
RACINE (Jean), *dramaturge*, 5, 3, 9, 11, 12, 13, 19, 24, 146, 183,
243, 244, 257, 264, 265, 266, 270, 278, 287, 288, 332, 333,
352, 353, 388, 394, 396, 397, 409, 418, 420, 430, 447, 450,
458, 506, 509, 513
RAGUENET (François), *musicologue*, 331, 511, 512
RAPHAËL, *peintre*, 148, 403
REGNARD (Jean-François), *librettiste*, 118, 461, 505
REGNAUDIN (Thomas), *sculpteur*, 248
RENOUARD (Nicolas), *traducteur*, 216
RIBOU (Pierre), *imprimeur*, 87
RIBOU (Veuve), *imprimeur*, 2
RICCOBONI (François), *dramaturge et acteur*, 495
RICHELIEU (Armand Jean du Plessis, cardinal de), *homme
d'État*, 89, 286
RIGAUD (Hyacinthe), *peintre*, 109
RIPA (Cesare), *iconologue*, 141, 294, 326, 330, 391, 434, 440
RIVANI (Ercole), *machiniste*, 60
ROUSSEAU (Jean-Baptiste), *librettiste*, 86, 321, 511
ROUSSELET (Gilles), *graveur*, 98
ROY (Pierre-Charles), *librettiste*, 35
RUBENS (Pierre-Paul), *peintre*, 109, 225, 228, 239, 262, 284,
338

S

SAINT-AIGNAN (Paul de Beauvilliers, duc de), *homme de lettres*,
204
SAINT-MARD (Rémond de), *homme de lettres*, 447, 448
SAINT-SIMON (Louis de Rouvroy de), *homme de lettres*, 32, 117
SALOMON (Bernard), *graveur*, 216, 221, 222, 228, 229, 348
SAUVÉ (Jean), *graveur*, 111
SCHELTE (Henri), *imprimeur*, 62, 76, 79
SCHOONEBEECK (Adriaan), *graveur*, 79
SCOTIN (Gérard), *graveur*, 109
SCUDÉRY (Georges de), *homme de lettres*, 258, 264, 281, 287,
441
SÉNÈQUE, *philosophe*, 225, 226, 286
SERLIO (Sebastiano), *architecte*, 172, 175, 179, 186, 364
SILVESTRE (Israël), *graveur*, 5, 351
SIMMONEAU (Charles Louis), *graveur*, 109
SOURDÉAC (Alexandre de Rieux, marquis de), *machiniste,
directeur de l'Opéra*, 59
SPINETTE (signore), *danseuse*, 474
SUBLIGNY (Marie-Thérèse Perdou de), *danseuse*, 53

T

TASSE, LE (Torquato Tasso, dit), *homme de lettres*, 203, 241,
278
TEMPESTA (Antonio), *graveur*, 216
TESTELIN (Henri), *peintre*, 146
THÉVENARD (Gabriel-Vincent), *chanteur*, 53
THIERRY (Denys), *imprimeur*, 234
THURET (Louis-Armand-Eugène de), *directeur de l'Opéra*, 2
TINTORET, LE (Jacopo Robusti, dit), *peintre*, 299, 300
TORELLI (Giacomo), *scénographe*, 95, 127, 364, 370, 405
TRABOUILLET (Pierre), *imprimeur*, 30, 111
TRAVENOL (Louis), *homme de lettres*, 86
TRIBOUILLET, *syndic des libraires*, 80
TROY (Jean-François de), *peintre*, 528
TUBY (Jean-Baptiste), *sculpteur*, 365, 489

V

VALENTIN, LE (Valentin de Boulogne, dit), *peintre*, 148
VALLEMONT (abbé de), *homme de science*, 107, 108
VAN DEN AVELE (Johann), *graveur*, 79

VAN DUNWALDT (Henry), *imprimeur*, 77
VAN DYCK (Antoine), *peintre*, 299
VAN MANDER (Karel), *peintre*, 220
VAN SCHOONE (Adrianus Gerardus), *graveur*, 346
VAN SCHUPPEN (Pierre), *graveur*, 5
VAN VIANEN (Jan), *graveur*, 79
VECELLIO (Cesare), *graveur*, 495
VEMEULEN (Corneli), *graveur*, 109
VERDIER (François-Alexandre), *peintre*, 112
VÉRONÈSE (Paolo Caliari, dit), *peintre*, 148, 438
VIGARINI (Carlo), *machiniste, décorateur*, 60, 320, 356, 359, 360, 364, 365
VIGENÈRE (Blaise de), *traducteur*, 206
VIGNIER (Benjamin), *homme de lettres*, 286
VIGNON (Claude), *graveur*, 290

VIRGILE, *mythographe*, 112, 282, 283, 284, 291, 434
VITRUVÉ, *architecte*, 172
VONDREBECK (Jeanne), *actrice*, 87
VOUET (Simon), *peintre*, 297

W

Watteau (Antoine), *peintre*, 473, 493, 527
WERNER (Joseph), *peintre*, 109
WITTE (Éverard de), *imprimeur*, 11, 409, 469
WOJED (Joseph), *imprimeur*, 77
WOLFGANG (Abraham), *imprimeur*, 44, 75, 76, 77, 78, 79, 156
WTEWAEEL (Joachim), *peintre*, 239

INDEX DES PERSONNAGES GRAVÉS

A

Achille, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 164, 165, 166, 184, 259, 260, 270, 281, 342, 353, 362, 424, 426, 427, 473, 522, 524, 526

Acis, 176, 184, 185, 211, 212, 335, 343, 345, 348, 369, 418, 419, 431

Admète, 128, 150, 190, 264, 265, 266, 340, 343, 399, 400, 427, 428, 441, 526, 527

Adonis, 206, 224, 225, 278, 280, 334, 335, 397, 446

Alceste, 69, 128, 165, 189, 190, 191, 235, 244, 264, 265, 266, 267, 332, 340, 350, 351, 399, 400, 412, 441, 442, 448, 454, 526, 527

Alcide, 127, 128, 133, 139, 142, 150, 164, 191, 196, 197, 224, 230, 256, 257, 259, 261, 281, 285, 334, 341, 342, 353, 354, 369, 406, 414, 417, 425, 433, 434, 435, 438, 439, 440, 442, 447, 504, 526, 527

Alphée, 133, 186, 191, 216, 217, 218, 334, 345, 369, 401, 404, 436

Amadis (de Gaule), 140, 141, 158, 208, 232344, 351, 398, 399, 442, 481

Amadis (de Grèce), 183, 255, 256, 259, 270, 338, 344, 369, 408, 425, 426, 428, 431, 481

Amour (*voir aussi* Cupidon), 131, 150, 168, 178, 189, 197, 206, 218, 224, 225, 227, 248, 251, 279, 280, 294, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 309, 330, 357, 360, 364, 365, 366, 387, 408, 414, 423, 428, 436, 437, 443, 455, 510

Anchise, 177, 206, 409, 443

Andromaque, 143, 332, 353, 427

Andromède, 193, 204, 220, 230, 239, 245, 327, 330, 334, 335, 354, 384, 385, 405, 420, 424, 441, 442

Anne (sœur de Didon), 282, 289

Apollon, 123, 126, 127, 128, 129, 132, 137, 138, 148, 149, 153, 163, 169, 179, 182, 184, 185, 190, 191, 195, 197, 205, 212, 216, 219, 220, 221, 245, 248, 265, 270, 279, 334, 344, 351, 354, 365, 366, 377, 387, 396, 397, 399, 400, 416, 431, 439, 440, 441, 446, 480, 523, 527

Arcas, 260

Aréthuse, 133, 186, 191, 192, 213, 216, 217, 218, 326, 327, 334, 345, 348, 369, 384, 401, 404, 436

Argapise, 249, 350, 351, 427, 428, 481

Ariane, 184, 203, 206, 223, 245, 290, 326, 334, 347, 386, 397, 404, 446

Aricie, 181, 252, 324, 338, 344, 352, 369, 386, 480, 484

Arlequin, 112, 470, 471, 472, 473, 474, 476, 488, 490, 494, 495

armée, 256

Armide, 183, 206, 241, 277, 342, 344, 351, 357, 364, 365, 398, 408, 413, 414, 437, 438, 439, 448, 459, 461

Astrée, 187, 194, 195, 273, 276, 277, 278, 279, 280, 353, 442

Astrée(L.) (Honoré d'Urfé), 273

Atys, 192, 206, 212, 253, 254, 255, 285, 343, 352, 369, 397, 401, 419, 431, 441, 442

Automne (*voir aussi* Bacchus), 501

B

Bacchantes, 164, 178, 183, 197, 206, 207, 343, 384, 385, 419, 431

Bacchus (*voir aussi* Automne), 127, 164, 165, 168, 196, 197, 203, 223, 245, 251, 290, 326, 329, 334, 344, 347, 357, 358, 386, 397, 404, 445, 446, 479, 489, 500, 501

Barcé, 282

batteur de mesure, 477

Bellérophon, 90, 135, 138, 139, 141, 150, 204, 238, 239, 240, 344, 351, 393, 405, 406, 420, 522

berger/bergère, 128, 132, 168, 169, 171, 179, 180, 181, 182, 186, 189, 194, 212, 216, 233, 248, 251, 252, 253, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 302, 331, 338, 342, 343, 354, 360, 363, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 383, 384, 386, 390, 395, 414, 424, 432, 448, 451, 467, 469, 480, 481, 486, 487, 488, 489, 490, 503, 511, 520, 522

Bohémienne, 465, 466, 467, 470

Borée, 126, 184, 187, 229, 233, 234, 330, 338, 344, 404, 501, 522

Bostangi, 456, 457

C

cadavre, 143, 184, 194, 226, 242, 249, 253, 254, 260, 332, 416, 419, 441, 524
Cadmus, 123, 135, 137, 141, 148, 149, 150, 166, 176, 181, 202, 229, 230, 346, 351, 420, 427, 441, 442, 486
Caliste, 252
Canente, 222
Cariselli, 375, 456, 486, 492, 494, 496, 503, 507, 508
Céladon, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 353, 417, 425, 442, 522
Céphale, 165, 189, 221, 227, 228, 229, 354, 417, 419, 437
Céphise, 265
Cérès (*voir aussi* Été), 168, 198, 211, 214, 220, 369, 407, 445, 501
Chariclée, 141, 193, 257, 258, 259, 342, 353, 420
chérubin, 184, 404
Chimère, 124, 138, 139, 140, 141, 189, 204, 238, 239, 240, 327, 329, 351, 406, 420, 522
Circé, 6, 112, 126, 127, 132, 142, 166, 178, 183, 190, 196, 222, 237, 238, 277, 331, 363, 402, 431, 434, 435, 437, 440, 448, 473
Climène, 127, 150, 169, 174, 215, 248, 253, 267, 269, 270, 296, 342, 358, 360, 366, 367, 388
Coronis, 150, 179, 185, 220, 221, 248, 348, 397, 416, 419, 431
Cupidon, 132, 140, 158, 168, 182, 184, 192, 197, 206, 213, 216, 220, 223, 227, 277, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 325, 330, 334, 354, 383, 385, 386, 397, 401, 404, 405, 422, 423, 424, 446, 454, 475, 514
Cyané, 213, 345
Cybèle, 130, 253, 254, 255, 285, 343, 389, 397, 401, 416, 419, 426, 431, 440, 454
cyclope (*voir aussi* géant), 176, 184, 206, 212, 352, 419
Cygnus, 214, 215, 331, 385, 400

D

Diane, 101, 102, 103, 127, 133, 135, 191, 197, 216, 217, 218, 228, 250, 276, 358, 363, 389, 397, 401, 404, 409, 436, 459
Didon, 191, 206, 208, 235, 271, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 309, 337, 347, 350, 351, 352, 366, 388, 423, 428, 438, 440, 448, 504, 522

dieu des jardins, 181, 337, 342, 487, 488, 504
dieu-fleuve (*voir aussi* Éridan), 214, 263, 326, 385

E

Égée, 103, 130, 142, 150, 230, 231, 343, 414, 427, 428, 434, 435, 447
Énée, 131, 133, 165, 184, 208, 261, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 289, 290, 291, 292, 293, 354, 424, 427, 438, 442
enfant, 143, 190, 191, 194, 225, 226, 236, 256, 260, 265, 266, 300, 301, 302, 312, 329, 332, 333, 340, 368, 416, 419, 474, 480, 482, 527
épouse, 125, 128, 190, 192, 222, 264, 265, 293, 299, 304, 334, 403, 426, 427, 428, 433, 438, 471, 513, 527
Éridan (*voir aussi* dieu-fleuve), 214, 385
Été (*voir aussi* Cérès), 501

F

Faune, 329, 337, 480, 487
Fernand (prince), 186, 193, 252, 285, 344, 345, 386, 440, 442, 480
Flore (*voir aussi* Printemps), 77, 168, 181, 184, 187, 193, 195, 196, 220, 233, 234, 338, 342, 344, 351, 364, 369, 380, 384, 445, 480, 485, 501
Florinde, 252, 369, 398
Furie, 176, 189, 262, 263, 274, 334, 335, 343, 344, 347, 352, 391, 397, 410, 414, 415, 416, 417, 421

G

Galatée (d'*Acis et Galatée*), 176, 212, 340, 335, 343, 345, 348, 369, 431
Galatée (du *Triomphe des arts*), 219, 340, 354, 400
Galatée (d'*Astrée*), 277
gardes, 332, 411, 439
géant (*voir aussi* Cyclope), 176, 191, 211, 240, 345, 433

H

Hector, 143, 144, 147, 166, 184, 259, 260, 332, 354, 424, 426, 427, 526
Hermione, 137, 148, 166, 206, 229, 230, 338, 442, 486

Hésione, 130, 131, 167, 184, 206, 230, 256, 259, 435, 443, 444
Hidaspe, 130, 141, 257, 258, 389, 427, 428, 459
Hypsipyle, 184, 196, 263, 268, 391, 403, 424, 428, 446
Hiver, 220, 338, 339, 350, 369, 459, 501
Hylas, 69, 277, 279, 327

I

Iole, 261, 353, 354, 417, 425, 434, 442
Iphis, 229, 257, 414, 427, 433, 442
Isis, 131, 176, 185, 262, 270, 348, 352, 400, 416, 423
Issé, 128, 182, 216, 245, 354, 446

J

Jason, 165, 184, 196, 225, 226, 263, 268, 332, 344, 403, 415, 424, 425, 427, 428, 431, 446, 528
Junon, 127, 131, 133, 150, 176, 193, 197, 212, 261, 262, 263, 386, 397, 404, 405, 407, 409, 416, 423, 431, 440, 442
Jupiter, 103, 127, 133, 134, 135, 144, 150, 190, 191, 197, 205, 208, 211, 214, 215, 260, 262, 263, 329, 334, 338, 352, 384, 385, 386, 397, 404, 406, 409, 413, 426, 428, 433, 442, 443

L

Laomédon, 130, 131, 184, 256, 341, 363, 427, 428, 443
Latinus, 130, 131, 133, 427, 428, 473
Lavinie, 130, 133, 165, 184, 193, 261, 341, 424

M

magicien(ne), 6, 103, 104, 119, 126, 142, 171, 177, 190, 196, 238, 241, 252, 256, 277, 327, 342, 345, 352, 362, 364, 369, 386, 396, 398, 399, 401, 402, 412, 414, 415, 421, 434, 437, 455, 464, 523
Marthésie, 194, 196, 244, 249, 253, 285, 338, 342, 352, 382, 440, 442, 481
Marthésie première reine des Amazones, 426
masque (personnage), 164, 182, 340, 392, 396, 454, 456, 460, 465, 467, 469, 470, 471, 474, 479, 483, 488, 490, 491, 492, 493, 497, 509

Médée, 6, 102, 103, 104, 131, 133, 142, 192, 194, 196, 205, 225, 226, 230, 231, 249, 250, 263, 277, 281, 332, 338, 344, 351, 352, 354, 357, 362, 389, 398, 405, 414, 415, 416, 419, 431, 434, 440, 446, 447, 488, 523
Médus, 102, 103, 133, 142, 192, 239, 249, 250, 253, 340, 354, 409, 420, 426, 504
Méduse, 103, 135, 190, 191, 238, 239, 261, 262, 269, 334, 344, 397, 401, 402, 409, 425, 428, 435, 436, 447, 504
Mélisse, 256, 277, 327, 342, 369, 398, 431
Mercure, 112, 127, 197, 248, 386, 405, 413, 437, 443
Minerve, 102, 103, 118, 133, 142, 150, 191, 192, 231, 250, 262, 397, 407, 437, 442
Minos, 234, 427, 439
Momus, 77, 167, 181, 186, 193, 250, 251, 267, 268, 337, 455, 465, 469, 473, 479, 485, 489, 490, 491, 495, 499, 509, 510, 522

N

naïade, 260, 340, 383, 397
Neptune, 127, 190, 191, 197, 198, 260, 261, 262, 263, 334, 340, 341, 365, 383, 397, 403, 408, 425, 428, 435, 436, 443, 447, 522
néréide, 189, 227, 262, 329, 330, 397, 403, 424
nymphes (*voir aussi* naïade et néréide), 103, 123, 171, 176, 179, 189, 192, 197, 212, 213, 216, 217, 218, 220, 248, 250, 253, 260, 262, 263, 275, 277, 280, 326, 334, 335, 344, 345, 363, 376, 384, 397, 398, 401, 414, 416, 419, 435, 436, 441, 448, 480, 489, 524

O

odalisques, 459
Omphale, 257, 259, 414, 429, 433, 435, 442
Oriane, 232, 398, 399, 442
Orphée, 132, 148, 150, 164, 183, 189, 196, 206, 211, 212, 245, 326, 331, 343, 377, 384, 419, 423, 431, 456

P

Paix, 131, 132, 150, 168, 330, 358, 375, 389, 393, 404, 454, 483
Palémon, 250, 251, 480, 489, 490, 491
Pan, 329, 330, 487

Pantalon, 492, 494, 522
Pégase, 138, 204, 238, 239, 240, 405, 406, 409
Pélée, 12, 184, 206, 260, 268, 327, 340, 344, 397, 404, 424, 427, 428, 446
Persée, 130, 135, 136, 141, 142, 150, 192, 193, 220, 230, 238, 239, 240, 245, 261, 327, 330, 335, 351, 384, 404, 420, 427, 428, 441, 442, 522
Persès, 250
Phaéton, 6, 134, 135, 205, 207, 208, 211, 214, 215, 248, 326, 327, 334, 342, 346, 347, 352, 385, 393, 406, 413, 423
Philoctète, 261, 417, 425, 427, 434, 442
Picus, 132, 166, 191, 221, 222, 238, 331, 345, 369, 401, 402, 414, 428, 431, 481
Pluton, 105, 176, 189, 192, 196, 197, 198, 207, 211, 213, 214, 334, 345, 392, 397, 403, 404, 487
Polichinelle, 205, 347, 493, 494, 495, 496, 522
Polyxène, 143, 144, 147, 166, 184, 191, 270, 424, 426, 427, 524
Pomone, 181, 195, 259, 270, 338, 342, 357, 376, 380, 480, 485, 501, 510
Priam, 143, 144, 147, 191, 353, 427, 522, 526
Printemps (*voir aussi* Flore), 501
Procris, 185, 189, 221, 227, 228, 229, 417, 419, 431, 437, 440, 448
Proserpine, 176, 189, 192, 207, 211, 213, 245, 326, 327, 345, 348, 397, 403, 487
Psyché, 158, 184, 189, 206, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 334, 363, 387, 408, 438, 440, 445, 446, 448, 459, 489
putti, 189, 227, 260, 328, 353, 383, 393, 405, 475, 520
Pygmalion, 123, 133, 169, 196, 219, 245, 246, 354, 364, 401, 503

R

reine, 130, 150, 196, 262, 263, 264, 282, 283, 285, 286, 289, 290, 291, 293, 334, 337, 347, 363, 367, 391, 403, 414, 426, 428, 429, 438, 440, 442, 451, 454, 456, 474, 481
Renaud, 183, 205, 206, 240, 241, 340, 351, 413, 414, 427, 437, 438, 439, 440, 447, 448, 461, 481
roi, 11, 30, 31, 32, 34, 35, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 148, 149, 150, 151, 153, 190, 192, 193, 205, 206, 225, 229, 230, 231, 234, 235, 249, 250, 256, 257, 263, 265, 287, 288, 290, 343, 346, 350, 353, 355, 364, 366, 382, 383, 389, 413, 419, 423, 426, 427, 428, 429, 434,

435, 439, 443, 447, 451, 457, 459, 480, 481, 495, 505, 507, 511, 522, 524, 527, 528
Roland, 189, 205, 207, 232, 233, 343, 344, 346, 348, 354, 384, 423, 431, 432, 433, 438, 440, 447, 481
Roxane, 252, 342, 353, 411, 443

S

sacrificateur, 141, 254, 258, 346, 420
saison (*voir aussi* Printemps, Été, Automne, Hiver), 141, 168, 198, 219, 220, 338, 384, 475, 501, 502, 503, 504
Sangaride, 185, 206, 253, 254, 255, 263, 343, 344, 392, 416, 419, 431, 441
Saturne, 127, 197
satyre (*voir aussi* Faune), 169, 251, 252, 330, 341, 384, 386, 398, 485, 488, 489, 499
Scaramouche, 461, 470, 494
Scylla, 130, 183, 234, 235, 236, 346, 347, 439, 440
Scythe, 428
suivant(e), 191, 235, 265, 286, 287, 288, 296, 350, 383, 441, 527
sultan(e), 124, 125, 252, 268, 342, 353, 383, 386, 411, 412, 427, 435, 443, 455, 456, 458, 459, 503

T

Télamon, 131, 167, 206, 256, 427, 443, 473
témoin caché, 191, 221, 228, 229, 256, 274, 276, 277, 279, 326, 327, 357, 435, 437
Temple de la Paix (Le), 376
Théagène, 257, 258, 259, 343, 353, 504
Thésée, 103, 142, 150, 203, 204, 205, 223, 230, 231, 344, 391, 414, 435, 488
Thétis, 12, 184, 189, 206, 260, 267, 383, 397, 403, 404, 446, 504
Thomiris, 130, 142, 191, 250, 435
Tircis (des *Fêtes de l'amour et de Bacchus*), 252
Tircis (d'*Astrée*), 69, 277
triton, 189, 227, 260, 325, 329, 330, 377, 383

U

Ubalde, 240

Ulysse, 112, 126, 127, 132, 190, 237, 238, 331, 341, 344, 402,
418, 427, 436, 437, 522
Urgande, 232, 398

V

vent (*voir aussi* Zéphyr et Borée), 234, 338, 345, 365, 379
Vénus, 123, 131, 150, 167, 189, 196, 197, 206, 219, 224, 225,
227, 261, 278, 295, 299, 300, 303, 307, 325, 328, 335, 383,

393, 397, 401, 403, 404, 405, 406, 409, 423, 424, 442, 443,
444, 446, 461, 479, 480, 503, 509, 510, 522

Z

Zaïde, 169, 252, 411, 443, 503
Zéphyr, 126, 184, 187, 195, 207, 233, 234, 334, 344, 405
Zuleiman, 411

INDEX DES OBJETS, ANIMAUX, ÉLÉMENTS DE COSTUMES ET DE DÉCORS

A

acanthe, 90
aigle, 135, 197, 214, 329, 404, 409, 428, 465
aigrette, 234, 459, 466
ailes, 132, 184, 195, 233, 338, 391, 401, 402, 404, 405, 408, 409
alcôve, 290, 292, 297, 301, 306
arc, 135, 140, 195, 196, 197, 213, 220, 221, 231, 232, 251, 261, 274, 275, 276, 277, 278, 304, 354, 397, 401, 434
arc de triomphe (*voir* arc des loyaux amants), 141, 156, 158, 358, 364
arc des loyaux amants (*voir* arc de triomphe), 140, 158, 208, 232, 351, 388, 397, 408
archet, 476
armes, 8, 232, 233, 234, 236, 240, 254, 260, 278, 282, 283, 284, 285, 288, 289, 292, 348, 351, 352, 354, 355, 401, 432, 438, 447, 524
autel, 256, 257, 258, 265, 389, 399, 400

B

baguette magique, 126, 132, 238, 277, 398
banc, 475
basques, 466, 490
bonnet, 338, 339, 488, 490, 508
bouclier, 102, 142, 143, 196, 197, 239, 240, 241, 282, 292, 300, 432, 438
boutons, 469, 471, 493, 494
branches, 233, 290, 387, 392, 393
brasero, 338, 350
brodequins, 337, 391, 490, 493
brûle-parfum, 287, 291
bûcher, 261, 284, 285, 289, 290, 291, 292, 309, 366, 388, 417, 425, 433

C

camp militaire, 177, 234, 362
carquois, 140, 195, 197, 220, 275, 276, 277, 278, 304, 354
carrelage, 112, 361
casque, 196, 197, 232, 239, 283, 292, 299, 338, 354, 427, 432
castagnettes, 377, 466, 467, 468, 470
chapeau, 274, 275, 279, 339, 390, 467, 470, 471, 472, 474, 488, 493, 494, 496
char, 103, 104, 105, 131, 196, 197, 205, 207, 211, 213, 214, 224, 225, 226, 227, 260, 263, 365, 366, 393, 397, 403, 404, 405, 406, 414, 465, 487
cheval, 138, 139, 204, 234, 239, 331, 405, 409, 522
cheveu, 234
chèvre, 140, 330
chien, 180, 211, 224, 225, 228, 299, 326, 331, 437, 480
ciseau, 196, 502
clocher, 172, 463
coiffe, 181
collier de perle, 435
colombes, 196, 224, 225, 227, 329, 331, 405
compas, 196, 502
coquille, 196, 227, 260, 325, 393, 403, 404
corne d'abondance, 90, 120, 132, 196
cornemuse (*voir aussi* musette), 168, 180, 377
coupe, 103, 169, 230, 231, 237, 251, 352, 384, 398, 434, 488, 509
couronne (crénelée), 253
couronne (royale), 143, 287
couteau du sacrifice, 389
croissant de lune, 102, 459
cuirasse, 337, 391
cygne, 214, 215, 217, 326, 331, 385, 400, 409
cyprés, 174, 178, 357, 362, 370, 376, 458

D

dais (*voir aussi* draperie, tenture, rideau), 130, 227, 260, 275, 290, 323, 393
dauphin, 260
diadème, 392
divan, 292
doliman, 459
dragon, 103, 137, 138, 139, 140, 141, 166, 176, 189, 196, 202, 220, 229, 230, 329, 330, 351, 391, 405, 415, 420, 441, 442
draperie (*voir aussi* dais, tenture, rideau), 367

E

éclair (*voir aussi* foudre), 135
éléphant, 146, 237, 238, 331
enseigne, 172, 462
épée, 103, 140, 194, 226, 230, 231, 232, 239, 240, 241, 256, 282, 283, 285, 288, 292, 346, 351, 352, 353, 354, 399, 401, 412, 427, 428, 429, 432, 435, 439, 524

F

faucille, 198
flammes, 140, 176, 189, 196, 216, 220, 232, 289, 309, 391, 396, 408, 417
flèche, 88, 128, 140, 184, 189, 191, 195, 196, 197, 220, 222, 227, 228, 229, 274, 304, 354, 392, 401, 434
fleurs, 176, 193, 196, 212, 233, 234, 241, 257, 290, 292, 298, 299, 305, 380, 393, 404, 459, 475
flotte, 196
flûte (*voir aussi* traverso), 168, 180, 377, 476
fontaine, 112, 133, 217, 241, 255, 256, 276, 277, 280, 345, 358, 366, 397, 401, 408, 438, 458, 459
forêt, 177, 178, 179, 276, 280, 362
foudre, 135, 144, 191, 197, 352, 406, 413, 427, 428, 524
fourche, 197, 198, 213, 392
fraise (pièce de vêtement), 329, 466, 470, 493, 495
fruits, 193, 195, 329, 380
fumée, 104, 216, 289, 290, 291, 292, 309, 389

G

génisse, 103, 196, 400

gorgonion, 102
grotte, 163, 176, 177, 233, 256, 273, 324, 358, 364, 365, 370, 398
grue (oiseau), 331
guitare, 461, 467, 470, 476

H

hameau, 178, 432
hérisson, 326
houlette, 179, 180, 216, 274, 275, 276, 277, 354, 375, 390, 396, 432, 475

J

jardin, 174, 176, 177, 178, 213, 241, 251, 305, 306, 336, 357, 362, 365, 414, 458, 459
jet d'eau, 217, 298, 309, 365
justaucorps, 471, 473

L

lambrequins, 337, 393
lance, 102, 141, 166, 189, 192, 224, 352, 364, 383, 420, 438, 463
lapin, 237, 238, 326, 331
larmes, 143, 147, 260, 265, 277, 286, 287, 301, 332, 352, 353, 411, 412, 527
laurier, 127, 163, 245, 387
lion, 126, 132, 140, 237, 238, 253, 290, 330, 331, 402, 425
lit, 175, 227, 245, 284, 289, 290, 291, 292, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 354, 501
lunettes à yeux, 493, 494
lyre, 127, 132, 148, 195, 196, 197, 211, 219, 245, 326, 351

M

maheutres, 490
maillet, 196, 502
mamelles, 335, 392
manches à crevés, 490
manteau, 254, 282, 284, 286, 338, 339, 353, 368, 432, 459, 460, 473, 494

masque, 163, 182, 216, 335, 392, 454, 471, 47', 488, 490, 491, 493, 505
massue, 142, 196, 197, 285
mer (*voir* rivage marin, 227)
monstre, 102, 128, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 189, 193, 204, 220, 230, 238, 239, 245, 295, 302, 303, 327, 329, 344, 351, 384, 419, 420, 423, 424, 442, 443, 522
mouchoir, 143, 147, 180, 216, 274, 286, 331, 342, 351, 352, 353, 355, 411, 432
musette (*voir aussi* cornemuse), 377

N

nuée, 131, 138, 216, 217, 218, 219, 325, 361, 404, 405, 407, 408, 409, 422

O

oiseau, 211, 222, 237, 330, 409
olivier (*voir aussi* rameau), 132, 196, 330

P

palais, 103, 104, 123, 125, 156, 172, 173, 174, 177, 178, 208, 226, 232, 254, 282, 283, 289, 291, 301, 305, 306, 309, 356, 357, 358, 362, 363, 364, 365, 366, 370, 382, 386, 387, 388, 389, 400, 408, 413, 414, 415, 417, 421, 438, 455, 456, 458, 459, 462, 463, 464, 475, 524
palmier, 388
panache, 292, 338
panetière, 180
panthère, 164, 196, 223, 326, 331, 386
paon, 197, 211, 329, 331, 405, 409
peau du lion de Némée, 142, 197, 369, 425, 457
perruque, 212, 390, 391
piédestal, 291, 401
pin, 103, 253, 254, 255, 369, 401, 526
place de ville, 173, 174, 177, 364, 462, 463, 482
plancher, 289, 361
poignard, 170, 250, 282, 293, 303, 352, 354, 355, 401, 411, 412, 419, 420, 498, 503, 524
pompons, 90, 466, 479
porte, 140, 158, 189, 232, 309, 346, 364, 376, 383, 398, 399, 458, 475, 524

pot-à-feu, 140
poterne, 172, 462
pourpoint, 329, 337, 390, 488, 490

R

rameau (*voir aussi* olivier), 132, 330
reflet, 9, 408
règle, 196
renard, 331
rênes, 405, 523
rideau (*voir aussi* dais, draperie, tenture), 158, 164, 273, 289, 292, 295, 297, 299, 301, 304, 306, 323, 328, 361, 465
rivage marin, 177, 261, 504
robe, 103, 179, 191, 193, 265, 274, 282, 284, 287, 292, 337, 339, 368, 369, 391, 435, 441, 466, 467, 480
rocher, 184, 193, 206, 211, 220, 224, 273, 274, 327, 335, 348, 352, 419, 425
roue, 398, 403, 405, 408
roue à palette, 403

S

sabre, 427, 459
sandales ailées, 196, 239, 404
sanglier, 237, 238, 331
sérail, 383, 455, 456, 457, 458, 459, 464
serpent, 102, 123, 136, 137, 140, 141, 196, 237, 238, 261, 262, 269, 330, 331, 352, 391, 392, 401, 402, 414, 436
singe, 326, 331
statue, 102, 128, 133, 140, 141, 190, 191, 192, 219, 238, 240, 245, 246, 250, 257, 265, 295, 305, 340, 354, 363, 364, 366, 387, 389, 400, 401, 415, 441, 463, 489, 502, 503, 527

T

tambour, 325, 378, 468, 470
tambourin, 168, 467, 468, 483
temple, 123, 127, 128, 172, 175, 177, 178, 212, 219, 254, 255, 257, 265, 276, 289, 358, 363, 364, 369, 373, 389, 408, 414, 422, 433, 519
tente (*voir aussi* pavillon militaire), 145, 147, 178, 220, 362, 427, 439
tenture (*voir aussi* dais, draperie, rideau), 292, 323

tête de Méduse, 164, 238, 239, 240, 262, 436, 522
thyrses, 197
tombeau, 112, 178, 265, 269, 290, 293, 358, 366, 367, 388,
520
tonnelet, 337, 368, 466, 473
torche, 213, 220, 303, 304, 305, 306, 392, 417
traîne, 286, 337, 391
traverso (*voir aussi* flûte), 377
treillage, 251, 366
tréteaux, 173, 384, 482
trident, 197, 198, 260
trône, 290, 392, 393, 441
trophée, 240, 325
troupeau, 212, 216, 379
tunique, 147, 158, 216, 224, 233, 254, 339, 369, 480, 490
turban, 459, 460, 488

U

urne, 214, 389

V

vagues, 413, 524
Venise, 84, 193, 455, 456, 457, 460, 462, 463, 464, 471, 482,
483, 505, 506
vigne, 251
viole de gambe, 475
violon, 148, 476, 478
voile, 248, 297, 298, 299, 302, 306, 433

INDEX DES MOTS-CLEFS

A

acteur, actrice, 10, 14, 15, 16, 22, 29, 48, 52, 53, 60, 61, 65, 68, 71, 102, 152, 155, 187, 244, 288, 302, 321, 322, 324, 325, 329, 332, 333, 334, 335, 337, 339, 340, 341, 342, 343, 347, 348, 350, 351, 353, 355, 357, 359, 363, 369, 370, 373, 374, 375, 376, 382, 390, 391, 392, 404, 405, 421, 430, 455, 467, 471, 477, 478, 482, 490, 491, 493, 497, 499, 512, 514, 520

actio, 321, 339, 347, 349, 350, 355, 369, 378, 488, 516, 518

adaptation, 201, 209, 220, 223, 229, 231, 237, 246, 262, 267, 309, 311, 313, 331, 341, 347, 356, 425, 426, 429, 515

adresse, 307, 325, 328, 515

air (chanté), 52, 460, 508

allégorie, 5, 12, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 137, 139, 140, 141, 142, 144, 149, 167, 168, 169, 170, 185, 196, 202, 220, 223, 234, 248, 251, 294, 302, 306, 307, 311, 329, 330, 338, 339, 352, 370, 393, 404, 415, 421, 423, 424, 425, 434, 435, 436, 438, 445, 455, 456, 460, 465, 475, 490, 499, 501, 502, 505, 510, 513

anachronisme, 23, 56, 120, 196, 248, 252, 269, 340, 403, 418, 505, 522

approbation, 29, 30, 40, 48, 79

armes royales, 46, 120

attribut, 102, 104, 120, 127, 130, 131, 148, 164, 179, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 213, 220, 239, 253, 256, 275, 277, 279, 298, 299, 303, 331, 350, 351, 352, 353, 354, 377, 380, 392, 396, 398, 405, 425, 427, 428, 429, 434, 441, 457, 466, 477, 480, 481, 490, 524

avertissement (*voir aussi* avis), 41, 59, 64, 74, 78, 112, 123, 244, 249, 424

avis (*voir aussi* avertissement), 21, 45, 49, 55, 73, 74, 81, 123, 167, 448

B

ballet, 18, 24, 38, 41, 42, 43, 47, 48, 49, 50, 51, 55, 78, 87, 123, 137, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 180, 181, 182, 185, 186, 187, 219, 244, 314, 330, 334, 373, 375, 377, 379, 380, 381, 382, 386, 394, 395, 407, 411, 423, 424, 445, 446, 449, 453, 454, 455, 457, 461, 463, 464, 465, 467, 469, 471, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 484, 485, 486, 489, 490, 493, 495, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 508, 509, 510, 514, 515, 518

ballet de cour, 11, 38, 123, 240, 316, 339, 369, 435, 436, 440, 449, 465, 467, 482, 500, 504, 505

ballet des nations, 454, 465, 466, 503

bandeau, 90

baroque, 3, 9, 12, 16, 17, 20, 175, 224, 367, 377, 385, 386, 387, 393, 394, 410, 476, 515, 518, 519

bel(le) endormi(e), 295

bienséances, 233, 242, 298, 302, 328, 334, 336, 368, 410

bucolique, 172, 178, 196, 280

burlesque, 238, 307, 329, 409, 472, 473, 485, 486, 490, 496, 498

C

cadre de scène, 94, 213, 324, 326

carnaval, 16, 116, 168, 169, 170, 247, 377, 378, 384, 455, 456, 460, 461, 462, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 474, 478, 479, 481, 482, 483, 484, 486, 497, 505, 514

carré de l'acteur, 347, 348, 350, 355, 432

cartouche, 90, 99, 162, 163, 166, 170, 198, 289, 292, 304, 306, 323, 324, 361, 436, 465, 517, 519

catharsis, 286

censeur (*voir aussi* censure), 29, 30, 35, 40, 48, 79

censure (*voir aussi* censeur), 29, 69

chancellerie, 33

changement de décor à vue, 178, 179, 291, 400, 413, 414

châssis, 357, 358, 359, 360, 361, 388, 512
 chœur (*voir aussi* choriste), 5, 118, 132, 136, 215, 221, 265, 290, 374, 375, 376, 380, 382, 406, 412, 421, 454, 456, 457, 476, 477, 513
 choriste (*voir aussi* chœur), 376, 377, 477
 classicisme, 9, 12, 15, 16, 20, 52, 172, 175, 176, 177, 199, 204, 269, 270, 312, 358, 365, 385, 386, 387, 388, 389, 393, 394, 410, 416, 418, 420, 422, 447, 449, 450, 464, 476, 487, 513, 515, 519
 code, 5, 22, 130, 180, 195, 202, 242, 247, 249, 285, 289, 308, 320, 321, 322, 330, 331, 335, 336, 345, 348, 356, 361, 368, 369, 370, 371, 396, 403, 404, 405, 416, 491, 495, 496, 498, 512, 518, 524, 528
 collection, 18, 44, 45, 47, 48, 67, 81, 87, 88, 109, 122, 148, 208, 287, 299, 521
 comédie, 6, 10, 11, 23, 47, 48, 168, 172, 181, 186, 361, 429, 458, 463, 469, 472, 474, 475, 476, 477, 481, 485, 486, 489, 490, 491, 494, 496, 498, 499, 503, 505, 506, 507, 511, 515, 516, 525
 comique, 48, 122, 172, 173, 174, 180, 181, 186, 267, 270, 299, 340, 342, 349, 454, 461, 463, 467, 468, 472, 473, 474, 476, 482, 485, 486, 487, 488, 489, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 503, 505, 507, 509, 514, 518
 composition (picturale), 22, 23, 82, 138, 146, 147, 156, 157, 162, 163, 179, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 199, 203, 209, 211, 214, 215, 217, 219, 220, 222, 224, 229, 230, 232, 233, 235, 236, 237, 254, 255, 263, 267, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 283, 287, 313, 323, 342, 367, 439, 497, 512, 518, 526, 528
 concert, 87, 515
 confident(e), 229, 265, 275, 277, 282, 332, 383, 386, 387, 485
 conte, 19, 112, 262, 297, 302, 305, 320, 395
contrapposto (*voir aussi* déhanchement), 278, 341
 contrechamp, 214
 contrefaçon, 10, 23, 35, 44, 68, 75, 77, 79, 80, 88, 92, 152, 153, 210, 214, 225, 402, 436
 copie, 76, 104, 140, 209, 210, 211, 215, 216, 217, 218, 223, 262, 271, 286, 293, 312, 313, 314, 384, 406, 471, 494, 509, 522, 527
 costume à l'antique (*voir aussi* habit à la romaine), 181, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 391, 480
 couleur locale (*voir aussi* pittoresque), 455, 457, 459, 462, 463, 465, 467
 coulisses, 173, 175, 226, 254, 357, 374, 375, 376, 410, 477
 coup de théâtre, 230, 426
 crois scénique, 340, 341, 355

cul-de-lampe, 90

D

danseur, danseuse, 5, 51, 53, 54, 60, 61, 71, 84, 152, 181, 325, 342, 343, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 382, 384, 430, 435, 448, 456, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 474, 475, 478, 482, 483, 484, 493, 496, 497, 513, 514
 décor, 5, 15, 16, 18, 22, 39, 42, 49, 50, 52, 56, 63, 84, 85, 94, 137, 157, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 186, 196, 198, 210, 213, 214, 223, 226, 237, 245, 251, 254, 270, 280, 282, 285, 289, 290, 291, 292, 293, 298, 305, 309, 320, 321, 323, 336, 338, 348, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 369, 370, 373, 380, 381, 387, 388, 389, 390, 393, 394, 395, 399, 400, 405, 407, 408, 418, 421, 450, 455, 458, 459, 462, 463, 464, 477, 481, 482, 489, 512, 513, 514, 519, 520, 524, 528
 décor à compartiments, 356, 361, 363
 décor à l'italienne, 356, 358, 512
 décorateur, 5, 32, 53, 95, 320, 321, 328, 356, 357, 359, 361, 363, 364, 388, 393, 403, 405, 415, 458, 513, 523
 dédicace, 58, 63, 95, 118, 122, 124, 136
 déhanchement (*voir aussi* *contrapposto*), 341, 468
 demi-dieu, 142, 171, 407, 489
 dénouement, 5, 103, 128, 183, 204, 205, 215, 217, 218, 222, 230, 233, 237, 248, 249, 250, 253, 260, 262, 269, 270, 276, 277, 279, 280, 282, 291, 312, 316, 362, 408, 409, 413, 418, 421, 443, 446, 455, 457, 503, 514, 526
 détail, 56, 273, 299, 345, 390, 403, 435, 437, 449, 464, 505, 513, 522
deus ex machina, 5, 103, 233, 410, 421, 442, 513, 514
 didactique (fonction), 134, 183, 228, 285, 429, 431, 432, 436, 438, 439, 440, 444, 447, 448, 450
 didascalies, 16, 52, 53, 69, 133, 143, 165, 173, 174, 176, 178, 212, 218, 222, 228, 234, 245, 251, 260, 280, 282, 320, 330, 331, 343, 348, 355, 357, 362, 363, 399, 406, 407, 413, 414, 415, 416, 427, 455, 457, 458, 462, 471, 491
 diptyque, 285, 446
 dithyrambique (*voir aussi* éloge et encomiastique), 118, 119, 120, 121
 divertissement, 18, 41, 42, 46, 87, 118, 123, 149, 168, 171, 177, 180, 185, 186, 187, 218, 247, 277, 311, 319, 337, 357, 366, 374, 375, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 390, 399, 423, 425, 445, 449, 454, 455, 456, 457, 461, 464, 465, 470, 482,

483, 485, 486, 489, 491, 493, 497, 499, 505, 507, 510, 515,
518

doctes, 449, 515, 516

dramatique (registre), 16, 68, 151, 172, 182, 183, 184, 205,
211, 242, 247, 281, 284, 287, 303, 323, 349, 353, 378, 381,
383, 384, 402, 421, 464, 485, 496, 498, 513, 518, 519, 528

E

échappée marine (*voir* lointains), 282

éditeur, 1, 2, 3, 14, 27, 30, 34, 35, 39, 45, 47, 48, 64, 70, 71,
76, 78, 79, 80, 81, 89, 98, 99, 100, 101, 108, 111, 161, 237,
314, 520

églogue, 506

ekphrasis, 206, 518

élégiaque, 352

éloge (*voir aussi* dithyrambique et encomiastique), 60, 61, 63,
68, 78, 118, 120, 149, 153

emblème, 134, 139, 140, 199, 440

encart, 47, 67, 82, 83, 93

encomiastique (*voir aussi* dithyrambique et éloge), 119, 121,
122, 125, 126, 129, 138, 145, 149, 153, 155, 212, 238, 433,
445

éponymie, 122, 124, 126, 138, 165, 167, 188, 189, 190, 191,
192, 193, 194, 196, 197, 199, 202, 204, 205, 206, 215, 230,
232, 234, 243, 249, 253, 255, 256, 263, 270, 276, 293, 294,
311, 398, 399, 436, 485, 489, 499, 501, 510, 517

erreur, 68, 69, 99, 102, 104, 198, 259, 262, 375, 433, 460, 500
espace scénique, 356

esquisse, 102, 212, 213, 240, 312, 386

estampe, 5, 14, 41, 94, 95, 96, 98, 106, 108, 109, 110, 122,
139, 170, 208, 214, 216, 223, 237, 279, 291, 294, 295, 296,
298, 306, 321, 339, 351, 352, 354, 356, 364, 367, 378, 379,
392, 459, 466, 468, 469, 471, 474, 482, 483, 493, 494, 515,
522

exemplum, 431, 437

exotisme, 125, 180, 267, 388, 454, 455, 456, 457, 459, 460,
461, 462, 463, 464, 465, 467, 509, 514, 524

exposant, 30, 33, 35

F

fable, 19, 23, 24, 95, 112, 128, 129, 134, 137, 194, 203, 210,
211, 212, 215, 217, 219, 221, 222, 227, 234, 235, 237, 238,
239, 243, 249, 253, 256, 262, 263, 278, 281, 307, 319, 320,

328, 335, 337, 339, 345, 346, 369, 370, 371, 384, 385, 395,
398, 402, 406, 407, 425, 443, 445, 449, 518, 520

factice (recueil), 76, 79

femme forte et illustre, 264 286, 287, 290, 293, 438

filet, 90, 401

filière (iconographique), 209, 315, 525, 526

fleuron, 90

forlane, 378, 466, 483

format, 1, 7, 30, 35, 43, 51, 66, 67, 70, 79, 94, 95, 99, 108,
113, 120, 151, 152, 236, 324, 347, 360, 384, 385, 407, 517,
527

G

galanterie, 106, 128, 165, 168, 169, 170, 182, 204, 220, 229,
251, 307, 344, 352, 390, 410, 411, 412, 422, 423, 424, 425,
426, 427, 428, 429, 444, 445, 449, 455, 461, 464, 474, 475,
476, 477, 478, 479, 485, 506

gravure d'interprétation, 321

gravure d'invention, 314, 524

gravure-tableau, 163

grotesque, 181, 393, 468, 469, 471, 490, 491, 492, 497

H

habit à la romaine (*voir aussi* costume à l'antique), 337, 391

hédonisme, 430, 436, 450, 479

héroïde, 285, 288, 293

héros, 119, 121, 123, 124, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136,
137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 147, 149, 153, 158,
164, 165, 181, 183, 184, 186, 189, 190, 191, 193, 194, 195,
196, 202, 204, 205, 208, 215, 229, 230, 232, 233, 236, 238,
239, 240, 241, 249, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 260, 263,
268, 278, 284, 285, 292, 311, 321, 325, 327, 337, 338, 339,
341, 344, 352, 354, 355, 361, 362, 369, 387, 390, 391, 395,
398, 399, 406, 410, 411, 417, 418, 420, 421, 423, 424, 425,
426, 427, 428, 429, 432, 433, 434, 439, 440, 441, 442, 444,
448, 450, 451, 464, 480, 481, 485, 486, 504, 522

hexis, 496

historicisme, 391

hybris, 134, 135, 423

I

iconologie, 21, 195, 197
idylle, 168, 178, 506
illusion, 173, 321, 325, 356, 357, 359, 367, 390, 394, 395, 396, 407, 489
imitation, 22, 206, 209, 220, 232, 234, 237, 240, 241, 242, 271, 273, 305, 312, 313, 316, 326, 522
innamorento, 294, 297, 306
inversion, 20, 102, 211, 296, 409, 523
Italie, 1, 6, 11, 12, 23, 42, 47, 48, 49, 52, 54, 56, 57, 59, 62, 84, 95, 110, 111, 116, 122, 124, 172, 180, 193, 195, 203, 205, 222, 224, 236, 265, 269, 270, 300, 324, 331, 340, 360, 363, 364, 370, 409, 432, 454, 455, 456, 460, 461, 462, 463, 464, 466, 467, 469, 470, 471, 472, 474, 475, 481, 484, 485, 487, 491, 493, 494, 498, 499, 505, 506, 507, 508, 509, 511, 518

J

jeu de face, 340

L

laḥḥi, 472, 496, 497, 498
leitmotiv, 463
lettrine, 90
libretto, 1, 47, 56, 496
lieu commun (*voir aussi* poncif et *topos*), 218, 243, 528
liston, 90
locus amoenus, 172, 176, 179, 305
locus horribilis, 176, 177, 178, 179, 214
lointains, 282, 359

M

machines (*voir aussi* trucages), 6, 13, 14, 15, 18, 49, 50, 56, 84, 94, 95, 121, 321, 329, 330, 331, 334, 338, 360, 365, 380, 387, 394, 395, 396, 399, 403, 405, 406, 409, 410, 412, 421, 422, 430
machiniste, 5, 53, 60, 320, 328, 407
main droite, 132, 135, 140, 141, 189, 191, 206, 216, 220, 224, 226, 231, 254, 274, 275, 287, 288, 303, 327, 341, 342, 419, 437, 477, 494

mascarade, 49, 171, 187, 455, 457, 460, 505, 520
maxime, 147, 330, 433
mécénat, 118
médaillon, 162, 163, 164, 165, 187, 190, 211, 257, 281, 475
merveilleux, 5, 24, 123, 176, 183, 287, 316, 342, 373, 381, 390, 394, 395, 396, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 408, 410, 412, 413, 421, 422, 450, 451, 513
mnémotechnique (fonction), 194, 196, 243
monopole, 2, 35, 37, 38, 40, 44, 70, 84, 85, 96, 151, 422, 430, 517
morale, 17, 24, 134, 141, 147, 179, 183, 224, 232, 236, 284, 285, 287, 293, 294, 297, 302, 307, 316, 349, 418, 429, 430, 431, 432, 435, 436, 438, 440, 441, 444, 445, 447, 448, 449, 450, 469, 518
mythologie, 20, 23, 74, 113, 123, 125, 126, 128, 129, 130, 134, 139, 140, 141, 149, 150, 165, 167, 169, 184, 194, 195, 198, 205, 207, 208, 218, 219, 221, 224, 225, 227, 228, 229, 234, 238, 239, 243, 244, 245, 246, 248, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 260, 262, 264, 267, 270, 271, 278, 281, 294, 297, 300, 303, 307, 312, 314, 315, 320, 329, 330, 331, 333, 334, 335, 338, 339, 362, 369, 377, 385, 387, 395, 407, 409, 419, 423, 425, 428, 429, 434, 435, 436, 440, 446, 449, 473, 475, 479, 481, 484, 490, 500, 503, 509, 512, 522, 525

N

nudité, 212, 224, 233, 299, 302, 306, 330, 334, 335, 368, 369, 392, 401, 433
numérotation, 48, 65, 66, 70, 71

O

occhiata, 190
œuvres complètes, 10, 11, 24, 47, 63, 70, 80, 81, 91, 93, 106, 111, 151, 152, 181, 516, 525
opéra-ballet, 12, 24, 117, 316, 453, 460, 500, 504, 506, 510, 514
Orient (*voir aussi* Turquie), 291, 412, 457, 459

P

page de titre, 2, 25, 35, 41, 45, 46, 53, 73, 76, 92, 99, 120, 122, 151, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 164, 165, 166, 170, 171, 180, 186, 187, 188, 198, 199

papier marbré, 39, 47, 82
parodie, 205, 206, 259, 445, 458, 472, 473, 487, 488, 499
partition, 6, 14, 18, 27, 33, 37, 39, 41, 46, 51, 61, 64, 67, 70, 71, 83, 88, 123, 151, 166, 170, 187, 204, 218, 219, 319, 462, 472, 475, 476, 477, 481, 526
passage à l'acte, 402, 410
passion, 224, 283, 285, 292, 316, 317, 373, 397, 416, 417, 422, 425, 430, 431, 432, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 444, 447, 450, 451, 514
pastorale, 5, 10, 24, 50, 56, 58, 71, 118, 123, 167, 171, 172, 174, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 198, 216, 248, 251, 267, 269, 279, 280, 293, 305, 314, 354, 375, 380, 383, 407, 411, 423, 424, 445, 446, 449, 450, 455, 458, 463, 475, 479, 480, 484, 485, 486, 487, 490, 491, 498, 499, 503, 506, 508, 515, 525
pathétique (*voir aussi* pitié), 181, 183, 241, 284, 286, 307, 349, 350, 353, 394, 414, 420
peinture d'histoire, 19, 149, 168, 270, 288, 308, 320, 321, 322, 334, 338, 339, 340, 341, 368, 370, 517, 518, 522, 526, 527, 528
péripétie, 141, 183, 250, 269, 270, 417
perspective, 12, 21, 23, 172, 174, 190, 251, 270, 283, 304, 305, 309, 336, 356, 357, 358, 359, 360, 363, 364, 367, 471, 476, 505, 512
petit opéra, 54
phallophanie, 298
phylactère, 90
picturalité, 174, 316, 322, 328, 330, 331, 333, 335, 341, 348, 368, 370, 476, 527, 528
pièce à machines, 9, 11, 94, 121, 316, 356
pitié (*voir aussi* pathétique), 12, 182, 183, 184, 189, 234, 253, 257, 285, 286, 332, 352, 353, 354, 439
pittoresque, 42, 388, 389, 398, 455, 457, 462, 463, 464
plan éloigné, 336, 356, 359, 360, 367
point de fuite, 251, 305, 356, 358, 359
pompe, 16, 95, 263, 281, 291, 320, 356, 367, 381, 382, 383, 386, 387, 391, 392, 393, 399, 414, 421, 489, 513
pompes funèbres, 291, 293, 356, 366, 367
poncif (*voir aussi* lieu commun et *topos*), 413
postiche, 465, 471, 491
praticable, 329
préface, 1, 11, 21, 42, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 68, 69, 70, 71, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 92, 118, 120, 151, 204, 243, 244, 264, 266, 294, 332, 396, 410, 429, 454, 458, 506, 507, 508, 509, 514

privilege, 2, 13, 20, 21, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 40, 44, 46, 51, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 69, 70, 71, 73, 76, 78, 80, 84, 86, 87, 88, 113, 115, 116, 119, 120, 151, 152, 153, 210, 508, 521
prix, 34, 47, 51, 82, 83, 91, 92, 96, 101
proleptique (fonction), 178, 269, 384
prologue, 12, 41, 42, 49, 73, 90, 118, 121, 122, 123, 124, 130, 135, 136, 137, 138, 144, 149, 161, 187, 211, 219, 249, 279, 374, 377, 393, 425, 426, 429, 431, 436, 438, 439, 455, 485, 500
propagande, 20, 117, 121, 127, 147, 522
proscenium, 325

Q

quatrième fermée, 341
querelle, 24, 58, 98, 107, 316, 385, 429, 485, 511

R

rapt iconographique (*voir* remploi), 209
réalisme, 203, 476, 478, 482, 483, 484, 509, 524
récitatif, 14, 52, 68, 368, 374, 518
reliure, 8, 44, 46, 47, 67, 82
remploi, 210, 286
roman, 20, 67, 101, 139, 141, 180, 203, 204, 210, 229, 231, 232, 233, 241, 255, 257, 258, 273, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 312, 320, 328, 333, 362, 370, 395, 415, 425, 429, 431, 475, 479, 484, 503, 522

S

sarabande, 378, 466
scène de la lampe, 294, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 446
sobriété, 214, 282, 381, 385, 386, 387, 389, 390, 393, 450, 513, 516, 524
solo, 472
sources, 22, 23, 88, 139, 192, 199, 201, 202, 203, 207, 210, 214, 215, 220, 223, 226, 234, 238, 241, 242, 243, 244, 245, 250, 259, 262, 266, 267, 280, 293, 313, 314, 315, 316, 321, 329, 353, 367, 399, 493, 495, 522, 525
spectacle, 9, 13, 15, 17, 20, 22, 50, 54, 55, 56, 63, 66, 71, 84, 95, 115, 118, 121, 122, 127, 137, 138, 152, 162, 175, 227,

265, 275, 279, 281, 286, 291, 292, 293, 294, 319, 320, 324, 325, 326, 327, 328, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 341, 347, 351, 352, 366, 367, 368, 369, 371, 373, 377, 380, 381, 385, 392, 393, 394, 395, 396, 400, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 415, 417, 421, 422, 423, 430, 436, 450, 453, 455, 469, 475, 477, 478, 482, 484, 485, 486, 501, 504, 512, 513, 518, 519, 520

spectacle total, 5, 15, 380, 450, 513

spectaculaire, 15, 16, 17, 24, 94, 288, 291, 293, 311, 316, 340, 348, 349, 351, 352, 353, 354, 362, 367, 368, 373, 381, 383, 385, 387, 388, 393, 394, 395, 399, 401, 402, 410, 411, 414, 420, 421, 422, 445, 449, 476, 478, 498, 501, 504, 509, 513, 514, 515, 518, 519, 524

spectateur interne, 286, 307, 326, 327, 328, 368

statue équestre, 138, 238

stoïcisme, 183, 268, 285, 286, 287, 288, 290, 292, 293, 346, 347, 440

suite (*voir aussi* confident), 176, 213, 260, 286, 383, 386, 421, 428, 455, 456, 469, 479, 513

surnaturel, 176, 343, 381, 401, 407, 413, 513

symétrie, 172, 193, 211, 217, 251, 269, 289, 336, 342, 356, 358, 359, 367, 370, 374, 375, 387, 483, 497, 512, 520

syndic, 30, 36, 80

synecdoque, 196, 211, 361, 362, 386, 464

T

taille-douce, 30, 89, 92, 95, 96, 98, 106, 110, 111, 155, 526

terreur, 12, 137, 171, 182, 183, 351, 420, 516

théâtralité, 245, 279, 289, 304, 305, 306, 307, 309, 316, 320, 322, 328, 349, 364, 368, 387, 477, 478, 512, 528

tîpi fîssi, 469, 483, 492, 494, 495

toile de fond, 173, 178, 304, 335, 358, 359, 361, 364, 370, 383

topos, 5, 20, 75, 130, 141, 145, 170, 172, 173, 182, 184, 195, 201, 202, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 221, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 251, 255, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 271, 273, 275, 280, 294, 295, 296, 297, 303, 307, 311, 312, 313, 314, 316, 323, 335, 339, 350, 351,

352, 355, 357, 381, 383, 396, 400, 401, 402, 408, 409, 412, 413, 414, 416, 417, 421, 422, 424, 425, 426, 427, 436, 445, 450, 453, 466, 473, 487, 492, 497, 498, 502, 513, 522, 526

tragédie, 463

tragédie lyrique, 5, 3, 6, 24, 50, 54, 85, 86, 95, 119, 122, 131, 141, 147, 150, 168, 171, 179, 180, 181, 184, 185, 186, 187, 288, 293, 314, 316, 374, 381, 386, 410, 417, 420, 422, 423, 427, 445, 447, 449, 450, 453, 454, 455, 464, 474, 480, 484, 485, 486, 490, 498, 501, 503, 509, 513, 514, 515, 518, 525

tragédie-ballet, 301, 316

tragi-comédie, 10, 262, 267, 349, 386, 416, 458

tragique, 12, 122, 128, 131, 164, 172, 173, 176, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 211, 267, 268, 290, 291, 293, 304, 307, 332, 347, 349, 351, 352, 354, 364, 382, 386, 387, 391, 411, 444, 446, 487, 488, 503, 524

troupe dansante, 378, 473

trucage (*voir aussi* machine), 409

Turquie (*voir aussi* Orient), 124, 252, 383, 388, 411, 412, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 500, 509

U

unité d'action, 165

unité de lieu, 175, 179, 199, 515

unité de ton, 175, 485, 486, 487, 499, 518

ut pictura poesis, 20, 242

V

variante, 59, 63, 173, 213, 217, 242, 297, 300, 327, 388, 494

Vénus anadyomène, 227, 328, 404, 424

Vénus sollicitante, 224

vignette, 18, 24, 90, 95, 102, 112, 113, 120, 201, 203, 217, 219, 222, 227, 234, 237, 312, 320, 335, 345, 346, 347, 384, 385, 402, 407, 408, 449, 522

violence, 24, 171, 182, 184, 185, 186, 284, 316, 345, 346, 348, 381, 410, 411, 412, 413, 415, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 450, 513, 515, 524