

Université de Montréal

Une rhétorique du dérèglement
Représentation de la fureur dans *Roland* de Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully

par
Catherine Parent Beauregard

Département des littératures de langue française
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A)
en Littératures de langue française

Décembre 2011

© Catherine Parent Beauregard, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Une rhétorique du dérèglement
Représentation de la fureur dans *Roland* de Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully

présenté par :

Catherine Parent Beauregard

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jean-Philippe Beaulieu, président-rapporteur

Jeanne Bovet, directrice de recherche

Ugo Dionne, membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la représentation de la fureur dans la tragédie en musique *Roland* de Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, créée en 1685. Il cherche à préciser, dans une perspective historique et rhétorique, les moyens littéraires, musicaux et scéniques par lesquels sont rendus les excès du personnage furieux sur la scène classique du second XVII^e siècle.

Le premier chapitre vise à rassembler les figures mythiques de la fureur dans une perspective d'ordre historique, des origines antiques aux diverses reprises dramatiques du répertoire français, en passant par la célèbre épopée de *l'Orlando furioso*, rappelant ainsi les bases de la topique de la fureur. Il s'intéresse également au développement d'une esthétique de la fureur propre au genre dramatique, ainsi qu'à son rapport au sublime, idéal d'expression classique.

Guidé par la question de la représentation et de ses effets sur le spectateur, le second chapitre propose une analyse rhétorique de la scène de fureur dans *Roland*. L'étude de cette scène en fonction des différentes parties de la rhétorique – *inventio*, *dispositio*, *élocutio* et *actio* – démontre qu'une dynamique de contraste et d'alternance entre force et douceur se situe au cœur de la rhétorique du dérèglement qui conduit les représentations de la fureur.

Mots-clés : Colère – Désordre – Fureur – Jean-Baptiste Lully – Opéra – Philippe Quinault – Rhétorique – Théâtre français du dix-septième siècle – Tragédie en musique

ABSTRACT

This dissertation addresses the representation of fury in Jean-Baptiste Lully and Philippe Quinault's 1685 opera, *Roland*. It seeks to define the rhetorical means through which fury is conveyed on the classical stage of the second half of the XVIIth century, whether they be found in the music, text or staging.

The first chapter considers the mythological figures of fury in a historical perspective, from ancient origins to the famous *Orlando furioso* and its numerous reinterpretations in the French dramatic repertoire, therefore gathering the basis of the topic of fury. This section also addresses the development of the aesthetics of fury, and its relation to the sublime ideal of classical expression.

Guided by the idea of performance and of its effects on the audience, the second chapter studies Roland's wrath in a rhetorical perspective. Following the traditional rhetorical divisions – *inventio*, *dispositio*, *elocutio* and *actio* –, the study of this scene shows that dynamics of contrast and balance between strength and softness lie at the core of the rhetoric of disturbance which conducts the representation of fury.

Keywords : Anger – Disorder – Fury – Jean-Baptiste Lully – French Baroque Opera – Music Tragedy – Philippe Quinault – Rhetoric – Seventeenth Century French Theater

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	vii
INTRODUCTION : DE LA MESURE	1
CHAPITRE I : TOPIQUES DE LA FUREUR	10
A. Humeurs, passions et physiognomonie	12
B. Modèles antiques de la fureur héroïque	18
C. <i>L'Orlando</i> de l'Arioste	25
D. Roland dans les fureurs dramatiques du XVII ^e siècle français	28
E. Pour une esthétique de la fureur	37
CHAPITRE II : ROLAND, ANALYSE RHÉTORIQUE	41
A. Invention	43
a. L'Arioste : l'adoucissement nécessaire	43
b. Sénèque et Mairet : ressorts dramatiques	46
c. Influences pastorales	49
d. Des lieux communs de la colère	51
B. « On aimerait finir ainsi! » : sur la disposition	53
a. Unité d'action et circularité	53
b. Le quatrième acte : une confirmation	56
c. « <i>Je suis trahi!</i> » : disposition de la dernière tirade de Roland	60
C. Élocution	63
a. Style et registres	63
b. Lexique et figures	69
c. Le rythme	75
D. Action	78
a. Une voix pour la fureur : indices de déclamation	81
b. « <i>La danse du furieux</i> » : sur le geste	86
CONCLUSION : SUBLIMER UN SPECTACLE ODIEUX	92
BIBLIOGRAPHIE	97
ANNEXES	
I. <i>Roland</i> , Acte IV, scène 6 : discours de la fureur	ii
II. Atelier de Jean Berain, dessin reproduisant le frontispice des éditions parisiennes, <i>Recueils des Menus Plaisirs du roi</i> , BnF.	iii
III. Fr. Erlinger, frontispice tiré de l'édition du <i>Recueil général des opéras</i> , Paris, Ballard, 1703, BnF.	iv
IV. Henri de Baussen, <i>Roland</i> , Acte IV, illustration accompagnant la partition de 1709, University of North Texas.	v

Que si nous ne l'avons pas écrit avec la chaleur et l'enthousiasme qu'il doit inspirer, ce n'est assurément pas faute d'en avoir connu tout le prix; et si par de bonnes raisons on nous prouve que ce sujet n'est pas un des plus utiles et des plus intéressants qu'on puisse mettre sur la Scène, nous n'hésiterons pas à reconnaître et à convenir que nous avons été toute notre vie le triste jouet de nos illusions, et que nous ne pouvons trop regretter d'avoir consumé nos jours dans la vaine recherche des beautés de l'art et de la nature.

- RICHEROLLE D'AVALLON, *Ajax furieux*

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en tout premier lieu ma directrice de recherche, Madame Jeanne Bovet, professeure au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, qui a su composer avec tous les délais et les changements que j'ai imposés à notre échéancier, qui s'est toujours montrée très disponible et attentive, et qui a eu la gentillesse de lire et corriger ce travail à maintes reprises.

Je suis très obligée envers Monsieur Jean-Philippe Beaulieu, professeur au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, pour ses nombreux conseils et suggestions de lecture et d'écoute, ainsi que pour ses encouragements.

J'adresse également mes remerciements à Madame Julia Gros de Gasquet, professeure et co-directrice de l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, qui m'a si gentiment accueillie et dirigée, lors de mon séjour de recherche à Paris au printemps 2010.

J'éprouve une reconnaissance toute spéciale envers Monsieur Karim Larose, professeur au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, qui m'a appris les rudiments de la recherche universitaire, ainsi que le souci du travail méticuleux, alors qu'il était directeur de la Chaire de recherche du Canada sur la littérature québécoise et le discours culturel.

Ce mémoire n'aurait pu être complété avec tant de soin sans le support financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), ainsi que du programme de bourse de mobilité du ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport qui m'ont, entre autres, permis d'effectuer un séjour de recherche à l'étranger, et je les remercie grandement de leur soutien.

Je remercie vivement mon lecteur de bonne foi, Monsieur Carl Diotte, mes amis et collègues de la Chaire, Mesdemoiselles Amélie Dupuis, Jennifer Beaudry et Julie Courtemanche, ainsi que mes chers parents, qui ont multiplié les formes d'encouragements pour la réalisation de ce travail.

Enfin, que Monsieur Philippe Gervais, professeur au Collège Maisonneuve, voie ici l'expression de toute ma gratitude pour m'avoir fait connaître les merveilles de l'opéra baroque, dont *Roland*, et m'avoir maintes fois encouragée et conseillée dans ce travail.

INTRODUCTION : DE LA MESURE

On dit du théâtre classique qu'il n'en est point de plus mesuré dans toute l'histoire littéraire française. De nombreuses prescriptions régulent sa durée, ses lieux, sa forme, ses sujets, son style, même sa visée. Pour qui connaît le goût de l'époque pour l'établissement et la hiérarchisation, cet esprit de méthode et de codification ne surprend guère. La (ré)organisation de la Cour, du royaume de France et des institutions sociales n'a pas exclu les Arts – et donc le Théâtre – de son projet, et la création des Académies a grandement favorisé l'instauration et la diffusion des principes du style français. Devenu tout à la fois école de mœurs et machine à chefs-d'œuvre, le théâtre du Grand Siècle témoigne, comme l'explique Norbert Élias, de l'éthique de Cour et de l'importance du maintien et du contrôle des passions au sein de celle-ci :

Notons qu'il [le théâtre classique français] est un élément intégrant de la vie sociale à la cour, qu'il n'est pas un délassement. [...] La pièce qu'on [...] présente se signale par la même mesure, la même rigueur de développement qui caractérise toute la vie de cour. Les passions peuvent être fortes, mais les éclats passionnés sont mal vus¹.

Bien que certains types de désordres soient écartés de la scène classique – la représentation de la violence guerrière, par exemple, est généralement laissée aux hypotyposes ou aux décors de palais détruits – plusieurs y prennent pourtant place. Ainsi le *furor amoris*, pendant plus passionnel et plus émouvant du délire passager qui naît de la blessure amoureuse, y trouve un asile légitime, et agit plus spécifiquement comme moteur d'un genre dramatique particulier, la tragédie en musique. Il est au cœur de *Roland*, opéra de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault, présenté en 1685 et consacré au grand paladin français dont l'Arioste avait conté les aventures dans sa célèbre épopée *Orlando furioso*, parue dès 1516. Le passage le plus notoire de l'œuvre, auquel renvoie le titre, est en effet celui où Orlando², apprenant la trahison de sa bien-aimée Angélique, sombre dans un accès de folie furieuse où, « plus fou qu'Ajax, plus furieux qu'Hercule, [il] déracine [...] les arbres comme des “plants de fenouil”, arrache la tête d'un berger [...] et se servant de ce cadavre comme

¹ Norbert Elias, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985 [1969], p. 107.

² Afin d'éliminer les risques de confusion, nous désignons le héros de l'Arioste sous le nom d'Orlando et celui de Quinault et Lully par Roland. Toutefois, nous ne modifions pas les extraits de l'*Orlando furioso* que nous citons, dans lequel le nom du chevalier a été francisé.

d'une masse, massacre paysans et troupeaux, puis s'en va, errant, vagabond, et, pour se nourrir, affronte à mains nues des bêtes fauves qu'il mange crues³. »

Attendue du public, l'éclosion – sinon l'*explosion!* – de la fureur de Roland se trouve problématisée par le passage de l'épopée au théâtre français. En effet, si l'on tient compte des nombreuses règles de bienséance et de vraisemblance qui touchent à la fois la constitution des tragédies lyriques et leurs représentations, ainsi que des idéaux de comportements sociaux de l'époque, on imagine difficilement la représentation scénique de tels excès. Comment donc représenter la fureur de Roland dans toute sa force et son étendue sur la scène française du second XVII^e siècle, si, comme le souligne Claire Chevrolet, elle « constitue l'irreprésentable de la tragédie lyrique et de l'ère classique qui l'a produite⁴ »? Comment mesurer la démesure? Est-ce que la tragédie en musique propose à cet effet d'autres moyens que sa contrepartie parlée? C'est ce que le présent travail cherche à préciser.

De leur création à la Révolution, on n'a cessé, en France, de remettre sur les théâtres les onze opéras que composa Jean-Baptiste Lully sur les livrets de Philippe Quinault. Du vivant de leurs créateurs⁵, ces œuvres étaient plus représentées que les succès des grands dramaturges classiques que l'on connaît aujourd'hui. En effet, comme le rappelle Buford Norman, « [une] nouvelle tragédie lyrique pouvait connaître jusqu'à 150 représentations, au moins trois fois par semaine, pendant une cinquantaine de semaines [...]. À titre de comparaison, les tragédies de Racine n'avaient pas plus de 40 représentations au moment de leur création, et le plus grand succès du siècle, le *Timocrate* de Thomas Corneille, n'en eut environ que 80⁶. » Bien que la critique universitaire du XX^e siècle les ait longtemps méconnues, ces œuvres eurent une influence et un rayonnement des plus significatifs sur la littérature et la musique d'Ancien Régime. D'ailleurs, Philippe Quinault détenait, à titre de librettiste, une notoriété telle qu'afin de s'inscrire dans l'horizon de la musique française et de profiter de l'éclat et de la renommée des vers qui causèrent

³ Michel Orcel, « "Il habite sa seule force" (sur la fureur d'Orlando) », dans Belinda Cannone et Michel Orcel (dir.), *Figures de Roland*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 105.

⁴ Claire Chevrolet, « Roland ou le fou par amour », *L'Avant Scène Opéra*, n° 154, juillet 1993, numéro consacré à *Orlando* de G.F. Haendel, p. 64.

⁵ C'est-à-dire jusqu'en 1687, année de la mort de Lully.

⁶ Buford Norman, « Introduction », dans Philippe Quinault, *Livrets d'Opéra*, Toulouse, Société de littératures classiques, 1999, p. xii.

tant de larmes à Madame de Sévigné⁷, plusieurs compositeurs du XVIII^e siècle reprirent ses livrets pour leurs propres compositions⁸. Les vers que « le poète des grâces », ainsi que le nommait Voltaire⁹, destinait à la musique étaient, disait-on, inégalables et de nombreuses tragédies lyriques subséquentes souffrirent de ne point avoir de bons livrets¹⁰.

Toutefois, le reste de sa production dramatique (qui est constituée d'une quinzaine de tragédies et comédies) a fait l'objet de nombreuses remontrances, notamment de la part de Boileau, qui laissèrent à des siècles de critique littéraire une image bien peu glorieuse de notre poète. Pourtant, comme l'a montré B. Norman, « [ce] n'est pas un mince titre de gloire d'avoir réussi dans un domaine littéraire où échouèrent Racine, La Fontaine, et Boileau, ni d'avoir été choisi pour remplacer Molière comme collaborateur¹¹ ». Peu d'ouvrages critiques sont consacrés à Quinault; signalons tout de même l'essentiel Étienne Gros, *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*, publié en 1926¹². Si ses livrets ont récemment fait l'objet de thèses¹³ et d'ouvrages spécialisés comme ceux de B. Norman¹⁴, ils sont rarement étudiés de façon individuelle, comme nous souhaitons le faire pour *Roland*¹⁵.

Par ailleurs, l'étude de *Roland* est d'autant plus pertinente que les opéras de Lully font aujourd'hui l'objet de nouvelles mises en scène. En effet, célébrées en leur temps et tombées dans l'oubli au XIX^e siècle, ces œuvres jouissent enfin à nouveau de leur gloire passée. L'accroissement des études critiques portant sur l'opéra baroque, tant en

⁷ « [*Alceste*] est un prodige de beauté : il y a déjà des endroits de la musique qui ont mérité mes larmes; je ne suis pas seule à ne les pouvoir soutenir; l'âme de Mme de La Fayette en est alarmée. » Madame de Sévigné, « À Madame de Grignan [lettre du 8 janvier 1674] », *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1972, tome I, p. 661.

⁸ On compte parmi ceux-ci Mondonville (*Tbésée*, 1765), Gluck (*Armide*, 1777), Piccinni (*Roland*, 1778 et *Atys*, 1780), Jean-Christophe Bach (*Amadis*, 1778) et Philidor (*Persée*, 1780). Notons que ces livrets sont souvent retravaillés par d'autres dramaturges, dont Jean-François Marmontel.

⁹ Voltaire, *Le Temple du Goût*, Amsterdam, Étienne Ledet, 1733, p. 42.

¹⁰ En témoignent les critiques acerbes que fait Charles Collé, librettiste et mémorialiste, des livrets de ses contemporains : « Rien ne prouve mieux l'excellence de la musique de Rameau que la patience du public pour des paroles aussi rebutantes » (p. 22); « j'avoue que la musique en est bien jolie, mais il est déshonorant pour notre nation qu'on laisse jouer en public des [paroles] aussi détestables » (p. 49); « On trouve de belles choses dans la musique, mais elle aura bien de la peine à vaincre l'ennui que donnent les paroles » (p. 376). Charles Collé, *Journal et Mémoires 1748-1772*, Paris, Firmin Didot Frères, 1868.

¹¹ B. Norman, *op.cit.*, p. xi.

¹² Étienne Gros, *Philippe Quinault, sa vie, son œuvre*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1926].

¹³ Philippe Gervais, « Les tragédies en musique de Philippe Quinault : étude rhétorique », thèse de doctorat, Paris, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2002; Sylvain Cornic, « Philippe Quinault ou la naissance de l'opéra », thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2007.

¹⁴ *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre, Mardaga, 2^e édition, 2009 [2001].

¹⁵ Nous n'avons trouvé qu'un seul article consacré exclusivement à *Roland* : Angela Oster, « Le déclin du merveilleux. L'opéra baroque français et le système des genres du siècle classique : *Roland* (Jean-Baptiste Lully/Philippe Quinault) », dans Gian Paolo Giudicetti (dir.), « L'Arioste : discours des personnages, sources et influences », *Lettres Romanes* (numéro spécial), 2008, Université Catholique de Louvain, p. 189-203.

musicologie qu'en études théâtrales, au cours des trente dernières années, est sans doute lié à l'engouement public qui s'est déclaré pour ces œuvres en 1987, lorsque William Christie et Jean-Marie Villégier ont présenté *Alys* d'abord à l'Opéra Comique de Paris, puis un peu partout à travers le monde. Depuis ces représentations quasi mythiques, les enregistrements¹⁶ et mises en scène de Lully se sont multipliés dans différents pays d'Europe et d'Amérique du Nord.

Ces redécouvertes et avancées musicologiques ouvrirent la voie aux études théâtrales qui entreprirent un long travail de « dépolissage » du jeu et de la déclamation baroques. À cet égard, Eugène Green, dont les mises en scène élaborées avec le Théâtre de la Sapience et justifiées dans son ouvrage *La parole baroque*¹⁷ ont été le fondement de nombreuses recherches et créations, fait figure de pionnier. S'il s'est désormais retiré du milieu théâtral, ses élèves, dont font partie Benjamin Lazar, Julia Gros de Gasquet et Jean-Denis Monory, poursuivent brillamment dans son sillage. Les récentes mises en scènes de B. Lazar (*Le Bourgeois Gentilhomme* en 2004, *Cadmus et Hermione* en 2008) eurent un succès populaire considérable et ont fait l'objet de commercialisations vidéo. Ces découvertes et expérimentations sont nourries par les nombreuses rééditions de traités anciens portant sur le jeu de l'acteur, la composition des poèmes dramatiques et les procédés plus techniques menant à la réalisation des machineries et autres éléments de décors, qui ont eu lieu au cours des quarante dernières années. Dans cette veine, l'apport de Sabine Chaouche, qui a travaillé à l'édition de nombreux traités sur l'art du comédien¹⁸ et a publié des études sur la gestuelle ancienne visant à nuancer l'opinion critique sur ce jeu très « typé », voire « ampoulé », « enflé » et « pompeux »¹⁹, n'est pas négligeable et servira grandement au présent mémoire.

Parmi ces traités anciens manque pourtant un essentiel « Art de la Tragédie en Musique », qui définirait l'esthétique baroque et conseillerait la production d'opéra. La faute en revient peut-être à Quinault qui, malgré sa participation à l'élaboration de ce genre nouveau, n'a jamais rédigé d'art poétique, comme le déplorait au XVIII^e siècle Pierre-

¹⁶ La très récente parution de *Bellerophon* au disque (Les Talens Lyriques, Aparté, 2011) vient enfin compléter l'intégrale des enregistrements des opéras de Lully entamée en 1975 avec *Alceste* (La Grande Écurie, CBS). Seul *Cadmus et Hermione* n'est disponible qu'en format DVD (Alpha, 2008).

¹⁷ Eugène Green, *La parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Texte et Voix », 2001.

¹⁸ *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, 2001.

¹⁹ Sabine Chaouche, « Introduction », dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, *op.cit.*, p. 9.

Charles Roy, librettiste : « Encore si Quinault nous eut laissé ses réflexions sur un art qu'il avait inventé et perfectionné; s'il eut suivi l'exemple du grand Corneille [...], mais cette ressource nous manque. Que reste-t-il à faire? Il faut arracher à Quinault même son secret, par l'analyse de son Théâtre, décomposer tous ses Opéra, en examiner les ressorts, en développer le jeu²⁰ ». Corollairement, si les études critiques sur le théâtre lyrique d'Ancien Régime se sont multipliées au cours des trente dernières années, elles se présentent bien souvent comme des poétiques du genre entier, allant de la création de *Cadmus et Hermione*, première tragédie en musique de Lully (1673), à la veille de la Révolution. Soulignons trois importants ouvrages de ce type aux titres éloquents : *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme un genre littéraire* (Cuthbert Girdlestone, 1972), *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* (Catherine Kintzler, 1991) et *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)* (Laura Naudeix, 2004).

Bien que nécessaires, ces approches poétiques demeurent imparfaites. Si elles parviennent à identifier les constantes et les origines de ce nouveau genre, elles en négligent souvent les fins et les représentations concrètes. Nécessairement, comme il est un des premiers à porter un intérêt littéraire à ce corpus, C. Girdlestone n'a d'intérêt que pour le texte, qu'il considère « moins intense, moins complexe et moins profond²¹ » que celui du théâtre tragique parlé. Selon lui, la tragédie lyrique n'est pas tragique, elle n'a pour but que de divertir. Aussi, son travail prend-il plutôt la forme d'une présentation des tragédies lyriques et des caractéristiques stylistiques qu'elles partagent, que d'une réelle analyse. Jamais il ne remet en question la valeur – toujours dépréciée – de ces « œuvres peu familières²² » et son approche structuraliste semble négliger la performance du spectacle baroque.

Cette veine structuraliste est prolongée par les travaux de C. Kintzler, qui centre sa poétique sur un concept qu'elle place aux origines de la tragédie en musique. Pour elle, le théâtre lyrique français s'est construit en réaction à l'opéra italien et par inversion des principes fondamentaux de la tragédie classique²³. Ainsi, elle affirme par exemple que, dans la mesure où la violence est proscrite sur la scène classique, le théâtre lyrique (qui sert

²⁰ Pierre-Charles Roy, « [Lettre sur l'Opéra] » dans Élie Fréron, *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1966 [1749] vol. II, p. 16.

²¹ Cuthbert Girdlestone, *La tragédie en musique considérée comme un genre littéraire*, Genève, Droz, 1972, p. 119.

²² *Ibid.*, p. 334.

²³ Cette approche d'inspiration intertextuelle (C. Kintzler traite « d'hypothéâtre » et « d'hyperthéâtre ») ne semble pas avoir été disputée par la critique musicologique, qui aurait intérêt, il nous semble, à repenser ce rapport à l'opéra italien.

d'exutoire à la pression des règles du théâtre régulier) sera nécessairement la scène de nombreux meurtres et autres ravages violents. Il est vrai que les premiers opéras de Quinault et Lully continrent parfois plus de scènes violentes que le théâtre déclamé, mais dans *Roland*, le plein arsenal de la fureur tel que décrit par l'Arioste n'est déployé ni dans le texte ni dans la musique. Par ailleurs, il serait bien aisé, en le modifiant quelque peu, de faire du livret de *Roland* une tragédie classique en bonne et due forme, comme le constate Philippe Beaussant dans l'ouvrage qu'il consacre à Lully.²⁴

Dès la préface de sa *Dramaturgie*, L. Naudeix prend bien soin de souligner l'importance des différents éléments de la représentation dans l'analyse du théâtre lyrique : « le texte d'un opéra doit avant tout se présenter comme un support de tous les enjeux de la représentation. Nous voudrions considérer le poème comme un "livret", c'est-à-dire un texte qui n'est à aucun moment pensé comme autonome, mais comme un texte "orphelin" de son spectacle et de la voix des chanteurs²⁵. » Toutefois, à bien le lire, l'ouvrage tient fort peu compte de « la voix des chanteurs » et donc de la musique, qui est effectivement un des « enjeux de la représentation ». À ce propos, l'auteure avoue que, selon sa perspective – qu'elle dit être celle des créateurs de l'opéra – « la musique est [...] considérée comme un phénomène sonore agréable mais incapable de signifier quoi que ce soit²⁶ ». Elle ajoute ensuite que « si le poème est une toute petite parcelle de l'ensemble qu'il faudrait considérer pour rendre parfaitement compte de chacune des œuvres étudiées, il en est aussi la part la plus significative, qui peut être considérée comme la matrice du spectacle²⁷ », justifiant ainsi son angle d'approche qui se résume principalement à l'analyse du texte et à des considérations sur les décors et éclairages.

Au contraire, la perspective à adopter pour bien comprendre les effets du spectacle de la tragédie en musique nous semble être davantage celle du spectateur, qui est en mesure d'évaluer l'efficacité des moyens rhétoriques mis en place par les auteurs de l'œuvre qui lui est présentée. Jean-Yves Vialleton soutient que « la tragédie est rhétorique non parce qu'elle s'organise comme un discours, ni parce qu'elle est la mise en scène de discours rhétoriques, mais parce que comme un discours elle transmet des passions²⁸. » À cet égard, l'analyse

²⁴ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, Paris, Gallimard, 1992, p. 667 et suiv.

²⁵ Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 18.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁷ *Idem.*

²⁸ Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 632.

d'opéra présente néanmoins quelques problèmes théoriques et méthodologiques. Comme l'a montré Isabelle Moindrot, l'opéra n'est pas une union égalitaire de la littérature, de la musique et du théâtre, mais bien un mélange aux proportions imprécises de ces différents arts. Les arts qui composent l'opéra n'atteignent pas le spectateur par couches successives, et le plaisir qu'y prend celui-ci ne distingue pas le chant du geste ou du verbe. Du coup, tenter d'analyser à parts égales et séparément les trois grands codes rhétoriques que contient la tragédie en musique – ceux du texte, de la musique et de la scène (incluant la danse et le geste, mais aussi le décor et les machines) – afin de rendre compte de la performance serait en quelque sorte une erreur, et brouillerait l'effet réel de la représentation.

Ceci dit, les études combinées de la tragédie lyrique sont rares, parce que peu de chercheurs possèdent les compétences littéraires, dramaturgiques et musicologiques qu'elles requièrent. Sans prétendre maîtriser toutes ces qualifications, nous tenterons néanmoins, en gardant cette idée en tête, de nous rapprocher d'un idéal de l'analyse d'opéra. Au-delà d'un relevé des figuralismes musicaux ou des indications gestuelles suggérées par le texte, il s'agira, dans ce mémoire, d'étudier la combinaison des différentes rhétoriques et sa concrétisation dans la performance du théâtre en musique. Puisque I. Moindrot propose de « traiter [les arts multiples de l'opéra] sur le même plan sans nécessairement les disjoindre par la méthode d'analyse, qu'ils soient accessibles ou non à la saisie par le langage²⁹ », nous appliquerons l'analyse rhétorique à toutes les composantes de la représentation d'opéra.

L'approche rhétorique étant dorénavant généralement admise comme méthode d'analyse des textes littéraires d'Ancien Régime, nous nous inspirerons à cet égard pour l'analyse du livret des travaux de Aron Kibédi Varga, Gilles Declercq, Marc Fumaroli et Peter France³⁰. Prenant appui sur les travaux de Raphaëlle Legrand, Jean-Pierre Pinson, Dene Barnett et Manuel Couvreur³¹, le présent travail convoquera aussi l'outillage rhétorique de l'analyse musicale. Il apparaît bien, après tout, que la musique de scène se

²⁹ Isabelle Moindrot, *La représentation d'opéra*, Paris, PUF, 1993, p. 9.

³⁰ Aron Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970; Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions Universitaires, 1992; Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980; Peter France, *Racine's Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1965.

³¹ Raphaëlle Legrand, « Persée de Lully et Quinault : orientations pour l'analyse dramaturgique d'une tragédie en musique », *Analyse musicale*, n° 27, 1992, 2^e trimestre, p. 9-14; Raphaëlle Legrand, « La rhétorique en scène. Quelques perspectives pour l'analyse de la tragédie en musique », *Revue de musicologie*, n° 84/1, 1998, p. 79-91; Jean-Pierre Pinson, « L'action dans le récitatif pathétique de Lully : la déclamation », *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*, n° 5, 1984, p. 152-178; Dene Barnett, « La Rhétorique de l'opéra », *XVII^e siècle*, n° 132, 1981, p. 335-348; Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully : musique et dramaturgie au service du Prince*, Bruxelles, Marc Vokar, coll. « La musique et son temps », 1992.

prête tout à fait à l'analyse rhétorique, car elle est elle-même porteuse de discours. Pour ce qui est de l'analyse rhétorique de la gestuelle ou des dispositifs scéniques, les exemples de travaux sont à chercher davantage du côté de la danse – comme ceux de Marie-Françoise Christout³² – ou de l'histoire musicale – parmi lesquels se trouvent les recherches du musicologue Jérôme de La Gorce³³. Rappelons que, dans ses fondements antiques, la rhétorique n'est pas pensée sans le geste ou le contexte, et qu'ils sont des éléments intégrants de la performance de tout orateur.

Dans *Roland*, le contraste entre le personnage déraisonné et ses vis-à-vis scéniques montre que la représentation du désordre s'inscrit évidemment dans la parole, mais également dans tout autre élément discursif (gestes, décors, musique) pouvant être perçu par les spectateurs. Ces éléments signalent à leur manière l'extraordinaire démesure de la fureur de Roland, tout en demeurant dans le cadre de leurs réglementations et usages conventionnels. Ainsi, la folie furieuse s'exprime selon une logique qui diffère du sens commun, une logique du désordre. Dans une brillante étude portant sur la fureur dans le théâtre de Sénèque, la latiniste Florence Dupont émet l'hypothèse selon laquelle le personnage furieux vit un désordre réglé par une autre rhétorique :

Devenu capable de n'importe quoi, il tourbillonne sans but, égaré, agité par des passions, agitations de l'âme – *perturbatio animi* – qu'aucune *mens* [ensemble des références sociales] ne contrôle plus ni ne dirige, que ce soit vers le bien ou vers le mal [...]. Tout cela ne déboucherait sur rien d'autre qu'un corps chaotique, réduit aux cris, si le héros ne quittait le monde des hommes pour trouver de nouvelles références dans le monde mythologique des monstres. [...] Le fou tragique noue avec une autre raison, une autre logique. Une fois débarrassé de la morale humaine, de ses valeurs et de ses exemples, il va chercher chez les grands criminels tragiques ses valeurs et ses modèles³⁴.

Il nous semble que cette hypothèse peut aussi s'appliquer à la fureur qui nous occupe. Tout comme la tragédie classique, la tragédie en musique transmet des passions, et l'essentiel de cette transmission se fait grâce à certains codes, hérités pour une part des traditions littéraires et musicales, et d'autre part des valeurs collectives et des comportements sociaux. Ces codes sont, en grande partie, connus du public, et ce dernier parvient à décoder la folie de Roland car il en reconnaît la logique des signes.

³² Marie-Françoise Christout, « Ballets de cour et comédies-ballets : sources d'inspirations pour les tragédies lyriques de Lully », dans Jean-Pierre Néraudau et collab., *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991, p. 123-127.

³³ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002 et *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France 1645-1765*, Paris, Éd. du Patrimoine, 1997.

³⁴ Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995, p. 80.

Selon F. Dupont, cette raison puise dans la veine mythologique qui nourrit le théâtre de Sénèque. Les opéras de Quinault et Lully s'appuient sur cette même tradition mythologique, mais bénéficient également de tout l'héritage littéraire et philosophique des humanistes. Si l'Orlando de l'Arioste se dresse au confluent de la « tradition gréco-latine de la folie héroïque et [de la] tradition courtoise de la folie d'amour³⁵ », Roland, lui, est à la croisée de trois filiations différentes : la première est composée des fureurs antiques (Ajax, Hercule, Achille et même Oreste), la seconde s'établit autour des figures de chevaliers errants (dont font partie Don Quichotte et le chevalier Yvain) et la troisième réunit les différents personnages quinaldiens qui sont aux prises avec des épisodes de fureur (l'aveuglement d'Atys et la colère de Cérès dans *Proserpine*, par exemple). Ce sont ces filiations qui tissent le « monde mythologique des monstres » de Roland. S'y ajoute une longue tradition de relectures françaises de la fureur de Roland, qui s'étend entre le poème de l'Arioste et la tragédie lyrique de 1685; parmi ces textes se trouvent les tragi-comédies *Les amours tragiques d'Angélique et de Médor* de Charles Bouter (1614), *Le Roland furieux* de Jean Mairet (1640), ainsi que le *Ballet du Roy représentant la Furie de Roland* (1618), dont les vers sont de René Bordier³⁶.

L'observation de ces référents et antécédents permet d'identifier les valeurs et modèles que Quinault et Lully puisent dans la topique de représentation de la fureur et de spécifier en quoi ils s'y rattachent ou s'en distinguent, définissant ainsi ce que nous appelons une rhétorique du dérèglement. Dans cette perspective, le premier chapitre vise à circonscrire historiquement et épistémologiquement la notion de fureur, afin de l'entendre au sens où l'entendait le XVII^e siècle, et de la distinguer de notions voisines, comme la folie et la colère, tant sur le plan médical que sur le plan littéraire et esthétique. Il sera ensuite possible d'entreprendre la pleine analyse rhétorique de la fureur de *Roland*, à laquelle sera consacré le second chapitre de ce mémoire.

³⁵ Orcel, *loc.cit.*, p. 102.

³⁶ Mentionnons également les tragédies *Les amours d'Angélique et de Médor* de Gabriel Gilbert, parue à Paris en 1664, chez François Mauger, qui ne contient pas de scène de fureur, ainsi que la supposée *Amours d'Angélique et de Médor* attribuée à Coignée de Bourron, qui aurait paru en 1620 chez Nicolas Oudot à Troyes, dont nous n'avons trouvé que peu de traces.

CHAPITRE PREMIER : TOPIQUES DE LA FUREUR

Ira furor brevis est
HORACE, *Épîtres*

Le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière, publié pour la première fois en 1690 et témoin fidèle de la *doxa* généralement admise sous Louis XIV, définit d'abord la fureur comme un « emportement violent causé par un dereglement d'esprit & de la raison¹ ». Fait significatif, le premier exemple donné (« il prend à cet homme des accès de fureur si violents, qu'il le faut lier² ») pourrait s'appliquer parfaitement à Orlando, fou à lier en effet, qu'il faudra attacher de plusieurs cordes pour le terrasser, « moyen employé par le maréchal-ferrant pour renverser les chevaux et les bœufs³ ». Furetière propose ensuite d'autres significations qui dérivent de la première sans en reprendre la totalité : « colère violente et démesurée⁴ » (mais sans folie véritable), « passion qui nous fait agir avec de grands emportements⁵ » (mais sans colère, comme la fureur du jeu), et enfin « violents mouvements de l'âme⁶ » (les fureurs poétiques, voire bachiques). Les définitions de *furieux* (nom et adjectif), si elles concernent avant tout celui « qui est transporté de colère⁷ », rejoignent également différents domaines comme le droit (« un insensé qui n'est pas capable de gouverner son bien⁸ »), l'héraldique (« En terme de Blason, on le dit particulièrement du bœuf ou du taureau⁹ »), ainsi que le spectaculaire (« se dit aussi de ce qui cause l'admiration¹⁰ »). Ce dernier sens, hyperbolique et même antithétique, avait été à la mode dans le langage baroque des précieuses, auxquelles Molière prêtait, par dérision, des phrases comme « j'ay un furieux tendre pour les hommes d'épée¹¹ ». Furetière relève également

¹ Antoine Furetière, « Fureur » et « Furieux », *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, non paginé.

² *Idem.*

³ L'Arioste, *Roland furieux*, Paris, Gallimard, 2003 [1532], tome II, p. 302.

⁴ Furetière, *op.cit.*, non paginé.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Molière, *Les précieuses ridicules*, Paris, Barbin, 1660, scène XI, p. 97.

l'adverbe *furieusement* (« d'une manière extraordinaire¹² »), dont Antoine de Somaize assurait trente ans plus tôt qu'il « n'est point de Précieuse qui ne le dise plus de cent fois par jour¹³ ».

Bien que la littérature savante antérieure au XVII^e siècle contienne fort peu de définitions précises de la fureur, celle-ci est fréquemment mentionnée dans les nombreuses descriptions des passions et états qui lui sont semblables, comme la colère, la manie, la folie, l'enthousiasme et la mélancolie, et desquels il importe de la distinguer. Il faut pour cela retourner au terme latin *furor*, qui signifie « folie furieuse », et qui désigne un aveuglement passager de la raison, menant à une forme de ravages extraordinaires qui font parfois du héros un criminel et qui attirent sur lui un grand déshonneur. S'il y aura parfois emploi du terme *folie* dans ce mémoire, il faudra l'entendre comme une abréviation de folie furieuse, et non au sens de maladie mentale ou d'idiotie, que les Latins appellent *insanius*. Contrairement aux fous, les fous furieux – ou *furiosi* –, une fois leurs transports passés, vivent inévitablement dans l'opprobre, à l'écart des autres hommes, et leur pénitence demeure incertaine. À ce propos, dans l'étude qu'il consacre à l'histoire de la gestion sociale et médicale des fous, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault évoque une nuance importante, en expliquant que fureur désigne une réalité souvent floue, trouble :

[...] dans le vocabulaire de l'internement, [le terme « fureur »] [...] fait allusion à toutes les formes de violence qui échappent à la définition rigoureuse du crime, et à son assignation juridique : ce qu'il vise, c'est *une sorte de région indifférenciée du désordre – désordre de la conduite du cœur, désordre des mœurs et de l'esprit – tout le domaine obscur d'une rage menaçante qui apparaît en deçà d'une condamnation possible*¹⁴.

Aussi le furieux ne commet-il pas un crime, il commet le désordre. Il échappe de la sorte à la catégorisation stricte du « héros criminel », si chère au théâtre, et ne peut être jugé ou condamné comme tel. Cette notion de désordre est centrale dans la topique de la fureur, et son rayonnement s'étend jusque dans la tragédie en musique *Roland*, où une didascalie indique que le paladin « se met dans un grand désordre¹⁵. »

De façon à bien cerner cette notion de fureur, il convient d'observer son histoire, ses origines et ses manifestations diverses. Un retour à la médecine antique, qui comprend la théorie des humeurs, le système des passions ainsi que la science de la physionomie, permettra de saisir quelles sont les causes et les marques des accès de fureur, et de se

¹² Furetière, *op.cit.*, non paginé.

¹³ Antoine de Somaize, « Tout à fait », *Le Grand Dictionnaire des prétieuses [sic]*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, [Paris, Jean Ribou, 1661].

¹⁴ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1961, p. 125. Nous soulignons.

¹⁵ [Philippe Quinault], *Roland, tragédie en musique*, Paris, Christophe Ballard, 1685, p. 65.

questionner sur leurs implications juridiques et éthiques. Après quoi, il sera possible d'examiner les premières représentations littéraires de la fureur, et d'en poser les modèles dramatiques antiques. À ces modèles s'ajoute l'exemple de l'*Orlando furioso* de l'Arioste, importante part du portrait topique du furieux. Enfin, une revue des représentations théâtrales de la fureur au XVII^e siècle amorcera notre observation des difficultés liées à sa mise en scène. Il sera ensuite possible de réfléchir sur le lien historique étroit qui rattache théâtre et fureur, qui culmine en une esthétique de la fureur.

A. HUMEURS, PASSIONS & PHYSIOGNOMONIE

Dès Hippocrate, la médecine antique a cherché à justifier les différentes formes d'accès passionnels, qu'elle associe, à travers la théorie des humeurs, aux variations des quatre humeurs que contient le corps humain – le sang, la pituite, la bile jaune et la bile noire. Ainsi, dans la pensée antique, la bonne santé correspond à un certain équilibre des proportions humorales (ce que l'on nomme *eucrasie*) dont les volumes varient selon la température et le rapport à l'air ambiant. Posséder une certaine humeur en excédent détermine un tempérament particulier, auquel sont associés différents comportements. Par exemple, les hommes qui ont la bile jaune en abondance sont bilieux, donc plus prompts à s'emporter, et ceux chez qui la bile noire est prédominante sont dits atrabilaires ou mélancoliques, et sont plus sujets à l'égarement de la pensée. Bien que les humeurs elles-mêmes soient de nature ambivalente (« c'est une substance tantôt bonne, tantôt mauvaise¹⁶ »), leurs recrudescences et embrasements parfois violents engendrent des épisodes de maladies, parmi lesquels se classe la fureur.

Ce que les Latins appelleront *furor*, les Grecs avant eux le désignaient sous différents noms, dont *melancholia* (*i.e.* mélancolie), *ekstasis* (ce qui, traduit littéralement, signifie « hors de soi ») et *mania* (*i.e.* manie). Dans le *Problème XXX*, Aristote explique que la mélancolie naît d'un excès de bile noire, et que des égarements comportementaux peuvent survenir lorsque celle-ci est surchauffée. Il faut rappeler que le mélancolique, tel que le concevaient les Anciens, ne s'abandonne pas entièrement au spleen et à la morosité qu'appréciaient tant les Romantiques. En particulier, il est plus actif, comme le souligne Jackie Pigeaud : « Le silence, la taciturnité sombre, pour parler comme le fait encore Pinel, l'athymie sont moins souvent évoqués que l'exubérance de la colère, de la parole, de l'amour, de la violence. Le

¹⁶ Hippocrate, *Sur le rire et la folie*, éd. Yves Hersant, Paris, Rivages poche, 1989, p. 78-79.

mélancolique est surtout peint comme un être agité¹⁷. » Cette agitation, Aristote l'explique comme une conséquence de la morsure constante de la bile noire sur le corps des mélancoliques, qui se retrouvent ainsi « sans cesse en état de désir violent¹⁸ », toujours en quête d'un apaisement que leur procurerait n'importe quelle source de plaisir. De ce fait, le mélancolique vit toujours dans l'attente et l'urgence d'un soulagement, ce qui le pousse à la déroute et au spectacle : « [Le] mélancolique ne tolère pas la sobriété terne de la vie. Il est contraint au divertissement. Il est l'homme du Divertissement. Pour la même raison, il est un être de violence et de contraste, en proie au changement incessant; il est insaisissable¹⁹. »

Le *furiosus* possède ainsi à n'en point douter une nature puissamment atrabilaire. En effet, outre son agitation apparente, le furieux est lui aussi enclin à perdre la raison, sujet aux poussées d'exubérances, et, en définitive, il se montre tout autant homme du divertissement, contraint par la douleur à chercher un apaisement quel qu'il soit. La fureur devient un antidote à la douleur, car elle permet un détour, un dérivatif à la souffrance que causerait un réel exercice de la raison. Au théâtre, l'épisode furieux correspond à un double divertissement, qui transporte à la fois la raison du *furiosus* et celle des spectateurs.

Alors que la théorie des humeurs permet de déterminer des comportements humains, le système des passions, autre importante assise de la pensée antique, évalue les mouvements de l'âme qui altèrent momentanément l'entendement. Dans la *Rhétorique*, Aristote identifie quatorze passions différentes, qu'il définit ainsi : « on appelle Passions, tout ce qui étant suivi de douleur ou de plaisir, apporte un tel changement dans l'esprit qu'en cet état il se remarque une notable différence dans les jugements qu'on rend²⁰ ». Aristote ne reconnaît pas la fureur parmi ces passions, mais il la présente néanmoins comme une conséquence des accès de la Colère, qu'il qualifie de la sorte :

un désir de Vengeance de laquelle nous croyons pouvoir venir à bout, mais un désir triste et mêlé de déplaisir, dans la pensée que nous avons qu'on nous a méprisés et traités indignement, ou quelqu'un de ceux qui nous appartiennent. [...] Car il est vrai que la Colère est toujours accompagnée de plaisir [...] parce que la vengeance, qu'on se propose alors, est tellement présente à l'imagination, que véritablement on croit se venger déjà; ce plaisir-là au reste est un plaisir trompeur qui ressemble à un songe et à une rêverie agréable²¹.

¹⁷ Jackie Pigeaud, « Introduction », dans Aristote, *L'Homme de génie et la Mélancolie. Problème XXX, 1*, Paris, Rivages poche, 1988, p. 28-29.

¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

²⁰ Aristote, *Rhétorique des passions [Rhétorique, 1377b15, 1388b30]*, postface de Michel Meyer, trad. de Cassandre (1654), Paris, Rivages poche, 1989, p. 10.

²¹ *Ibid.*, p. 13-14.

L'idée de vengeance semble en effet inhérente à notre problématique. Ordinairement, les *furiosi* ont été injustement humiliés²² – c'est du moins l'impression qu'ils ont – et le déploiement de leur fureur est généralement lié à leurs projets de vengeance. Michel Meyer explique que cette humiliation qui indigne jusqu'à l'emportement consiste en vérité en une méprise identitaire. C'est-à-dire que l'offenseur, par sa bévue, s'abuse sur la nature ou le statut de l'offensé, et crée ainsi un débalancement entre les deux : « La colère est un cri proféré contre une différence imposée, "injuste", ou perçue comme telle, elle indique à l'interlocuteur que l'image qu'il se fait de lui, le locuteur, est sans fondement²³. » Du coup, la colère (de même que la vengeance qui suit) permet de rééquilibrer cette relation et de réaffirmer, d'une certaine façon, l'identité de l'offensé.

Aristote, dans sa définition, accorde une importance particulière au plaisir qui accompagne généralement la colère. Ce plaisir, qu'il qualifie de « trompeur²⁴ » et qu'il impute à la « rêverie²⁵ » de la vengeance, évoque l'enthousiasme de l'illusion qui accompagne nécessairement l'accès de fureur. En effet, il se dégage un certain enthousiasme – à défaut de le nommer plaisir – dans le geste des *furiosi*, qui est attribuable à la satisfaction de la vengeance fantasmée. Aristote lui-même associe colère et illusion, tant au sens de rêverie que de méprise.

Dans les *Tusculanes*, véritable « traité des passions stoïcien²⁶ », Cicéron note une différence fondamentale entre les conceptions grecques et romaines de la fureur. Il explique en effet que, contrairement à la pensée grecque, qui justifie principalement les excès de fureur par des débalancements physiologiques et humoraux, la pensée romaine préfère leur attribuer des origines plus psychologiques. Il écrit :

Nous [les Romains] ne confondons pas la folie (*insania*) [...] avec la folie furieuse (*furor*). Les Grecs eux, voudraient bien en faire autant, mais les mots les trahissent : ce que nous entendons par *furor*, ils l'appellent MELANCHOLIA, tout comme s'il n'y avait pas autre chose pour déranger l'esprit que la bile noire, et que ce ne fut pas le cas d'une irritation, d'une crainte, d'une douleur particulièrement violentes, car c'est bien à cet ordre de causes que nous songeons, quand nous parlons de la folie furieuse d'Athamas, d'Alcméon, d'Ajax, d'Oreste. Celui qui vient à tomber dans cet état, les Douze Tables lui ont interdit la disposition de ses biens; aussi le texte ne porte-t-il pas : s'il est fou (*insanus*), mais : s'il est fou furieux (*furiosus*)²⁷.

²² Ajax a été jugé indigne des armes d'Achille, Orlando et Roland ont été déçus par Angélique.

²³ Michel Meyer, « Postface », dans Aristote, *Rhétorique des passions* [Rhétorique, 1377b15, 1388b30], postface de Michel Meyer, traduction de Cassandre (1654), Paris, Rivages poche, 1989, p. 139-140.

²⁴ Aristote, *Rhétorique des passions*, *op.cit.* p. 14.

²⁵ *Idem.*

²⁶ Dupont, *op.cit.*, p. 72.

²⁷ Cicéron, *Tusculanes*, III, 5. Cité par Orcel, *loc.cit.*, p. 114.

Dans cet extrait, en plus de noter que les héros cités en exemple sont tous issus de la tradition grecque, remarquons l'apparition d'une nouvelle composante dans la définition de la fureur, la composante légale. En effet, le commentaire de Cicéron révèle ici que, pour les Romains, le *furor* est d'abord une notion juridique, qui permet d'évaluer la culpabilité des condamnés, ainsi que leur niveau de responsabilité et d'humanité. Ils considèrent la folie comme relevant de l'espace commun, puisqu'elle est un critère de différenciation entre les hommes, et non pas uniquement comme le résultat d'une erreur individuelle. F. Dupont explique que, dans la pensée romaine, la fureur naît de la perte de ce qui fait le sens commun, la *mens*, et se définit comme « un aveuglement général de l'esprit – *mentis caecitas* – [qui] indique la perte de tout discernement²⁸. » L'impermanence et l'étendue de cet aveuglement permettent de distinguer le furieux du fou (*insanus*).

La redécouverte du théâtre antique et des textes de philosophes grecs et latins à la Renaissance alimente la réflexion sur la fureur et les excès passionnels : les conceptions médicales de l'Antiquité ressurgissent et se répandent dans différents pays européens grâce aux traductions commentées et ouvrages de synthèse que réalisent de nombreux érudits. Parmi ces doctes, Marsile Ficin, dans *Les Trois livres de la vie*, émet de justes conseils pour le maintien d'une bonne santé et pour favoriser la longévité, conseils qui s'inscrivent inévitablement dans le sillage des théories humorales. Reprenant ainsi les propos d'Aristote, d'Hippocrate et de Galien, Ficin suggère d'observer une constante humidité de corps et d'esprit, afin d'éviter les excès d'humeur noire, car celle-ci « offusque les esprits d'une masse trop noire et épaisse, donne terreur à l'ame, et rebouche l'entendement²⁹ ». Comme ses prédécesseurs, Ficin distingue furieux et fous, en prenant soin d'illustrer efficacement l'embrassement des humeurs : « Toute [l'humeur noire] qui provient d'embrassement nuist au jugement & à la sapience. Car pendant que ceste humeur s'embrase & ard, elle a de coustume de faire les hommes émuz & furieux, laquelle les Grecs appellent manie, & nous la nommons fureur³⁰. » Notons ici le rapprochement entre « les hommes émuz » et le déploiement de la fureur, toujours lié à un bouleversement ou à un déplacement de l'âme.

Discipline antique aujourd'hui tombée en désuétude, la physiognomonie connaît également un regain de popularité à la Renaissance. Cette science basée sur la correspondance entre les mouvements intérieurs de l'âme et les manifestations extérieures

²⁸ Dupont, *op.cit.*, p. 71.

²⁹ Marsile Ficin, *Les Trois livres de la vie*, Paris, A. L'Angelier, 1581, p. 7-8.

³⁰ *Ibid.*, p. 7.

du corps permet de déchiffrer la nature humaine grâce à des recoupements entre morphologie et psyché de même qu'à travers des analogies animales. Ainsi, selon les principes physiognomoniques, disposer d'une physionomie qui rappelle le bœuf, par exemple, laisse présager un comportement similaire à celui du bovin, et posséder un grand front témoigne d'une grande intelligence. Parmi les nombreux traités de physiognomonie publiés au XVI^e siècle, soulignons l'important ouvrage de Giambattista della Porta, *La physionomie humaine* paru en 1583, dans lequel il rappelle les origines humorales de la fureur et prévient des mélanges d'humeurs qui causent « l'inconstance d'esprit³¹ ».

Toujours attachés aux théories humorales de l'Antiquité, les médecins et philosophes des XVI^e et XVII^e siècle proposent des portraits de *furiosi* qui diffèrent peu de ceux que présentaient les Anciens. Ainsi, ils rappellent plusieurs des caractéristiques convenues de l'homme furieux, parmi lesquelles l'agitation dangereuse (« [il] se précipite partout et bien souvent se tue³² »), la chevelure défaits (« [il] hérissé ses cheveux³³ »), la chaleur des yeux (« [il] rouë ses yeux ardents³⁴ ») et l'émission de cris étrangers à l'homme (« il hurle, [...] il mugle une voix sauvage³⁵ »). L'aveuglement de l'esprit, qu'il soit causé par la colère ou qu'il résulte de la fureur, se traduit par une certaine animalisation des hommes. À ce propos, Nicolas Abraham, sieur de La Framboisière, médecin ordinaire du Roy, multiplie l'emploi de comparaisons animalières dans sa description de l'homme en colère. Aussi celui-ci « [jette-t-il] le feu par les yeux comme une beste sauvage, [...] grince les dents comme un sanglier, [...] dresse le poil comme un herisson, [...] esgratigne de ses griffes, comme un tygre³⁶ », ce qui amène le médecin à conclure : « Bref, il n'a aucune façon, ny contenance d'homme. Aussi, il n'est pas homme, n'ayant plus de raison³⁷. »

Le théologien Nicolas Coeffeteau soutient que les passions sont nuisibles à l'homme, et ne servent qu'à « aigrir & exagérer les maux, multiplier les malheurs, & à

³¹ Jean-Baptiste [della] Porta, *La Physionomie humaine*, trad. du Sieur Rault, Rouen, Jean et David Berthelin, 1655, [1583], p. 26.

³² André du Laurens, *Discours de la conservation de la veue, des maladies mélancholiques, des catarrhes et de la vieillesse*, cité par Jean-Claude Vuillemin, « Hypochondrie, illusion et dramaturgie », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, vol. 25, n° 48, 1998, p. 180.

³³ *Idem.*

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ Nicolas Abraham, Sieur de la Framboisière, *Les Œuvres*, vol. 1, Paris, Veuve Marc Orry, 1613, p. 178.

³⁷ *Idem.*

empescher le remede d'iceux³⁸. » Dans un ouvrage paru en 1620, le *Tableau des passions humaines*, il dresse une liste des affections qui peuvent troubler la nature de l'homme. Afin d'illustrer ses propos, il décrit certains tableaux qui représentent des personnages célèbres aux prises avec de grandes Passions, comme la Colère (« [visage] d'un rouge vermeil, tirant sur le feu, la bouche ouverte & escumante, les dents craquetant, pressées de despit et de rage, les veines voisines de l'oreille enflées³⁹ »), la Fureur (« les yeux roulent dans la teste, son front est humide de sueur, ses cheveux s'abaissent sur le nez, son visage est couvert d'un rouge noir, sa bouche escume, & son corps chancelant des coups qu'il a reçu, se roidit contre sa cheute, grinçant au surplus les dents, & levant les poings au Ciel⁴⁰ ») et la Mélancolie (« le visage plombé, les veines larges & grosses, les cheveux noirs & hérissés, les yeux petits & enfoncés, les paupières mouvantes, les sourcils reliez & les lèvres arides⁴¹ »). Coeffeteau souligne un détail essentiel de la représentation iconographique du fou furieux lorsqu'il écrit : « [il] est peint en ce tableau brisant ses armes, son bouclier est desfait en pièces, son javelot rompu, son épée cassée [...] & puis le voilà privé & des armes deffensives de l'âme & de celles du corps⁴². » Ce double dénuement témoigne à la fois de la vulnérabilité du *furiosus*, ainsi que de l'essence primitive du sentiment qui l'habite, et il se retrouve dans de nombreuses représentations picturales et dramatiques de la fureur.

Comme le remarque Lucie Desjardins, les médecins et les artistes du XVII^e siècle conçoivent d'abord les passions comme « tout ce qui affecte l'âme *et* produit un changement dans l'apparence extérieure⁴³. » L'intégration de cette idée physiognomonique dans le domaine des arts est d'autant plus perceptible à l'âge classique que les artistes eux-mêmes rédigent des traités sur les équations entre apparence corporelle et mouvements intérieurs. Si « l'isomorphie entre l'intérieur et l'extérieur⁴⁴ » – principe de base de la physiognomonie – facilite le déchiffrement des comportements, elle permet surtout d'encoder certaines figures passionnelles, qui clarifient la représentation des passions, telle qu'enseignée à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Charles Le Brun, peintre officiel du Roy, accompagne

³⁸ Nicolas Coeffeteau, *Le Tableau des affectations humaines auquel est traité de leurs causes & de leurs effects*, Paris, Thomas de la Ruelle, 1620, p. 198-199.

³⁹ *Ibid.*, p. 331

⁴⁰ *Ibid.*, p. 254.

⁴¹ *Ibid.*, p. 247.

⁴² *Ibid.*, p. 240-241.

⁴³ Lucie Desjardins, *Le corps parlant : savoirs et passions au XVII^e siècle*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2000, p. 1. Souligné par l'auteur.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 4.

ses écrits et conférences de dessins qui contribuent à l'identification des passions représentées, et qui illustrent les définitions médicales et morales qui se retrouvent dans différents ouvrages de l'époque. Par exemple, Le Brun explique que la Colère se reconnaît à plusieurs éléments, dont la rougeur des yeux, le plissement du visage, le grincement de dents, une importante salivation, une irrégularité dans la coloration de la peau, ainsi qu'une enflure générale du visage et une coiffure défaits⁴⁵. Les notes de Le Brun ne négligent aucun aspect physique : « tous les mouvemens sont grands & fort violens, & toutes les parties sont agitées; les muscles doivent être fort apparens plus gros & enflés qu'à l'ordinaire, les veines tenduës, & les nerfs de même⁴⁶. » Mais il se concentre généralement sur les traits du visage, qu'il considère comme le premier lieu de l'Expression. D'ailleurs, il décrète que la partie la plus expressive du visage est étonnamment le sourcil, car c'est sur celui-ci que « les passions se font mieux connoître, quoique plusieurs aient pensé que ce soit dans les yeux. Il est vrai que la prunelle par son feu & son mouvement fait bien voir l'agitation de l'Ame, mais elle ne fait pas connoître de quelle nature est cette agitation⁴⁷. » Tous ces mouvements et ces mutations sont justifiés par une logique médicale : l'enflure du corps, par exemple, provient de la profusion du sang attisé par les mouvements de bile et la coloration inégale de la peau résulte, elle aussi, de l'agitation sanguine.

Ainsi peut-on se faire une idée du savoir médical et scientifique englobant les manifestations de la fureur telles qu'elles étaient comprises à la veille de la création de *Roland*. Plus susceptible de se manifester chez les hommes au tempérament mélancolique et à la bile abondante, la folie furieuse est un épisode passager – mais remarquable – de colère extrême engendré soit par des embrasements physiologiques, soit par des vexations et des outrages publics. En raison des correspondances parfois mimétiques entre le corps et l'âme, les transports furieux se traduisent sur les corps et les visages des *furiosi*, et les représentations artistiques de ces éclats passionnés illustrent souvent ces particularités.

B. MODÈLES ANTIQUES DE LA FUREUR HÉROÏQUE

Les manifestations littéraires de la folie furieuse trouvent leurs origines dans les débuts de la littérature occidentale. En effet, le plus ancien texte littéraire d'Occident qui

⁴⁵ [Charles] Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions, proposée dans une Conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, François van der Plaats, 1702, [1668], p. 28-31.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 36-37.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

nous soit parvenu, l'*Illiade* d'Homère, fait du récit de la colère d'Achille et des ravages qui l'ont suivie son principal sujet, ainsi que l'annonce l'*incipit* : « Chante, ô déesse, le courroux du Péleïde Achille⁴⁸ ». L'imaginaire héroïque de la mythologie gréco-latine est peuplé de furieux et de furies (rappelons les fureurs d'Oreste, d'Athamas et d'Ino), et de nombreux récits mythologiques font état de légendaires aveuglements (les fureurs d'Ajax et d'Hercule en sont de bons exemples) ou de colères et de vengeance déshumanisantes (comme celles d'Achille et de Médée). Le théâtre antique n'est pas exempt de la représentation des désordres causés par la fureur et ceux-ci sont même au cœur de l'action dramatique de plusieurs œuvres qui ont été conservées.

Deux héros de l'Antiquité – l'Ajax de Sophocle et l'Héraclès d'Euripide – semblent d'excellents modèles pour la fureur de Roland, en raison des nombreux rapprochements qu'il est possible de faire entre leurs différentes folies. Plusieurs constantes se révèlent dans les récits qui sont faits de leurs célèbres déraisons, constantes qui forment les bases de la topique de la fureur, qu'il importe maintenant de détailler.

Parmi ces caractéristiques récurrentes, les premières touchent d'abord la description physique du furieux. En effet, l'apparence extérieure du personnage (qui comprend ses vêtements, son expression faciale et corporelle, ses gestes et comportements, et même sa posture) informe toujours sur son état intérieur; en ce sens, son corps peut se lire comme indicateur de sa condition mentale, un repère qui le situe parmi les hommes raisonnés ou parmi les fous. Il semble en premier lieu que la fureur incite à une forme d'automutilation ou de transformation bestiale de l'apparence. À titre d'exemple, Tecmesse rapporte qu'Ajax une fois son crime exécuté « se frappe le front avec un hurlement⁴⁹ » et qu'« il se griffe à coups d'ongles, s'arrache les cheveux à pleines mains⁵⁰ ». Cette défiguration postérieure au déploiement du *furor* est une marque évidente de la différenciation entre les fous et les hommes. Puisque le *furiosus* ne partage plus le sens commun, il n'est plus tout à fait un homme; il perd momentanément ce qui distingue traditionnellement les hommes des animaux. À cet effet, plusieurs traits physiques de la fureur – dont la recherche de la nudité (« et aussitôt se met nu, dégrafant et posant sa tunique⁵¹ ») et la bestialité des gestes (« il se

⁴⁸ Homère, *L'Illiade*, trad. de Frédéric Mugler, Paris, Actes Sud, 1995, p. 9.

⁴⁹ Sophocle, « Ajax », dans Eschyle, Sophocle, Euripide, *Les tragiques grecs. Théâtre complet*, trad. de Victor-Henri Debidour, s.l., Éditions de Fallois/ Le livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1999, p. 376.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ Euripide, « La folie d'Héraclès », dans Eschyle, Sophocle, Euripide, *Les tragiques grecs. Théâtre complet*, trad. de Victor-Henri Debidour, s.l., Éditions de Fallois/ Le livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1999, p. 1249.

rue en sauvage⁵²) – permettent de rapprocher l’homme de ses origines animales. Très fréquente dans la description des *furiosi*, la comparaison animalière participe également à cette déshumanisation des personnages en proie à la fureur. Ainsi, un serviteur rapporte qu’Héraclès, atteint de folie, n’était plus le même, à la manière d’un animal enragé : « roulements de regards, face décomposée, blanc des yeux injecté de fibrilles sanglantes... Une écume moussait sur sa barbe touffue⁵³. » Ailleurs, les rapprochements sont plus directs : Ajax est ainsi comparé à « un taureau qui meugle⁵⁴ ».

Précisons toutefois que l’avènement de la fureur ne résulte pas en une totale animalisation du *furiosus*, bien que les comparaisons entre les états animaux et les états furieux soient nombreuses. Comme l’explique Michel Orcel à propos du héros de l’Arioste, l’apparente brutalité sert avant tout à marquer le déplacement du furieux à l’extérieur de la sphère des hommes : « Qu’Orlando, dépouillé de tout vêtement, brûlé par le soleil, aille mangeant crues les bêtes qu’il abat n’est nullement le signe d’une “chute” dans l’animalité⁵⁵. » Orlando, « ni homme, ni bête⁵⁶ », devient une chose brute, c’est-à-dire primitive, essentielle. Reprenant les mots de Jean Starobinski qui méditait sur la fureur d’Ajax⁵⁷, M. Orcel ajoute : « De son propre mouvement, il s’est jeté dans l’extériorité la plus complète. Hors de l’alliance humaine [...], hors de l’allégeance aux dieux, il habite sa seule force⁵⁸. » Les transformations physiques que subit le *furiosus* sont donc des marques de cette translation violente – de ce *transport* – de l’espace des hommes à un espace qui n’est ni celui des dieux, ni celui des animaux, mais qui est réservé, d’une certaine façon, à ceux qui partagent son essence héroïque, sa force – et sa monstruosité, comme le dit F. Dupont –, un lieu purement rhétorique, profondément littéraire.

En outre, remarquons, parmi les autres caractéristiques physiques communes aux *furiosi*, la curieuse récurrence d’un état presque cataplectique, où le héros, toujours conscient et éveillé, s’immobilise et demeure dans une étonnante fixité pour une période de temps relativement importante. Tecmesse rapporte qu’Ajax « brisé lui-même, assis [...] prostré, muet, [accablé] sous le poids de son cruel destin [...] sans manger et sans boire, au milieu

⁵² Sophocle, *op.cit.*, p. 376.

⁵³ Euripide, *op.cit.*, p. 1248.

⁵⁴ Sophocle, *op.cit.*, p. 376.

⁵⁵ Orcel, *loc.cit.*, p. 112.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ Jean Starobinski, *Trois fureurs : essais*, Paris, Gallimard, 1974.

⁵⁸ Jean Starobinski à propos d’*Ajax*, cité par Orcel, *loc.cit.*, p. 112.

des bestiaux que sa lame a tués, reste là immobile, effondré⁵⁹. » De la même façon, Héraclès « s'étend tout de go sur le sol⁶⁰ » sans pour autant tomber dans le sommeil, comme le fera d'ailleurs l'Orlando de l'Arioste. Que dire de cette singulière étape, sinon qu'elle annonce, dans la plupart des cas, un sommeil thérapeutique, et qu'elle symbolise, d'une certaine façon, cette absence à soi, à la raison et au monde que constitue véritablement la folie.

Au-delà de ces transformations physiques, le *furor* entraîne également des modifications aux discours et à la voix des héros antiques, qui témoignent eux aussi du désordre intérieur qui occupe le héros. Rires anormaux (le « rire halluciné⁶¹ » d'Héraclès), cris surprenants (les hurlements d'Ajax) et gémissements animaux (« Ce n'étaient pas des cris déchirants qu'il poussait : il geignait sourdement, comme un taureau qui meugle⁶² ») ponctuent des discours qui semblent incohérents aux personnages qui en sont les témoins. Ainsi, les gens de maison d'Héraclès se demandent si celui-ci joue une facétie, et Tecmesse rapporte que les paroles d'Ajax furieux ne pouvaient lui avoir été dictées que par « quelque démon⁶³ ».

Enfin, soulignons que le *furiosus* est généralement victime d'une grande illusion qui le fait généralement s'en prendre à des êtres inanimés ou sans défense. Ainsi, Ajax s'en prend à des bestiaux qu'il croit être les Achéens, puis « [il] interpelle je ne sais quel fantôme⁶⁴ »; Héraclès se croit au palais de Lysias et se met en lutte « contre une ombre »⁶⁵. Ils sont dans l'erreur – du latin, *error*, proprement « errer ça et là » – mais sont loin d'en être conscients; tout à l'inverse même, ils sont plus que jamais véritablement eux-mêmes. En effet, les héros antiques sont toujours convaincus d'agir selon leurs desseins et objectifs habituels : Ajax furieux croit accomplir les désirs de l'Ajax raisonnable en vengeant son honneur par le meurtre des animaux qu'il prend pour les Achéens; Héraclès tuant ses propres fils croit tuer ceux de son ennemi Eurysthée. Étant furieux, ils atteignent leur état le plus véritable, leur nature la plus exacerbée.

F. Dupont soutient que le *furor* agit véritablement comme le moteur des quelques tragédies sénéquiennes qui nous sont parvenues. Auteur d'un *Hercules Furens*, Sénèque eut

⁵⁹ Sophocle, *op.cit.*, p. 376-377.

⁶⁰ Euripide, *op.cit.*, p. 1249.

⁶¹ *Ibid.*, p. 1248.

⁶² Sophocle, *op.cit.*, p. 376.

⁶³ *Ibid.*, p. 375.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 376.

⁶⁵ Euripide, *op.cit.*, p. 1249.

une influence encore plus importante sur les écrivains du XVII^e siècle que les dramaturges grecs. Les multiples emprunts stylistiques et structurels qu'opèrent les dramaturges français à son œuvre dramatique (parmi lesquels se trouvent quelques éléments clés de la représentation de la fureur) confirment bien cette renommée, qui s'explique d'abord par la préférence accordée à la connaissance du latin dans la formation académique de l'époque.

Ce qui marque d'emblée, à la lecture de l'*Hercules Furens*, c'est la représentation pour ainsi dire « directe » de la fureur en scène. Alors que, dans le théâtre grec, l'explosion du *furor* avait lieu hors scène et que son récit était fait *a posteriori* par un personnage témoin, la transformation du *furiosus* romain a lieu sur scène, devant public, et les particularités de sa fureur sont transmises sans intermédiaires à travers ses discours et ceux des personnages qui sont sur scène avec lui. À ce sujet, F. Dupont rappelle que la culture romaine est davantage axée sur la monstration que sur le récit : « À Rome, le voir est toujours supérieur au dire⁶⁶. » Il est vrai qu'ici comme en Grèce, les meurtres qu'Hercule commet ont lieu hors scène, mais ils sont décrits presque « en temps réel » par son père Amphitryon, qui assiste au désastre. Tout en respectant un certain niveau de bienséance, cette narration simultanée accentue l'horreur de la scène, à laquelle les spectateurs ont l'impression d'assister. De cette façon, le public romain participe plus activement au spectacle des fureurs d'Hercule, et est théoriquement plus en mesure de se laisser émouvoir par celui-ci.

À ce propos, notons que, puisque le spectacle de la folie prend place sur scène, les dialogues contiennent peu d'indications descriptives sur la physionomie particulière du *furiosus*, alors qu'il y en avait plusieurs dans les textes d'Euripide et de Sophocle. Certes, Amphitryon, dans sa narration, laisse entendre qu'Hercule possède des « yeux ardents », et le compare parfois à un animal ou à un arbre abattu. Mais il apparaît bien que si la fureur romaine se manifeste en partie dans le corps du *furiosus*, très peu d'indices permettent de le reconstituer. Dans ses études, F. Dupont évoque une « danse du furieux », qu'elle décrit sans toutefois s'appuyer sur des extraits des pièces du dramaturge.

À défaut de retracer de telles indications dans le texte de Sénèque, concentrons notre observation sur la parole qui est donnée au furieux. Au sein de celle-ci, relevons d'abord la récurrence d'interrogations qui dynamisent le monologue annonçant la folie d'Hercule :

⁶⁶ Dupont, *op.cit.*, p. 51.

Mais que vois-je? [...]
 Qui fait fuir le jour?
 Qui fait reculer le soleil vers l'orient?
 D'où vient cette nuit inconnue?
 Ce capuchon noir?
 Pourquoi les étoiles au milieu du jour envahissent-elles la voûte céleste⁶⁷?

Notons également que ce discours se présente comme une liste de ses nombreux exploits, suivie de l'élaboration vertigineuse d'un projet d'ascension vers les Dieux. Ses propos sont gorgés de considérations sur sa force spectaculaire et témoignent de son fol acharnement pour la gloire, tout en annonçant, comme le fait remarquer M. Orcel, les futurs ravages d'Orlando :

J'arracherai des rochers et des forêts
 Je soulèverai des montagnes pleines de Centaures
 En entassant deux sommets l'un sur l'autre⁶⁸.

Revenu à lui-même, le héros furieux se livre à un terrible soliloque, composé de questions qui témoignent de sa désorientation :

Où sont mes flèches?
 Où est mon arc?
 Quelqu'un de mon vivant a pu me les prendre?
 [...]
 Qui m'a volé pour parader avec mes dépouilles?
 Que vois-je?
 [...]
 Qui a ravagé ma maison
 De quoi suis-je la victime
 Qui me persécute⁶⁹?

Ces questions, qu'on ne peut proprement qualifier de rhétoriques, restent évidemment sans réponse, car tous (le public, comme les autres personnages) connaissent la vérité, mais elle appartient au domaine de l'indicible.

Par ailleurs, notons que, comme ses homologues grecs, le *furiosus* sénéquien est victime d'une grave illusion, confond le vrai et le faux, et se méprend fatalement sur l'identité des siens. Toutefois, dans le théâtre latin, cette rêverie est exploitée de façon plus spectaculaire, puisqu'elle a lieu devant les spectateurs et est transmise par le discours même du furieux au lieu d'être racontée par un témoin. De cette façon, alors que l'on rapporte que l'Héraclès d'Euripide parlait à une ombre, l'Hercule de Sénèque dit voir « une Érinys [qui]

⁶⁷Sénèque, « Hercule furieux », *Théâtre complet*, trad. Florence Dupont, Paris, Imprimerie Nationale, 1992, vol. II, p. 172-173.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 174.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 189-191.

brandit une torche dans sa main⁷⁰ » s'approcher de lui et il est très aisé d'imaginer que le public lui-même devait chercher des yeux cette même Furie fantasmée.

Comme elle a lieu devant public, la scène du retour à la raison implique quelques difficultés dramaturgiques. Comment en effet terminer un tel saccage tout en assurant la vulnérabilité du héros, de sorte que le public puisse encore s'en attendre? *Deus ex machina* sans machine, le sommeil vient subitement résoudre la situation, et rendre la raison à Hercule, comme le raconte Amphitryon :

Qu'est-ce qui se passe?
[...]
Est-ce que je vois bien trembler les mains d'Hercule?
Ses yeux se ferment
Il s'endort
[...]
Et il tombe à terre de tout son long
Comme un frêne qu'on abat⁷¹.

Junon, unique responsable de la fureur d'Hercule, l'a plongé dans un apaisant sommeil une fois sa vengeance accomplie, et les gens de la maison d'Hercule en profitent pour le lier à un arbre, craignant qu'il ne revienne à lui. À son réveil pourtant, la raison lui est rendue, comme l'annonçait Amphitryon : « Un profond sommeil le guérira⁷². » De tels épisodes de sommeil bienfaisant, déjà présents chez Euripide (bien qu'ils n'étaient pas représentés sur scène), constitueront un important lieu commun du théâtre et de l'opéra du XVII^e siècle.

Enfin, si le théâtre de Sénèque ne fournit pas d'indications précises sur la physiologie de la fureur, nombre de ses autres écrits permettent d'établir un certain portrait type de l'homme en colère. Parmi ceux-ci, mentionnons *La colère*, qui se veut un plaidoyer pour la clémence, dans lequel l'auteur se consacre à la passion qu'il dit être « la plus horrible et la plus enragée⁷³ ». Il attribue à la colère de nombreux traits déjà relevés dans sa représentation du furieux, et a tôt fait de préciser les nombreux rapprochements qui lient folie et colère :

Pas plus que la folie, elle n'arrive à se dominer; elle oublie les convenances, elle perd de vue les relations sociales, persiste avec acharnement dans ses entreprises, se ferme aux conseils de la raison, s'agite pour des motifs sans valeur, est inhabile à distinguer ce qui est équitable et vrai, ressemble tout à fait à ces ruines qui se brisent sur ce qu'elles viennent d'écraser⁷⁴.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 176.

⁷¹ *Ibid.*, p. 181-182.

⁷² *Ibid.*, p. 182.

⁷³ Sénèque, « La colère », *Traité philosophique*, trad. François et Pierre Richard, Paris, Garnier, [1933-1936], tome I, p. 205.

⁷⁴ *Idem.*

Dans ce texte, Sénèque propose aussi une description très précise de l'homme en colère, qui évoque certains éléments de la pensée grecque. En effet, plusieurs rappels de la théorie humorale s'y dissimulent, notamment l'importance accordée aux mouvements de la respiration et à la température, ainsi que la constante agitation, comme en témoigne l'extrait suivant :

l'œil s'allume et brille, tout le visage se colore sous l'afflux du sang venu du cœur, les lèvres claquent, les dents se serrent, les cheveux se hérissent et se dressent; la respiration est pénible et sifflante; les articulations se tordent et craquent, des gémissements, des mugissements se font entendre, la phrase est coupée de mots indistinctement prononcés, les mains se heurtent, les pieds battent le sol, tout le corps est agité et prend une allure menaçante; le visage, laid et repoussant, se déforme et se gonfle. On ne saurait dire ce qui caractérise mieux ce vice, de l'odieux ou de la laideur⁷⁵.

Voilà qui se rapprocherait peut-être d'une éventuelle « danse » du furieux, puisque Sénèque même permet le rapprochement entre homme en colère et homme pris de folie.

C. L'ORLANDO DE L'ARIOSTE

Curieusement, dans son *Histoire de la folie*, Michel Foucault omet de commenter l'important apport de l'Arioste à la réflexion sur les fous et furieux. Avec l'*Orlando furioso*, Ludovico Ariosto a nourri plus de quatre cents ans d'art, de littérature et de musique en Occident. Publiée en édition définitive en 1532, cette épopée marque un important chapitre dans l'histoire de la représentation de la fureur en racontant, parmi de nombreuses intrigues chevaleresques, une « grande folie, si horrible que jamais personne n'en verra de semblable⁷⁶. » Grande, en effet, est l'importance de cette folie qui occupe près du tiers du poème épique et qui s'étend sur de nombreux chants et de nombreux mois. En ceci, la représentation ariostesque du *furor* diffère largement des exemples vus précédemment. À la différence du théâtre, le genre épique permet le déploiement d'un récit bien détaillé, ainsi que des visées introspectives, rendues possibles par la voix narrative omnisciente qui témoigne des transformations du furieux.

Rappelons d'abord l'intrigue centrale : Orlando, chevalier et neveu de Charlemagne, est amoureux de la princesse Angélique qui lui préfère Médor. Trompé et déçu par la belle, il apprend de bergers qu'elle s'est enfuie avec son rival, et la souffrance est telle que le paladin perd la tête, et se met à errer dans les campagnes et les villes pendant des mois, tuant hommes et bêtes, et générant des ravages légendaires.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 205-207.

⁷⁶ L'Arioste, *Roland furieux*, trad. de Francisque Reynard, Paris, Gallimard, 2003 [1532], tome I, p. 510.

Certains traits caractéristiques précédemment retenus dans les illustrations antiques des *furiosi* se retrouvent dans le texte de l'Arioste. Parmi ceux-ci, mentionnons d'abord une physionomie bestiale, illustrée par la recherche de la nudité (« Puis il déchire ses vêtements et montre à nu son ventre velu, toute sa poitrine et son dos⁷⁷ »), la brutalité des gestes et l'apparence négligée, corroborée par d'innombrables comparaisons animales. Ainsi raconte-t-on qu'Orlando est un « [taureau] mugissant, emportant avec lui, sans pouvoir s'en débarrasser, les chiens féroces pendus à ses oreilles⁷⁸ », et qu'il « court derrière [Angélique], à la façon d'un chien qui poursuivrait une bête fauve⁷⁹ ». La métamorphose est telle qu'Angélique même ne parvient pas à reconnaître le paladin, lorsqu'elle le croise à nouveau au détour d'un chemin :

Que ce fût là Roland, elle ne pouvait le penser, tellement il différait de ce qu'il était d'habitude. Depuis que cette fureur le possédait, il était toujours allé nu, à l'ombre et au soleil. S'il était né dans les champs de Syène [...] ou près des monts où le grand Nil prend sa source, il n'aurait pu avoir la peau plus brûlée. Ses yeux étaient quasi-cachés dans sa tête; il avait la figure maigre et décharnée comme un os, la chevelure inculte, hirsute et en désordre, la barbe épaisse, épouvantable, hideuse⁸⁰.

Cet effrayant portrait qui marque effectivement la transformation d'Orlando et son déplacement hors de la sphère des grands sera réaffirmé plus loin par les durs mots que le païen Rodomont lui adressera lorsqu'il tentera de traverser un pont : « Arrête-toi, vilain, indiscret, téméraire, importun et arrogant. Ce pont est fait uniquement pour les seigneurs et les chevaliers, non pour toi, bête brute⁸¹. » De plus, à l'instar de ses homologues antiques, Orlando est victime d'un long épisode cataplectique, qui entraîne, après des secousses de colère effrénées, l'épuisement (voire même l'évanouissement) du sens commun : « Brisé de douleur et de fatigue, il tombe enfin sur l'herbe. Ses yeux regardent fixement le ciel; il ne prononce pas une parole. Sans manger et sans dormir, il voit ainsi le soleil disparaître et reparaître trois fois. Sa peine amère ne fait que s'accroître, jusqu'à ce qu'elle l'ait enfin privé de sa raison⁸². »

La transformation d'Orlando est longuement détaillée, et une importance toute particulière est accordée aux larmes, soupirs et souffrances du paladin, qui pourraient sembler contraires à l'*ethos* d'un vigoureux chevalier. En effet, « [il] ne cesse de verser des

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Ibid.*, tome II, p. 302. Ces « chiens » sont ici les amis du chevalier qui se jettent sur lui pour l'immobiliser.

⁷⁹ *Ibid.*, tome I, p. 111.

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Ibid.*, tome II, p. 109.

⁸² *Ibid.*, tome I, p. 510.

pleurs, il ne cesse de pousser des cris [...]. Il s'étonne d'avoir dans la tête une source de larmes si vivace, et qu'il puisse pousser tant de soupirs⁸³. » La description imagée des souffrances d'Orlando illustre les mouvements de la bile noire, son embrasement et sa capacité, comme l'expliquait Marsile Ficin, à « rebouche[r] l'entendement⁸⁴ » : « Sa douleur impétueuse, et qui veut sortir trop vite et toute à la fois, reste concentrée dans son cœur. [...] Il s'efforce de cacher son désespoir, mais sa peine est plus forte que lui, et il ne peut la celer. Qu'il le veuille ou non, il faut qu'à la fin elle déborde de sa bouche et de ses yeux par des larmes et des soupirs⁸⁵. »

Signalons tout de même qu'avant de s'abandonner au *furor*, et en présence de témoins, Orlando savait dominer l'expression de son *dolor* : « Resté seul, et n'étant plus retenu par la présence d'un témoin, il peut lâcher le frein à sa douleur; un fleuve de larmes lui coule des yeux sur les joues et tombe sur sa poitrine⁸⁶ »; « Puis, quand il croit être bien seul, il ouvre les portes à sa douleur par des cris et des hurlements⁸⁷. » Ces derniers restes d'humanité font paraître encore plus terrible, par contraste, l'état d'inhumanité qu'il atteindra.

Par ailleurs, le registre épique permet à l'Arioste d'employer de nombreuses images démesurées (ou même grotesques selon M. Orcel) pour illustrer l'étendue de la folie d'Orlando. Par exemple, quand ce dernier comprend la trahison d'Angélique, il est dit que « [cette] conclusion est pour [lui] comme le coup de hache qui lui détache la tête du cou⁸⁸. » Plus loin, l'abondance inépuisable des larmes d'Orlando fait dire à celui-ci qu'il ne pleure plus de l'eau, mais bien sa vie même : « les larmes n'auraient pu suffire à ma douleur; elles ont cessé de couler alors que ma peine n'était même pas à la moitié de sa course. Maintenant, chassé par le feu qui me dévore, c'est le principe même de la vie qui s'enfuit et se fraie un chemin à travers mes yeux⁸⁹. » Les amplifications rhétoriques se multiplient, de même que les récits des preuves de la folie de Roland, bien que le narrateur assure en faire

⁸³ *Ibid.*, tome I, p. 509.

⁸⁴ Ficin, *op.cit.*, p. 7^e.

⁸⁵ L'Arioste, *op.cit.*, tome I, p. 507-509.

⁸⁶ *Ibid.*, tome I, p. 508.

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ *Ibid.*, tome I, p. 510.

une sélection : « Ce serait une folie à moi que de promettre de vous raconter une à une les folies de Roland. Il en commit tant et tant, que je ne saurais comment en finir⁹⁰. »

Enfin, la guérison d'Orlando n'est pas moins spectaculaire que sa folie. En effet, il faudra, après avoir réussi à l'immobiliser, lui faire inhaler le contenu d'une fiole très particulière (que son ami Astolphe aura été chercher sur la Lune!) pour que ses esprits lui reviennent, comme par magie : « Ô merveille! la raison revient à Roland comme avant sa folie; son intelligence renaît dans ses paroles, plus lucide et nette que jamais⁹¹. » Quelle que soit l'in vraisemblance de ce remède, la formule en est efficace et le résultat s'avère touchant. D'ailleurs, le sain Orlando, victime de la même désorientation relevée chez les *furiosi* antiques (« Il tourne les yeux de côté et d'autre, et ne peut comprendre où il est. Il s'étonne de se voir nu et garrotté des pieds à la tête⁹² »), ne laisse échapper qu'une seule parole, « Déliez-moi », qu'il prononce « d'un air si calme, avec un regard si tranquille, qu'on s'empresse de le délier [...]. Tous s'efforcent d'apaiser la douleur qui s'empare de lui au souvenir de son erreur passée⁹³. » L'étonnante simplicité de l'expression de cette nouvelle douleur est d'autant plus émouvante qu'elle contraste fortement avec l'abondance de larmes et de sanglots qui précédait la fureur.

D. ROLAND DANS LES FUREURS FRANÇAISES DU XVII^e SIÈCLE

Il importe de compléter ce portrait historique de la fureur avec quelques remarques sur l'intégration de sa démesure dans la dramaturgie française du XVII^e siècle. Elle se présente à travers les modèles antiques qui ressurgissent dans les *Hercule furieux* (Roland Brisset, 1589; Jean Prévost, 1614; Héritier de Nouvelon, 1639; Sieur de la Tuillerie, 1681) et autres *Ajax* (Jean De la Chapelle, 1684 ou 1685) que se partagent les différentes scènes parisiennes. Parallèlement à cela, on note une recrudescence d'adaptations dramatiques de l'*Orlando furioso* sur la scène française. En effet, dès ses premières traductions (celle de Jean Martin est datée de 1554⁹⁴), de nombreuses pièces de théâtre sont puisées à même son matériel épique.

⁹⁰ *Ibid.*, tome II, p. 109.

⁹¹ *Ibid.*, tome II, p. 302.

⁹² *Ibid.*, tome II, p. 303.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ Georgie Durosoir, « Roland dans les représentations théâtrales et musicales françaises du XVII^e siècle », dans Belinda Cannone et Michel Orcel (dir.), *Figures de Roland*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 135.

Alors que les héros antiques trouvaient facilement asile dans la tragédie, ceux de l'Arioste n'auront droit de cité que dans des genres passablement moins nobles, comme le ballet, la pastorale, la tragicomédie et, bien évidemment, la tragédie en musique. Cette particularité s'explique d'abord par les conventions stylistiques de l'époque, selon lesquelles la tragédie régulière devait puiser ses sujets dans l'Histoire ou dans la mythologie antique. De plus, la mixité des disciplines convoquées par ces autres genres (qui n'étaient pourtant pas plus « souples » que les genres réguliers, car ils étaient tout aussi codifiés) permettaient probablement la représentation de plusieurs sujets autrement bannis de la scène tragique.

Parmi les œuvres dramatiques inspirées de l'*Orlando furioso*, retenons d'abord le *Ballet représentant la furie de Roland*, dansé à la Cour en 1618. Sans nous étendre sur la poétique du ballet de cour qui diffère fortement des autres formes dramatiques évoquées, notons que ce genre se compose de parties dansées, déclamées et chantées, et que le faste de cette mixité est souvent préféré à l'établissement d'une trame narrative claire. L'intrigue du ballet, si l'on peut en identifier une, sert souvent de prétexte à des discours riches en échos politiques. Ainsi, ce ballet ne raconte pas tant l'histoire du neveu de Charlemagne qu'il propose des réflexions sur les dangers de l'amour et des cœurs volages.

Bien que la musique et les danses en soient perdues et que l'œuvre néglige le retour de Roland à la raison – ce qui ne doit point étonner, puisqu'elle ne suit aucune trame narrative bien définie –, les vers de René Bordier, qui ont été conservés, contiennent d'intéressantes informations sur la représentation de la fureur. Ici Roland, qui n'est pas joué par le Roi – celui-ci était trop timide, semble-t-il –, ne fait qu'une seule intervention très brève (18 vers), et son discours contient peu de traces de délire, sinon une mention mégalomane de sa force (« Il ne me peut retenir Angélique / Je la prendrais entre les mains de Mars⁹⁵ »), une remarque sur la méprise identitaire, ainsi que quelques traces de la tradition humorale de l'échauffement de la bile : « Sera-t-il dit qu'un homme sans courage / Soit mon rival, & face que la rage / Verse sur mon cœur un poison si bruslant⁹⁶? »

Si la représentation de la fureur qui y est faite est brève et bien partielle (que diraient les musiques et les danses perdues?), l'importance de l'ouvrage demeure, car il s'agit vraisemblablement de la première mise en musique de l'épopée dans le répertoire dramatique français. En outre, il apparaît que le désordre a souvent été thématiquement

⁹⁵ René Bordier, *Vers pour le Ballet du Roy représentant la Furie de Roland*, Paris, Jean Sara, 1618, p. 7.

⁹⁶ *Idem*.

ballets de Cour du premier XVII^e siècle, comme en témoignent les titres de deux œuvres présentées en 1620, *Le Ballet du Dérèglement des passions* et *le Ballet des Fols*.

En 1614, le dramaturge Charles Bauter, dit Méliglosse, présente *La Tragédie des Amours tragiques d'Angélique et de Médor*, tragédie qui rappelle en bien des endroits le modèle de la tragédie humaniste (longs discours, lyrisme, statisme général, etc.) et qui se signale également par sa très grande fidélité à la diégèse ariostesque.

Placée au cœur du drame, la folie de Roland débute dès l'acte III, lorsque le paladin comprend la trahison d'Angélique. Les nombreuses étapes vers la fureur que détaille l'Arioste sont reprises, même le court séjour chez le berger qui avait jadis accueilli les amants. Habilement situé dans l'entracte, le passage du *dolor* au *furor* est raconté par ce même berger qui, craignant pour sa vie, conclut que le « pauvre Chevalier est sorti hors du sens⁹⁷ ». Bauter semble insister sur la notion de rupture dans l'identité du Chevalier, à qui il prête les mots suivants :

Mais qui suis-je bons Dieux qui souffre telle rage?
 Pourrois-je estre Rolland ainsi gehenné d'outrage,
 Non, non Rolland est mort, il est aux bas enfers⁹⁸,

Le récit du berger rend compte des transformations de la physionomie du furieux (« Hé bons Dieux quel regard, & comme ses deux yeux / Jettent la veuë sur moy flambans & furieux⁹⁹ ») qui portent les traces des théories humorales (par exemple, il le dit « tout bouillant de rage¹⁰⁰ »). Encore ici, le *furiosus* se dénude (« Icy il desfait son heaume¹⁰¹ ») et cette vulnérabilité exposée touche : « Il se rompt ses habits, hélas quelle pitié¹⁰² ». Les didascalies de Bauter laissent entrevoir un jeu physique et passablement violent (ce qui devait être dans le goût de l'époque) : « Il se despite frappant du pied par plusieurs fois » ; « Icy il hache tout a coup d'espée » ; « Icy de rechef il dehache encor les branches des arbres¹⁰³ ». Par ailleurs, ces vers de Roland : « Je ne sçay que je fais, je vois d'un pas hastif / Tantost ça, tantost là, mais ou va [*sic*] tu chétif¹⁰⁴ », laissent deviner une gestuelle chancelante

⁹⁷ Charles Bauter, *La Tragédie françoise des Amours d'Angélique et de Médor*, Troyes, Noel Laudereau, 1614, Acte IV, non paginé.

⁹⁸ *Ibid.*, Acte IV. L'Arioste donnait des mots semblables à Roland : « Et moi, je ne suis, je ne suis pas celui que je parais être. Celui qui était Roland est mort, et la terre le recouvre. » L'Arioste, *op.cit.*, tome I, p. 514.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Ibid.*, Acte III.

¹⁰² *Ibid.*, Acte IV.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Idem.*

bien que décidée, qui rappelle le désordre présenté dans certaines descriptions antiques de l'homme en colère.

Enfin, soulignons que, plus que tout autre *furiosus*, le Roland de Bauter est le champion des visions. Ses illusions lui font voir de nombreux animaux, parmi lesquels on compte « cent beuglans Taureaux¹⁰⁵ », deux Griffons, le Cerbère, ainsi qu'un serpent « qui attraine avec luy une flambante torche¹⁰⁶ ». Comme l'Arioste ne fait mention d'aucune de ces bêtes, il est fort probable que Bauter les ait empruntées à la tradition antique de la folie héroïque.

Publiée en 1640, la tragicomédie de Jean Mairet, *Le Roland furieux*, résulte plus clairement de l'adaptation du matériel épique à la forme et aux rigueurs de la dramaturgie française, comme l'auteur l'annonce lui-même dans son *Advertissement* : « Au reste la nature de ce Poëme estant absolument rebelle à la regle du temps, je l'ay pour le moins assujettie à celle de la Scene, que vous trouverez uniforme & fort agréable, si je ne me trompe, aux Fables de mon invention; je suis assez religieux observateur de l'une & de l'autre¹⁰⁷. »

Parmi ces acclimations aux normes françaises, mentionnons d'abord la mise en stances des plaintes de Roland au troisième acte. La folie s'installe au sein d'un discours rigoureusement construit, dans une forme – la stance – qui exprime toutefois un certain type d'hésitation, voire de désordre. Ce discours intrigue également car il mène de lui-même à l'explosion de la fureur, sans intervention divine ou maléfique, sans confirmation extérieure de bergers ou d'autres témoins. Ici, le *dolor* se livre naturellement au *furor* et Roland seul commande sa fureur : « Va chercher dans la plaine, un remède à ta faim / Et pour perdre Médor, perds tout le genre humain¹⁰⁸. »

Par ailleurs, la délivrance de Roland est marquée de ce même « adoucissement » français, le dramaturge ayant préféré à l'exubérance des hommes de main de l'Arioste un sage endormissement. En effet, c'est à Mairet que l'on doit l'invention du sommeil de Roland, élément sans doute emprunté à la représentation sénèque de la fureur. Le Sommeil devient ainsi un personnage allégorique, comme l'indique la didascalie suivante : « Icy le Sommeil sort de sa grotte¹⁰⁹. » Du reste, le retour à la raison de ce chevalier rappelle

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Jean Mairet, *Le Roland furieux, tragicomédie*, Paris, Augustin Courbé, 1640, p. vii.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 101.

en d'autres endroits celui d'Hercule. Comme s'il était à son tour marqué d'amnésie, Roland à nouveau raisonnable fait preuve de désorientation :

D'où procède ce sang dont je suis tout souillé?
 Sur tout par quel moyen, ou surprise de charmes,
 Avec mon souvenir, ay-je perdu mes armes¹¹⁰?

Mairet se permet toutefois de conserver sur scène certains éléments étrangers à la bienséance classique, notamment ce passage où Roland, furieux, assassine un pasteur et le jette par dessus une montagne. Les didascalies démontrent encore ici que le *furiosus* « coupe les arbres¹¹¹ », mais deux vers précieux éclairent ce geste différemment : « Sus, Roland, par des coups, à tout autre impossibles, / Fais sentir ta vengeance aux sujets insensibles¹¹² ». Ainsi, la destruction d'éléments inanimés ne symbolise pas uniquement l'annihilation des preuves de la trahison d'Angélique, mais également l'étendue de la puissance de Roland (et, par extension, de sa fureur). Puisque la force de Roland est surhumaine, sa vengeance touche tout, l'animé et l'inanimé.

De plus, si la fureur est toujours marquée par un dénuement et un désarmement qui marquent un retour à un état brut, ainsi que par une sorte de processus de dé-civilisation souvent bien souligné (« Mais jette cette épée & ces armes pesantes, / Tes mains à tous exploicts sont assez suffisantes¹¹³ »), elle s'adjoit ici à un renoncement aux armes, abandonnées comme trophées au Vainqueur, comme l'expliquent les bergers qui retrouvent les armes de Roland :

Invincible Roland, pourquoi parmy les herbes
 As-tu laissé de toy ces dépouilles superbes?
 Est-ce pour illustrer cet ignoble séjour,
 Ou pour en embellir le triomphe d'Amour¹¹⁴?

Enfin, observons l'in vraisemblable conclusion de la tragicomédie de Mairet, qui demeure assez près de la matière épique. Sauvé par les soins de son ami Astolphe, comme le proposait l'Arioste, Roland quitte la scène (sur l'Hippogriffe, sorte de cheval ailé, rien de moins) et laisse en adieu quelques vers teintés d'une réflexion métadramatique : « Adieu terre odieuse, adieu theatre infâme / Sur lequel je rougis d'avoir représenté / Un

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 103.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 47.

¹¹² *Idem.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 52-53.

personnage indigne, & si digne de blâme¹¹⁵ ». Ces mots (qui pourraient être ceux du dramaturge même) resserrent le lien qui existe entre le déploiement du *furor* et la nature du spectacle théâtral. En effet, si le personnage craint la représentation de son déshonneur, le dramaturge, ayant orchestré ce double spectacle, pourrait également redouter les critiques du public.

Parallèlement à cet engouement dramatique pour Roland, on remarque, dans le monde de la musique, une recrudescence dans la création d'œuvres à partir de la matière ariostesque. Dès la parution de l'œuvre (et de ses traductions), de nombreux chants sont mis en musique en Italie, en France et en Flandre. Comme le laisse présager l'état actuel des recherches en ce domaine, il semble cependant qu'il n'y ait, avant *Roland*, aucun opéra italien ou français consacré au même épisode de l'*Orlando furioso*¹¹⁶. Malheureusement perdu aujourd'hui, *Il Medoro ou Lo sposalizio di Medoro e Angelica* de Jacopo Peri, présenté en 1619, racontait peut-être les aventures de Roland, mais rien n'est sûr. Seul *Il Palazzo incantato di Atlante* de Luigi Rossi, présenté à Rome en 1642¹¹⁷, reprend avec certitude une part de la fable, mais son adaptation libre ne contient pas de scène de fureur pour Orlando. Le prodigieux livret de Giulio Rospigliosi, futur Pape Clément IX, qui raconte l'emprisonnement des héros de l'Arioste dans le Palais enchanté d'Atlante, nécessitait plus d'une vingtaine d'interprètes pour les rôles dramatiques et sa représentation durait, semble-t-il, plus de sept heures... Il connut un succès incroyable au Carnaval de 1642, et marqua la carrière de Rossi, qui fut invité à Paris par Mazarin en 1647 pour créer un *Orfeo*, dont l'immense réussite marqua le début de l'implantation du modèle de l'opéra italien en France.

Toutefois, il existe, avant celui de Quinault, un autre livret d'opéra français sur la fureur de Roland, mais il ne fut jamais mis en musique, car Lully, à qui Jean Regnault de Segrais avait proposé son *Amour guéri par le temps* pendant la disgrâce de Quinault¹¹⁸ (vers

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 107.

¹¹⁶ Par contre, il existe de nombreux opéras et ballets sur d'autres épisodes et personnages de l'*Orlando furioso* : *Le Ballet d'Alcine* (Pierre Guédrion, 1610), *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (Francesca Caccini, 1625), *L'Isola d'Alcina* (Francesco Paolo Saccati, 1642), *Bradamante* (Pier Francesco Cavalli, 1650), *Il Medoro* (Francesco Luccio, 1658), *Les Plaisirs de l'Isle enchantée* (musiques de Lully, 1664), etc. On estime que plus de 250 opéras ont été créés d'après l'Arioste, et parmi ceux-ci, ceux qui portent sur la fable de Roland ne sont pas les plus nombreux.

¹¹⁷ Bien que la musique ait été conservée, il n'existe à ce jour aucun enregistrement intégral de l'œuvre que nous pourrions conseiller au lecteur en guise de comparaison.

¹¹⁸ La représentation d'*Isis* ayant fort déplu à Madame de Montespan, alors favorite du Roi, elle obtint de celui-ci que Quinault fut démis de ses charges à la Cour.

1677), refusa ces vers sous prétexte qu'ils étaient « durs, & rebelles au chant¹¹⁹. » L'observation du livret, qui fut publié des années plus tard, révèle les difficultés liées à l'adaptation dramatique et musicale d'un tel sujet.

La disposition choisie par Segrais masque en grande partie la représentation des fureurs de Roland. En effet, il n'y a aucune représentation directe de la folie, car Roland, voulant vérifier à nouveau les inscriptions qui révèlent la trahison d'Angélique à la fin du quatrième acte, descend dans la Grotte de Médor « qui se change en l'Antre de la Jalousie¹²⁰. » Là, Roland implore l'aide de cette Déesse pour oublier ses maux, et celle-ci, accompagnée de son Serpent (relent antique), le condamne à la fureur : « J'étouffe la raison, j'aveugle la sagesse. [...] C'est ton mal et tu l'aimeras¹²¹. »

Comme Roland n'apparaîtra plus en scène, le bref récit de sa fureur sera transmis par ses amis, qui s'occupent durant tout le dernier acte à chercher un remède à son mal. Cette ellipse temporelle laisse croire que, par souci de bienséance, la transformation du *furiosus* et l'essentiel de ses ravages ont lieu pendant l'entracte. Les témoignages apportés par les autres personnages présentent des caractéristiques communes aux représentations antiques de la fureur, comme la brutalité des gestes (« Il court forcené par les champs¹²² »), la méprise identitaire et l'absence à soi (« Il ne connoit personne, ni lui-même¹²³ »), ainsi que le mélange du vrai et du faux (« Tout est Médor pour lui dans son transport extrême¹²⁴. »)

Pour guérir Roland, Segrais évoque différentes possibilités, notamment le curieux projet du retour d'Angélique – à notre connaissance, Segrais est le seul à considérer cette option –, mais finalement la nymphe Mélisse explique à Astolphe et aux autres compagnons du Chevalier que seul le Temps peut guérir une telle blessure. Après avoir conseillé à tous de choisir la sagesse pour guider leurs mœurs, elle invite le Temps, les Saisons, les Heures et leurs suites à faire un Ballet « qui doit représenter les merveilles d'un Regne qui a tous les avantages de celui de Charlemagne, & qui promet de plus heureuses suites¹²⁵. » Si elle justifie que l'œuvre se termine par une grande danse, l'intervention de ces nombreux personnages

¹¹⁹ Anonyme, « Préface » dans *Segraisiana ou mélange d'histoire et de littérature*, Paris, Compagnie des Libraires Associés, 1721, [tome 3], p. 19.

¹²⁰ [Jean Regnault de Segrais], « L'Amour guéri par le Temps » dans *Œuvres diverses de M. Segrais*, Amsterdam, François Changuion, 1723, tome II, p. 159.

¹²¹ *Ibid.*, p. 161.

¹²² *Ibid.*, p. 163.

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 173.

allégoriques dans la guérison de Roland contraste curieusement avec l'escamotage qui est fait de la fureur. N'en déplaise à Madame de Lafayette qui préférerait ce livret à celui de Quinault¹²⁶, il semble légitime de regretter l'absence de cette fureur en scène, absence qui mena peut-être Lully à rejeter ce texte.

Enfin, quelques mois après les débuts du *Roland* de Quinault et Lully à Paris, la Comédie-Française présente *Angélique et Médor* de Florent Carton Dancourt, « espèce de parodie¹²⁷ », sur des musiques de Lully ainsi que des musiques originales de Marc-Antoine Charpentier. L'intrigue est simple : pour enlever Isabelle à ses parents, l'amoureux Éraste et son valet Merlin tentent de se faire engager par le beau-père de celle-ci, Monsieur Guillemain, qui prépare une représentation maison de l'opéra *Roland* (après tout, « C'est le plus beau de tous les Opera que *Roland*¹²⁸ »). Avec l'aide de Lisette, bonne d'Isabelle, ils parviendront à convaincre Guillemain de les écouter donner un extrait de l'œuvre; c'est alors qu'Isabelle et Éraste, sous les traits d'Angélique et de Médor, s'enfuiront sous les yeux de Guillemain, qui, réalisant la supercherie, deviendra un « Roland malgré lui¹²⁹ ».

Comme il ne s'agit pas ici d'une parodie intégrale de la tragédie en musique, le choix des scènes parodiées montre bien l'importance qu'eut la scène de fureur pour le public parisien. En effet, les quelques citations de Lully et Quinault touchent essentiellement cette scène, qui prend place, dans la comédie de Dancourt, lorsque Guillemain comprend la fuite d'Isabelle. Les deux valets se partagent alors les commentaires des bergers qui observent Roland : « - Il s'agite. - Il menace. - Il pâlit. - Il soupire¹³⁰. » Pour calmer Guillemain qui se dit « tout hors de [lui]-même¹³¹ », ils entament ensuite l'air « *Par le secours d'une douce harmonie*¹³² » qui est celui qu'emploiera la fée Logistille, chez Quinault, pour rendre sa raison à Roland.

Le principal objet parodique semble être la gestuelle du furieux, qui est moquée dans les propos et récits des personnages (« J'ai un de mes amis qui est le premier homme du

¹²⁶ Dans une lettre au prince de Condé datée de 1685, le père Des Champs lui fait part de ceci : « [Madame de Lafayette] m'a dit en même temps que, dans peu de jours, elle me donnerait trois actes d'un opéra de Roland commencé par Mr de Segrais il y a huit ou neuf ans et qu'il n'a point achevé. S'il l'avoit esté elle croit qu'à en juger par ce qui est fait, il auroit esté fort au-dessus de celui de Quinault. » Mme de Lafayette, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1942, t. II, p. 124-125. Ce jugement peut s'expliquer par l'amitié qu'avait Mme de Lafayette pour Segrais.

¹²⁷ [Claude & François Parfaict], *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, tome 1, p. 145.

¹²⁸ Florent Carton Dancourt, *Angélique et Médor, comédie*, La Haye, Étienne Foulque, [1685], p. 24.

¹²⁹ Judith Le Blanc, « Parodies d'opéras et coexistence des musiques de Lully et Charpentier sur la scène de la Comédie-Française », *Bulletin Charpentier*, n° 2, 2009, p. 13.

¹³⁰ Dancourt, *op.cit.*, p. 40.

¹³¹ *Idem.*

¹³² *Ibid.*, p. 42.

monde pour abattre les maisons, pour déraciner les arbres, pour faire le possédé enfin, & c'est le plus agréable enragé que l'on aye vu depuis longtemps¹³³ »), de même que dans les didascalies (« Il jette son chapeau, sa perruque & se deboutonne¹³⁴ »). Grâce à un habile parallèle avec une autre pièce de Dancourt, le valet Merlin évoque les similarités entre la fureur de Roland et celle d'Hercule, qui en est un important modèle :

MERLIN

Je ne me souviens plus quel Role j'y jouois. Attendez, c'étoit Hercule mourant. Justement quand j'entrais dans cette fureur je trouvois un homme auprès de moi, je le prenois par les pieds, & je lui cassois la tête contre les murailles. Tout le monde était charmé de cela.

GUILLEMIN

Comment diantre, cela devait être fort beau¹³⁵.

Le ridicule tient surtout à la moquerie de l'émotion et du plaisir qui doivent naître de tels ravages sur la scène de la tragédie lyrique. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'ironie de cette dernière réplique de Guillemmin, de même que de la posture antithétique de l'« agréable enragé ».

Ces quelques exemples démontrent bien la notoriété du *furor* de Roland et son adaptabilité au théâtre français. En plus d'être un ressort spectaculaire remarquable, la folie de Roland permet un retour à la raison et un pardon rapide (à la différence des fureurs antiques qui se résolvent souvent par la mort du héros ou une longue pénitence – voir les cas d'Ajax et d'Oreste), de même qu'elle n'est imputable qu'au seul Roland, abusé par l'amour et non par une divinité vengeresse. Plutôt édifiant, le récit prévient des dangers des errances amoureuses, et le héros montré en exemple se repent de ses erreurs à la fin. C'est un peu ce à quoi renvoie M. Foucault lorsqu'il écrit : « Peut-être est-ce là le secret de sa [la scène de folie] multiple présence dans la littérature à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, un art qui, dans son effort pour maîtriser cette raison qui se cherche, reconnaît la présence de la folie, de sa folie, la cerne, l'investit pour finalement en triompher. Jeux d'un âge baroque¹³⁶. » Au-delà de ces considérations pratiques et éthiques, il semble aussi que la représentation du désordre intéresse particulièrement la scène du XVII^e siècle pour d'autres raisons, d'ordre esthétique.

¹³³ *Ibid.*, p. 29-30.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁶ Foucault, *op.cit.*, p. 47.

E. POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA FUREUR

Comme l'affirme Jean-Claude Vuillemin, « la mise en scène de la folie à l'époque baroque, en dépit de ses affinités physiques et sémiologiques avec la médecine, demeure [...] beaucoup plus esthétique et symbolique que pathologique¹³⁷. » Il semble en effet – et la récurrence des scènes de fureurs en témoigne – que la folie soit un dispositif dramaturgique offrant de nombreux avantages structuraux. En bien des endroits, l'épisode furieux constitue un quiproquo idéal. Il s'agit d'une méprise, d'un jeu entre le vrai et le faux qui rejoint bien le sens étymologique *quid pro quod* (littéralement « un quoi pour un ce que »), et qui ne requiert aucunement l'intervention de divinités, de magiciens ou de machines spectaculaires pour motiver son enclenchement ni son aboutissement. Bien que plusieurs dramaturges préfèrent user de ces intervenants extérieurs, des justifications physiologiques et psychologiques peuvent facilement être mises en place pour rendre compte des éclats véhéments. Par ailleurs, cet épisode, qui se pose véritablement comme une péripétie centrale puisque tout ce qui le précède converge vers sa réalisation et tout ce qui suit en ressort, appelle nécessairement un dénouement et une conclusion heureuse, dans laquelle sera célébré le juste retour des choses et de la raison. Il est, pour ainsi dire, le point d'équilibre de toute la pièce. Cette particularité structurelle de la fureur dramatique est d'ailleurs soulignée par M. Foucault, dont nous reprenons ici l'interprétation :

En elle [la scène de folie] s'établit l'équilibre, mais elle masque cet équilibre sous la nuée de l'illusion, sous le désordre feint; la rigueur de l'architecture se cache sous l'aménagement habile de ces violences déréglées. Cette brusque vivacité, ce hasard des gestes et des mots, ce *vent de folie* qui, d'un coup, les bouscule, brise les lignes, rompt les attitudes, et froisse les draperies [...] – c'est le type même du trompe-l'œil baroque. La folie est le grand trompe-l'œil dans les structures tragi-comiques de la littérature pré-classique¹³⁸.

Trait d'esthétique baroque qui continue de coexister avec l'esthétique classique, la scène de fureur est un désordre réglé, un point d'ancrage bien pesé, masqué par l'ampleur et le faste de sa représentation. En arts visuels, le trompe-l'œil est souvent révélé par un détail qui peut sembler fort banal, en l'occurrence un rideau qui crée l'illusion d'un tableau au sein du tableau. En scène, la folie agit au même titre comme indice d'un moment de théâtre dans le théâtre. En effet, en présentant l'illusion dont est victime le *furiosus* devant un premier public constitué des personnages témoins, le dramaturge recrée cet effet de trompe-l'œil, de jeu baroque, pour le second et véritable public qui occupe le reste de la salle de théâtre.

¹³⁷ Vuillemin, *loc.cit.*, p. 190-191.

¹³⁸ Foucault, *op.cit.*, p. 51-52.

Parmi les atouts de ce procédé dramatique inhérent à la représentation de la fureur se trouve la possibilité de conditionner le deuxième public, dont les réactions sont relayées par celles du premier. En effet, le vrai public sera d'autant plus ému si les témoins scéniques (qu'ils soient des témoins directs ou rapportés) sont eux-mêmes bouleversés. Citons à cet effet Tecmesse, suivante d'Ajax, qui annonçait déjà chez Sophocle ce processus d'amplification de la douleur et de la pitié : « Maintenant c'est passé, il respire après cet accès; mais il n'est plus qu'un bloc de sombre désespoir, une épave – et nous tout comme lui, sans que rien nous ait soulagés. N'est-ce pas là la double misère après la simple misère¹³⁹? »

Enfin, la scène de folie, en tant que moment paroxysmique des passions qui occupent le théâtre, permet au dramaturge de démontrer toute l'étendue de son talent, de même que celui de ses acteurs. En effet, il est attendu que cet épisode (si le sujet en contient un) soit des plus spectaculaires. Aussi, espère-t-on pour ce passage de puissantes images, des hyperboles enlevantes et d'autres figures bien choisies, qui permettront de transmettre la fureur et de souligner l'illusion et l'artifice, tout en demeurant vraisemblables. D'une certaine façon, la scène de folie constitue un morceau de bravoure (tant pour le poète que pour l'acteur qui le présente!), toujours susceptible de figurer dans les anthologies. Rappelons, sur ce point, ce que disait Furetière dans son dictionnaire : « *Furieux* se dit de ce qui cause l'admiration¹⁴⁰. » Quoi de plus admirable, en effet! À ce sujet, Pierre Corneille avoue que ce type de scène plaisait tant au public qu'il ne se résignait point à le retrancher de certains de ses textes, comme dans *Mélite* : « Je la [la scène de folie] condamnais dès lors en mon âme; mais comme c'était un ornement de Théâtre qui ne manquait jamais de plaire, et se faisait souvent admirer, j'affectai volontiers ces grands égarements, et en tirai un effet que je tiendrais encore admirable en ce temps¹⁴¹. »

Ce mot, *ornement*, peut surprendre. Comme un bijou bien taillé, la fureur relève la trame dramatique et s'y distingue en bien des endroits. La scène de *furor* est un double artifice, d'abord parce qu'elle propose une illusion, puis parce qu'elle est elle-même artificielle, c'est-à-dire stylisée, travaillée, esthétisée. Jean-Yves Vialleton le dit ainsi : « la fureur est dangereuse au même titre que le monologue, le sang versé ou l'envol d'un homme en l'air : elle est une “merveille” folle, où la poésie avoue qu'elle est poésie¹⁴². »

¹³⁹ Sophocle, *op.cit.*, p. 375.

¹⁴⁰ Furetière, *op.cit.*, non paginé.

¹⁴¹ Corneille, « Examen [de *Mélite*] », *Théâtre complet*, Paris, Garnier, s.d., tome I, p. 7-8.

¹⁴² Vialleton, *op.cit.*, p. 614.

Il semble enfin qu'il faille mettre en lien la fureur et la question du sublime, qui se dissimule dans toute l'expression dramatique de l'Âge classique. Tous les grands dramaturges y tendent et le sublime constitue, en quelque sorte, le summum de l'expression économisée, créant le plus grand effet avec le moins de moyens. Il agit en rhétorique à titre d'argument suprême, servant indirectement le discours, car il dépasse la parole même. Son éloquence est ainsi plus grande que tout ce qui peut être dit.

D'une certaine façon, rien ne s'oppose plus clairement au sublime que la représentation de la fureur. Il est vrai que celle-ci demande beaucoup de temps et de mots. Rarement suggérée, elle est plutôt racontée ou présentée avec beaucoup de détails, et c'est cette netteté de la représentation qui suscite à coup sûr l'émotion du spectateur. La fureur est un discours réalisé en scène, parfois souligné par la gestuelle, la musique ou le décor. Toutefois, force est de constater, dans les textes dramatiques du XVII^e siècle français à tout le moins, que la représentation de la fureur de Roland tend à l'expression sublime. Le dialogue est de plus en plus réduit, on cherche à évoquer davantage avec moins de mots, les figures sont mieux choisies et suggèrent beaucoup plus qu'elles ne pointent directement les traits du *furiosus*.

Cela étant dit, le sublime est également ce qui, dans le discours, emporte la victoire, ce qui ravit magnifiquement, sans effort presque. Il est difficile de défaire son effet, ou d'expliquer sa structure, car celle-ci n'est ni précise ni constante. Son mouvement reste sensiblement toujours le même et Boileau l'explique ainsi : « [le Sublime] ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, & produit en nous une certaine admiration mêlée d'estonnement & de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader¹⁴³. » Ne reconnaît-on pas là certaines définitions de la fureur? Le transport du *furiosus* emporte sa raison et du même pas celle du public, et ce furieux spectacle cause cette admiration dont parlait Furetière.

Dans un article portant sur Longin et le sublime, Francis Goyet propose une intéressante réflexion sur le verbe latin « *mouere* », dont les sources étymologiques s'apparentent à celles de la fureur à travers une notion dont nous avons traité en première partie de ce chapitre, l'*ekstasis* :

¹⁴³ [Nicolas Boileau], « Traité du Sublime », *Œuvres diverses*, Paris, Claude Barbin, 1675, p. 3.

mouere a un sens très fort : non pas émouvoir au sens moderne – qui est faible – mais remuer, bouleverser ou, comme on dira au XVII^e siècle, toucher. Le but est de “faire couler les larmes, provoquer la colère”, [...] de “ravir”, de “transporter”. Ou, comme le retraduit Longin en grec, de faire sortir l’auditeur hors de lui-même, *ek-stasis*. “Ex-tase” vient du verbe *ex-istèmi*, qui signifie comme *mouere* ou son équivalent *ex-citare* “déplacer”, “trans-porter”, bref : “émouvoir”¹⁴⁴.

De ce fait, émouvoir semble être le mouvement propre à la fureur. Comme si, être furieux, c’était d’abord être ému, et réciproquement. Pour reprendre les mots de Belinda Cannone, « si “le paradoxe du sublime consiste à unir dans la même expérience la reconnaissance du terrible et l’appréhension du beau”, le mythe de Roland nous invite sans nul doute à éprouver le sublime¹⁴⁵. » La représentation de la fureur devient ainsi une sorte d’expérience sublime, qui illustre d’une certaine manière le geste du sublime. Ici, ce n’est pas l’expression qui est sublime, c’est le transport.

¹⁴⁴ Francis Goyet, « Le pseudo-sublime de Longin », *Études littéraires*, vol. 24, n° 3, hiver 1991-1992, p. 108.

¹⁴⁵ Belinda Cannone, « Sublime Roland », dans Belinda Cannone et Michel Orcel (dir.), *Figures de Roland*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 9.

CHAPITRE II : ROLAND, ANALYSE RHÉTORIQUE

Il y avait douze ans que la tragédie lyrique se voulait tragédie : cette fois, elle y est.

PHILIPPE BEAUSSANT, à propos de *Roland*

Par certains aspects, *Roland* fait figure d'exception parmi les tragédies en musique de Quinault et Lully. Si plusieurs critiques ont cherché à établir des liens entre cette œuvre et *Amadis* qui la précéda ou *Armide* qui lui succéda – toutes trois sont inspirées d'œuvres modernes à caractère merveilleux magique et non plus mythologique –, il n'en demeure pas moins qu'elle possède des particularités dramatiques et musicales essentielles qui en font, comme l'affirme P. Beussant, une véritable tragédie. Le nombre limité de personnages, l'élimination d'intrigues parallèles, l'attribution du rôle-titre à une basse, l'élaboration du plus long monologue de toute l'histoire de la tragédie lyrique¹ et des pages de musique sans précédent participent à cette caractérisation de l'œuvre. Au risque de succomber à la tentation téléologique qui sous-tend toute observation du répertoire, plusieurs affirment qu'il y a dans cette tragédie en musique un certain perfectionnement par rapport aux œuvres antérieures. Il ne fait nul doute que celui-ci tient en grande partie au resserrement dramatique de l'intrigue et des caractères, qui favorise l'efficacité rhétorique de l'œuvre.

Présenté la première fois à Versailles le 8 janvier 1685, le dixième (et avant-dernier) opéra issu de la collaboration de Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully plut aux courtisans autant qu'au Roi, qui en avait choisi le sujet, et son compositeur, dit-on, le préférait à ses autres œuvres. Puisqu'il n'y avait pas de salle de théâtre à Versailles à cette époque, la tragédie fut jouée dans le manège de la Grande Écurie spécialement aménagé pour l'occasion. Ce théâtre provisoire, dont il ne reste plus de traces, servit au moins pour les deux mois pendant lesquels l'œuvre fut jouée à la Cour, soit « tous les samedis jusqu'à la fin du Carnaval² » en plus de quelques représentations extraordinaires. Les frères Parfaict racontent que le Roi, qui avait l'habitude de convier des dignitaires et des autorités religieuses à ces divertissements, « régala les Ambassadeurs de Siam, qui étoient alors en

¹ René Jacobs dans « La lumière de Jacobs [entretien] », *Télérama*, supplément offert par le Théâtre des Champs-Élysées, 1993, p. 4.

² Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent (1645-1782)*, s.l., s.d., p. 159.

France, d'une représentation de cette tragédie à la Cour. Et Lully eut la satisfaction de se faire des admirateurs jusqu'au fond de l'Orient³. »

Après ces représentations sans machines, l'œuvre fut reprise à Paris dès le 9 mars 1685⁴ à l'Académie Royale de Musique, rue Saint-Honoré, avec les inventives créations de Jean Berain⁵, où on la joua, après Pâques, sans interruption jusqu'en novembre. Comme la plupart des tragédies en musique de Lully, *Roland* fut présenté à nouveau au cours du siècle suivant, et ses nombreuses reprises (que l'on recense entre autres dans les saisons de 1686, 1690, 1705, 1709, 1716, 1718, 1727, 1729, 1743, 1744 et 1755⁶) en font, avec *Thésée*, un des opéras les plus rejoués⁷. Par ailleurs, le livret de Quinault fut rapidement traduit – notamment en néerlandais – et eut plusieurs réimpressions à Paris (souvent liées à des nouvelles représentations) ainsi que dans le reste de la France.

Principalement contenue dans l'Acte IV, la fureur de Roland est constituée de quatre moments essentiels – déjà présents chez l'Arioste – que Quinault et Lully ont répartis en différentes scènes : d'abord, la découverte des inscriptions amoureuses qui éveillent les soupçons de Roland (IV, 2), puis la confirmation du mariage et de la fuite d'Angélique et de Médor (IV, 5), suivie enfin de l'éclatement véritable de la fureur (IV, 6) et de sa guérison (V). Bien que le chapitre précédent ait beaucoup traité de l'*inventio* de la représentation de la fureur – à travers l'identification de la topique furieuse –, il faudra y revenir brièvement pour identifier ce que Quinault a repris de ses prédécesseurs et ce qui résulte de sa seule inventivité. Suivant les divisions naturelles de la rhétorique, notre analyse observera ensuite les *dispositio* et *elocutio* choisies pour ces scènes. Après quoi, il sera possible d'envisager la part réservée aux interprètes – l'*actio* –, en examinant entre autres l'iconographie ancienne, et de faire quelques propositions scéniques pour le spectacle de la fureur.

³ *Idem*.

⁴ Selon *Le Mercure Galant*, cette première parisienne aurait eu lieu le 8 mars.

⁵ Parfaict, *op.cit.*, p. 161-162.

⁶ Robert Fajon, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genève, Slatkine, 1984, p. 74.

⁷ Les calculs de R. Fajon placent *Roland* au quatrième rang des opéras les plus rejoués, rang qu'il partage avec *Armide* et *Thétis et Pelée* de Colasse. C'est *Thésée* qui occupe la première place avec un total de 15 reprises intégrales. L'Académie reprit souvent les opéras de Lully au XVIII^e siècle et, semble-t-il, ces reprises étaient très courues. Fajon indique par exemple que la reprise de *Roland* en 1743 rapporta 58 633 livres pour 26 représentations, alors que les reprises des *Indes Galantes* de Rameau (créées en 1735) et de *Callirhoé* de Destouches (créé en 1712) rapportèrent respectivement 57 872 livres pour 43 représentations et 37 279 livres pour 23 représentations. Voir Fajon, *op.cit.*, p. 50 et 74.

A. INVENTION

Appliquer la méthode rhétorique à l'analyse dramatique suppose de considérer l'œuvre entière comme un discours à très grande échelle, tout en observant ponctuellement les microstructures des différents discours persuasifs qu'elle contient⁸. Ainsi, il faut comprendre l'*inventio* dans sa plus grande étendue, comme le concevaient déjà les théoriciens du XVII^e siècle : « La *Constitution de la Fable* n'est autre chose que l'invention & l'ordre du Sujet, soit qu'on le tire de l'Histoire, ou des Fables receuës, ou de l'imagination du Poète⁹. » L'invention, pour le dramaturge, consiste donc en un premier temps à choisir son sujet et à chercher les modifications qu'il apportera à la fable en s'inspirant de ce que d'autres ont déjà pu faire. Une fois le sujet choisi, le poète s'occupe à identifier les lieux communs propres aux types de discours, de scènes et de passions dont il fera usage.

L'ARIOSTE : L'ADOUCCISSEMENT NÉCESSAIRE

Près du tiers de l'*Orlando furioso* de l'Arioste, source première de l'invention, est consacré aux aventures d'Orlando, et l'épisode de sa folie est raconté en six chants (en l'occurrence, les chants XXIII, XXIV, XXIX, XXX, XXXIV et XXXIX). Quinault parvient à réduire cette vaste matière en quelques scènes concises – vingt-et-un vers seulement pour la grande scène de fureur! – à travers d'habiles réductions et adjonctions dramatiques. Bien connu au XVII^e siècle¹⁰, ce matériel épique est riche et complexe : Quinault resserre l'intrigue autour du seul Roland, éliminant les autres chevaliers qui prétendent à la main d'Angélique (Renaud, Roger, Sacripant, etc.) ainsi que de nombreux personnages et intrigues secondaires. Il altère également le déroulement des événements, faute de temps

⁸ Aron Kibédi Varga, dans *Rhétorique et littérature*, établissait ainsi ces bases de l'analyse rhétorique : « Il semble donc qu'on puisse soutenir, malgré les réserves qui s'imposent, que la structure d'ensemble de la tragédie ressemble à celle du discours » ; « Dans la perspective de la rhétorique, il faudrait plutôt définir [la tragédie] comme une suite de discours » ; « À cet effet il convient d'étudier d'abord la structure d'ensemble d'une pièce et la succession de scènes à l'intérieur de celle-ci ; ensuite, il faudra analyser la microstructure des scènes isolées, c'est-à-dire se demander si les préceptes de la disposition et de l'invention rhétoriques se trouvent appliquées dans tel fragment dramatique. » *op.cit.*, p. 111-112.

⁹ François Hédelin abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, Paris, Antoine de Sommerville, 1657, p. 291.

¹⁰ Si la folie de Roland fut un des épisodes plus connus de l'œuvre de l'Arioste, il ne fut peut-être pas le plus repris. Il semble en effet que les aventures de Roger, Bradamante ou Alcine, par exemple, aient eu encore plus de fortune en arts visuels comme en art dramatique. Mentionnons pour le théâtre les créations de *La Mort de Roger* de Charles Bauter (également présumé auteur d'une *Mort de Bradamante*), *Bradamante* de Thomas Corneille, *Bradamante* de La Calprenède, ainsi que *Bradamante* de Robert Garnier.

sans doute, esquive savamment les ravages que Roland donne en « preuves de [sa] folie¹¹ » en les reléguant à l'entracte, et réécrit complètement l'épisode de sa guérison.

De façon générale, il semble que Quinault rejette les éléments les plus extraordinaires de la fable originale – nous pensons par exemple aux fleuves de larmes, aux crimes sauvages ainsi qu'à la fiole de guérison qu'Astolphe a été quérir sur la Lune – pour des raisons que l'on devine davantage dramaturgiques que techniques. Bien qu'il eut été possible pour Jean Berain d'élaborer des machines et des décors pour traduire l'épisode lunaire, ce voyage eut été d'un ton plus comique que tragique – ce qui aurait sans doute compromis l'entreprise rhétorique du *movere*. Aux yeux des écrivains classiques, les récits de l'Arioste devaient sembler par trop burlesques et ce type de démesure devait déplaire – Mairet déjà le disait dans son *Advertissement*¹². Si l'opéra se permet généralement d'outrepasser les règles communément admises pour le théâtre régulier – parmi lesquelles nous comptons les célèbres unités –, il prend soin néanmoins de respecter la convenance des genres. Étienne Gros voyait dans ces modifications un « effort d'atténuation » de la part du poète français : « sans doute pensait-il, comme Boileau, que l'*absurdité* n'est pas de mise dans un genre noble, que ce genre noble soit d'ailleurs poème épique ou opéra¹³. »

Parmi les épisodes révisés, mentionnons la scène de la révélation (IV, 4-5) qui est fort bien trouvée : alors qu'Orlando, seul et déjà bien désolé, perdait la tête dans une chambre d'auberge après quelques jours de réflexions et de larmes, Roland apprend d'une troupe de bergers venus se réjouir du mariage d'Angélique et de Médor que celle-ci l'a trahi et éclate aussitôt en une colère folle. Passée d'intime à publique pour des besoins dramatiques, cette transformation profite du puissant contraste qui survient entre la douleur du paladin et le bonheur des bergers. De plus, cette idée permet l'intégration naturelle d'un divertissement au sein de l'acte, composé de chœurs et de danses de bergers – dont deux Menuets et une gigue appelée « La Mariée » que Lully avait déjà employée dans le *Ballet des Plaisirs* (1655) et *Les Noces de Villages* (1663)¹⁴.

¹¹ L'Arioste, *op.cit.*, tome II, p. 114.

¹² Celui-ci explique que, « ne jugeant pas que cette invention fust de la bien-séance, ny de la commodité du Theatre », il a transformé la capture de Roland en un endormissement allégorique. Mairet, *op.cit.*, non paginé.

¹³ Étienne Gros, *Philippe Quinault, sa vie, son œuvre*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1926], p. 570.

¹⁴ À ce sujet, voir Francine Lancelot (dir.), *La Belle Dance*, Paris, Van Dieren, 1996. Les recherches menées par Lancelot démontrent que quelques chorégraphies ont été conservées pour la Mariée, ainsi que pour une gigue contenue dans le Prologue, de même que pour l'Entrée d'un Paysan à l'Acte IV. Notons toutefois que ces notations, postérieures à la création de *Roland*, datent du début du XVIII^e siècle.

Cet adoucissement touche non seulement les épisodes, mais également les caractères. Gros ajoute : « Roland, dans l'opéra de Quinault, n'est plus à proprement parler un fou; il n'est plus en tout cas le fou frénétique qu'il était dans le poème italien : il n'est plus qu'un amant désespéré que la douleur égare¹⁵. » En effet, victime de « l'effort de civilisation¹⁶ » propre à la France du XVII^e siècle, l'Orlando francisé voit ses mœurs atténuées : sur le théâtre, il est beaucoup moins guerrier qu'amoureux – comme la plupart de ses homologues lyriques tel Renaud (*Armide*) et Alcide (*Alceste*). Il constate d'ailleurs lui-même qu'il est prisonnier d'impératifs amoureux :

Je vois le sort affreux de ma triste Patrie;
J'entends sa gémissante voix;
Mais c'est vainement qu'elle crie,
Un malheureux amour m'enchanté dans ces bois¹⁷.

Doit-on y voir des traces de cette « démolition du héros » dont parlait Paul Bénichou¹⁸? Peut-être bien, mais rappelons qu'il y a derrière cette atténuation des caractères un projet rhétorique : « l'adoucissement des passions furieuses et le privilège du pathétique ont une légitimation théorique : le héros ne peut émouvoir que s'il est raisonnable¹⁹. » En passant de héros épique à héros lyrique, Roland n'en reste pas moins un symbole du baroque français, c'est-à-dire torturé, avide de contrastes et d'élans spectaculaires, mais mesurés et de bonne grâce.

À cet adoucissement des mœurs, Lully supplée par la fougue de la musique. En effet, tant pour les excentricités de l'enchantement (*cf.* la Symphonie de Logistille) que pour l'éclat de la fureur, le musicien parvient à rendre la surenchère que les exigences théâtrales de l'époque refusent parfois à Quinault. En ceci, toutefois, Lully s'appuie sur une longue tradition musicale : s'il est difficile de trouver des sources à la mise en musique du désordre, on remarque que plusieurs scènes d'opéras subséquents (folies, tempêtes, orages, etc.), de même que certaines pièces de musique de chambre (tourbillons, furies, etc.) reprendront un motif similaire à celui de Lully, ce qui laisse présager, non pas que cette musique fut connue

¹⁵ Gros, *op.cit.*, p. 571.

¹⁶ Jean-Philippe Grosperin, « La faiblesse et la gloire. Sur la représentation du héros moderne dans les opéras français imités de *La Jérusalem délivrée* (1686-1722) » dans Judith Labarthe (dir.), *Formes modernes de la poésie épique. Nouvelles approches*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2004, p. 291.

¹⁷ Philippe Quinault, « Roland [1685] » dans *Livrets d'opéra*, éd. Buford Norman, Toulouse, Société de littératures classiques, tome II, 1999, Acte II, scène 2. Nous renverrons désormais à cet ouvrage dans le corps du texte par acte et par scène entre parenthèses.

¹⁸ Voir Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1947.

¹⁹ Vialleton, *op.cit.*, p. 630.

de tous, mais qu'il y ait, au fondement de la représentation de la fureur, un sens naturel de l'empressement, de la répétition, de la vivacité.

SÉNÈQUE ET MAIRET : RESSORTS DRAMATIQUES

Bien que, pour ses trois dernières tragédies en musique, Quinault ait préféré les sujets épiques aux récits mythologiques, il ne délaisse pas entièrement ses modèles antiques. L'influence de Sénèque, par exemple, sous-tend habilement la structure dramatique de *Roland*, et fournit au poète des solutions pour les quelques difficultés scéniques auxquelles il fait face. Ainsi, à la sixième scène de l'Acte IV, Roland, au cœur de son désordre, croit voir une Furie : « Qu'est-ce que j'aperçois? Quelle voix funeste s'écrie? Les Enfers arment contre moi une impitoyable Furie! » Invisible au public²⁰, cette figure évoquée par Roland témoigne instantanément de son délire et de sa symbolique descente aux Enfers, et constitue un signe évident de sa fureur. Ni l'Arioste, ni Jean Mairet, auteur de la tragi-comédie *Roland furieux*, ne mentionnent cette vision furieuse, alors que, chez Sénèque, Hercule affirme voir une Érynis tenant un fouet : « La flamme s'approche de mon visage / Plus près, plus près/ C'est le feu d'un bûcher funèbre²¹ ».

Cette vision de la Furie, si elle paraît nouvelle quant à son adjonction à la fable ariostesque, constitue néanmoins un important lieu commun de la tragédie du XVII^e siècle. Déjà, on la trouvait dans de nombreuses représentations des folies de tous ordres, comme chez Tristan L'Hermite (*La Mort de Sénèque*, 1645) et chez Racine (*Andromaque*, 1667). D'ailleurs, les fureurs d'Oreste, si elles diffèrent du type de fureur qui nous intéresse (les causes et les effets sont en effet très différents de ceux de Roland), en présentent néanmoins certaines caractéristiques liées à la représentation du délire. Georges Forestier voit dans le *transport* d'Oreste (« Je me livre en aveugle au transport qui m'entraîne²² ») un

²⁰ Aucune mention d'un personnage de Furie n'a été trouvée dans les éditions du livret et de la partition que nous avons consultées.

²¹ Sénèque, « Hercule furieux », *op.cit.*, p. 176. Notons qu'il ne s'agit pas là du premier emprunt de Quinault à cette œuvre de Sénèque : déjà dans *Atys*, il reprenait la structure générale de l'épisode furieux pour le meurtre de Sangaride, amante d'Atys, que celui-ci tuera dans un moment d'égarement inspiré par la déesse Cybèle. Comme le remarque Philippe Gervais, « Quinault reproduit non seulement le déroulement de l'action (à ceci près qu'Atys, lui, parvient à se suicider), mais reprend aussi certains éléments, tels la lamentation du chœur et la vue du sang, ("Ô Ciel! ma main sanglante / Est de ce crime horrible un témoin trop certain!") » Gervais, *op.cit.*, p. 125.

²² Jean Racine, « Andromaque », *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999, Acte I, scène 1.

habile mariage des mélancolies antique et moderne²³, symptôme d'une mode du héros mélancolique et amoureux (à laquelle il rattache les récits d'Amadis de Gaule, de Roland et d'Antiochus). Rappelons d'abord les vers célèbres qui décrivent les visions habitant Oreste furieux :

Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne?
De quel côté sortir? D'où vient que je frissonne?
Quelle horreur me saisit? Grâce au Ciel, j'entrevois.
Dieux! Quels ruisseaux de sang coulent autour de moi!
[...]
Quels Démons, quels serpents traîne-t-elle après soi?
Hé bien, Filles d'Enfer, vos mains sont-elles prêtes?
Pour qui sont ces Serpents qui sifflent sur vos têtes?
À qui destinez-vous l'appareil qui vous suit?
Venez-vous m'enlever dans l'éternelle Nuit?
Venez, à vos fureurs Oreste s'abandonne. (V, 5)

L'évocation des Érinyes et de leurs serpents agit ici comme une preuve indéniable qu'Oreste « perd le sentiment » (V, 5). De plus, ce monologue de folie se caractérise par un nombre spectaculaire d'interrogations, figure fréquente dans les discours pathétiques. Enfin, à la manière du Roland de Segrais, dont Astolphe rappelle que « [t]out est Médor pour lui dans son transport extrême²⁴ », Oreste, au cœur de sa folie, prend son entourage pour l'objet de sa colère et de son animosité, Pyrrhus :

Quoi, Pyrrhus, je te rencontre encore?
Trouverai-je partout un Rival que j'abhorre?

Jean Rousset voit dans ce déplacement de l'objet de la colère vers tout objet voisin une capacité du fou à déguiser le monde environnant : « Le fou porte avec sa folie un assortiment de masques qu'il pose sur tout ce qu'il rencontre. La folie, dans ce théâtre, est un agent de déguisement²⁵. »

Sénèque se trouve également aux sources de l'endormissement de Roland que Quinault reprend de son prédécesseur Mairet, qui l'avait déjà puisé à l'*Hercule furens*. En effet, les deux dramaturges français préférèrent justifier l'accalmie de Roland par un « sage endormissement » causé, chez Mairet, par le Dieu du Sommeil et, chez Quinault, par la fée Logistille. Bien que cet ensommeillement ait lieu hors scène dans *Roland* (c'est-à-dire quelque part dans l'entracte), il importe de le considérer dans notre revue de l'invention puisque celle-ci, d'après l'Abbé d'Aubignac, « doit comprendre toute l'histoire du Theatre

²³ Georges Forestier, « Andromaque. Notice », dans Racine, *op.cit.*, p. 1341.

²⁴ Segrais, *op.cit.*, Acte V, scène 1.

²⁵ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954, p. 56.

[...] & que ces choses que le Philosophe met hors la fable, doivent estre racontées dans la suite de la Pièce²⁶ ».

Quinault emprunte également à Mairet l'idée de conclure la pièce en montrant Roland repentant. Cependant, grâce à la fée Logistille, personnage tiré de l'*Orlando furioso* (où son rôle n'était par contre pas directement lié à la fable d'Orlando), il parvient à résoudre son drame d'une façon nouvelle. Plutôt que de guérir Roland avec une potion lunaire, Quinault et Lully proposent une guérison par la musique, des chants et des danses de fées. Cette alternative, qui permet l'intégration toujours souhaitée de danses et divertissements obligés, peut se lire comme un hommage à la musique et à ses bienfaits. La musique agit comme un baume sur les blessures de Roland, comme la tragédie sur celles du public. S'il est difficile d'identifier une source pour cet argument, rappelons néanmoins que Segrais, dans le livret qu'il avait proposé à Lully pendant la disgrâce de Quinault, proposait déjà une guérison musicale, doublée de l'intervention des divinités du Temps.

Enfin, chez Quinault, contrairement à Mairet ou Sénèque, la guérison de Roland se présente véritablement comme une victoire de la raison sur la passion. La toute-puissante fée Logistille – dont le nom mène naturellement à « logique », « logistique », voire même « logos » – défend les voies de la Raison à travers différentes sentences chantées en chœur avec la troupe des fées, dont voici quelques échantillons :

C'est l'Amour qui nous menace
 Que de cœurs sont en danger!
 Quelques maux que l'Amour fasse,
 On ne peut s'en dégager.
 Il revient, quand on le chasse,
 Il se plaît à se venger.
 [...]
 Heureux qui se défend toujours
 Du charme fatal des amours!
 [...]
 Sortez pour jamais en ce jour
 Des liens honteux de l'Amour.
 [...]
 Ne suivez plus l'Amour; c'est un guide infidèle
 Non, n'oubliez jamais
 Les maux que l'Amour vous a faits.

On peut voir ici une certaine condamnation du désordre amoureux, ce qui ne signifie toutefois pas un refus général des passions. En effet, malgré une apparente rigidité cartésienne, la sage Logistille rappelle bien : « Quel héros, quel vainqueur / Est exempt de

²⁶ D'Aubignac, *op.cit.*, p. 292.

faiblesse? » (V, 3). De plus, les caractérisations affectives qu'elle applique à la Gloire sont celles de l'amour, un peu comme si l'on recommandait à Roland de changer de maîtresse : « La Gloire vous appelle / Ne soupirez plus que pour elle. » Suite à ces sages commandements, Roland, comme l'indique une nouvelle didascalie, « sort de son sommeil et recommence à se servir de sa raison. » La conclusion du poème dramatique se révèle en ce sens bien édifiante, comme en avertissait déjà la première entrée du Prologue :

Montrons les erreurs où l'Amour
Peut engager un cœur qui néglige la Gloire.

INFLUENCES PASTORALES

Par ailleurs, il semble que le genre pastoral – auquel appartiennent les premiers essais de théâtre musical français, *Le Triomphe de l'Amour sur des bergers et des bergères* de Charles Beys (1650), la *Pastorale d'Issy* de Perrin (1659), *Pomone* de Perrin et Cambert (1671), et *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour* de Gilbert et Cambert (1672) – ait également fourni à Quinault et Lully de nombreuses idées heureuses. L'intégration de personnages de Bergers, de Nymphes, de Sylvains et d'Amours, l'utilisation explicite de hautbois, les décors bucoliques (« une grotte au milieu d'un bocage », « un Hameau », « la Fontaine enchantée de l'Amour au milieu d'une forêt »), et l'ajout de danses champêtres (la « Mariée » de l'Acte IV), sont autant d'influences pastorales, absentes du texte de l'Arioste.

Au théâtre, il n'est pas rare de représenter les scènes de folie dans des décors champêtres. La Nature, agréable et admirable (« Que ces gazons sont verts! que cette grotte est belle! », IV, 2), s'offre en reflet paisible et sage de la Raison, elle contraste vivement avec le personnage bientôt *dénaturé*, déraisonné. Comme le remarque Jean-Claude Vuillemin, elle peut même agir sur la folie dont le « lieu thérapeutique n'est pas encore le lieu clos de l'hôpital, mais la Nature considérée comme la forme visible par excellence de la vérité et, en tant que telle, douée du pouvoir de dissipation de l'erreur imputée à la folie²⁷. » Inversement, quand la Nature s'illustre par sa sauvagerie inhospitalière, elle reflète puissamment la brutalité, la *dé-civilité* propre au *furiosus*. Ainsi, le choix du cadre bucolique est hautement symbolique et significatif.

D'ailleurs, folie et pastorale vont de pair, comme le remarque J. Rousset : « La pastorale était déjà peuplée de fous; le “furieux” en était un personnage obligatoire et les scènes de folie un ornement de rigueur, parfois beaucoup plus qu'un ornement, le vrai sujet

²⁷ Vuillemin, *loc.cit.*, p. 186.

de la pièce²⁸ ». Catherine Kintzler ajoute que « la pastorale [...] montre des personnages en proie à l'envoûtement; son objet est le spectacle de la possession, l'accent est placé sur l'ordre magique qui s'empare d'un personnage : ce n'est plus le sujet qui est mis en scène, c'est la folie elle-même²⁹. »

Assurément, l'influence pastorale se fait également sentir au-delà des simples décors, et il ne suffit pas de paraître dans les bois pour devenir berger. Témoins de l'« adoucissement » du genre, les caractères sont affectés et Médor le premier se présente comme un héros pastoral par excellence, ainsi que le laissent paraître ses plaintes, sa basse origine, voire son nom et sa faiblesse. Les inscriptions qu'il trace avec Angélique dans la Grotte contiennent les lieux communs des amours bergères :

Beau lieu, doux asile
De nos heureuses amours,
Puissiez-vous être toujours
Charmant et tranquille (IV, 2)

Pour éviter un déséquilibre trop comique entre les prétendants d'Angélique, il semble que Quinault et Lully aient tenté de diminuer l'héroïsme épique de Roland en le « pastoralisant », comme le remarquent plusieurs critiques :

Furioso, ce Roland-là, *ma non troppo*. [...] La mélancolie de Roland, son attention à la nature inspirent davantage Lully et son librettiste. N'est-ce pas l'époque où Louis XIV délaisse Versailles pour l'intimité plus rustique de Marly? N'attendez pas les cris d'un Roland en proie aux Érynies : savourez plutôt les rêveries d'un promeneur solitaire "O Nuit! Favorisez mes désirs amoureux!"³⁰.

En effet, l'observation des vers de Roland tout au long de la tragédie montre que celui-ci emprunte beaucoup aux héros de pastorales, les amants malheureux. Méprisé par celle qu'il aime, parcourant les bois à sa recherche, il émet au passage quelques plaintes amoureuses qui soulignent la douleur d'aimer sans réciprocité :

C'est sans espoir que je suivrai vos pas;
Vous ne serez jamais à mes yeux favorable,
Je vous verrai toujours impitoyable,
Mais le plus grand des maux est de ne vous voir pas. (III, 2)

C'est sans doute le long monologue « *Ab, j'attendrai longtemps* » qui témoigne le plus fortement de cette influence champêtre, mais on y voit poindre encore la nature héroïque,

²⁸ Rousset, *op.cit.*, p. 55.

²⁹ Catherine Kintzler, « La représentation de la violence sur la scène classique. L'exemple de l'opéra merveilleux », dans Myriam Watthé-Delmotte (dir.), *La violence, représentations et ritualisations*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 214-215.

³⁰ Gilles Macassar, « Roland ou les fureurs de l'amour », *Télérama*, supplément offert par le Théâtre des Champs-Élysées, p. 3.

notamment à travers la franche impatience qui s'en dégage (et aussi cette rivalité avec le Soleil, qui annonce déjà une folie des grandeurs) :

Ah, j'attendrai longtemps, la nuit est loin encore.
 Quoi! le soleil veut-il luire toujours?
 Jaloux de mon bonheur, il prolonge son cours,
 Pour retarder la Beauté que j'adore
 O Nuit, favorisez mes plaisirs amoureux
 Pressez l'astre du jour de descendre dans l'onde;
 Dépliez dans les airs vos voiles ténébreux.
 Je ne troublerai plus par mes cris douloureux,
 Votre tranquillité profonde. (IV, 2)

D'une certaine façon, un chevalier tel Roland n'a pas sa place dans un univers pastoral, et la mise en relief de cette inconvenance ne manque pas de frapper le spectateur, surtout lors de la scène de la révélation (IV, 5), où les bergers font preuve d'une grande impolitesse, le désignant à la troisième personne, alors qu'il siège parmi eux : « Les commentaires de ces bergers soulignant son allure princière ("Aisément on devine / Qu'il sort d'une illustre origine") soulignent l'incongruité de la situation : un chevalier armé richement habillé écoute des chansons pastorales qui, dans une situation ordinaire, ne correspondent en rien à son état³¹. » Déjà point une disparité entre Roland et le reste du monde, disparité qui s'accroîtra lors de la scène de folie, où il prend pour cible les arbres et les rochers. La rencontre des mondes pastoral et épique génère ainsi une situation conflictuelle (qui se résoudra à travers la folie), et Roland, au final, abandonnera ce nouveau penchant :

Le cœur de Roland n'est fait que pour la Gloire,
 Peut-il languir dans un honteux repos?
 Triomphez de l'Amour; il n'est point de victoire
 Qui montre mieux la vertu d'un Héros. (IV, 2)

DES LIEUX COMMUNS DE LA COLÈRE

L'invention consiste également en l'observation des lieux communs qui sont fondamentaux dans la théorie rhétorique. Ceux-ci, comme le dit Olivier Reboul, correspondent tout à la fois à des types d'arguments ainsi qu'à des arguments types³². Un lieu commun en rhétorique n'est donc pas une formulation de clichés sans intérêt, mais bien un endroit clé du discours qui peut, si l'on s'en sert justement, émouvoir à souhait. À chaque discours se rattachent différents lieux, qui parfois sont propres au sujet présenté ou, dans le cas qui nous occupe, à la passion évoquée. Dans l'horizon de l'analyse dramatique,

³¹ Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces, op.cit.*, p. 294-295.

³² Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, P.U.F., 2001, [1991], p. 62.

ces lieux se traduisent par différents motifs dramaturgiques, qui s'étendent parfois à des scènes entières, et deviennent des sortes de scènes-types, épisodes courants et attendus.

Parmi les *topoi* obligés de la Colère, soulignons celui de la destruction d'objets inanimés (souvent représentés par des éléments de décors) qui est bien investi dans *Roland*. Cet épisode, bien que déjà commandé par la fable épique, se trouve également dans d'autres opéras et suppose que le personnage, en proie à la colère, porte sa vengeance sur les choses qui l'entourent, à défaut de pouvoir s'en prendre au véritable objet de sa colère, qui, généralement, lui a échappé ou lui est inconnu. Déjà Cérès, dans *Proserpine*, brûlait les champs après l'enlèvement de sa fille, comme l'annonce cette didascalie : « Les Suivants de Cérès rompent les arbres, en prennent des branches, et en font des flambeaux qu'ils allument au feu qui sort du Mont Etna. Ils en brûlent les blés, malgré les efforts et les cris des Nymphes, des Dieux champêtres, et des Peuples³³. » S'il peut sembler risible de briser des rochers ou des arbres pour exposer sa colère, il faut rappeler, avec Buford Norman, « que la folie de Roland s'abat sur tout ce qui se trouve à sa portée et que, d'autre part, il apparaît d'autant plus désespéré et pathétique, qu'il s'en prend à des objets auxquels il ne se serait pas attaqué dans un état normal³⁴. » Ceci vaut également pour Cérès, déesse des moissons, qui détruit ses bienfaits; le non-sens démontre bien le caractère extraordinaire du sentiment. Par ailleurs, en s'attaquant aux inscriptions laissées par Angélique et Médor, Roland détruit le trophée symbolique de leurs amours heureuses, ainsi que le souvenir de sa faiblesse. Habilement mis en scène, ce lieu commun de la colère convainc mieux de l'état de Roland que ne l'aurait pu faire la représentation détaillée des crimes que lui inspirera sa passion, ainsi que le faisaient remarquer les frères Parfaict :

Icy le Poète François surpasse le poète Italien [l'Arioste]. Les fureurs de Roland sont mieux placées en coupant et en rompant les trophées que son rival n'a dressé que pour son déshonneur, que de luy faire prendre un cheval et après l'avoir crevé à force de le faire courir, le porter sur ses épaules ainsi que l'Arioste le débita³⁵.

Ce motif de la destruction est répété ailleurs dans l'œuvre dramatique de Quinault et Lully et leurs derniers opéras montrent l'anéantissement des preuves de la faiblesse amoureuse :

³³ Philippe Quinault, « Proserpine », *Livrets d'opéras*, Toulouse, Société de littératures classiques, 1999 [1680], p. 38.

³⁴ Norman, *op.cit.*, p. 290.

³⁵ Parfaict, *op.cit.*, p. 158.

« comme Renaud déchirait les guirlandes de fleurs qui le retenaient prisonnier, Armide détruit le palais enchanté qui l'attache à ses souvenirs³⁶ ».

Il existe surtout une forte parenté entre Cérès et Roland, personnages tous deux trompés, dépossédés de ce qu'ils aiment et très puissants. Leurs imprécations furieuses présentent une ressemblance flagrante :

Que tout se ressente de la fureur que je sens (*Proserpine*, III, 8)

Portons partout l'horreur qui règne dans mon âme (*Proserpine*, III, 8)

Que tout ressente dans ces lieux l'horreur qui règne dans mon âme (*Roland*, IV, 7)

Peut-on accuser le lexique limité de Quinault ou son manque d'originalité? Voyons-y plutôt un lieu commun propre à la colère, celui où la douleur du furieux s'étend à tout ce qui lui est extérieur et qui lui rappelle l'objet de son courroux.

B. « ON AIMERAIT FINIR AINSI³⁷ » : SUR LA DISPOSITION

Au chapitre de la disposition, la première rhétorique – qui réserve l'analyse aux moments explicitement « oratoires » des tragédies – veut que l'on observe la structure des différents discours persuasifs qu'il est possible d'isoler au sein des œuvres. Comme nous l'avons vu à propos de l'invention, il est aussi possible d'étendre l'analyse de la disposition à la tragédie entière. Tout comme l'invention au sens le plus large concerne, selon d'Aubignac, « la Constitution de la Fable », le poète portera une attention particulière à « la *Composition de la Tragédie* [qui] n'est autre chose, que la disposition des Actes & des Scènes, c'est à dire des Episodes³⁸ ». Ainsi, avant d'observer la disposition propre à la scène de folie, il ne sera pas mauvais d'observer celle de l'ensemble de la tragédie en musique.

UNITÉ D'ACTION ET CIRCULARITÉ

Longtemps on a critiqué Quinault sur la façon dont il a disposé la fable de l'Arioste : « quelques Critiques n'ont pas laissé de dire qu'Angélique est trop souvent sur la Scène avec Médor; que Roland n'y paroît pas assez³⁹ ». Encore récemment, Cuthbert Girdlestone reprochait au poète de traiter des deux amants d'Angélique séparément et de faire, en quelque sorte, un récit en deux temps : le premier, constitué des trois premiers actes et consacré aux amours d'Angélique et de Médor, s'achève par la fuite des amants qui

³⁶ Couvreur, *op.cit.*, p. 389.

³⁷ Girdlestone, *op.cit.*, p. 111.

³⁸ D'Aubignac, *op.cit.*, p. 293.

³⁹ Boscheron, cité par Norman, *op.cit.*, p. 290.

abandonnent effectivement le théâtre au cœur du drame, et le second, plus bref, raconte le désespoir du protagoniste désormais seul et sa guérison, d'apparence accessoire, aux mains d'un personnage hâtivement ajouté au dénouement.

Ceci dit, une fois la représentation en cours, la coupure n'est plus si franche : « L'oreille, elle, n'entend ni rupture ni déséquilibre. La montée en puissance de l'orchestre, avec les cinq parties de cordes soutenant la déclamation, l'entrée en lice d'un nouveau timbre féminin (la fée Logistille) assurent le lien, la continuité dans le changement⁴⁰. » Pour qui y regarde bien, la pièce ne manque pas d'unité, et son principal sujet n'a de véritable dénouement qu'au cinquième acte. En vérité, et contrairement à la plupart des autres tragédies en musique, *Roland* ne possède qu'une seule intrigue : l'amour déçu du paladin. Il n'y a pas d'intrigue parallèle à celle-là, où des personnages secondaires joueraient en ombres chinoises des situations semblables – bien que plus légères – à celles que vivent les principaux protagonistes. À moins, peut-être, de considérer Médor comme un personnage de second plan, mais même en ce cas, comme son amour a le même objet que celui de Roland et qu'il est essentiel à l'intrigue principale, il est difficile de penser cette intrigue comme une deuxième action d'ordre plutôt accessoire. Il serait possible de considérer l'épisode des bergers qui se réjouissent du mariage prochain des leurs comme une intrigue secondaire, mais, encore ici, son développement est si bref (une seule scène) et sa fin si sombre (le divertissement devient terrible lorsqu'éclate la fureur de Roland) qu'il détourne très peu l'attention de l'intrigue principale et constitue davantage une péripétie destinée à exacerber la douleur de Roland.

Ainsi, il semble donc qu'ici la tragédie lyrique se rapproche de l'idéal d'unité d'action. Et cette action, pour reprendre É. Gros, « est en réalité la plus condensée et la plus concentrée des actions de Quinault⁴¹. » En effet, presque l'intégralité du drame se joue entre les actes trois et quatre, le reste de la pièce étant constitué de revirements intérieurs, plus « psychologiques » que physiques. Prenant appui sur les travaux de Manuel Couvreur, nous avons dressé un tableau des différents actes, soulignant les décors et les moments-clés propres à chacun, afin de mieux observer les particularités de la disposition.

⁴⁰ Jacobs, *loc.cit.*, p. 4.

⁴¹ Gros, *op.cit.*, p. 631.

<u>Prologue</u>	<u>Acte I</u>	<u>Acte II</u>	<u>Acte III</u>	<u>Acte IV</u>	<u>Acte V</u>
Le Palais de Démogorgon	Un hameau	Une fontaine au milieu d'une forêt	Un port de mer	Une grotte au milieu d'un bocage	Le Palais de Logistille
Décor féérique	Décor bucolique	Décor bucolique	Décor bucolique	Décor bucolique	Décor féérique
	Angélique chasse Médor.	Angélique s'unit à Médor.	Angélique et Médor fuient.		
		Roland cherche Angélique, elle disparaît devant lui grâce à l'anneau magique.	Seul entretien d'Angélique et Roland.	Roland attend Angélique, qui est partie avec Médor.	

D'emblée, on constate la circularité de la construction : l'œuvre s'ouvre et se termine en des lieux semblables et avec des personnages similaires, à la manière d'un discours qui rappelle, en concluant, les différents points de son ouverture. Pivot central du drame, le troisième acte voit l'unique confrontation d'Angélique et de Roland, de même que le seul rassemblement des trois protagonistes en scène. L'apparent déséquilibre se révèle ainsi plutôt balancé.

D'ailleurs, comme le faisait remarquer René Jacobs dans un entretien déjà cité, au point de vue musical, l'équilibre des voix est rétabli, la haute-contre d'Astolphe vient remplacer celle de Médor et l'apparition de la fée Logistille fait presque oublier la disparition d'Angélique, tant par son registre (dessus) que par le charme de son chant. De plus, la clôture du spectacle fait intervenir des personnages féériques déjà évoqués dans le Prologue, et on devine une certaine similarité dans les décors (tous deux se situent en un Palais de fées), ce qui confère une impression de circularité et d'unité à l'ensemble de la pièce.

Par ailleurs, il apparaît que tout l'opéra, ou presque, se déroule « en des lieux écartés » (III, 2). Mis à part le prologue et le dernier acte, il prend place en des lieux bucoliques extérieurs. Au-delà d'une marque de l'influence pastorale, B. Norman voit dans cette particularité des décors une preuve du principe d'évitement qu'il estime être le moteur de l'œuvre. Roland et Angélique, explique-t-il, devraient, en raison de leur naissance et de leur rang, s'affairer dans des palais ou des champs de bataille, mais puisqu'ils manquent tout deux à leur devoir, ils errent dans les bois où il leur est possible de cacher leur déshonneur.

B. Norman associe également cette idée aux comportements des trois personnages principaux, qui se fuient les uns les autres et se cachent à eux-mêmes :

Ce principe d'empêchement – pris à la fois dans le sens d'une "séparation" et d'un éloignement par rapport au droit chemin – est présent du début à la fin du livret. Les personnages ne cessent de se cacher, s'évitent et dissimulent en permanence leurs sentiments. Il se tiennent volontairement "à distance" de leur devoir et de leur raison [...], de leur "fierté" [...], mais aussi de leur patrie [...]⁴².

Habilement mis en œuvre, ce concept d'évitement empêche même la rencontre des rivaux Médor et Roland (ce dernier ignore d'ailleurs longtemps l'existence du premier : « Non, je n'ai point encor entendu parler de Médor », IV, 2). Ils ne sont réunis en scène qu'une seule fois, à la deuxième scène du troisième acte, mais Médor « se tient à l'écart » et n'est point vu de son rival. L'absence de ces rencontres démontre que les deux prétendants d'Angélique appartiennent à des mondes différents, ainsi qu'à deux classes sociales distinctes (l'origine de Médor, si elle est expliquée dans l'Arioste, demeure vague chez Quinault : « Médor d'un sang obscur a reçu la lumière » I, 2). Là où l'un paraît, l'autre ne vient pas.

Plutôt vide au point de vue dramatique, le cinquième acte trouve sa justification dans son rapport au prologue, nous l'avons dit, mais également à titre de conclusion extraordinaire. Si la fin peut ennuyer un peu le spectateur qui, suite à l'éclat final de l'Acte IV, souhaite, à l'instar de C. Girdlestone, « finir ainsi », elle permet de lier toute l'œuvre, d'en assurer l'unité et la valeur morale, car il faut bien que le héros revienne à lui, qu'il se repente et qu'il triomphe, comme l'annonçait le prologue, des désordres de l'amour. Augmentée du divertissement de personnages allégoriques tels que la Terreur, la Gloire et la Renommée, ainsi que d'une troupe des Ombres de héros, la péroraison de l'œuvre rappelle habilement le point le plus fort de la représentation, la scène de folie, grâce à cette conclusion répétée : « Non, n'oubliez jamais / les maux que l'amour vous a faits » (V,4). Ajoutons que cette prescription se vérifie sans doute par le souvenir marquant qu'a laissé la scène de fureur dans la mémoire du spectateur, qui s'avisera, à l'image de Roland, de ne point l'oublier.

LE QUATRIÈME ACTE : LA CONFIRMATION

Alors que Jean Mairet, son principal prédécesseur dans la dramatisation du texte de l'Arioste, plaçait la scène de folie en plein cœur de la pièce, c'est-à-dire au troisième acte, Quinault choisit de la donner au spectateur (qui l'attend) à la toute fin du quatrième acte.

⁴² Norman, *op.cit.*, p. 296.

Argument-clé parmi les avertissements contre les dangers de l'amour, cette démonstration par l'exemple met un terme spectaculaire à la *confirmatio* de l'œuvre. Divisé en six scènes, ce quatrième acte, « une des plus belles réussites de Quinault⁴³ », constitue le lieu essentiel de la représentation de la fureur, bien que celle-ci ait été préparée par les actes précédents et qu'elle se résolve dans le suivant.

L'Acte III, qui agit, nous l'avons dit, comme pivot de l'œuvre, se termine par le départ définitif des amants Médor et Angélique, suivi d'une grande chaconne (la plus longue que Lully ait écrite) dans laquelle le Peuple de Cathay célèbre ce nouvel amour. On pourrait croire à l'entendre que ce divertissement marque la fin de l'œuvre, puisqu'en effet, beaucoup de tragédies en musique – et de tragicomédies et de comédies – se terminent par des célébrations nuptiales. À cette longue chaconne répondra la « symphonie » de la fée Logistille, en ouverture du cinquième acte. Cette dernière pièce, également considérée comme une des plus belles que Lully ait composée, complète l'encadrement tout en contraste de ce quatrième acte.

Ainsi, la musique et le texte dramatique marquent d'une coupure franche le quatrième acte : désormais, il ne sera question que de Roland. D'ailleurs, P. Beussant constate que le quatrième acte, à peu de choses près, pourrait être compris comme un long monologue. Car ce sont bien les discours de Roland qui occupent tout l'acte : Astolphe disparaît très tôt, Médor et Angélique ont fui depuis longtemps, et les bergers semblent être de passage et n'entrer en scène que par hasard. Si l'on savait depuis les débuts que Roland *errait* par amour – ce contre quoi le récit doit nous prévenir, rappelons-le –, c'est au quatrième acte que l'on voit véritablement les effets terribles de l'erreur dans laquelle il s'est plongé. En ce sens, il est possible d'y voir une sorte de confirmation rhétorique, temps fort du *logos*, où, après avoir exposé les faits, l'orateur présente les preuves de sa démonstration, en ayant recours, ici parfois plus qu'ailleurs, aux valeurs du *pathos*.

⁴³ Girdlestone, *op.cit.*, p. 108.

Un tableau schématique de l'acte permet de rendre compte de sa disposition générale :

<u>Scène 1</u>	<u>Scène 2</u>	<u>Scène 3</u>	<u>Scène 4</u>	<u>Scène 5</u>	<u>Scène 6</u>
Roland et Astolphe	Roland, seul	Cloridon, Bélise et des bergers	Les mêmes et Roland	Les mêmes, Tersandre et le Chœur	Roland, seul
	Monologue « <i>Ah, j'attendrai longtemps</i> »	Une noce de village. La mariée (gigue)			Monologue « <i>Je suis trahi!</i> »

D'emblée, nous remarquons une structure en trois temps : d'abord, une courte exposition (scène 1) pour préparer l'acte, puis deux temps forts (scènes 2 et 6) constitués de deux monologues exécutés par le même personnage dans des dispositions tout à fait différentes, on le devine, entre lesquels se glisse un divertissement pastoral (scènes 3 à 5), troisième partie de cette construction, au sein de laquelle se trouvera nécessairement le pivot de l'action.

Fin observateur, É. Gros fait remarquer que les scènes qui composent l'intermède pastoral « correspondent exactement aux crises successives que traverse Roland⁴⁴. » Il organise ainsi la progression de Roland vers la folie en trois étapes : la première (scène 3), où Roland est absent, permet de rappeler le bonheur d'Angélique et remplit la scène d'allégresse; la seconde (scène 4) voit le retour de Roland et le début de son inquiétude concernant les amants disparus; enfin la dernière (scène 5) est constituée de nouveaux chants de joie sauvagement interrompus par la colère de Roland. É. Gros ajoute que « [t]outes ces scènes ne sont pas seulement charmantes et bien conduites; elles sont le prélude de la scène la plus émouvante de l'action⁴⁵. »

Il nous semble que É. Gros a vu juste quand il affirme que ces scènes sont bien découpées pour conduire Roland (et le public) à la fureur. Nous pourrions ajouter que la montée de l'inquiétude s'amplifie également par l'accroissement du nombre de voix en scène : d'abord deux bergers et une troupe de bergers danseurs, puis les mêmes et Roland, et enfin trois bergers, Roland et le Chœur. Plus la révélation avance, plus Roland est entouré, mais plus il est clair qu'il est seul et qu'Angélique a fui.

Suite à la révélation de la trahison d'Angélique, Roland semble pris d'une sorte de mutisme – on remarquera qu'il lui faudra un certain temps avant de prendre la parole – que

⁴⁴ Gros, *op.cit.*, p. 631

⁴⁵ *Idem.*

comblent les interventions des bergers à son sujet. Ceux-ci, rassemblés devant le spectacle de sa douleur, décrivent ses gestes et ses expressions devant lui, en le désignant à la troisième personne (c'est de cette scène particulièrement émouvante qu'on trouve des traces dans la reprise parodique de Dancourt et Charpentier.) Peu conscients de cette évidente impolitesse, ils poursuivent leur description sur plusieurs vers, creusant ainsi la distance qui les sépare de Roland, déjà isolé par son rang et par l'incohérence de sa présence en un lieu pastoral :

CORIDON
 Il s'agite.
 BÉLISE
 Il menace.
 CORIDON
 Il pâlit.
 BÉLISE
 Il soupire.
 [...]
 TERSANDRE
 Il murmure.
 CORIDON
 Il frémit.
 BÉLISE
 Il répand des pleurs. (IV, 5)

Tout comme dans le théâtre déclamé, les monologues de la tragédie en musique sont toujours des scènes particulièrement puissantes, où les personnages sont habités de passions extrêmes. Il s'agit là de discours pathétiques significatifs, comme le notait Jean-Pierre Pinson⁴⁶, et bien que leur forme puisse sembler peu naturelle et peu rationnelle, ils sont nécessaires pour extérioriser les pensées des personnages, et les rendre perceptibles au spectateur.

Déjà dans l'air « *Ab, j'attendrai longtemps* », l'étrange, l'irrégulier – ou l'excentricité, voire la folie – s'annonce lentement. Les deux monologues de cet acte se font écho, et ce qui s'annonçait dans le premier sera bel et bien confirmé dans le second. Les monologues chantés comptent souvent parmi les meilleurs travaux des musiciens et librettistes, comme le font remarquer ici les frères Parfaict, « [on] ne peut trop admirer la Beauté et la Noblesse du chant du Monologue de Roland, qui contient plus de soixante vers⁴⁷ », figurant ainsi parmi les plus longs du répertoire lullyste. Herbert Schneider explique que l'« idéal secret [du compositeur] est que le chant de ce type d'air se rapproche le plus possible du

⁴⁶ Voir Jean-Pierre Pinson, *loc.cit.*

⁴⁷ Parfaict, *op.cit.*, p. 158.

mouvement de la parole passionnée⁴⁸ », d'où la souplesse métrique et rythmique de ces passages.

Enfin, bien que nous ayons déjà eu l'occasion d'en parler, il importe, puisque cela relève également de la disposition, de rappeler que le choix stratégique que font Quinault et Lully de placer la scène de folie à la fin du quatrième acte leur évite de représenter les « preuves de sa folie⁴⁹ » en scène. Ils semblent suivre en cela les conseils de l'abbé d'Aubignac qui notait que « [q]uelques fois une Action ne sera belle à voir que dans le commencement, & lors il en faut mettre sur le Theatre les Preparations & premiers traits, & l'achever dans l'Intervalle, ou derrière la Tapisserie⁵⁰. » Relégués en coulisses, les horribles exploits de Roland seront suggérés à l'auditeur par l'image que laissera sa dernière tirade, ainsi que par la musique qui l'y conduit.

« JE SUIS TRAH! » : DISPOSITION DE LA DERNIÈRE TIRADE DE ROLAND

Chanter les fureurs de Roland, comme le dira La Bruyère⁵¹, c'est sans doute chanter la dernière scène de ce quatrième acte, péroration complexe et saisissante. Complexe, parce qu'il s'agit en partie d'un discours judiciaire, teinté d'indignation et de colère, où Angélique (et le monde avec elle) est condamnée pour son injustice, suivi d'une seconde partie dénuée de visée persuasive, qui illustre avec concision le délire du héros. Saisissante, parce qu'elle suit une gradation en trois temps, magnifiée par l'accompagnement musical : d'abord un petit air pour voix et basse continue, puis un prélude instrumental pendant lequel Roland s'attaque aux arbres et aux rochers, auquel succède un récitatif accompagné de tout l'orchestre, particulièrement enflammé, et qui court, pour ainsi dire, au dénouement. Cette division se fait sentir dans le texte et dans la musique, dont les moyens s'amplifient graduellement, au fur et à mesure que s'avance la folie de Roland, comme le rappelle le tableau suivant (voir le texte en annexe I pour la numérotation des vers) :

<u>1^{ère} partie</u>			<u>Prélude</u>	<u>2^e partie</u>		
Air :			Orchestre à 5 parties	Récitatif accompagné :		
voix et basse-continue			(violons)	voix, basse-continue et orchestre		
Exorde	Narration et confirmation	Péroration		Exorde	Narration et confirmation	Péroration
1	2-7	8-9		10	11-19	20-21

⁴⁸ Herbert Schneider, « Les monologues dans l'Opéra de Lully », *XVII^e siècle*, n° 161, 1988, p. 353.

⁴⁹ L'Arioste, *op.cit.*, tome II, p. 114.

⁵⁰ D'Aubignac, *op.cit.*, p. 308.

⁵¹ « Qui saura comme lui chanter à table tout un dialogue de l'Opéra, et les fureurs de Roland dans une ruelle? » La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965 [1688], p. 196.

Un coup d'œil suffit pour distinguer la première partie de la seconde. La scène s'ouvre sur un air bref, que laissent deviner la métrique régulière, la construction équilibrée et la répétition des derniers vers (8-9), ce qui se retrouve rarement dans le récitatif, généralement réservé à l'avancement de l'action dramatique. Comme la basse continue qui accompagne le chanteur est extrêmement mobile, le chant de celui-ci semble très déclamatoire. Cette première partie illustre la colère de Roland, comme en témoignent les nombreuses exclamations (« Je suis trahi! », « O Ciel! », etc.) ainsi que l'emploi des lieux communs de l'indignation dont nous avons parlé au chapitre de l'invention.

L'exorde *ex abrupto* convient tout à fait à la surprise de la révélation ainsi qu'à la puissance du sentiment, bien qu'il soit préparé par la vivacité de la basse continue qui a déjà éveillé l'intérêt du spectateur. À défaut d'une captation de bienveillance, le texte de l'exorde, qui est souvent le lieu de la preuve éthique, rappelle ici la conception de l'*ethos* de l'homme de bien. En effet, cette première phrase, « Je suis trahi », est d'une force admirable, car sa signification dépasse bien la simplicité de son expression. Que de poids dans ce « Je » qui s'accorde si mal à la trahison! D'ailleurs, la formule est répétée deux fois, et ces répétitions sont entrecoupées d'une incise (« qui l'auroit pû croire! ») qui démontre bien l'improbabilité et l'inconvenance du geste d'Angélique. Ces quelques mots déjà mobilisent la compassion de l'auditoire.

Alors que les discours oratoires sont commandés par la division rhétorique en cinq parties (*exorde - narratio - confirmatio - refutatio - péroraison*), les discours dramatiques ne peuvent être si systématiques, au risque de briser la vraisemblance de l'expression de la passion et de déplaire au public. La *Rhétorique à Hérennius* rappelle d'ailleurs qu'il y a « deux sortes de plans; l'un tiré des règles de l'art, l'autre adapté aux circonstances⁵². » Ainsi, le cœur du discours, la concaténation de la narration et de la confirmation composée ici des vers 2 à 7, se réduit à peu, puisque le spectateur vient d'être témoin des preuves qui incriminent Angélique. Habile en l'art de « la concentration des effets⁵³ », le poète parvient néanmoins à y insérer un court récit, car il faut, pour convaincre, faire appel à l'esprit, ne serait-ce qu'à travers quelques raisonnements tronqués (l'enthymème n'est-il pas l'argument de choix pour le discours judiciaire?) De ce fait, Roland accuse l'ingrate Angélique pour laquelle il a négligé sa gloire de l'entraîner dans un tourment nouveau. La péroraison se distingue aisément du reste du

⁵² *Rhétorique à Hérennius*, trad. Henri Bornecque, Paris, Garnier, [1932], III, 16.

⁵³ Pinson, *loc.cit.*, p. 155.

discours, d'abord puisqu'elle est répétée par le chanteur, mais également parce qu'elle consiste en une imprécation qui vise à étendre la douleur de l'orateur à de plus larges objets. Fréquemment exploitée dans les péroraisons, cette extension du sentiment (qui correspond à une sorte de gradation, si l'on veut) permet de susciter davantage d'émotion chez l'auditeur.

D'apparence moins régulière, la seconde partie, écrite en récitatif accompagné, relève davantage du délire que la précédente. B. Cannone fait remarquer que souvent « on fait chanter la folie dans le récitatif, ce qui permet toutes les inventions musicales alors que l'air est trop codifié pour porter ce qui, par définition, est hors des normes⁵⁴ », et il semble qu'ici cela convienne tout à fait. Plusieurs indices (dont la vision de la Furie empruntée à Sénèque, la métaphore de « la nuit du tombeau » et la plus grande irrégularité métrique) montrent que Roland s'éloigne du sens commun et du discours raisonnable.

Le nouvel exorde amorce l'imaginaire descente aux Enfers du paladin. La description de ce voyage, à laquelle sera consacré ce qu'on a isolé comme étant la narration (vers 14-17), évoque un peu l'Antre de la Jalousie que visitait le héros de la tragédie de Segrais. Notons que la rupture de ton avec la section précédente, entraînée entre autres par l'accompagnement musical intensifié, se fait également sentir dans un déplacement au sein de l'*ethos*. Ici, le « je » n'est plus semblable à celui qui ouvrait la tirade. S'identifiant à une « Ombre plaintive », Roland devient un nouvel orateur, plus désolé qu'offensé, qui produit des plaintes plutôt que des accusations : « Faut-il encor que l'Amour me poursuive? » Pour qui connaît les éléments constitutifs de la topique de la fureur, il n'est pas étonnant de lire, dans la didascalie suivante, que le héros se défait de ses armes, afin d'illustrer cette transformation. Enfin, la péroraison (vers 20-21) rappelle la précédente, car elle suppose elle aussi l'extension de la douleur du paladin au monde extérieur. Comme il ne s'agit plus d'un air, elle n'est pas répétée, mais lancée vivement et suivie de la reprise du prélude, qui revient comme un rondeau.

Malgré cela, il semble que cette seconde partie manque d'horizon rhétorique. Comme si le discours du furieux n'était plus un discours persuasif – du moins, au point de vue de la rhétorique intradiégétique – parce qu'il ne s'adresse à personne. Tous les locuteurs de Roland ont fui, il ne lui reste que les rochers et les arbres, et adresser son discours à des objets inanimés est un signe de passion excessive. À ce moment du drame néanmoins, les

⁵⁴ Belinda Cannone, *loc.cit.*, p. 20.

discours ne semblent plus nécessaires; Angélique ne saurait se faire convaincre de demeurer auprès de Roland, et aucun mot ne pourrait apaiser celui-ci. Se refusant à la persuasion, d'abord en disparaissant grâce à l'anneau magique, puis en fuyant le rendez-vous de Roland, le personnage d'Angélique illustre en quelque sorte l'échec de la rhétorique. Sans personne à convaincre, Roland, seul, laissé à lui-même, constate la faillite de sa propre éloquence.

C. L'ÉLOCUTION

L'étude de l'élocution, que d'Aubignac traite sous le thème de la *Versification*, a souvent été réduite à l'identification des figures de style, mais elle consiste en vérité en l'observation de la mise en mots – et, dans le cas présent, de la mise en musique – des matières retenues dans l'invention. Raphaëlle Legrand rappelle que « [l']art musical est considéré comme une rhétorique : le musicien-orateur doit exciter les passions de son auditoire et à cette fin, imiter les *affetti* ». Ainsi, l'*elocutio* musicale, « l'art des figures, [...] partie la plus éminente du discours musical⁵⁵ », se construira en partie autour des figuralismes, c'est-à-dire de procédés imitatifs par lesquels la musique illustre les paroles. Ces illustrations peuvent toucher un seul mot ou un vers entier. L'élocution comprend également des questions stylistiques et rythmiques, de même que des choix lexicaux, auxquels correspondent, dans le discours musical, des choix de registre et de types de danses.

STYLES ET REGISTRES

Poéticiens et rhétoriciens recommandent de varier les styles dans les discours – afin de ne pas lasser le lecteur, mais également pour des questions de convenance. Il faut que le style – noble, moyen ou bas – soit adapté au sujet exprimé ou à la passion convoquée : « Il faut que les mots conviennent aux choses. Ce qui est grand demande des mots qui donnent de grandes idées⁵⁶. » Quinault et Lully ne font pas autrement dans leurs tragédies lyriques, et parviennent souvent, comme dans *Roland*, à tirer profit de cette mixité.

La nature épique du sujet et la visée tragique du spectacle justifient l'emploi général du grand style dans *Roland*. À cet égard, le cinquième acte, consacré à la victoire de la Gloire

⁵⁵ Raphaëlle Legrand, « Musique et représentation du discours. Aspects de l'*elocutio* à l'époque baroque », *Cahiers du CIREM*, n^{os} 37-38-39, 1996, p. 9.

⁵⁶ Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, Paris, P.U.F., 1998 [1675], p. 387.

militaire sur les amours légères et à la mémoire des héros passés, est entièrement marqué par la solennité de l'expression, comme le démontre cet extrait :

LOGISTILLE
 Ô vous dont le nom plein de gloire
 Dans la Nuit du Trépas n'est point enseveli
 Vous dont la célèbre mémoire
 Triomphe pour jamais du Temps et de l'Oubli
 Venez, héroïques Ombres,
 Venez seconder nos efforts. (V, 2)

Plus propre à émouvoir puisqu'il engage les « pensées capables de frapper fortement l'esprit et susceptibles de se prêter à l'amplification et au pathétique⁵⁷ », le grand style – ou *gravis stylus* –, convient en outre à l'expression des grands transports comme la fureur, et doit être employé pour les personnages de haut rang, comme Roland. La Mesnardière souligne que les « Douleurs inconsolables », qui sont les joyaux du théâtre, doivent être rendues par des « termes sérieux, languissans & abattus⁵⁸ », que l'on peut reconnaître dans les plaintes du paladin :

Malheureux! je me flatte, et ma colère est vaine.
 Lâche! ne puis-je rompre une honteuse chaîne?
 Que je sens de troubles secrets!
 Mon cœur suit, malgré moi, de funestes attraits,
 Je cède au charme qui m'entraîne.
 Angélique, ingrate, inhumaine,
 Quel plaisir trouvez-vous dans mes tristes regrets?
 Angélique, ingrate, inhumaine,
 Quel barbare plaisir trouvez-vous dans ma peine? (II, 2)

L'expression d'Angélique, issue elle aussi d'une illustre origine, semble correspondre au style modéré ou moyen, dont les rhétoriciens parlent avec peu de précision, sinon pour dire qu'il y faut « [abaisser] un peu le ton, sans toutefois descendre au style le plus commun⁵⁹ ». Prise entre deux amants de rangs distincts, Angélique oscille entre la *grande manière* et le style bas, son expression étant tour à tour noble et simple, comme en témoigne cet extrait :

Je ne verrai plus ce que j'aime.
 Conçois-tu bien l'effort extrême
 Que pour bannir Médor je me fais aujourd'hui?
 Il part désespéré, tu vois où je l'expose.
 Il va mourir, j'en suis la cause,
 Je mourrai bientôt après lui.
 Non, un trop tendre amour à ses jours m'intéresse.

⁵⁷ *Rhétorique à Hérennius, op.cit.*, p. 171-173.

⁵⁸ La Mesnardière, Hippolyte Jules Pilet de, *La Poétique*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 [1640] p. 386.

⁵⁹ *Rhétorique à Hérennius, op.cit.*, p. 175.

« secrètes / indiscrètes »), une apostrophe aux « retraites » et une répétition des vers finaux. Il ne semble pas y avoir de figuralismes particuliers dans la mise en musique.

Par contre, on trouve chez Roland beaucoup plus de figures : des métaphores – convenues, il est vrai – (« astre du jour », « descendre dans l'Onde »; « dépliez [...] vos voiles ténébreux »), des exclamations (« O Nuit ! »), une répétition de vers. L'apostrophe et les supplications à la Nuit, objet plus noble à qui s'adresser que les « retraites » de Médor, témoignent de la noblesse du sentiment. Le lexique lui-même est plus travaillé : le choix des adjectifs le démontre (« amoureux », « ténébreux », « douloureux », « profonde », « heureux », « charmant »). De plus, la structure rythmique impressionne davantage. On compte plus d'alexandrins, suivis de plusieurs octosyllabes, et de la reprise du premier alexandrin, qui vient clore l'air en créant un effet de circularité et d'unité.

Notons que l'on retrouve dans la musique de l'air de Roland quelques illustrations des réalités véhiculées par le texte, ce que l'on nomme figuralisme ou madrigalisme. Relevons ces exemples⁶² :

Preffez l'Astre du jour de descendre dans l'Onde ;

, Je ne troubleray pl' par mes cris douloureux Vostre tra- quilité pro- fonde.

Dans le premier, on remarque que la direction mélodique suit le mouvement proposé à « l'Astre du jour », c'est-à-dire une descente dans l'Onde, qui s'étend sur les trois dernières mesures. Dans le deuxième exemple, c'est le cri qui est illustré par cette rapide ascension de la voix et dans le dernier, c'est la profondeur (et la tranquillité) qui sont rendues par la quinte descendante entre « pro » et « fonde », ainsi que par la répétition de la même note longue dans la mesure suivante qui crée là une relative immobilité de la voix.

Dans le discours musical, le choix des styles se révèle aussi à travers les danses et la nature des divertissements présentés. Ainsi, au troisième acte, le divertissement final qui

⁶² Les extraits de la partition originale sont reproduits avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque de musique de l'Université du North Texas.

honore le choix d'Angélique et le couronnement de Médor, pour ainsi dire, est constitué d'une grande scène composée d'une longue chaconne et d'un grand chœur qui pourrait terminer noblement tout l'opéra. En revanche, le divertissement pastoral du quatrième acte tient davantage de la fête de village (c'est d'ailleurs l'indication que contient la partition « Une Noce de Village ») et est découpé en petites scènes, petits chœurs, et petites danses. L'accompagnement musical de ces scènes est également à considérer. Le chœur final de l'Acte III est d'abord soutenu explicitement par les violons, puis par la basse continue, alors que le divertissement de l'Acte IV débute par une ritournelle pour hautbois, instrument champêtre s'il en est un. Le choix des danses est également tout en accord avec le style des divertissements : une gigue⁶³ et un menuet pour la noce des Bergers (IV, 4) et une grande chaconne, « danse très développée dont la longueur atteint facilement trois à quatre fois la longueur moyenne des autres danses en usage »⁶⁴, pour les Peuples de Cathay (III, 6). L'inverse eut été mal à propos, et, faut-il le rappeler, l'irruption du style bas au sein de l'Acte IV sert vivement le contraste avec le *gravis stylus* de Roland.

Considérons également les choix de tessitures qui sont ici révélateurs. À la fin du XVII^e siècle, la voix type du héros français est celle d'un ténor léger – ou *haute-contre*, comme le désigne la terminologie française. Ainsi, les premiers rôles masculins du répertoire lulliste – Admète (*Alceste*), Atys (*Atys*), Thésée (*Thésée*), Phaëton (*Phaëton*), Persée (*Persée*), Amadis (*Amadis*) et Renaud (*Armide*) – sont presque tous écrits pour des registres de haute-contre. Les rôles pour voix de basses sont généralement attribués aux vilains, ou du moins aux amoureux défavorisés par le sort, comme Draco le Géant (*Cadmus et Hermione*), Alcide (*Alceste*), Célénus (*Atys*), Phinée (*Persée*), Égée (*Thésée*), Arcalaüs (*Amadis*), même Polyphème (*Acis et Galatée*⁶⁵). En outre, le registre de basse s'emploie également pour les personnages allégoriques qui désignent des réalités solennelles (le Temps dans *Atys*), naturelles (l'Automne dans *Phaëton* et le Fleuve Sangar dans *Atys*) ou infernales (la Haine dans *Armide* et Charon dans *Alceste*), ainsi que certaines divinités mythologiques (Mars dans *Cadmus*, Pluton dans *Alceste*, Saturne dans *Phaëton*, et Jupiter dans *Isis*, *Phaëton* et *Cadmus*).

⁶³ Cette gigue possède effectivement une connotation folklorique, mais cela ne vaut pas pour toutes les gigues.

⁶⁴ Fajon, *op.cit.*, p. 28.

⁶⁵ Bien que le livret de cet opéra ne soit pas de Quinault, il est intéressant de voir que cette classification sommaire des rôles et des voix perdurera après sa mort. Notons que dans cette même tragédie en musique, le rôle du héros Acis est écrit pour haute-contre, comme il se doit. D'autres opéras de Lully écrits sans Quinault (*Psyché*, *Bellerophon*) reprennent également cette répartition des voix.

Généralement placé au cœur de la tragédie lulliste se trouve un triangle amoureux formé d'une voix de dessus (ici, Angélique), d'une haute-contre (Médor) et d'une basse (Roland). Or, contrairement aux schémas récurrents, le grand héros qui nous intéresse n'est pas la haute-contre (bien que le dénouement le verra vainqueur d'Angélique), mais bien la basse⁶⁶ : « Lully ne le destine pas à la voix habituelle pour un premier rôle masculin : haute-contre, ce ténor aigu si difficile à trouver aujourd'hui pour chanter *Atys* ou *Phaëton*. Roland, contre tout usage, est baryton. Couleur sombre, timbre lourd, registre grave : ce choix singulier renforce la solitude musicale du chevalier face à Angélique (soprano) et Médor (ténor). »⁶⁷

Dans son *Art de bien chanter*, Bénigne de Bacilly explique que les caractérisations de registre tiennent à leurs capacités expressives et ajoute que « les Basses ne sont quasi propres qu'à exprimer [la passion] de la Colere⁶⁸ ». Bien plus tard, François Ragueneau, dans son *Parallèle de la musique française et italienne*, soutiendra que les voix de Basses font la fierté de la musique française :

Nos opéras ont de plus un grand avantage sur ceux des Italiens, du côté des voix, par les Basses-contres qui sont si communes chez nous, & si rares en Italie : car, au jugement de toute oreille, il n'y a rien de plus charmant qu'une belle Basse-contre; le simple son de ces Basses que l'on entend quelques fois s'abîmer dans un creux profond a quelque chose qui enchante, ces grosses voix ébranlent une bien plus grande quantité d'air que les autres, & le remplissent par conséquent d'une bien plus agréable & bien plus vaste harmonie⁶⁹.

Ainsi existe-t-il une sorte de goût français pour le grave – et la gravité – qui tient également à la composition des orchestres, et que l'on retrouve dans toute la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. Jean Duron voit dans ce travail et cette élaboration des sonorités de basses une façon d'insérer de riches contrastes au sein des œuvres,

une manière de privilégier une polyphonie tassée dans le grave, composée de trois ou quatre voix d'hommes, générant une atmosphère sombre et âpre; de lui adjoindre, bien au-dessus, une voix de dessus (femme ou enfant), puissante, dynamique, isolée et donc mise en relief, qui semble vouloir se poser sur ce socle ténébreux, et qui n'est pas sans évoquer la lumière à la fois fragile et étincelante des bougies que l'on trouve dans les tableaux de Georges de La Tour⁷⁰.

⁶⁶ Cadmus (*Cadmus et Hermione*) est le seul autre rôle titre du répertoire lulliste destiné à une basse.

⁶⁷ René Jacobs, *loc.cit.*, p. 4.

⁶⁸ Bénigne de Bacilly, *Remarques sur l'Art de bien chanter*, Genève, Minkoff Reprint, 1972 [1679], p. 45.

⁶⁹ François Ragueneau, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Genève, Minkoff Reprints, 1976 [1702-1705], p. 11-13.

⁷⁰ Jean Duron, « "Cette charmante musique du siècle des héros" », dans Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 55.

La couleur française ne naît donc pas d'un goût particulier, mais d'une potentialité expressive et rhétorique. Le choix d'une tessiture de basse pour le rôle de Roland vient de ce que ce registre est propre à la colère.

LEXIQUE ET FIGURES

Le précédent exercice de comparaison stylistique nous a permis de constater, entre autres choses, la pauvreté du lexique de l'opéra français. Les causes en sont nombreuses. Au théâtre, il importe que le texte soit bien audible, et ce qui est chanté sera toujours plus sujet à être mal entendu, aussi faut-il préférer l'usage de termes simples bien qu'expressifs à des termes plus rares et plus complexes. De plus, comme les péripéties, les danses et les décors sont généralement pensés pour être spectaculaires, il est sage de ne pas encombrer les textes d'idées et de formulations trop élaborées. En outre, certains mots se prêtent davantage à la mise en musique et par souci d'harmonie, il vaut mieux éviter ceux qui s'y prêtent moins. Enfin, comme le souligne John D. Lyons, dans le cadre d'un discours pathétique le personnage, pour des raisons de vraisemblance, conservera une certaine simplicité dans son expression : « Le personnage passionné n'aura pas la présence d'esprit de soigner son discours et parlera, non pas moins bien (puisque nous jugerons selon la circonstance) mais en faisant moins attention aux mots⁷¹. »

Selon les calculs de B. Norman, l'ensemble des tragédies en musique de Quinault contient approximativement 6 121 mots, alors que les tragédies de Racine en comptent 14 692⁷². À ces restrictions lexicales s'ajoutent de nombreuses répétitions au sein des textes, ainsi que des associations récurrentes de substantifs et épithètes. Par exemple, « l'ingrate Beauté » que l'on retrouve dans l'arioso *Je suis trahil*, s'emploie à maints endroits dans d'autres tragédies de Quinault. Ces récurrences sont parfois si fréquentes que l'auditeur habitué devine aisément « l'Amour cruel », le « lâche cœur », la « paix profonde », etc. Quelquefois, ces reprises touchent des vers presque entiers. En les employant de la sorte, les auteurs de la tragédie en musique exploitent beaucoup plus l'efficacité rhétorique de ces groupements que leur originalité, car la répétition – qu'elle ait lieu au sein d'un même texte ou d'œuvre en œuvre – est gage de vérité pour le lecteur / auditeur, comme l'explique Marie-Claude Canova-Green à propos des ballets de cour :

⁷¹ John D Lyons, « Le démon de l'inquiétude : la passion dans la théorie de la tragédie », *XVII^e siècle*, n° 185, octobre-décembre 1994, p. 794.

⁷² Norman, *op.cit.*, p. 28.

Dans le ballet de cour, la répétition même des images vise à un effet de redondance qui fonctionne alors comme un signe de propagande politique, puisque, loin d'épuiser la signification, la répétition la redouble et la légitime, la répétition étant dès lors perçue non comme une habitude intellectuelle ou une simple pratique esthétique, mais comme une "conséquence de leur véracité, une garantie de leur réalité"⁷³.

Dans une conférence donnée à l'occasion des représentations de *Roland* au Théâtre des Champs-Élysées en 1993, B. Norman a effectué un décompte plus précis des emplois de certains substantifs dans la tragédie de Quinault, et les résultats démontrent que le mot le plus employé est « amour » (85 occurrences, sans les répétitions de vers) alors que le mot « gloire » n'est utilisé que 21 fois⁷⁴. Curieusement, alors que la Gloire l'emporte à la fin (c'est du moins ce vers qu'on tend le dernier acte), c'est l'Amour qui triomphe de tout – la tragédie aura beaucoup plus parlé de lui, à la fois directement et indirectement.

Pas étonnant, en ce cas, qu'une des figures les plus employées dans les discours pathétiques soit la répétition. Celle-ci joue à différents niveaux, étant parfois répétition de simples mots, de vers entiers, ou de motifs musicaux. Ainsi, les trois premiers vers de la tirade de Roland contiennent la reprise du verbe trahir (« je suis trahi / je suis trahi / m'a fait trahir »). Voilà qui peut d'abord sembler pauvre, mais l'appui sur la trahison redit, en début de discours, la cause de la colère. De plus, Bernard Lamy explique « [qu'il] ne faut pas s'étonner qu'en étant plein [de la passion], on en parle plus d'une fois⁷⁵ ». La répétition a valeur d'insistance, elle souligne, et convainc. Les seuls vers qui sont entièrement répétés dans cette scène sont ceux qui viennent clore le petit air (vers 8-9) et qui constituent l'imprécation centrale du discours et l'annonce des faits à venir.

Considérées comme les plus importants véhicules de la passion⁷⁶, les figures de rhétorique sont légion dans les discours pathétiques du théâtre classique. C'est d'ailleurs un des principes qu'émet l'abbé d'Aubignac : « Il ne faut rien exprimer sur la scène qu'avec figures⁷⁷. » Il apparaît qu'un homme pris de passions fortes ne pourra employer des

⁷³ Marie-Claude Canova-Green, « Représentations de l'ordre et du désordre dans le ballet de cour (1651-1670) », dans *Ordre et contestation au temps des classiques*, Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 1997, p. 317.

⁷⁴ Buford Norman, « Le Roland de Quinault » [conférence], Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 26 novembre 1993.

⁷⁵ Lamy, *op.cit.*, p. 196.

⁷⁶ « En un mot, si la Poésie est l'Empire des Figures, le Theatre en est le Thrône; c'est le lieu où par les agitations apparentes de celui qui parle & qui se plaint, elles font passer dans l'ame de ceux qui le regardent & qui l'écoutent, des sentiments qu'il n'a point. » D'Aubignac, *op.cit.*, p. 447.

⁷⁷ *Idem.*

formules ordinaires. À cet effet, le Père Lamy établit une comparaison intéressante entre lecture physiognomonique et lecture poétique :

Comme on lit sur le visage d'un homme ce qui se passe dans son cœur; que le feu de ses yeux, les rides de son front, le changement de couleur de son visage, sont les marques évidentes des mouvements extraordinaires de son âme; les tours particuliers de son discours, les manières de s'exprimer éloignées de celles que l'on garde dans la tranquillité, sont les signes et les caractères des agitations dont son esprit est ému dans le temps qu'il parle⁷⁸.

Inversement, son langage ne saurait être trop alambiqué, car si le roman peut comprendre des images complexes et méditatives, le « Theatre, qui reçoit plus d'ignorans que d'autres, & où le Récit passe sans retour [...] ne peut plus instruire ceux qui sont une fois tombez dans la confusion⁷⁹. » Bien que les figures, ou « les armes spirituelles de l'âme »⁸⁰, soient généralement aisément identifiables, leur emploi persuasif est parfois nébuleux. Il ne faut pas oublier, comme le rappelle O. Reboul, que « la figure rhétorique est fonctionnelle⁸¹ », et qu'elle n'a pas nécessairement la gratuité de l'ornement.

Parmi les figures qu'emploie Quinault dans le monologue de la fureur de Roland, on trouve un seul exemple d'imprécation aux vers 8-9. Cette figure est ici centrale dans le discours, car elle annonce les méfaits à venir :

Que tout ressent dans ces lieux
L'horreur qui règne dans mon âme. (IV, 6)

Sa valeur est réitérée dans la péroration des vers 20-21, qui parachèvent l'Acte :

Je doÿ montrer un exemple terrible
Des tourments d'un funeste amour (IV, 6)

Ici, l'imprécation se construit comme un élargissement de l'objet de la colère, une extension vers le général. Après avoir détruit les rochers et les arbres, Roland répand sa fureur à tous « ces lieux ». Il est très significatif de retrouver ce type de figure dans les pérorations, car le propre de la péroration est d'émouvoir et ces imprécations laissent entendre les « terribles tourments » qui éveillent la crainte de l'auditeur. Ajoutons que l'imprécation est reprise deux fois, et qu'elle est suivie du prélude endiablé, joué lui aussi deux fois et répété à la toute fin de la scène. Cette ponctuation musicale amplifie le pouvoir évocateur de la figure et illustre une première étape de l'extension de la fureur vers le monde extérieur.

⁷⁸ Lamy, *op.cit.*, p. 181.

⁷⁹ D'Aubignac, *op.cit.*, p. 454.

⁸⁰ Lamy, *op.cit.*, p. 188.

⁸¹ Reboul, *op.cit.*, p. 121.

Considérée comme une figure grande et sérieuse, l'apostrophe se retrouve fréquemment dans les discours pathétiques de tous styles, et ses objets varient toujours. Aussi voit-on Roland apostropher la Nuit même dans *Ah! j'attendrai longtemps* pour la prier de venir enfin, et avec elle Angélique. À travers cette apostrophe noble et récurrente dans la tragédie classique, le paladin souhaite la Nuit favorable à ses désirs, mais celle qui viendra en réalité sera celle « du Tombeau ». Dans sa folie, Roland s'adresse non plus à la Nuit, mais aux inscriptions, « [t]émoins d'une odieuse flamme » (IV,6). Lamy explique le choix de ce curieux objet par le fait que, dans ce type d'apostrophe, l'homme excessivement ému « ne fait aucun discernement [...] ; il cherche du secours de tous côtés : il s'en prend à toutes choses comme un enfant qui frappe la terre où il est tombé⁸². » À la fois cri de douleur et injonction, l'apostrophe touche les objets les plus proches de la passion, qu'ils soient visibles ou non. C'est le cas de la simple « Barbare! » au vers 18, que le public ne voit pas, mais que la figure rend réelle.

La première de toutes les figures selon Lamy est l'exclamation, qui vient le plus naturellement à l'homme, comme le cri de secours d'un animal en danger. Le discours de Roland à l'Acte IV, dans l'édition originale de 1685, en contient onze⁸³. Il est intéressant de remarquer qu'elles sont placées pour la plupart en début de strophes, comme pour ouvrir chacune par un mouvement passionné qui justifierait la prise de parole. Nous avons compté parmi ce chiffre les interjections exclamatives, qui sont aussi des marques fréquentes du discours pathétique à l'opéra. De fait, on compte dans *Roland* jusqu'à vingt « Ah! », quatorze « Hélas! » et treize « Ô! »

Parmi les figures propres à la musique, on retrouve beaucoup de madrigalises ou figuralises. Quand la voix ne suit pas les inflexions déclamatoires du théâtre régulier, elle imite souvent, par les directions mélodiques qu'elle emprunte, le sens des mots chantés. Ainsi, plusieurs figures musicales se rapprochant de l'hypotypose « [établissent] des relations

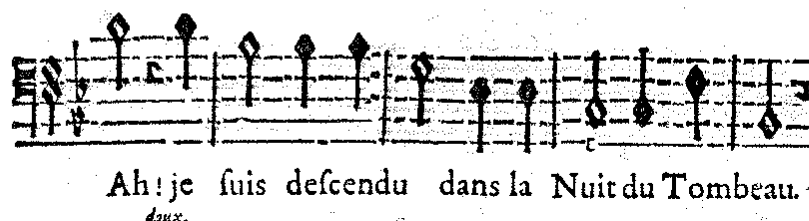
⁸² Lamy, *op.cit.*, p. 212.

⁸³ Il s'agit des extraits suivants : « Je suis trahi! », « Qui l'auroit pû croire! », « Ciel! », « O Ciel! », « Dans quel Abîme affreux m'as-tu précipité! », « Ah! », « Quel gouffre s'est ouvert! », « Qu'est-ce que j'aperçoy! », « Barbare! », « Ah! » et « Ô supplice horrible! » Dans les éditions subséquentes, la ponctuation varie pour quelques vers et transforme, généralement, des exclamations en interrogations et vice versa. L'observation des éditions de 1685, 1687, 1690, 1705 et 1778 du livret démontre que certains vers sont toujours des exclamations (cela est vrai pour « précipité! »), d'autres des interrogations (« Jour? », « s'écrie? ») jusqu'au XVIII^e siècle, alors que certains varient davantage, comme « Tombeau » qui est noté comme une interrogation à l'origine et en 1690, mais qui est autrement présenté comme une exclamation dès 1687. Bien que nous ne puissions nous assurer de la fiabilité de la ponctuation originelle, nous avons choisi de la suivre dans le présent travail puisqu'elle semble se maintenir sommairement au fil des éditions.

conventionnelles entre image et son – notamment par l’association entre l’aigu et le haut, le grave et le bas – rendant ainsi possible l’évocation du ciel, de la terre, des vagues soulevées par la tempête, etc.⁸⁴ » De ce fait, de nombreux mots à valeur particulièrement expressive sont sujets à des représentations musicales soulignées, comme « horreur », « plaintive », « enfers », « horrible », « terrible », « précipité », « trahi », etc. Donnons l’exemple du gouffre, illustré par un saut d’octave :



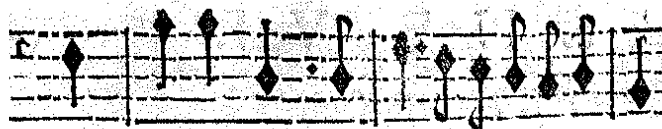
Ailleurs, c’est le vers entier qui est représenté. Ainsi, pour « je suis descendu dans la Nuit du Tombeau », Lully fait descendre lentement la voix jusqu’à « Tombeau », prenant néanmoins le soin de placer une note plus aiguë sur la première syllabe du substantif pour en faciliter la compréhension et créer un ultime effet de chute.



Notons l’indication « doux » en début de vers, ainsi que le silence glissé dans la première mesure, qui vient souligner la ponctuation naturelle du texte tout en accentuant l’exclamation. La régularité du rythme musical est marquée dans ce bref passage : une blanche suivie de deux noires, sorte de dactyle musical, et ce rythme souligne la rime interne « suis » et « Nuit ». Notons que les accents toniques du texte sont en concordance avec les temps forts de la musique et que les intervalles en tierces illustrent naturellement le mouvement descendant qui se perpétue jusqu’à la fin du vers.

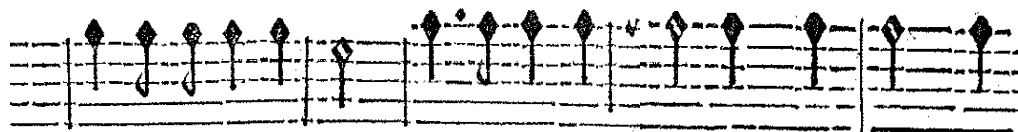
Un autre exemple de figuralisme est présent dans le cinquième vers du discours de Roland. Ici, la musique illustre à la fois le sentiment de chute (qui constitue un motif musical récurrent dans cette scène) et la rapidité de la précipitation, notée en croches :

⁸⁴ Legrand, « La rhétorique en scène », *loc.cit.*, p. 87.



Dans quel abîme affreux m'as-tu précipité ?

Enfin, il importe d'observer un madrigalisme fréquent dans l'opéra baroque et particulièrement bien présenté dans l'extrait qui suit. Rendu par la musique seule, le spectacle infernal auquel Roland fait face entraîne chez lui une stupeur, qui se traduit par un certain immobilisme vocal :



Qu'est ce que j'apperçoy ? Quelle voix funebre, s'é-crie ?

L'horizontalité de la voix, qui est presque stable dans le deuxième vers, surprend, alors que les dessus de violons, qui peignent le spectacle de la Furie, sont très agités (traits de croches et de doubles croches). La halte dans ces instabilités de la voix, comme celle du corps que l'on devine, pousse l'auditeur à chercher le spectacle qui méduse ainsi Roland et, de cette façon, elle convainc davantage de sa folie. La note répétée (ou *recto tono*) crée un effet non négligeable qui, au cœur du récitatif, se détache, comme les autres madrigalismes présentés ici, d'un langage musical généralement plus neutre⁸⁵.

Dans la folie d'Atys, R. Legrand remarque que les figures musicales les plus courantes sont l'hypotypose et la gradation. Nous n'avons pas identifié de passages qui correspondaient exactement à ces figures dans celle de Roland, mais il nous semble que les madrigalismes naissent d'une volonté de peindre le tableau juste et émouvant de l'action, tout comme dans l'hypotypose (n'est-ce pas ce que fait la musique lors de l'apparition de la Furie?). Les seules gradations que nous avons identifiées se trouvent dans l'articulation des répétitions : d'abord les trois occurrences du verbe « trahir », qui se précise de répétition en répétition et qui pèse davantage lorsqu'il est associé à la « gloire », puis l'imprécation réitérée, qui va s'élargissant vers des objets extérieurs. Par ailleurs, notons que l'amplification musicale, c'est-à-dire le passage de l'air pour voix et basse continue au récitatif accompagné de tout l'orchestre, correspond à une forme de gradation évidente. À

⁸⁵ *Idem.*

cet effet, rappelons que d'Aubignac souligne la nécessité de varier les figures et de mener la passion par gradation : « Car, par exemple, s'il est nécessaire qu'un Acteur sorte de la Scène avec un esprit de fureur, nous avons dit qu'il le faut émouvoir par degrez, en commençant par des sentiments modérez, & le poussant peu à peu jusqu'aux derniers transports de l'Ame⁸⁶ ».

LE RYTHME

À la différence des autres tragédies du Grand Siècle, les tragédies en musique ne sont pas composées uniquement en alexandrins. Comme c'était déjà le cas dans l'Antiquité, les vers destinés à la musique au sein d'œuvres dramatiques sont généralement inégaux, car ils se prêtent mieux à l'adoption des changements de rythmes musicaux. Plutôt que de déprécier cet apparent manque de rigueur formelle, il faut admirer comment Quinault parvient à intégrer de nombreuses structures rythmiques régulières à la charmante inégalité de sa poésie. Il emploie fréquemment des suites d'octosyllabes et d'alexandrins, qu'il compose généralement selon les rythmes classiques.

Au théâtre, il semble que l'emploi de vers inégaux permette l'expression plus juste des transports passionnels. Il est logique, après tout, qu'un homme pris par la passion ne puisse parler vraisemblablement avec une grande maîtrise et régularité. À cet effet, de nombreux dramaturges du début du XVII^e siècle ont employé les stances, forme hétérométrique qui possède une forte musicalité, pour rendre la confusion des discours passionnés. D'ailleurs, Jean Mairet n'a pas fait autrement dans son *Roland Furieux*⁸⁷. Corneille, à qui l'on doit peut-être les plus célèbres stances du répertoire classique (qui furent d'ailleurs mises en musique par Marc-Antoine Charpentier), défendant son emploi de cette forme dans l'Examen d'*Andromède*, rappelle que les stances servent bien à rendre les hésitations et inconstances de l'esprit, mais qu'

elles n'ont pas bonne grâce à exprimer tout : la colère, la fureur, la menace, et tels autres mouvements violens, ne leur sont pas propres; mais les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes, les douces rêveries, et généralement tout ce qui peut souffrir à un acteur de prendre haleine, et de penser à ce qu'il doit dire ou résoudre, s'accommode merveilleusement avec leurs cadences inégales, et avec les pauses qu'elles font faire à la fin de chaque couplet. La surprise agréable que fait à l'oreille ce changement de cadences imprévu rappelle puissamment les attentions égarées; mais il y faut éviter le trop d'affectation⁸⁸.

⁸⁶ D'Aubignac, *op.cit.*, p. 446.

⁸⁷ Voir Mairet, *op.cit.*, Acte III, scène 1.

⁸⁸ Pierre Corneille, « Examen d'*Andromède* », *Théâtre complet*, éd. Maurice Rat, Paris, Garnier, 1960.

De nombreux effets rhétoriques peuvent être mis en place à travers l'hétérométrie, et c'est, entre autres, dans l'articulation des vers de mètres différents que l'on peut en saisir les premières portées. À cet effet, observons ce distique tiré de la scène de fureur :

O doux espoir dont j'étois enchanté,
 Dans quel abîme affreux m'as-tu précipité? (IV, 6)

La phrase syntaxique est ici répartie sur deux vers de mètres différents (un décasyllabe suivi d'un alexandrin) et la gravité – voire la solennité – de l'alexandrin accentue la chute sémantique et sonore du second vers. L'alexandrin, sérieux et sombre (« abîme affreux » « précipité », allitérations et sonorités dures) renverse la légèreté du décasyllabe (« doux espoir »; « enchanté »; exclamation avec le « Ô »; douces assonances). Naturellement, ces qualités sont également rendues dans la musique, où le premier vers est chanté dans le registre aigu, alors que l'inflexion musicale du second est descendante, comme le démontrent ces extraits :

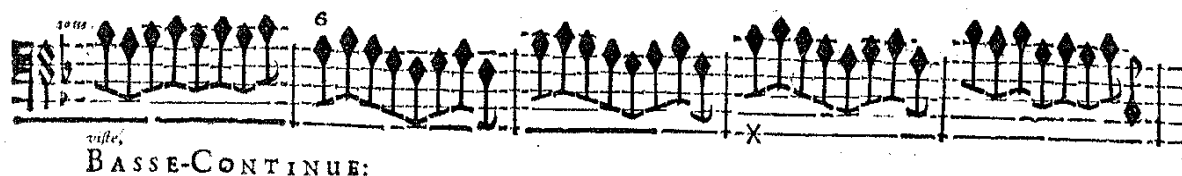
O doux ef-
 x poir dont j'e-
 ftois enchan-
 té, Dans quel abîme affreux m'as-tu précipité?

Parmi les vers mêlés du *Je suis trahi!*, on dénombre cinq alexandrins (« Je suis trahi! Ciel! qui l'auroit pu croire! »; « Dans quel Abîme affreux m'as-tu précipité! »; « Ah! je suis descendu dans la Nuit du Tombeau? »; « Quel Gouffre s'est ouvert! qu'est-ce que j'aperçoy! »; « Que pretends-tu? parles ô supplice horrible! ») tous placés stratégiquement à des endroits clés du discours, c'est-à-dire en ouverture et en clôture de strophes. Ils encadrent ainsi le discours, soulignant les divisions sémantiques et rythmiques. Nous remarquons également plusieurs distiques d'octosyllabes (vers 6 à 9, 16-17).

C'est le rythme musical qui intéresse davantage dans la représentation de la fureur. En effet, comme nous avons pu le constater jusqu'à présent, le texte demeure d'une véhémence sobre. Le transport de Roland, la descente au Tombeau, même la vision terrible

de la Furie, c'est à la musique de nous les montrer (d'autant plus, en ce dernier cas, qu'il n'y avait pas, nous l'avons dit, de personnage en scène pour la figurer), et dès les premières mesures de la scène Lully s'efforce de le souligner.

En effet, la sixième scène s'ouvre par un exorde musical bref mais particulièrement frénétique, pendant lequel la basse continue, précisée par les indications de Lully « tous » et « viste » – alors que de telles indications sont peu fréquentes dans les partitions anciennes – entame un long passage en croches au-dessus duquel se déploie tout le premier discours de Roland, jusqu'au prélude.



Pour Christophe Rousset, qui a dirigé l'œuvre en salle et au disque, ce mouvement inconstant de la basse illustre un véritable effondrement (ou *effritement* pour être plus juste) de la raison. À l'époque classique, la basse continue, explique-t-il, correspond au fondement de l'édifice musical, à son assise harmonique et symbolique, et donc, d'une certaine façon, à son sens commun, à sa raison⁸⁹.

Les mouvements de colère et d'agitation contenus dans ces mesures s'amplifieront justement lors du prélude, où tout l'orchestre réalisera des séries de croches et de doubles-croches vives et rapides, comme l'indique encore une fois la note « viste » en tête des portées.



⁸⁹ Voir Jérôme Pesqué, « Rencontre avec Christophe Rousset : autour de *Roland* de Lully », Théâtre de Nîmes, 4 février 2004.

Il nous semble qu'il s'agisse ici de musique imitative, car c'est en ce même instant que « Roland brise les Inscriptions, & arrache des branches d'Arbres, & des morceaux de Rochers » (IV,6). De plus, il apparaît, comme le fait remarquer R. Legrand à propos de la fureur d'Atys, qu'en cet instant précis, la musique se fait hypotypose, illustrant la vision infernale qui s'empare du furieux : « Ce spectacle qu'il est seul à voir, c'est à la musique de nous le peindre⁹⁰. »

S'il est difficile d'identifier les sources de l'utilisation de ce procédé de « doubles-croches endiablées⁹¹ » pour traduire les passions furieuses, il est tout de même intéressant de remarquer qu'elles servaient déjà dans *Persée* (mais dans un contexte plus victorieux), et qu'elles seront réemployées dans *Médée* de Charpentier (1692), *Scylla et Glaucus* de Leclair (1746), ainsi que chez Haendel et Vivaldi, qui écriront tous deux des *Orlando*⁹². Par ailleurs, notons également que les scènes de combats, tempêtes et autres désordres verront ce même dispositif à l'œuvre, tout comme certaines pièces de musique de chambre (pensons par exemple au *Tourbillon*, pièce de viole de Marin Marais).

Il faut voir dans ces rapides inflexions mélodiques un principe imitatif qui transmet le désordre des passions en recréant l'étourdissement du transport. L'instabilité de la basse correspond à celle de la raison, et celle-ci est préparée dans les scènes précédentes, par des musiques plus séduisantes (*Ab! j'attendrai longtemps*) au sein desquelles se détachent quelques moments de doute et d'inquiétude, rendus également par la musique.

D. L'ACTION

Dernière partie de notre analyse rhétorique, l'observation de l'*actio* dramatique confronte directement la question de la représentation, car elle englobe les modalités de la réalisation du texte et de la musique en scène : « L'Action en général, telle qu'on doit l'entendre ici, est l'Art de peindre les idées & le sentiment par des gestes, par tout le maintien du corps, & sur-tout par l'air du visage⁹³ ». Bien que Bérard n'évoque que la dimension corporelle de l'*actio*, notre analyse comprendra également la déclamation des vers

⁹⁰ Raphaëlle Legrand, *loc.cit.*, p. 84.

⁹¹ Christophe Rousset, « Roland de Lully selon le chef d'orchestre », *Roland, tragédie en musique*, livret accompagnant l'enregistrement sonore, Les Talens Lyriques (dir. Christophe Rousset), Ambrosie, AMB9949, 2004, p. 12.

⁹² *Idem.*

⁹³ Jean-Baptiste-Antoine Bérard, *L'Art du chant*, Paris, Dessaint et Saillant, 1755, p. 147.

et leur chant, les déplacements, ainsi que la « mise en scène » – si tant est que l'on puisse en désigner une pour l'époque⁹⁴.

Les principes de l'*actio* ne reposent pas entièrement sur les talents et savoirs des interprètes. Celle-ci est pensée dès l'élaboration de l'œuvre par le poète⁹⁵. D'une certaine façon, l'Action est ce vers quoi tend tout le spectacle dramatique : « la scène devient la mise à l'épreuve, sans filet, si j'ose dire, des pouvoirs du verbe rhétorique abandonné à ses seules forces. L'*actio* de l'interprète, sur qui repose le succès ou l'échec de l'opération, est presque aussi importante que la force et le pouvoir des figures que le dramaturge a préparées pour lui dans son texte. »⁹⁶ Le théâtre, comme la musique, survit mal en dehors de sa représentation et il importe d'en tenir compte pour évaluer l'efficacité rhétorique d'une œuvre.

Au XVII^e siècle, l'Action est souvent transmise directement à l'interprète par l'auteur. Le Cerf de La Viéville, biographe de Lully, rapporte que le compositeur, qui était lui-même un danseur et un acteur expérimenté, guidait les gestes et mouvements de ses acteurs-chanteurs et qu'il leur apprenait, pour ainsi dire, leur rôle pas à pas. On raconte également que Racine faisait de même pour la déclamation de ses acteurs, et d'Aubignac, dans sa *Pratique du théâtre*, conseille aux acteurs d'approcher l'auteur de la pièce qu'ils s'approprient à jouer, si celui-ci est toujours en vie, pour mener à bien leur entreprise et rectifier leur jeu.

Toutefois, il ne reste presque rien de cette tradition orale, et l'acteur moderne – tout comme le chercheur – doit puiser des indications de jeu scénique dans différents types de sources et faire preuve d'inventivité pour estimer ce en quoi devait constituer la représentation théâtrale à l'époque. En plus des quelques traités sur le jeu du comédien, il pourra consulter l'iconographie officielle (frontispices, esquisses de décors et de costumes, etc.), de même que les représentations picturales du sujet, qui informent parfois fortement sur les modalités des représentations. Ainsi, pour notre observation de l'action de *Roland*, nous avons pu consulter deux frontispices officiels, ainsi que les gravures de Henri de

⁹⁴ En vérité, il s'agit davantage d'une mise en place : « Dans la mesure où des répétitions existaient, il est clair qu'un travail d'harmonisation des "actions" s'opérait avant le début des représentations. » Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 209.

⁹⁵ « L'*actio*, grâce à la poétique théâtrale, aux indications internes et externes, est explicite dans les pièces ». *Ibid.*, p. 208. Voir également Jeanne Bovet, « Pour une poétique de la voix dans le théâtre classique », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2003.

⁹⁶ Marc Fumaroli, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Genève, Droz, 1990, p. 292.

Baussen qui ont accompagné les éditions du XVIII^e siècle de la plupart des partitions d'opéras de Lully. Notons toutefois que, comme le constatait Françoise Siguret, ces illustrations ne rendent pas nécessairement la « mise en scène » fidèle de l'œuvre, et en constituent davantage des représentations emblématiques, chargées d'une forte potentialité rhétorique :

De ce fait, comme dit Chapelain, “l’imaginative suit”, et permet par conséquent à l’illustrateur de représenter ce que les règles, la bienséance, la vraisemblance, interdisent à la scène et que les récits nous rapportent. Ces moments-là qui décident effectivement de la catastrophe et dont l’évocation ne tient qu’à l’habileté et à la puissance de la rhétorique, vont tout particulièrement attirer et inspirer les peintres et les graveurs, rivalisant avec la poésie sur le terrain qu’ils estiment être le leur : le tableau⁹⁷.

Ces illustrations présentent toutes la scène de fureur – qui se détache véritablement comme étant l'épisode emblématique de l'œuvre –, ce qui n'est pas le cas de la plupart des œuvres picturales rattachées à l'*Orlando furioso* où les peintres et dessinateurs ont curieusement préféré d'autres épisodes à celui de la fureur. Ainsi, on trouve davantage d'œuvres qui ont pour sujet Angélique et Médor, Angélique et Roger ou encore d'autres personnages de l'Arioste, et fort peu d'œuvres qui présentent la folie de Roland⁹⁸. En ce sens, il apparaît que – du moins en ce qui concerne les esthétiques françaises des XVII^e et XVIII^e siècles – la fureur est davantage un sujet dramatique ou musical que pictural.

Parmi les autres sources qui informent sur la représentation, soulignons l'importance des témoignages de critiques journalistiques, de gens de lettres, de théoriciens, ainsi que des témoignages indirects laissés par les nombreuses parodies dont *Angélique et Médor* de Dancourt et Charpentier (1685) ne constitue qu'un exemple⁹⁹. Toutes ces parodies se terminent sur des scènes de « fureurs » alcooliques où Roland s'en prend à des verres, des bouteilles et des tables. Les frères Parfaict décrivent ainsi le dénouement de la parodie de Fuzelier : « [...] dans la dernière scène cet acteur chantait une espèce de pot-pourri, composé de grands airs de l'Opéra et de chansons de Pont-Neuf les plus ridicules et dont les paroles étaient assez gaillardes. Ce pot-pourri était terminé par un fracas de pots et de

⁹⁷ Françoise Siguret, « Analyse des gravures illustrant l'édition de 1660 des œuvres de Pierre Corneille », dans Alain Niderst (dir.), *Pierre Corneille. Actes du Colloque organisé par l'Université de Rouen, la Société d'Études du XVII^e siècle et la Société d'Histoire littéraire de France, tenu à Rouen, 2-6 octobre 1984*, Paris, PUF, 1985, p. 682.

⁹⁸ À titre d'exemple, mentionnons les *Angélique et Médor* de Toussaint Dubreuil (1580), Abraham Bloemaert (c.1620), Jacques Blanchard (c.1630), Laurent de La Hyre (1641), Charles Coypel (c.1747), Giambattista Tiepolo (1757) et François Boucher (1763).

⁹⁹ Il existe de nombreuses autres parodies, dont *Pierrot Roland* (Fuzelier, 1719), *Arlequin Roland* (Dominique et Romagnesi, 1722), *Polichinelle Gros-Jean* (Les Marionnettes de Bienfait, 1744) et *Roland ou le médecin amoureux* [parfois écrit *Bolan*] (Bailly, 1755).

verres, ce qui terminait la pièce assez heureusement¹⁰⁰. » Encore ici, c'est la scène de fureur qui demeure la clé de la représentation. Le « fracas de pots et de verres » rappelait sans doute le bris des arbres et des rochers, qui avait occupé les critiques qui reprochaient à Quinault d'avoir choisi des objets fort banals pour cibles des foudres du paladin. Notons également qu'en plus de souligner le passage du style grave au style bas propre au genre parodique, la transposition de la scène d'un espace bucolique à un intérieur de taverne rappelle le texte de l'Arioste, où la même scène avait lieu en une auberge¹⁰¹.

UNE VOIX POUR LA FUREUR : INDICES DE DÉCLAMATION

Les principes de la déclamation théâtrale des XVII^e et XVIII^e siècles sont à la base de l'élaboration de la déclamation des récitatifs propres aux opéras de Lully. De façon générale, l'expression doit être toujours en accord avec ce qui est dit, elle doit convenir au contenu¹⁰². Aussi, la déclamation de la tragédie en musique, comme celle employée au théâtre régulier, suivra d'abord les marques de la passion qu'elle véhicule. Ainsi, la Colère demande une « voix aïgue, impétueuse, violente [avec] de fréquentes reprises d'haleine¹⁰³ », « une voix élevée, quand celui qui a été offensé se laisse emporter au premières aigreurs que cause l'affront, ou la désobéissance; parce qu'il est naturel [...] de se soulager, du moins par la voix¹⁰⁴ » ou encore une « voix éclatante, & subite¹⁰⁵ », « aspre, aiguë, précipitée, interrompue¹⁰⁶ ».

La fureur est une passion véhémement et son expression rejoint en tout point ce que la théorie des humeurs nous enseignait au précédent chapitre. Cureau de la Chambre peint ainsi l'homme en colère : « il souffle, sa bouche devient aride, son haleine puante, & sa voix de véhémement & aiguë qu'elle estoit au commencement, se rend à la fin enrouée & affreuse [...], sa poitrine qui est toujours rouge s'esleve par grandes secousses, & fait une respiration

¹⁰⁰ Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, tome 4, p. 141.

¹⁰¹ Par ailleurs, ajoutons que le plus célèbre interprète de Roland au XVIII^e siècle, Gabriel-Vincent Thévenard, avait la réputation d'être un bon buveur et chantait souvent à table.

¹⁰² Michel Le Faucheur « Traité de l'Action de l'Orateur ou de la prononciation et du geste [1657] » dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 92.

¹⁰³ *Idem*.

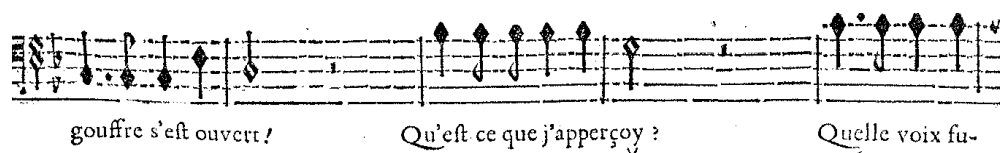
¹⁰⁴ Jean Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest, « Traité du Récitatif [1707] » dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 91.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰⁶ La Framboisière, cité par Roxanne Roy, *L'art de s'emporter : colère et vengeance dans les nouvelles françaises*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2007, p. 85.

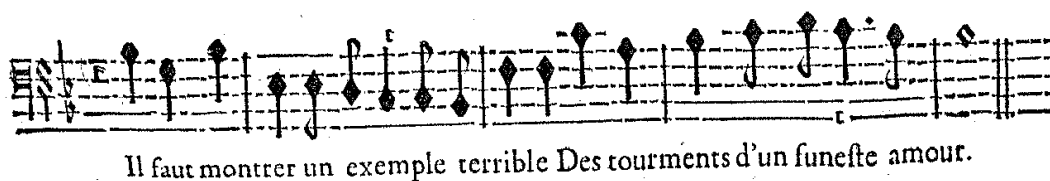
violente & précipitée¹⁰⁷ ». Il y a une correspondance naturelle entre les théories médicales et physiologiques de la colère et sa représentation dramatique, qui se transmet ici par la voix et le corps.

Si l'on ne peut savoir avec précision quelles étaient les secousses de la voix de Roland, il nous est tout de même possible d'estimer, grâce à la ponctuation de Quinault et à d'autres indices contenus dans la partition, le lieu des pauses que réalise l'interprète. Ainsi, dans la scène de fureur, toutes les ponctuations fortes sont suivies de pauses et de silences de valeur variée, comme le démontre cet exemple¹⁰⁸ :



Bien qu'ils soient parfois très courts, ces temps d'arrêt créent un effet d'interruption, de secousses, qui correspondent bien à l'expression d'une voix furieuse.

Par ailleurs, la voix change selon les parties du discours. Les traités s'entendent pour l'emploi d'une voix « émue selon la passion, ou de douleur ou de colère¹⁰⁹ » à l'exorde *ex abrupto* et d'une voix « éclatante », « magnifique », voire « ardente » à la péroraison. La fureur de Roland rend bien ces principes. En effet, on perçoit le mouvement de l'âme dans l'éclat des hauteurs et des interruptions rythmiques de l'exorde « Ah! Je suis trahi! Ciel! Qui l'aurait pu croire? », ainsi que dans l'agitation des violons. En outre, la scène se conclut par la double reprise du prélude, donc par l'agitation musicale, et la voix s'éteint dans une hauteur plutôt magnifique, avec ces vers marqués de trilles et d'une note finale à valeur longue :



L'*ethos* de l'homme furieux se révèle en ces endroits. Roland a déjà plu à l'auditoire : le prologue a déjà présenté sa nature guerrière, et les actes précédents ont établi sa chute vers la galanterie. Ici, Roland doit surprendre, il doit se montrer sous un nouvel angle, et la

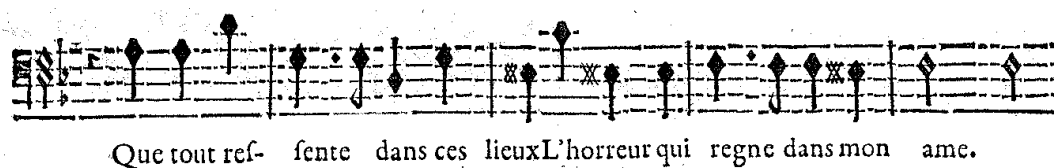
¹⁰⁷ Marin Cureau de la Chambre, *Les Caractères des passions*, Paris, Jacques d'Allin, 1660-1662, tome II, p. 154.

¹⁰⁸ Nous reprenons ici des extraits de la partition de 1685. La notation des signes musicaux est parfois rendue avec moins de clarté que dans les partitions modernes. Précisions à cet effet que les silences sont parfois notés ' et d'autres fois □.

¹⁰⁹ Le Faucheur, *op.cit.*, p. 102.

force de son expression doit toucher le public en éveillant la crainte, ce que rendent bien ces respirations hachées.

De plus, la déclamation changera selon les figures contenues dans le texte. Ainsi, les apostrophes demandent de « hausser [le] ton¹¹⁰ » et d'« appuyer sa voix sur ce qui fait cet objet¹¹¹ », alors que les antithèses nécessitent, pour les bien entendre, qu'on énonce le second terme sur un ton plus haut¹¹². Parmi les figures que nous avons recensées dans la scène de fureur, notons l'imprécation qui exige une « voix véhémement et animée, avec un ton de colère, ou d'indignation » et l'interrogation, qui « demande un ton élevé, vif & fier¹¹³ ». Dans la musique, on constate que Lully a noté ainsi les mouvements mélodiques à ces instants. Ainsi, l'imprécation se tient généralement dans le registre aigu :



De la même façon, les interrogations sont généralement hautes :



Il semble donc que la mise en musique des figures corresponde généralement aux principes de la déclamation théâtrale. Lully déroge peu à ces principes dans la sixième scène de l'Acte IV de *Roland*, et c'est sans doute parce que sa déclamation, comme le notera Voltaire près d'un siècle plus tard, « est [...] dans la nature, elle est adaptée à la langue, elle est l'expression du sentiment¹¹⁴. »

¹¹⁰ Le Faucheur, *op.cit.*, p. 105.

¹¹¹ Jean Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest, « Traité du Récitatif [1707] » dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 345.

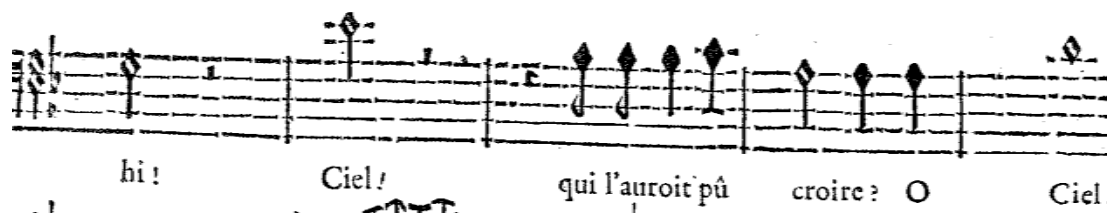
¹¹² Voir Le Faucheur, *op.cit.*, p. 109.

¹¹³ Grimarest, *op.cit.*, p. 345.

¹¹⁴ Voltaire, *Correspondance*, lettre du 18 décembre 1767, œuvres complètes, tome 45, p. 458. Rappelons toutefois que Voltaire évalue la musique de Lully selon une autre esthétique.

Enfin, la voix tremblera différemment selon la valeur de certains mots et de certaines interjections. Ainsi, Bérard rappelle qu'une prononciation appuyée et dure sera de mise « lorsque les paroles représentent des bruits terribles¹¹⁵ », puisqu'il faut « imprimer un caractère de dureté & d'obscurité à la prononciation dans tous les endroits sérieux, & toutes les fois que les paroles expriment des passions terribles¹¹⁶ », alors que « [les] paroles qui n'ont point de caractère marqué, c'est-à-dire qui signifient des choses indifférentes, n'exigent qu'une prononciation naturelle¹¹⁷ ». Compte tenu de la valeur de la passion furieuse, il est possible de supposer une prononciation dure et obscure pour l'entièreté de la sixième scène du quatrième acte.

En outre, la prononciation soutenue accentuera certains mots-valeurs, qui appellent des caractérisations spécifiques. Ainsi, puisque certains mots significatifs, pour lesquels on supposerait une notation musicale expressive, ne possèdent pas de « caractère marqué » dans la partition, il reviendra à la prononciation du chanteur et à son expression de leur rendre leurs valeurs. Par exemple, dans la scène de folie, de nombreux termes sont pour ainsi dire *musicalement neutres* : « O Ciel! je suis trahi par l'Ingrate Beauté »; « O doux espoir dont j'étois enchanté »; « Dans quel Abîme affreux m'as-tu précipité! »; « Témoins d'un odieuse flâme »; « Pour une Ombre plaintive »; « Des tourmens d'un funeste Amour ». Les interjections comme « Ô » et « Ah! », si elles sont généralement marquées par une hauteur remarquable dans le chant, demandent également une caractérisation passionnelle. C'est au chanteur de leur insuffler la passion, et de varier son expression à travers les répétitions. Ainsi, dans l'extrait suivant, le premier « Ciel! » diffère du second : il est plus court (une blanche pour une ronde) et il est plus haut.



Le premier rend la surprise, l'étonnement, alors que le second comprend l'horreur de la trahison, ce qui explique peut-être également l'absence de pause qui le précède : il découle naturellement comme la conséquence, voire la conclusion de la révélation initiale.

¹¹⁵ Bérard, *op.cit.*, p. 70.

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 74.

Bien que nous n'ayons pu trouver des comptes-rendus des premières représentations de *Roland*, nous avons consulté des témoignages d'éditions postérieures à la production. À la création, le rôle de Roland était tenu par François Beaumavielle, qui créait les rôles de basse chez Lully depuis *Cadmus et Hermione*, mais il semble que les critiques aient gardé en souvenir la performance de Gabriel-Vincent Thévenard, illustre chanteur qui occupa une place importante dans la scène opératique française, reprenant les rôles de Beaumavielle après sa mort en 1688. Il reprit le rôle de Roland sans arrêt, dit-on, pendant quarante-deux ans¹¹⁸.

Compte tenu des indications que nous avons relevées sur la hauteur et l'éclat de la voix furieuse, le récit que fait l'Abbé de la Porte de la performance de Thévenard surprend un peu : « [il] sembloit parler tout bas (au quatrième acte) en songeant à la perfidie d'Angélique. Ses joues s'enfloient : il ouvroit la bouche pour menacer; et la douleur sembloit suffoquer ses paroles¹¹⁹. » Un autre témoignage corrobore cette version : « À l'égard de Roland, c'étoit Thevenard, & c'est tout dire; on eût crû qu'il ne faisoit que parler, tant son chant étoit simple, tant son expression étoit vraie¹²⁰ ». Alors qu'on eut pu imaginer qu'un chant très orné et généralement criailant rendait justement la fureur, ces témoignages rappellent que l'expression est modérée par une alternance entre des moments de grande véhémence et de douceur. La passion est complexe : c'est d'abord une colère, mêlée de douleur et de regret (« Ô doux espoir dont j'étais enchanté », « Vous avez trop blessé mes yeux »), puis un étonnement mêlé d'effroi (« Quelle voix funèbre s'écrie? »). Ce principe d'alternance semble être au cœur de la représentation de la fureur. D'Aubignac le rappelle d'ailleurs ainsi :

Il faut mêler les figures de tendresse et de douleur avec celles de la fureur et de l'emportement; il faut mettre l'esprit par intervalle dans le relâchement et les transports; il faut qu'un homme se plaigne et qu'il soupire, et non pas qu'il criaille : il faut quelques fois même qu'il éclatte, non pas qu'il fasse l'enragé, si ce n'est dans un état de forcément; parce que c'est une agitation d'esprit qui n'a point de borne et qui va bien plus loin que le juste mouvement de la douleur, de la colere ny du desespoir¹²¹.

¹¹⁸ Ce qui veut sûrement dire qu'il fut choisi pour toutes les reprises de l'œuvre, jusqu'en 1743. « Cet artiste, de grand mérite, un des plus fermes appuis du jeune Opera français, tint le rôle de Roland pendant quarante-deux ans sans interruption ». Théodore de Lajarte, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1878], p. 49.

¹¹⁹ Joseph de La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, p. 143.

¹²⁰ Toussaint Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra*, La Haye, Jean Neaulme, 1741, p. 73. Ces deux témoignages racontent des performances du XVIII^e, où les spécialistes estiment que les principes d'interprétation dramatique avaient déjà évolué et différaient de ceux du XVII^e siècle.

¹²¹ D'Aubignac, p. 344.

Cette alternance est également rendue dans la musique par les indications de caractères contenues dans la partition. En effet, après le prélude marqué « vite », certaines notes commencent à être précisées par des indications « fort » et « doux ». Suite au « grand désordre » annoncé par la didascalie de Quinault, ces indications alternent régulièrement entre « doux » et « fort », comme le montre cet extrait :

The image displays a musical score excerpt consisting of four staves. The notation includes various note values and rests, with dynamic markings 'doux.' and 'fort.' placed below the notes. The markings alternate between staves and within staves, illustrating the rhythmic alternance of dynamics. The first staff starts with 'doux.', followed by 'fort.', 'doux.', 'fort.', and 'doux.'. The second staff starts with 'doux.', followed by 'fort.', 'doux.', 'fort.', and 'doux.'. The third staff starts with 'doux.', followed by 'fort.', and 'doux.'. The fourth staff starts with 'doux.', followed by 'fort.', 'doux.', 'fort.', and 'doux.'.

Ainsi, l'*actio* de la fureur ne se limite pas à la présence du comédien, mais s'étend également à celle des musiciens. En plus de leurs apports ornementaux à la réalisation musicale, les instrumentistes contribuent à la représentation de la fureur par leur gestuelle qui double, dans une certaine mesure, celle des acteurs-chanteurs. Dans ce passage où la musique alterne entre douceur et dureté, on peut aisément deviner comment les mouvements d'archets rendent les tremblements et les moments d'immobilité que l'on suppose à l'acteur. J.-P. Pinson l'avait déjà remarqué dans son observation d'*Armide* : « La pantomime vocale et gestuelle [du comédien] se reflète dans la pantomime de ses accompagnateurs, qui en retour, la nourrit : articulations et arpèges du clavecin, gesticulation visuelle et sonore de l'archet, tel est le ballet d'une autre déclamation qui enveloppe et amplifie celle du personnage principal¹²² ».

« LA DANSE DU FURIEUX » : SUR LE GESTE

F. Dupont explique que le corps du furieux en scène révèle directement son transport : « Sur scène surgit une image, elle s'impose d'emblée avec la force de l'évidence :

¹²² Pinson, *loc.cit.*, p. 166.

un personnage en proie à un sentiment simple, comme la peur, le chagrin, la colère, la jubilation. L'évidence tient à une codification gestuelle connue de tous, commune à la rhétorique et aux arts plastiques¹²³. » Au XVII^e siècle, les codifications gestuelles sont différentes sans doute, mais leur effet est semblable. Ainsi, quand Roland apparaît « dans un grand désordre », c'est tout son corps – comme sa voix et la musique – qui véhicule la fureur, et le public le comprend immédiatement.

Cette image évidente est sans doute celle suggérée dans le frontispice qui accompagne l'édition du livret de la tragédie en musique (voir Annexe II). Pour représenter la pièce entière, on a choisi le moment le plus dramatique, c'est-à-dire la révélation des bergers. Agité et sans casque, Roland se tient à gauche, et rompt du coup l'équilibre de l'ensemble de la scène. Notre regard se porte sur lui, parce qu'il est l'élément excentré, de même que le seul personnage décoiffé¹²⁴. Son casque est à ses pieds et sa cape agitée laisse supposer l'impétuosité de ses mouvements. Notons que tous les autres personnages (bergers et membres du chœur) sont remplis d'effroi, comme en témoignent leurs gestes de surprise, et on voit que plusieurs s'apprêtent à fuir. Soulignons également la grande variété de leurs gestes, qui expriment tous un sentiment semblable mais sans créer de redondance gestuelle.

Le frontispice du *Recueil général des opéras* (Annexe III) montre plus précisément les effets de la fureur de Roland. On le voit à l'avant-scène, rompant des branches d'arbres, ses armes, sa cape et son casque à ses pieds. Cette deuxième illustration propose moins nettement des indications de mise en scène et sa composition s'apparente davantage à celle d'un tableau qu'à celle d'une représentation dramatique, comme en témoigne la fuite étagée des bergers à l'arrière-plan. Le visage de Roland est toutefois plus visible dans cette gravure, et on remarque que l'expression de la passion est en outre traduite par l'ouverture des yeux et les traits tirés du visage.

La gravure de Baussen (Annexe IV) reprend des éléments de ces deux frontispices. On y voit Roland occupé à briser les arbres, mais cette fois avec plus de violence et de force. Il s'y prend à deux bras, et la branche qu'il s'apprête à rompre est plus imposante que

¹²³ Dupont, *op.cit.*, p. 96.

¹²⁴ Jérôme de La Gorce assure qu'il n'y avait pas d'emploi précis indiqués pour les coiffures à l'Opéra. Toutefois, dans l'image, ici, le contraste est très fort entre la tête nue de Roland et celles de ses compagnons de scène. La différence entre lui et les autres hommes est évidente. Voir Jérôme de La Gorce, *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France 1645-1765*, Paris, Éd. du Patrimoine, 1997.

celle sur laquelle Roland exerçait son courroux dans le second frontispice. L'horreur de sa physionomie est également plus frappante : ses cheveux hérissés et son rictus inquiétant rappellent les dessins de Le Brun. Notons sa posture très marquée, l'écartèlement peu naturel de ses jambes, le caractère débraillé de son costume, ainsi que l'instabilité et l'apparent déséquilibre de son corps. Encore ici, Roland est défait de ses attributs guerriers : son glaive, sa cape, son bouclier et son casque reposent au sol, parmi les débris d'arbres et de statues, qui sont reprises du premier frontispice. Derrière Roland se trouve la grotte et la Fontaine de l'Amour, ce qui laisse supposer que Baussen s'inspire plus justement d'une mise en scène de l'opéra de Quinault et Lully que l'auteur de la gravure du *Recueil général*.

Outre ces indices iconographiques, il est possible de reconstituer une certaine gestuelle de la fureur à partir des traités d'action oratoire et dramatique rédigés aux XVII^e et XVIII^e siècles. La passion se lira en premier lieu dans le regard, car comme les yeux sont le miroir de l'âme, ils reflètent justement les émois intérieurs. Le comédien Jean Poisson le note ainsi : « [c'est] dans l'œil qu'est l'action & la force de la Déclamation¹²⁵ ». Ainsi, « La Colère, [...] veut qu'on élève horriblement les paupières¹²⁶ », tout comme l'Étonnement, « qui naît des choses fâcheuses [et] veut qu'on envisage l'Auditoire d'un œil extraordinairement ouvert, qu'on remue lentement la tête de côté & d'autre¹²⁷ », qui s'associe fréquemment à la fureur. De plus, on suppose que le furieux ait des « yeux rouges & enflâmés, la prunelle égarée & étincelante¹²⁸ », en raison de la bile ardente qui le consume. Tout son visage témoigne également de ce bouillonnement, comme le note Charles Le Brun : « les sourcils tantôt abattus, tantôt élevés l'un contre l'autre, le front paroîtra ridé fortement, des plis entre les yeux, les narines paroîtront ouvertes & élargies, les lèvres se pressant l'une contre l'autre, & la lèvre de dessous surmontera celle de dessus, laissant les coins de la bouche un peu ouverts, formant un ris cruel et dedaigneux¹²⁹. » Il est intéressant de remarquer les correspondances entre ces écrits et les sources iconographiques que nous

¹²⁵ Jean Poisson, « Réflexions sur l'art de parler en public [1717] », dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 416.

¹²⁶ René Bary. « Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer [1679] » dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 229.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 225.

¹²⁸ Le Brun, *op.cit.*, p. 28. Voir Bérard *op.cit.*, p. 148-149.

¹²⁹ Le Brun, *op.cit.*, p. 28.

venons de détailler. Il est permis de penser que le jeu de Beaumavielle ainsi que celui de Thévenard devaient s'appuyer sur ces codifications de la passion.

Enfin, d'autres indices de jeu se trouvent également au sein même du texte dramatique, parfois encodés dans les figures et les passions exprimées, mais parfois aussi rendus directement, par le témoignage des personnages en scène. Ainsi, à la cinquième scène de l'Acte IV, les bergers Coridon, Tersandre et Bélise, voyant le trouble de Roland, le décrivent. De leurs vers, retenons d'abord l'importance accordée à l'expression du visage et des yeux : « Le trouble de son cœur se montre dans ses yeux »; « Quels terribles regards! »; « Ses regards sont plus doux. » Notons également l'alternance des états véhéments et doux qui semblent habiter le paladin :

Coridon : Il s'agite.
 Bélise : Il menace.
 Coridon : Il pâlit.
 Bélise : Il soupire.
 [...]
 Tersandre : Il murmure.
 Coridon : Il frémit.
 Bélise : Il répand des pleurs. (IV, 5)

Leurs commentaires révèlent que Roland connaît un certain répit avant l'explosion de son *furor*, répit qui rappelle de façon lointaine les épisodes cataplectiques associés à la perte de la *mens* antique :

Tersandre : Ses regards sont plus doux.
 Coridon : Il est moins agité.
 [...]
 Coridon : Son trouble s'est apaisé. (IV, 5)

En plus de l'expression du visage, il est intéressant de s'arrêter à ce que F. Dupont appelle « la danse du furieux », et qui correspond, pour notre corpus, à la gestuelle et aux déplacements du paladin. Roland ne dansait pas à proprement parler, bien que des danses précèdent et suivent son épisode de fureur, mais il devait certainement bouger en scène, comme le suggèrent d'ailleurs les didascalies laissées par Quinault. Riccoboni le notera d'ailleurs en 1750 : « ce n'est point en étendant les bras & en tremblant sur ses pieds que l'on montre le tableau d'un furieux¹³⁰ ». Le texte de la scène IV contient trois didascalies et la partition n'en reprend qu'une seule, la deuxième.

¹³⁰ Antoine-François Riccoboni, « L'Art du théâtre à Madame *** [1750] », dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2001, p. 737.

*Roland brise les Inscriptions, & arrache des branches d'Arbres, & des morceaux de Rochers.
 Roland jette ses Armes, & se met dans un grand desordre.
 Roland croit voir une Furie : il luy parle, & s' imagine qu'elle luy répond.*

Ces quelques phrases rendent précisément certains gestes de l'acteur. Le choix des verbes (« brise », « arrache », « jette ») rend la violence des mouvements qui s'associent généralement à la colère et à la fureur. Toutefois, il semble que, comme pour la voix et la musique, l'état de fureur se traduit dans la contenance du corps par des alternances de véhémence et de douceur.

Par moments, l'action laisse présager des « mouvements mâles & violens¹³¹ », propres à la Colère, qui « est fouguese, [...] s'emporte, [...] n'a rien de réglé, tous ses mouvements sont violents, & pour exprimer cette passion les pas doivent estre precipitez avec des chutes & des cadences inégales. Il faut battre du pied, aller par élancemens, menacer de la teste & des yeux, & de la main, & jeter des regards farouches & furieux¹³². » Déjà la magicienne Alcine, dans le ballet de 1610, présentait sa fureur à travers des « gestes fort estranges, marchoit impatiente, ores devant, tantost au milieu, puis derrière, sans ordre et sans mesure¹³³ ». Notons que ces déplacements vacillants sont rares au théâtre, comme le rappelle Sabine Chaouche : « La course et la démarche chancelante restent des exceptions au théâtre. L'auteur n'a recours à l'extrême lenteur ou à la vitesse que dans un cas précis : créer des effets capables de surprendre le spectateur¹³⁴. »

Cet apparent désordre contient pourtant des temps d'arrêt, que laisse entendre la musique, particulièrement dans la seconde partie du discours, quand Roland croit voir une Furie. La relative immobilité de sa voix (marquée par l'utilisation de notes répétées, de grands silences et d'exclamations) suppose une immobilité de l'acteur, surpris du surgissement soudain de la Furie. D'ailleurs, René Bary explique que l'Étonnement s'illustre généralement « en écartant les bras tombants, on ouvre les mains, parce que l'étonnement, qui naît des choses fâcheuses, est une surprise comme glaçante & que dans une surprise de cette nature, l'âme n'étant presque que dans les yeux, semble avoir abandonné les autres

¹³¹ Bérard, *op.cit.*, p. 148-149.

¹³² Claude François Ménéstrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, René Guignard, 1681, p. 161.

¹³³ « Ballet de Monseigneur de Vendôme », 1610, Paul Lacroix, *Ballets et mascarades*, Paris, 1868, tome 1, p. 256. Cité par Peter France et Margaret McGowan, « Autour du *Traité du récitatif* de Grimarest », *XVII^e siècle*, n° 132, 1981, p. 311.

¹³⁴ Chaouche, *op.cit.*, p. 19.

parties¹³⁵. » Aussi peut-on supposer que la fureur est rendue par cette alternance entre un corps parfois vacillant, défait, et d'autres fois arrêté, effacé derrière la passion qui l'emporte.

Enfin, notons que les traités sur le jeu du comédien parlent rarement directement des postures à adopter pour les scènes de fureur. Riccoboni explique ainsi cette lacune : « Il est des situations rares à la vérité, mais frappantes, pour lesquelles on ne saurait presque donner de règles, parce que le bien & le mal jouer dépendent de si peu de choses qu'il est plus aisé de le sentir que d'en rendre compte. C'est lorsque le personnage se trouve transporté hors de la nature & au-dessus de l'humanité. Telles sont les scènes de fureur¹³⁶. » En revanche, la plupart des traités comprennent de nombreuses indications sur les gestes à proscrire, au risque de décontenancer le public et de renverser la bienséance. Ce faisant, par exemple, Poisson explique que ces gestes et attitudes interdites seraient « soufferts dans des fureurs & d'autres passions vehementes; surtout dans un homme gracieux¹³⁷ ». Il semble donc que la gestuelle du furieux soit décrite par la négative, à travers l'énumération des excès, puisque l'on « considère à cette époque que les mouvements trop vifs, emportés, violents sont le fait d'un homme déraisonnable¹³⁸. »

Ainsi, nous pouvons supposer qu'un furieux sur scène se permette des gestes extrêmes, mais mesurés. Car c'est là la contenance du personnage furieux. L'acteur qui l'interprète ne peut renverser toutes les conventions de jeu de l'époque, il doit demeurer naturel et touchant. Margaret McGowan observe que « [dans] le ballet de cour sérieux, il fallait faire le furieux noblement, l'égaré délicatement. C'était ainsi que le "naturel", si souvent invoqué, fut soumis aux contraintes de l'élégance et de la décence¹³⁹. » Il nous semble que cet impératif demeure sur la scène de l'Opéra, et que Roland éclate d'une fureur contenue par cette rhétorique du dérèglement.

¹³⁵ Bary, *op.cit.*, p. 225.

¹³⁶ Riccoboni, *op.cit.*, p. 737.

¹³⁷ Poisson, *op.cit.*, p. 31-32.

¹³⁸ Chaouche, *op.cit.*, p. 58.

¹³⁹ McGowan, *loc.cit.*, p. 312.

CONCLUSION : SUBLIMER UN SPECTACLE ODIEUX

Errant, insensé, furieux,
J'ai fait de ma faiblesse un spectacle odieux.
ROLAND, V, 3

Les observations formulées dans la première partie de notre travail visaient à rassembler les figures mythiques de la fureur dans une perspective essentiellement historique, de façon à rappeler les bases de la topique de la fureur. D'emblée, il a fallu préciser la notion de *furor*, en prenant soin de la distinguer de la simple folie. Le délire du furieux, à la différence de celui de *l'insanus*, se manifeste de façon temporaire et culmine en un grave instant de désordre, souvent très près du crime, pour lequel il n'y a pas de condamnation précise, comme le rappelle M. Foucault¹. Par ailleurs, nous avons vu que, selon les principes de la médecine antique, l'homme furieux est un mélancolique, constamment mordu par l'abondance de bile noire et perpétuellement en quête de divertissement et d'apaisement. De ce fait, il cède plus facilement à l'égaré et au transport hors de soi – c'est *l'ekstasis* grec – que peut provoquer la Colère, passion affreuse et terrible disait Sénèque, née de l'offense et de l'humiliation.

L'analyse des représentations antiques de la fureur, appuyée sur les exemples d'Ajax et d'Héraclès, a démontré que le *furor* se manifeste avant tout dans le corps du furieux, qui reflète, selon la physiognomonie, les mouvements intérieurs de l'âme, et qui agit comme lieu de passage de la raison à la déraison. Transportés du monde des hommes à celui des « monstres », les *furiosi* « habitent leurs seules forces », pour reprendre l'expression de Jean Starobinski², et retournent à l'état primitif de l'homme dénué de toute trace de civilité, physique ou psychique. Ceci ne correspond toutefois pas à une animalisation complète de l'homme, bien que celle-ci soit suggérée par divers comportements bestiaux (comme la recherche de la nudité, la défiguration, ainsi qu'une certaine régression dans l'émission de paroles, de cris et de rires). Nous avons relevé, parmi les autres caractéristiques de la fureur, la récurrence d'un épisode cataplectique – qui sera traduit dans l'opéra par des scènes de sommeil –, ainsi que le récit d'une vision infernale fantasmée.

Nous avons ensuite observé la représentation de la fureur dans *l'Orlando furioso* de l'Arioste, qui est marquée par l'importance accordée au *dolor* du furieux, ainsi que par de

¹ Foucault, *op.cit.*, p. 125.

² Starobinski, cité par Orcel, *loc.cit.*, p. 112.

nombreuses amplifications rhétoriques que permet le genre épique. Il y a, chez l'Arioste, profusion de larmes et de ravages; une matière toute en démesure que les dramaturges du XVII^e siècle français devront réduire et mesurer pour respecter les convenances éthiques et dramatiques de l'esthétique classique. Les ballets et tragédies produits à la suite de l'*Orlando* escamotent souvent le détail des ravages furieux, au profit de récits de personnages témoins, et rendent compte, à travers l'élimination d'éléments improbables, d'un lent travail d'adaptation de la fureur italienne à la scène française. Cette acclimatation française est également sentie dans le livret de Segrais, *L'Amour guéri par le temps*, qui ne fut jamais mis en musique, mais qui semble annoncer plusieurs traits de l'œuvre de Quinault, comme la guérison allégorique du héros à l'aide d'une sage fée, de musiques et de danses.

La récurrence des scènes de fureur dans le théâtre du XVII^e siècle en fait un dispositif dramaturgique quasi essentiel. Souvent placée au cœur des œuvres (tant dans les tragédies que dans les comédies), la scène de fureur agit comme le pivot de la trame dramatique, faisant culminer la pièce en un grand désordre et menant, du même coup, à son dénouement. L'exploitation de ce type de scène – devenue ornement de l'œuvre – au sein d'une esthétique de la fureur nous a ainsi conduite à penser son rapport au sublime, idéal de l'expression classique. Si la fureur s'oppose au sublime par l'exubérance de ses moyens, elle rejoint son mouvement et sa démarche, car, comme lui, elle emporte et ravit l'esprit.

Dans un second temps, nous avons analysé la fureur de Roland dans l'opéra de Quinault et Lully en usant d'une approche rhétorique, fondée sur la question de la représentation et de ses effets sur l'auditeur. L'étude de l'invention a démontré que Quinault a adouci la matière ariostesque, lui donnant, entre autres, une nouvelle fin – s'inspirant pour cela de ses prédécesseurs – qui célèbre la victoire de la Raison sur la Passion. Cet adoucissement s'étend également aux mœurs et aux caractères, qui sont de plus teintés par l'esprit de la pastorale dans lequel baigne une partie de l'œuvre. Ainsi Roland, redoutable guerrier, devient-il amant de « bergeries ». Cette apparente incompatibilité n'est pas fortuite, car les associations entre la fureur et la Nature sont nombreuses; elle sert en outre à la représentation du dérèglement, en permettant de « cultiver la rhétorique des contrastes³ » qui en constitue le fondement. La musique souligne également le contraste entre sujets adoucis et vigueur de l'expression. En ce qui concerne la disposition, on aura vu que c'est

³ Sylvie Bouissou, « Mécanismes dramatiques de la tempête et de l'orage dans l'opéra français à l'âge baroque », J. Gribenski (dir.), *D'un opéra à l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, p. 224.

elle surtout qui module le récit de la fureur de Roland. Alors que la construction dramaturgique semble débalancée (Roland n'apparaît qu'au deuxième acte, Angélique et Médor disparaissent à la fin du troisième acte), la composition de Lully est justement équilibrée : la fausse fin de l'Acte III – soulignée par la très longue chaconne du divertissement final – enclenche le renversement de l'œuvre, qui se réalisera proprement lors de la scène de fureur, placée à la toute fin de l'Acte IV.

En vérité, la scène de folie est fort brève : un court monologue, divisé en deux petits discours, suffit à rendre la progression de Roland hors des sentiers de la raison. Après un discours judiciaire fort (« Je suis trahi! Ciel! »), le paladin se livre à un étrange soliloque aucunement persuasif; l'orateur s'épuise. Dépourvu d'interlocuteurs valables puisque l'ingrate Angélique a fui et qu'il n'a pu la convaincre de l'aimer, Roland fait face à l'échec de la persuasion, du discours. Cet épuisement du discours s'accompagne d'une intensification de la peinture musicale du désordre : lorsque le *logos* de Roland lui fait défaut, tout l'orchestre est convoqué.

De façon générale, la musique de Lully s'inspire, en l'amplifiant, de la déclamation en usage dans le théâtre parlé. Toutefois, elle illustre également, de différentes façons, ce qui ne peut être raconté. Ainsi, dans la scène de fureur, le mouvement frénétique de la basse continue, véritable procédé d'hypotypose, exprime le transport hors de la raison, plus encore que les exclamations de Roland.

La fureur est surtout rendue par une alternance entre douceur et véhémence, tant dans la voix que dans le geste, comme le montrent des témoignages sur le jeu des acteurs qui en ces endroits variaient à l'extrême leurs attitudes pour rendre justement le désordre, le déséquilibre. Suivant les principes émis dans les traités d'action théâtrale et les indications contenues dans le texte de Quinault, il est possible de reconstituer une certaine éloquence d'un corps mouvementé, alternant entre des moments de douceur, d'attendrissement, d'immobilité et des épisodes plus frénétiques et agités.

Issue du théâtre antique, reprise à la Renaissance et au XVII^e siècle à travers différents genres littéraires, la rhétorique du dérèglement paraît atteindre, avec le *Roland* de Quinault et Lully, une efficacité inégalée, grâce à la combinaison des éléments littéraires, musicaux et scéniques que nous venons d'évoquer. Parfois, ils se substituent les uns aux autres, parfois ils se recourent, laissant ainsi la démesure emprunter différents chemins discursifs par lesquels se manifestent en scène. La représentation de la fureur sur la scène

lyrique ne renverse pas, comme le prétend C. Kintzler⁴, les conventions et bienséances classiques, mais elle les contourne à travers ces relais et réseaux associatifs, permettant ainsi de présenter l'irreprésentable.

Cette amplification des moyens discursifs, dont bénéficie la tragédie en musique à la différence du théâtre parlé, en fait un espace d'autant plus propre à l'exploitation des désordres furieux. Loin d'être un accompagnement, la musique a ici une double fonction : elle atténue l'excès et pourtant le souligne; elle l'esthétise par son effet déréalisant, mais elle en renforce la puissance expressive. Ces langages conjugués des instruments et des corps des acteurs sont également doublés de ceux du décor, des costumes et des danses que nous avons seulement effleurés dans la présente étude. La combinaison des effets n'est réellement perceptible qu'une fois la représentation en cours, alors que tous les discours sont convoqués, selon les qualités que leur insufflent les interprètes, menés par un triple but : persuader, émouvoir et transporter le spectateur.

Certes, la fable de Roland est une démonstration des dangers de l'emportement causé par les passions amoureuses, faisant du paladin une sorte d'antimodèle. « Thrône des Passions », l'opéra, tout comme le théâtre classique, se fait souvent l'arène des combats entre l'Amour et le Devoir, et la Raison s'en trouve généralement triomphante. Mais cette victoire de la Raison paraît parfois contraire à l'expérience même du théâtre, tel qu'il est pensé au XVII^e siècle. En vérité, le théâtre est une « folie collective », comme le note Jean Rousset, et les dramaturges de l'Ancien Régime exploitent souvent, à travers la représentation de la fureur et de la folie, la thématique de ce faux enchantement. Dans cette perspective, *Roland* apparaît comme un cas emblématique de mise en abyme du transport de l'illusion théâtrale.

Notre perception de la fureur et de ses représentations sous l'Ancien Régime évoluera sans doute dans les prochaines années, grâce aux découvertes musicologiques qui, contrairement à d'autres types de recherches, s'inscrivent directement dans l'espace public, à travers des enregistrements sonores ou audio-visuels ainsi que des mises en scène proposées dans différents pays. Les récentes parutions de « nouvelles » tragédies lyriques des XVII^e et XVIII^e siècles (nous pensons entre autres aux enregistrements des *Callirhoé* de Destouches

⁴ Voir Catherine Kintzler « La tragédie lyrique et le double défi d'un théâtre classique », dans Jean-Pierre Néraudau et collab., *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991, p. 51-63.

et *Andromaque* de Grétry que l'on doit au Concert Spirituel d'Hervé Niquet) en sont de bons gages.

En ce qui concerne Lully, dont tous les opéras sont désormais disponibles au disque, et quelques-uns même en dvd, le temps de ce défrichage est désormais révolu et cède plutôt la place à une ère de déchiffrage, à laquelle cette étude nous semble bien modestement participer. Une meilleure compréhension du fonctionnement des tragédies en musique et des motifs qu'elles contiennent mènera sans doute à de nouvelles mises en scène (à quand, d'ailleurs, une étude sur l'histoire des mises en scène du répertoire lulliste?) qui, espérons-le, tiendront mieux compte de la rhétorique inscrite au cœur de ces œuvres. Ainsi pourrait-on éviter d'autres malheureux exemples de *malscène*⁵, qui, comme le regrette Philippe Beaussant, ont jusqu'ici trop souvent miné l'efficacité et le charme des opéras baroques, en négligeant les correspondances entre leurs rhétoriques musicale, dramatique et scénique.

⁵ Philippe Beaussant, *La malscène*, Paris, Fayard, 2005.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus principal

- LULLY, Jean-Baptiste, *Roland, tragédie mise en musique*, Paris, Christophe Ballard, 1685. Partition disponible en ligne : <http://www.library.unt.edu/music/special-collections/lully/browse/roland-1st-edition-1685> ›
- — —, *Roland, tragédie en musique*, enregistrement sonore, Les Talens Lyriques (dir. Christophe Rousset), Ambroisie, AMB9949, 2004, 3 disques.
- [QUINAULT, Philippe], *Roland, tragédie en musique, représentée devant S.M., à Versailles, le huitième janvier 1685*, Paris, Christophe Ballard, 1685, in-4°.
- — —, « Roland [1685] » dans *Livrets d'opéra*, éd. Buford Norman, Toulouse, Société de littératures classiques, tome II, 1999, p. 197-247.

II. Corpus secondaire

1. Sources littéraires

- EURIPIDE, « La folie d'Héraclès », dans Eschyle, Sophocle, Euripide, *Les Tragiques grecs. Théâtre complet*, trad. de Victor-Henri Debidour, Paris, Éditions de Fallois / Le livre de poche, 1999, p. 1211-1268.
- HOMÈRE, *L'Iliade*, trad. de Frédéric Mugler, Paris, Actes Sud, 1995.
- L'ARIOSTE, *Roland furieux*, trad. de Francisque Reynard, Paris, Gallimard, 2003 [1532].
- SÉNÈQUE, « Hercule furieux », *Théâtre complet*, trad. Florence Dupont, Paris, Imprimerie Nationale, 1992, vol. II, p. 92-205.
- SOPHOCLE, « Ajax », dans Eschyle, Sophocle, Euripide, *Les Tragiques grecs. Théâtre complet*, trad. de Victor-Henri Debidour, Paris, Éditions de Fallois / Le livre de poche, 1999, p. 360-406.

2. Représentations dramatiques de Roland au XVII^e siècle

- BAUTER, Charles, *La Tragédie des Amours d'Angélique et de Médor*, Troyes, Noel Laudereau, 1614.
- BORDIER, René, *Vers pour le Ballet du Roy représentant la Furie de Roland*, Paris, Jean Sara, 1618.
- DANCOURT, Florent Carton, *Angélique et Médor, comédie*, La Haye, Étienne Foulque, [1685].

MAIRET, Jean, *Le Roland Furieux, tragicomédie en 5 actes*, Paris, Augustin Courbé, 1640.

[SEGRAIS, Jean Regnault de], « L'Amour guéri par le Temps », dans *Œuvres diverses de M. Segrais*, Amsterdam, François Changuion, 1723, tome II, p. 107-173.

3. Autres œuvres citées du XVII^e siècle

CORNEILLE, Pierre, *Théâtre complet*, éd. Maurice Rat, Paris, Garnier, 1960.

LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965 [1688].

MME DE LAFAYETTE, *Correspondance*, éd. André Beaunier, Paris, Gallimard, 1942.

MOLIÈRE, *Les précieuses ridicules*, Paris, Barbin, 1660.

RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999.

MME DE SÉVIGNÉ, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, 1972.

III. Traités, témoignages et sources théoriques

ABRAHAM, SIEUR DE LA FRAMBOISIÈRE, Nicolas, *Les Œuvres*, Paris, Veuve Marc Orry, 1613.

ARISTOTE, *L'Homme de génie et la Mélancolie. Problème XXX, 1*, trad. de Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1988.

— — —, *Rhétorique des passions [Rhétorique, 1377b15, 1388b30]*, postface de Michel Meyer, trad. de Cassandre [1654], Paris, Rivages, 1989.

— — —, *Rhétorique*, trad. de Médéric Dufour, Paris, Gallimard, 1991.

AUBIGNAC, [François Hédelin] abbé d', *La Pratique du Théâtre*, Paris, Antoine de Sommerville, 1657.

BACILLY, Bénigne de, *L'art de bien chanter. Augmenté d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité*, Genève, Minkoff Reprints, 1972 [1679].

BARY, René, « Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer [1679] », dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 185-236.

BATTEUX, Charles, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

BÉRARD, Jean-Baptiste-Antoine, *L'Art du chant*, Paris, Dessaint et Saillant, 1755.

- [BOILEAU, Nicolas], « Traité du Sublime », *Œuvres diverses*, Paris, Claude Barbin, 1675, p. 17-129.
- COEFFETEAU, Nicolas, *Le Tableau des affectations humaines auquel est traité de leurs causes & de leurs effets*, Paris, Thomas de la Ruelle, 1620.
- COLLÉ, Charles, *Journal et Mémoires 1748-1772*, Paris, Firmin Didot Frères, 1868.
- CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin, *Les Caractères des passions*, Paris, Jacques d'Allin, 1660-1662.
- DE LA PORTE, Joseph, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775.
- [DELLA] PORTA, Jean-Baptiste, *La Physionomie humaine*, trad. du Sieur Rault, Rouen, Jean et David Berthelin, 1655 [1583].
- DE SOMAIZE, Antoine, *Le Grand Dictionnaire des précieuses*, Paris, Janet, 1661.
- DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Jean Mariette, 1719.
- FICIN, Marsile, *Les Trois livres de la vie*, Paris, A. L'Angelier, 1581.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts*, La Haye, A. et R. Leers, 1690.
- GRIMAREST, Jean Léonor Le Gallois, sieur de, « Traité du Récitatif [1707] », dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 263-369.
- HORACE, *Épîtres*, trad. François Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1989.
- HIPPOCRATE, *Sur le rire et la folie*, éd. Yves Hersant, Paris, Rivages, 1989.
- LAJARTE, Théodore de, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1878].
- LA MESNARDIÈRE, Hippolyte Jules Pilet de, *La Poétique*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 [1640].
- LAMY, Bernard, *La rhétorique ou l'art de parler*, Paris, P.U.F., 1998 [1675].
- LE BRUN, [Charles], *Méthode pour apprendre à dessiner les passions, proposée dans une Conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, François van der Plaats, 1702 [1668].
- LE CERF DE LA VIÉVILLE, [Jean-Laurent], *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Genève, Minkoff, 1972 [1705-1706].

- LE FAUCHEUR, Michel, « Traité de l'Action de l'Orateur ou de la prononciation et du geste [1657] », dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 25-150.
- MÉNESTRIER, Claude François, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, René Guignard, 1681.
- [MÉNESTRIER, Claude-François], *Des ballets anciens et modernes selon les regles du theatre*, Paris, Robert Pepie, 1682.
- PARFAICT, Claude et François, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent (1645-1782)*, s.l., s.d.
- — —, *Histoire générale du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, Morin, 1734.
- — —, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767.
- POISSON, Jean, « Réflexions sur l'art de parler en public [1717] », dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 383-444.
- RAGUENET, François, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Genève, Minkoff Reprints, 1976 [1702-1705].
- RÉMOND DE SAINT-MARD, Toussaint, *Réflexions sur l'opéra*, La Haye, Jean Neaulme, 1741.
- RICCOBONI, Antoine-François, « L'Art du théâtre à Madame *** [1750] », dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 697-818.
- Rhétorique à Hérennius*, trad. Henri Bornecque, Paris, Garnier, [1932].
- ROY, Pierre-Charles, « [Lettre sur l'Opéra] », dans Élie Fréron, *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1966 [1749] vol. II, p.7-22.
- Segraisiana ou melange d'histoire et de littérature*, Paris, Compagnie des Libraires Associés, 1721.
- SÉNÈQUE, « La Colère », *Traité philosophiques*, trad. François et Pierre Richard, Paris, Garnier, [1933-1936], tome I, p. 198-413.
- VOLTAIRE, *Le Temple du Goût*, Amsterdam, Étienne Ledet, 1733.

IV. Études critiques

1. Sur Philippe Quinault et ses tragédies en musique

CORNIC, Sylvain, « Philippe Quinault ou la naissance de l'opéra français », thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2007.

Thèse diffusée en ligne : <http://www.theses.paris4.sorbonne.fr/cornic/html/index-frames.html>

GERVAIS, Philippe, « Les tragédies en musique de Philippe Quinault : étude rhétorique », thèse de doctorat, Paris, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2002.

GROS, Étienne, *Philippe Quinault, sa vie, son œuvre*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1926].

NORMAN, Buford, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre, Mardaga, 2^e édition, 2009 [2001].

SCOTT, Joyce A., « *Douceur and Violence in the tragédies and tragi-comédies of Quinault* », thèse de doctorat, Durham, Duke University, 1972-1973.

2. Sur la musique de Jean-Baptiste Lully, particulièrement celle des tragédies en musique

Avant-Scène Opéra, n° 94, janvier 1987, numéro consacré à *Alys* de Jean-Baptiste Lully.

BEAUSSANT, Philippe, *Lully ou le musicien du soleil*, Paris, Gallimard, 1992.

— — —, *Les plaisirs de Versailles. Théâtre et musique*, Paris, Fayard, 1996.

CHRISTOUT, Marie-Françoise, « Ballets de cour et comédies-ballets : sources d'inspirations pour les tragédies lyriques de Lully », dans Jean-Pierre Néraudau et collab., *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991, p. 123-127.

COUVREUR, Manuel, *Jean-Baptiste Lully : musique et dramaturgie au service du Prince*, Bruxelles, Marc Vokar, 1992.

DURON, Jean, « L'instinct de M. de Lully », dans Jean-Pierre Néraudau et collab., *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991, p. 65-119.

LA GORCE, Jérôme de, « L'opéra français à la cour de Louis XIV », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, n° 35, 1983-1984, p. 387-401.

— — —, « Chapitre II : L'Académie royale de musique sous la direction de Lully (1672-1687) », dans *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV. Histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquières, 1992, p. 29-79.

— — —, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.

- LE BLANC, Judith, « Parodies d'opéras et coexistence des musiques de Lully et Charpentier sur la scène de la Comédie-Française », *Bulletin Charpentier*, n° 2, 2009, p. 3-14.
- LEMAÎTRE, Edmond, « Une discipline d'orchestre », dans Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 113-145.
- PESQUÉ, Jérôme, « Rencontre avec Christophe Rousset : autour de *Roland* de Lully », Théâtre de Nîmes, 4 février 2004. [entretien]
 Disponible en ligne :
<http://www.odt-opera.com/modules.php?name=Content&file=print&pid=23>
- ROUSSET, Christophe, « Roland de Lully selon le chef d'orchestre », *Roland, tragédie en musique*, Les Talens Lyriques (dir. Christophe Rousset), Ambroisie, AMB9949, 2004, p. 11-12. [livret accompagnant l'enregistrement sonore]
- SCHNEIDER, Hebert, « Les monologues dans l'opéra de Lully », *XVII^e siècle*, n° 161, 1988, p. 353-363.
- TUNLEY, David, « Grimarest's *Traité du Récitatif*. Glimpses of Performance Practice in Lully's Operas », *Early Music*, vol. 15, n° 3, août 1987, p. 361-364.
- 3. Sur la tragédie en musique**
- BARNETT, Dene, « La Rhétorique de l'opéra », *XVII^e siècle*, n° 132, 1981, p. 335-348.
- BEAUSSANT, Philippe, *La malscène*, Paris, Fayard, 2005.
- BETTENS, Olivier, « “Atys”, la musique et le verbe », dans *Atys*, Paris, Opéra Comique, 2011, p. 50-55. [programme de spectacle]
- BOUISSOU, Sylvie, *Vocabulaire de la musique baroque*, Paris, Minerve, 1996.
- LA GORCE, Jérôme de, *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France 1645-1765*, Paris, Éd. du Patrimoine, 1997.
- DURON, Jean, « “Cette charmante musique du siècle des héros” », dans Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 51-78.
- FAJON, Robert, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genève, Slatkine, 1984.
- GIBSON, Jonathan B., « *Le naturel and l'éloquence* : the Aesthetics of Music and Rhetoric in France, 1650-1715 », thèse de doctorat, Durham, Duke University, 2003.
- GIRDLESTONE, Cuthbert, *La tragédie lyrique considérée comme genre littéraire*, Genève, Droz, 1972.
- GROSPERRIN, Jean-Philippe, « La faiblesse et la gloire. Sur la représentation du héros moderne dans les opéras français imités de *La Jérusalem délivrée* (1686-1722) », dans

- Judith Labarthe (dir.), *Formes modernes de la poésie épique. Nouvelles approches*, Bruxelles, P.I.E. / Peter Lang, 2004, p. 283-300.
- GUYON-LECOQ, Camille, *La vertu des passions. L'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique (1673-1733)*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.
- — —, « La tragédie lyrique et le double défi d'un théâtre classique », dans Jean-Pierre Néraudau et collab., *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991, p. 51-63.
- — —, *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*, Paris, Fayard, 2004.
- KLOTZ, Roger, « La tragédie en musique : essai de définition d'un genre », *Revue d'Histoire du Théâtre*, vol. 3, n° 227, 2005, p. 253-266.
- LANCELOT, Francine, (dir.), *La Belle Dance*, Paris, Van Dieren, 1996.
- LAURENTI, Jean-Noël, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*, Genève, Droz, 2002.
- Le Livret malgré lui*, Actes du colloque du Groupe de Recherche sur les Rapports Musique-Texte, tenu à l'Université Paris-Sorbonne, le 23 novembre 1991, Paris, Publimuses, 1992.
- LEGRAND, Raphaëlle, « Persée de Lully et Quinault : orientations pour l'analyse dramaturgique d'une tragédie en musique », *Analyse musicale*, n° 27, 1992, p. 9-14.
- — —, « Musique et représentation du discours. Aspects de l'*elocutio* à l'époque baroque », *Cahiers du CIREM*, n°s 37-38-39, 1996, p. 9-14.
- — —, « La rhétorique en scène. Quelques perspectives pour l'analyse de la tragédie en musique », *Revue de musicologie*, n° 84/1, 1998, p. 79-91.
- LENAËL, Philippe, « L'opéra baroque ou la fusion des rhétoriques de Lully à Rameau », *Avant-Scène Opéra*, n° 46, décembre 1982, p. 84-87.
- MASSIP, Catherine, « L'air dans la tragédie lyrique », dans Jean-Pierre Néraudau et collab., *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991, p. 129-131.
- MOINDROT, Isabelle, *La représentation d'opéra*, Paris, PUF, 1993.
- NANCY, Sarah, « Les règles et le plaisir de la voix dans la tragédie en musique », *XVII^e siècle*, n° 223, 2004, p. 225-236.
- NAUDEIX, Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Honoré Champion, 2004.

NORMAN, Buford, « Actions and Reactions. Emotional “vraisemblance” in the “tragédie lyrique” », *Cahiers du XVII^e*, vol. III, n° 1, printemps 1989, p. 141-154.

— — —, « The Exile of Reasons : Representation of Emotion in the “tragédie lyrique” », *Ars lyrica*, n° 7, 1993, p. 65-74.

OSTER, Angela, « Le déclin du merveilleux. L’opéra baroque français et le système des genres du siècle classique : *Roland* (Jean-Baptiste Lully / Philippe Quinault) », dans Gian Paolo Giudicetti (dir.), « L’Arioste : discours des personnages, sources et influences », *Lettres Romanes* (numéro spécial), 2008, p. 189-203.

4. Sur le personnage de Roland et l’influence de l’Arioste en France

CANNONE, Belinda, « Sublime Roland », dans Belinda Cannone et Michel Orcel (dir.), *Figures de Roland*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 9-23.

CHEVROLET, Claire, « Roland ou le fou par amour », *Avant-Scène Opéra*, n° 154, juillet 1993, numéro consacré à *Orlando* de G. F. Haendel, p. 62-69.

CIORANESCU, Alexandre, *L’Arioste en France des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Modernes, 1963 [1939].

COIGNARD, Julianne, « De la folie à la rage : Roland sur la scène parodique de 1694 à 1755 », dans Cécile Brochard et Esther Pinon (dir.), *La Folie. Création ou destruction?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 53-73.

DUROSOIR, Georgie, « Roland dans les représentations théâtrales et musicales françaises du XVII^e siècle », dans Belinda Cannone et Michel Orcel (dir.), *Figures de Roland*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 135-159.

GRAZIANI, Françoise, « Roland et Silène », dans Belinda Cannone et Michel Orcel (dir.), *Figures de Roland*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 116-133.

MACASSAR, Gilles, « Roland ou les fureurs de l’amour », *Télérama*, supplément offert par le Théâtre des Champs-Élysées, 1993, p. 2-3.

— — —, « La lumière de Jacobs », *Télérama*, supplément offert par le Théâtre des Champs-Élysées, 1993, p. 4. [entretien avec René Jacobs]

NORMAN, Buford, « Le Roland de Quinault », Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 26 novembre 1993. [conférence]

ORCEL, Michel, « “Il habite sa seule force” (sur la fureur d’Orlando) », dans Belinda Cannone et Michel Orcel (dir.), *Figures de Roland*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 99-116.

ROTH, Thomas, *Der Einfluss von Ariost’s Orlando Furioso auf das Französische Theater*, Genève, Slatkine Reprints, 1971 [1905].

SOUPIZET, Emmanuelle, « Du *Roland furieux* au *Pierrot furieux* : la folie comme motif de création », dans Cécile Brochard et Esther Pinon (dir.), *La Folie. Création ou destruction?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 37-51.

5. Sur les notions de folie et de raison

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1961.

FRANÇOIS, Carlo, « La Folie », dans *La notion de l'absurde dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 141-148.

FRAPPIER, Louise, « La topique de la fureur dans la tragédie française du 16^e siècle », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000, p. 29-47.

GARAPON, Robert, « Sur le sens du mot *raison* au dix-septième siècle », dans David Lee Rubin et Mary B. McKinley (dir.), *Convergences : Rhetoric and Poetic in Seventeenth Century France*, Columbus, Ohio State University Press, 1989, p. 34-43.

PIERROT, Raluca-Dana, « La poétique de l'irrationnel dans le théâtre français de 1610-1680 », mémoire d'étude, rapport d'étape de thèse, sous la direction de Georges Forestier, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2007.

Disponible en ligne : <http://enssibal.enssib.fr/bibliotheque/documents/dcb/pierrot-dcb15.pdf>

STAROBINSKI, Jean, *Trois fureurs : essais*, Paris, Gallimard, 1974.

ROY, Roxanne, *L'art de s'emporter : colère et vengeance dans les nouvelles françaises*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2007.

VIALLETON, Jean-Yves, *Poésie dramatique et prose du monde : le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004.

VUILLEMIN, Jean-Claude, « Hypochondrie, illusion et dramaturgie : Cloridan, Éraste et autres Orphées baroques », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 25, 1998, p. 177-191.

6. Sur les représentations scéniques et musicales de la fureur et du dérèglement

ADAMO, Muriel, « Fureurs féminines en musique dans *Achille et Polyxène* et *Alcide* », *Littératures classiques*, n° 52, 2004, p. 253-266.

AUCANTE, Vincent, « La démesure apprivoisée des passions », *XVII^e siècle*, n° 213, 2001, p. 613-627.

BOUISSOU, Sylvie, « Mécanismes dramatiques de la tempête et de l'orage dans l'opéra français à l'âge baroque », J. Gribenski (dir.), *D'un opéra à l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, p. 217-230.

- BOVET, Jeanne, « La mesure de l'excès : le cri dans la tragédie classique », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 43-44, 2008, p. 139-150.
- CANOVA-GREEN, Marie-Claude, « Représentations de l'ordre et du désordre dans le ballet de cour (1651-1670) », dans Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud (dir.), *Ordre et contestation au temps des classiques*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1997, p. 309-319.
- DUPONT, Florence, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Éditions Belin, 1995.
- GROSPERRIN, Jean-Philippe, « Furies de théâtre. Mythologie et dramaturgie des fureurs dans la tragédie classique », dans Fanny Nepote-Desmarres et Jean-Philippe Groperrin (dir.), *Mythe et histoire dans le théâtre classique, hommage à Christian Delmas*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 261-281.
- ESCOLA, Marc, « Une archéologie du visible. Sémiotique et herméneutique des comportements au XVII^e s. », dans Jean-Pierre Collinet et collab., *Caractères et passions au XVII^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1998, p. 111-128.
- KINTZLER, Catherine, « La représentation de la violence sur la scène classique. L'exemple de l'opéra merveilleux », dans Myriam Wathé-Delmotte (dir.), *La violence, représentations et ritualisations*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 213-224.
- LA GORCE, Jérôme de, « Tempêtes et tremblements de terre dans l'opéra français sous le règne de Louis XIV », dans Hervé Lacombe (dir.), *Le mouvement en musique à l'époque baroque*, Metz, Serpenoise, 1996, p. 171-188.
- LOUVAT, Bénédicte, « Musique et passions au théâtre : La Poétique de La Mesnardière », dans Jean-Pierre Collinet et collab., *Caractères et passions au XVII^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1998, p. 43-52.
- LYONS, John D, « Le démon de l'inquiétude : la passion dans la théorie de la tragédie », *XVII^e siècle*, n° 185, octobre-décembre 1994, p. 794.
- NANCY, Sarah, « Chanter l'invective : les scènes de fureur dans la tragédie lyrique », dans D. Girard et J. Pollock (dir.), *Invectives : quand le corps reprend la parole*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2006, p. 187-201.

7. Sur la déclamation théâtrale, la gestuelle et le jeu scénique à l'âge classique

- BARNETT, Dene, « La vitesse de la déclamation au théâtre (XVII^e-XVIII^e siècles) », *XVII^e siècle*, n° 128, 1980, p. 319-326.
- — —, « Bibliographie sélective des sources des XVII^e et XVIII^e siècles sur les techniques de l'art du geste dans l'art oratoire, dans la tragédie et dans la tragédie lyrique », *XVII^e siècle*, n° 132, 1981, p. 349-355.

- — —, *The Art of Gesture : the Practices and Principles of 18th Century Acting*, Heidelberg, Carl Winter, 1987.
- BOVET, Jeanne, « Pour une poétique de la voix dans le théâtre classique », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2003.
- — —, « Mouth Wide Shut : Visualizing Voice in French Seventeenth-Century Theater Images », Proceedings of the CESAR/Clark Symposium, Williamstown, Massachusetts, USA, septembre 2008.
Disponible en ligne :
http://www.cesar.org.uk/cesar2/conferences/conference_2008/bovet_08.html
- CHAUOCHE, Sabine, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- CLERC, Pierre-Alain, « De Racine à Lully, de Lully à Racine : chanter comme on parle », *Analyse musicale*, n° 42, avril 2002, p. 47-59.
- DESJARDINS, Lucie, *Le corps parlant : savoirs et passions au XVII^e siècle*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2000.
- FRANCE, Peter et Margaret MCGOWAN, « Autour du *Traité du récitatif* de Grimarest », *XVII^e siècle*, n° 132, 1981, p. 303-317.
- FUMAROLI, Marc, « Le Corps éloquent : une somme *d'actio et pronuntiatio rhetorica* au XVII^e siècle, les *Vacationes autumnales* du P. Louis de Cressolles (1620) », *XVII^e siècle*, n° 132, 1981, p. 237-264.
- GREEN, Eugène, « Le lieu de la déclamation en France au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 12, 1990, p. 275-291.
- — —, *La parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- GROS DE GASQUET, Julia, *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- PICHARD, Anne, « L'interprétation de la musique vocale française. Petit essai non exhaustif à l'usage des chanteurs des Arts Florissants [2003] », dans *Armide*, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, octobre 2008, p. 76-91. [programme de spectacle]
- PINSON, Jean-Pierre, « L'action dans le récitatif pathétique de Lully : la déclamation », *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*, n° 5, 1984, p. 152-178.
- ROSOW, Lois, « French Baroque Recitative as an Expression of Tragic Declamation », *Early Music*, vol. 11, n° 4, octobre 1983, p. 468-479.

SIGURET, Françoise, « Analyse des gravures illustrant l'édition de 1660 des œuvres de Pierre Corneille », dans Alain Niderst (dir.), *Pierre Corneille. Actes du Colloque organisé par l'Université de Rouen, la Société d'Études du XVII^e siècle et la Société d'Histoire littéraire de France, tenu à Rouen, 2-6 octobre 1984*, Paris, PUF, 1985, p. 679-687.

VERSCHAEVE, Michel, « La voix du corps ou l'éloquence du geste dans la tragédie lyrique », *Littératures classiques*, n° 12, 1990, p. 293-304.

8. Sur la rhétorique

DECLERCQ, Gilles *L'Art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions Universitaires, 1992.

FORESTIER, Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques : éléments de rhétorique et de poésie du XVII^e siècle*, Paris, Nathan, 1993.

FRANCE, Peter, *Racine's Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1965.

FUMAROLI, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Genève, Droz, 1990.

— — —, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 2002.

GOYET, Francis, « Le pseudo-sublime de Longin », *Études littéraires*, vol. 24, n° 3, hiver 1991-1992, p. 105-120.

KIBÉDI VARGA, Aron, *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, P.U.F., 2001, [1991].

SURGERS, Anne, *Et que dit ce silence? la rhétorique du visible*, Paris, Presses Université Sorbonne Nouvelle, 2007.

9. Sur la culture sociale et littéraire du XVII^e siècle

BÉNICHOU, Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1947.

BURY, Emmanuel, *Le classicisme : l'avènement du modèle littéraire français (1660-1680)*, Paris, Nathan, 1993.

DANDREY, Patrick, « Les deux esthétiques du classicisme français », *Littératures classiques*, n° 19, 1993, p. 145-170.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le baroque en Europe et en France*, Paris, PUF, 1995.

ÉLIAS, Norbert, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985 [1969].

PASQUIER, Pierre et Anne SURGERS (dir.), *La représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011.

ROUSSET, Jean, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1976.

ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954.

ZUBER, Roger et Micheline CUÉNIN, *Histoire de la littérature française : le classicisme*, Paris, Flammarion, 1998 [1990].

ANNEXES

ANNEXE I : *Roland*, Acte IV, scène 6 : discours de la fureur. Édition de 1685 - R0-8519SCENE VI.
ROLAND seul.

Exorde	[1.]	Je suis trahi! Ciel! qui l'auroit pû croire!
	[2.]	O Ciel! je suis trahi par l'Ingrate Beauté
Narration	[3.]	Pour qui l'Amour m'a fait trahir ma gloire.
et	[4.]	O doux espoir dont j'étois enchanté,
Confirmation	[5.]	Dans quel Abîme affreux m'as-tu précipité!
	[6.]	Témoins d'un odieuse flâme
	[7.]	Vous avez trop blessé mes yeux.
Péroraison	[8.]	Que tout ressent dans ces lieux
	[9.]	L'horreur qui regne dans mon ame.
Exorde	[Prélude]	<i>Roland brise les Inscriptions, & arrache des branches d'Arbres, & des morceaux de Rochers.</i>
	[10.]	Ah! je suis descendu dans la Nuit du Tombeau?
	[11.]	Faut-il encor que l'Amour me poursuive?
	[12.]	Ce Fer n'est plus qu'un vain fardeau
	[13.]	Pour une Ombre plaintive.
		<i>Roland jette ses Armes, & se met dans un grand desordre.</i>
Narration	[14.]	Quel Gouffre s'est ouvert! qu'est-ce que j'aperçoy!
et	[15.]	Quelle voix funebre s'écrie?
Confirmation	[16.]	Les Enfers arment contre moy
	[17.]	Une impitoyable Furie.
		<i>Roland croit voir une Furie : il luy parle, & s' imagine qu'elle luy répond.</i>
	[18.]	Barbare! ah! tu me rends au jour?
	[19.]	Que pretends-tu? parles ô suplice horrible!
Péroraison	[20.]	Je doy montrer un exemple terrible
	[21.]	Des tourmens d'un funeste Amour.

Fin du quatrième Acte.

ANNEXE II : Atelier de Jean Berain, dessin reproduisant le frontispice des éditions parisiennes, *Recueils des Menus Plaisirs du roi*, Archives nationales.



Cette illustration est reproduite avec l'aimable autorisation des Archives nationales de France.

ANNEXE III : Fr. Erlinger, frontispice tiré de l'édition du *Recueil général des opéras*, Paris, Ballard, 1703. © BnF



ANNEXE IV : Henri de Baussen, *Roland, Acte IV*, illustration accompagnant la partition de 1709.



Cette illustration est reproduite avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque de musique de l'Université du North Texas.

