



Université de Montréal

Vénus et Neptune en Crète.

La fonction dramatique des divinités dans *Idoménée* de Danchet et Campra.

par

Melynda Bleau

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

Janvier 2013

© Melynda Bleau, 2013

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Vénus et Neptune en Crète.

La fonction dramatique des divinités dans *Idoménée* de Danchet et Campra.

présenté par :

Melynda Bleau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jeanne Bovet, présidente-rapporteure  
Jean-Philippe Beaulieu, directeur de recherche  
Jean-Marc Larrue, membre du jury

## Résumé

Ce mémoire porte sur le rôle des divinités dans la structure dramatique de la tragédie en musique *Idoménée* d'Antoine Danchet et d'André Campra, originalement créée en 1712 et remaniée en 1731. L'étude répond à des questions d'ordre structurel quant à l'évolution du genre et montre de quelle façon la représentation des dieux dans *Idoménée* est liée à une ouverture formelle qui annonce la disparition du prologue, puisque les divinités n'y sont plus confinées à une fonction de louange du roi, mais contribuent activement à lancer l'action dramatique dès cette partie liminaire de l'opéra.

Par un bref aperçu historique de la tragédie lyrique et des traditions mythologiques se rapportant à Vénus et à Neptune, ce mémoire questionne la place de ces dieux dans l'univers des hommes, tel que l'envisage la tragédie lyrique, qui démontre, comme on le sait, une propension à unifier les mondes surnaturel et humain. Dans *Idoménée*, cette unification passe en grande partie par l'usage d'un prologue qui fait office de premier acte, en assurant aux divinités en question une fonction essentielle à la structure dramatique.

**Mots-clés** : André Campra, Antoine Danchet, divinité, tragédie en musique, dieux, opéra, structure dramatique, théâtre français du dix-huitième siècle, Vénus, Neptune.

## Abstract

This essay focuses on the deities' role in the dramatic structure of Antoine Danchet and André Campra's *Idoménée*, a *tragédie en musique* originally written in 1712 and rearranged in 1731. This research raises questions about the evolution of this particular genre while aiming to show how the representation of the Gods in *Idoménée* is linked to a formal opening which announces the disappearance of the prologue during the 1740s, as the deities are no longer used to solely praise the king but actively contribute to start off the dramatic effect as early as this opening part of the opera, thus giving a new function to the prologue.

Through a brief historical overview of the French opera genre known as *tragédie lyrique* and of the mythological traditions linked to Venus and Neptune, this essay questions the place of these two deities in the human universe as envisioned by the *tragédie lyrique* which, as it is well known, tends to unify the supernatural and human worlds. In *Idoménée*, this unification mostly occurs through the use of a prologue, which also forms the first act of this drama, giving the deities in question an essential role in the dramatic structure of the opera.

**Keywords:** André Campra, Antoine Danchet, *tragédie lyrique*, gods, opera, dramatic structure, French theatre of the 18<sup>th</sup> century, Venus, Neptune.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b>	ix
<b>INTRODUCTION</b>	1
<b>CHAPITRE I : La tragédie lyrique et les dieux</b>	7
A. Les origines de la tragédie lyrique	7
a. L'inspiration italienne	7
b. L'ère lullyste	10
c. Campra, un style italianisant	13
d. La fin d'une époque	14
B. La question des dieux dans le théâtre classique	16
a. La survivance des dieux antiques	16
b. Une force incitatrice	19
c. La fonction catalytique	21
<b>CHAPITRE II : <i>Idoménée</i> au cœur de la collaboration entre Danchet et Campra</b>	26
A. Antoine Danchet, une figure énigmatique	26
B. Campra: de la musique sacrée à la musique profane	29
C. <i>Idoménée</i> dans la production de Danchet et Campra	33
a. De <i>Hésione</i> à <i>Achille et Déidamie</i>	33
D. Le mythe d' <i>Idoménée</i>	37
a. Transmission au XVII <sup>e</sup> et XVIII <sup>e</sup> siècle	37
<b>CHAPITRE III : Les dieux dans la <i>dispositio</i> d'<i>Idoménée</i></b>	47
A. Évolution du livret	47
B. La présence sur scène des divinités	51
C. La présence virtuelle des divinités par la parole humaine	56
D. La question du prologue	63
a. Vers une évolution du prologue	63
b. De la fable à la tragédie lyrique	66
c. Le théâtre des dieux	68

<b>CHAPITRE IV : Le théâtre de Vénus et Neptune</b>	<b>71</b>
A. Vénus	71
a. Une naissance controversée	72
b. Aphrodite la noire	74
c. Cythérée, déesse marine	79
d. Vénus, une force vénéneuse	80
e. Divinité de la tragédie lyrique	85
B. Neptune	88
a. Le caractère tempétueux de Poséidon	88
b. Neptune dans la tragédie lyrique	92
C. La relation Vénus / Neptune : L'empire des mers	95
a. Deux figures fondamentales	95
D. Les divinités secondaires	99
a. Éole, le maître des vents	99
b. Protée et Némésis : les instruments de la vengeance	102
<b>CONCLUSION</b>	<b>107</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>111</b>
<b>ANNEXES</b>	<b>121</b>
I. Ballets	122
Divertissements	123
Tragédies lyriques	123
Pastorale	124
Tragédies	124
II. Répartition des divinités	125
Répartition virtuelle des divinités	126

Ô Déesse à ton approche s'enfuient les vents, se dissipent les nuages; sous tes pas la terre industrielle parsème les plus douces fleurs, les plaines des mers te sourient, et le ciel apaisé resplendit tout inondé de lumière.

Car sitôt qu'a reparu l'aspect printanier des jours et que brisant ses chaînes reprend vigueur le souffle fécondant du Favonius, tout d'abord les oiseaux des airs te célèbrent, Ô Déesse, et ta venue, le cœur bouleversé par ta puissance.

À leur suite bêtes sauvages, troupeaux bondissent à travers les gras pâturages, et passent à la nage les rapides cours d'eau : tant épris de ton charme, chacun brûle de te suivre où tu veux l'entraîner.

*Invocation à Vénus* par Lucrèce

## Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier mon directeur Jean-Philippe Beaulieu, professeur au département des littératures de langue française, pour m'avoir fait confiance. Par sa présence et son support, il a su me guider et me conseiller dans un domaine hasardeux. Cheminement ardu dont il a su faciliter le parcours. Encore une fois merci.

J'aimerais aussi remercier Mme Cécile Champonnois, docteure en musicologie, chargée de cours et doctorante au département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, pour les belles conversations qui m'ont amenée à de nombreuses réflexions qui, à leur tour, ont permis l'avancement de ce mémoire. Un support intellectuel et spirituel que j'ai grandement apprécié.

Ensuite, je tiens à remercier les membres de ma famille pour leurs constants encouragements spécialement dans les moments les plus difficiles. Toujours présents, ils ont su me soutenir dans les éléments de la vie quotidienne pour alléger ma charge de responsabilités afin que je puisse me dédier à ce mémoire.

Enfin, un remerciement spécial pour Christopher Balança qui m'a énormément soutenue tout au long de cette aventure.

De nombreuses personnes de mon entourage ont également accepté de m'écouter discuter de ce mémoire pendant plusieurs mois. Ces échanges furent toujours bénéfiques et il serait injuste de ne pas souligner leur collaboration informelle.

## Introduction

L'intérêt pour le théâtre musical des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles que manifestent depuis quelques décennies à la fois les musicologues et les interprètes de musique ancienne a entraîné la redécouverte d'ouvrages souvent goûtés par les contemporains, mais qui ont été relégués aux oubliettes au moment où les sensibilités se sont modifiées. Parmi les musiciens dont on a récemment réévalué la contribution à la tragédie lyrique et au ballet, on compte André Campra (1660-1744), compositeur prolifique à qui on a consacré un ouvrage collectif en 2010<sup>1</sup>, renouant avec les travaux effectués, il y a déjà longtemps, par Maurice Barthélémy<sup>2</sup>. Campra a développé l'essentiel de sa production théâtrale en collaboration avec Antoine Danchet (1671-1748), auteur relativement peu connu aujourd'hui. C'est l'enregistrement par l'ensemble Les Arts Florissants de la tragédie en musique *Idoménée*, présentée initialement en 1712 et reprise en 1731<sup>3</sup>, qui nous a engagée à nous pencher sur le travail de ce tandem. Un des aspects de cet opéra qui nous a frappée est le rôle qu'y jouent les divinités dans l'action dramatique, rôle central même si les dieux ne sont pas les protagonistes de la tragédie, contrairement par exemple à *Hésione* (1702) des mêmes auteurs. Comment, dans *Idoménée*, Vénus et

---

<sup>1</sup> *André Campra (1660-1744), un musicien provençal à Paris*, Jean Duron (dir.), Wavre (Belgique), Éditions Mardaga, 2010.

<sup>2</sup> Maurice Barthélémy, *André Campra 1660-1744*, Arles, Actes Sud, 1995 [1957].

<sup>3</sup> André Campra et Antoine Danchet, *Idoménée*, ensemble Les Arts Florissants sous la direction de William Christie, Arles, Harmonia Mundi, 1992, 3 CD.

Neptune arrivent-ils à orienter le cours des événements sans pourtant être les figures centrales de la pièce ? Voilà la question à laquelle ce mémoire cherche à répondre, en s'inspirant des quelques travaux effectués sur Campra et Danchet, qui ne font cependant que rarement référence à *Idoménée*, au profit notamment de *Tancredi* (1702), qui a connu un vif succès assurant à cet opéra de nombreuses reprises jusqu'en 1764<sup>4</sup>. Une thèse soutenue en 1988 par Christine Smith aurait pu nous être utile, principalement pour comprendre la *dispositio* d'*Idoménée*<sup>5</sup>, mais cette thèse se centre davantage sur la dimension musicologique de l'ouvrage dans une perspective historique. Les travaux de Maurice Barthelemy, Jean Duron et, surtout, la thèse récente d'Anne Hardeman sur *Hésione*, nous ont guidée dans notre lecture des divinités, surtout pour Vénus, qui occupe une place de premier plan dans la tradition de la tragédie lyrique<sup>6</sup>. Comme il est question de théâtre, cette recherche s'est effectuée en tenant compte de la dimension historique des figures représentées, ainsi que des diverses formes d'arts associés à la représentation théâtrale.

Notre étude de la représentation des dieux dans *Idoménée* vise à démontrer le penchant de cette tragédie lyrique à unifier les mondes surnaturel et humain, entre autres par un usage particulier du prologue qui assure aux divinités une fonction dramatique primordiale, liée aux notions de vengeance et de sacrifice. En effet, d'une

---

<sup>4</sup> Voir Antonia Banducci, *Tancredi by Antoine Danchet and André Campra : Performance History and Reception (1702–1764)*, thèse de doctorat, Washington University, 1990.

<sup>5</sup> Christine Dee Smith, *André Campra's Idoménée: a Study of its Structural Components and a Critical Edition of the Work*, thèse de doctorat, University of Kentucky, 1988.

<sup>6</sup> Anne Christene Hardeman, *Representing Vénus : Music Drama, and Allegory in André Campra and Antoine Danchet's Hésione*, thèse de doctorat, London (Ontario), University of Western Ontario, 2009, p. 67.

part, Vénus cherche à se venger des Grecs vainqueurs des Troyens en faisant en sorte qu'Idoménée, roi de Crète, soit victime d'une tempête ; de l'autre, Neptune préserve les Crétois d'un naufrage en échange d'un sacrifice qui – le destin le révélera – consistera à offrir la vie du propre fils d'Idoménée. Par le rituel religieux du sacrifice, l'humain entre en contact avec le surhumain dans le cadre d'un échange qui doit faire couler le sang, symbole de l'énergie vitale offerte à la divinité. Avec de tels enjeux, on semble s'éloigner, dans la dramaturgie de Danchet, de l'usage souvent allégorique des divinités que l'on trouve chez Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully et qui constitue une façon de flatter le roi et les princes dans le cadre d'un prologue épideictique. Dans *Idoménée*, plus que dans les autres tragédies de Danchet, s'exprime une tendance du début du XVIII<sup>e</sup> siècle qui consiste à faire jouer au prologue un rôle dramatique plus important<sup>7</sup>. Il en résulte des changements structurels qui feront l'objet de notre étude, afin de saisir la contribution dramatique du prologue à l'ensemble de la pièce et de mesurer la fonction dramatique des divinités dans le contexte de cette nouvelle structuration.

Ainsi, nous soulignerons à quel point la présence des dieux dans le prologue est étroitement liée à la tragédie elle-même. Le rôle des divinités devient ainsi central dans le déroulement de l'action dramatique, en revêtant un sens que ce mémoire tentera de souligner. Tout d'abord, notre étude survolera le genre qu'est la tragédie lyrique et répondra à des questions d'ordre structurel quant à l'évolution de ce genre,

---

<sup>7</sup> Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 237.

pour ensuite montrer comment la représentation des dieux dans *Idoménée* de Danchet et Campra pose la question de la fonction dramatique du prologue, question qui trouvera son ultime réponse dans la disparition, au milieu du siècle, des prologues au sein des tragédies lyriques.

Dans le premier chapitre, nous nous pencherons sur les origines de la tragédie lyrique, tout d'abord inspirée par la tradition italienne, mais surtout modelée par le travail de Quinault et de Lully, pour en arriver à Campra qui, avec un style alliant les goûts français et italien, représente l'étape intermédiaire entre Lully et Jean-Philippe Rameau. Dans un deuxième temps, nous nous questionnerons sur la place des dieux dans le théâtre classique et leur survivance. Nous tenterons de saisir la puissance de leurs figures au sein du théâtre et la signification de leur représentation en tant que force incitatrice et catalytique.

Le deuxième chapitre se concentre davantage sur la compréhension du corpus à l'étude et tente de saisir la place d'*Idoménée* au sein de la collaboration entre Danchet et Campra. Pour ce faire, nous débiterons par une brève biographie de l'auteur et du compositeur pour ensuite plonger dans leur production de tragédies en musique. Pour clore ce chapitre, nous nous pencherons sur le mythe d'*Idoménée* et sa transmission dans l'histoire de la littérature afin de bien saisir les éléments qui ont influencé l'écriture de cette tragédie lyrique.

Le troisième chapitre s'ouvre sur la question des divinités et leur rôle dans la structure dramatique. Pour ce faire, il est essentiel de s'attarder sur l'évolution du livret entre 1712 et 1731 afin de constater les changements opérés et leur impact sur

la structure dramatique. Ce qui nous amènera à analyser la présence sur scène des divinités ainsi qu'un autre type de manifestation que nous appellerons virtuelle, c'est-à-dire une présence abstraite qui s'effectue par les prières et les invocations des humains. Toujours dans une perspective structurelle, ce chapitre se termine en abordant la question du prologue et son évolution. Nous verrons en quoi le prologue permet le passage de la fable à la tragédie lyrique, le théâtre des dieux.

Enfin, le dernier chapitre, le plus long, examine chacune des divinités qui se manifestent dans *Idoménée* de Danchet et Campra, en commençant par Vénus. Un bref résumé de la naissance de la déesse et de son rôle au sein de la mythologie gréco-romaine nous permettra de mettre en lumière un aspect sombre de Vénus qui influence particulièrement la structure dramatique d'*Idoménée*. De ce fait, nous établirons que cette déesse devient une figure de prédilection pour la tragédie lyrique par la dualité qui l'habite. En deuxième lieu, nous explorerons le personnage de Neptune de manière historique pour ensuite le mettre en relation avec Vénus et comprendre leur rôle dans la tragédie lyrique à l'étude. La dernière section de ce chapitre aborde les divinités secondaires qui, unies aux déités principales, viennent influencer à leur tour l'agencement dramatique. Nous verrons comment la figure d'Éole, confinée strictement au prologue, et celles de Protée et Némésis, présentes dans la tragédie elle-même, deviennent les instruments de la vengeance de Neptune et de Vénus.

Notre rapide survol des enjeux dramatiques – et parfois musicaux – d'*Idoménée* sera l'occasion de mieux faire connaître cette tragédie en musique, qui

suscite de l'intérêt non seulement pour avoir inspiré l'*Idomeneo* de Mozart (sur un livret de Varesco), mais qui tient la route en soi, comme le montrent les quelques mises en scène ou mises en espace dont l'ouvrage a fait l'objet depuis la lecture de William Christie en 1992 (J.-C. Malgoire et la Grande Écurie, Atelier lyrique de Tourcoing et le Hessisches Staatstheater, 2004 ; M. Minkowski et l'Atelier des Musiciens du Louvre-Grenoble, salle Olivier-Messiaen, Grenoble, 2010).

## Chapitre I

### La tragédie lyrique et les dieux

#### A. Les origines de la tragédie lyrique

##### L'inspiration italienne

L'opéra italien, avec ses décors somptueux et ses machines, est introduit en France par Mazarin<sup>8</sup> qui, en 1645, fait venir la troupe de Giacomo Torelli. La découverte par les Français de l'*Orfeo* de Luigi Rossi en 1647 engendre un engouement pour ce genre de théâtre hybride, c'est-à-dire qui mélange diverses formes d'art comme la musique, l'architecture et la danse. Toutefois, la mort du cardinal et l'avènement du règne personnel de Louis XIV font en sorte que le goût artistique devient de plus en plus national<sup>9</sup> avec, pour conséquence, une hostilité face à l'art italien, qui explique la préférence de la Cour, dans les années 1660, pour les ballets majestueux ou bien les comédies-ballets de Molière et Lully. Les premiers essais d'opéra français, inspirés de l'opéra italien, sont des pastorales. Une première pastorale, *Le Triomphe de l'Amour sur des bergers et bergères* (1655) de Michel de La Guerre et Charles de Bey, est reprise en 1657 avec des machines qui ouvrent la voie à un nouveau genre, encore à naître : la tragédie lyrique. Pierre Perrin et son compère Robert Cambert offrent en 1659 *La Pastorale d'Issy* qui ne contient toutefois ni machine ni changement de décor, mais qui connaît tout de même du

---

<sup>8</sup> Jérôme de La Gorce, *L'opéra au temps de Louis XIV : histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères, 1992, p. 9-10.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 10.

succès grâce à la musique qui y est présente du début à la fin et qui fait progresser l'intrigue. Ce qui incite le protecteur italien des arts, Mazarin, à commander une autre pièce, *Ariane ou le mariage de Bacchus*, qui contient un chœur, des changements de décors et des ballets<sup>10</sup>. Le librettiste Perrin joue ainsi un rôle important dans l'émergence de la tragédie lyrique. Il réduit la durée des représentations de ces pastorales à deux ou trois heures, au lieu de six à huit heures, afin d'éviter de lasser le spectateur<sup>11</sup>. Il évite les récitatifs longs et renonce à l'utilisation des castrats (c'est-à-dire de jeunes hommes castrés afin de garder une voix aiguë) de manière à respecter la vraisemblance et la bienséance, règles primordiales de la tragédie classique.

Un nouveau genre théâtral semble instauré en France, mais son avenir reste précaire. En effet, pendant une dizaine d'années, à la suite du décès du cardinal Mazarin, on s'y intéresse moins. Perrin et Cambert connaîtront des difficultés majeures jusqu'à ce qu'un nouveau soutien soit offert par Colbert, ancien conseiller de Mazarin. Malgré ce soutien, ils auront peine à représenter leurs ouvrages lyriques à la Cour, ce qui entraînera la fondation en 1669 d'une institution afin d'officialiser et d'entériner le genre et ainsi lui conférer du prestige. De plus, la mise sur pied de l'Académie de musique comblera le sentiment patriotique et contribuera à étendre la propagande monarchique<sup>12</sup>. En 1671 a été donnée la première tragédie lyrique à l'Académie, qui s'intitule *Pomone*<sup>13</sup>. Mais l'institution doit survivre sans le soutien

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

financier du souverain, ce qui engendre des problèmes financiers, lorsque Perrin s'associe avec les mauvaises personnes et s'endette davantage. Il finit par vendre son privilège obtenu du roi au compositeur Sablières<sup>14</sup>, intendant de la musique de Monsieur, frère du roi. Avec le librettiste Guichard, il compose *Les Amours de Diane et d'Endymion* (1672) commandé par le frère du roi pour son mariage. La même année, il reçoit une autre commande, cette fois-ci pour le carnaval. Il remanie alors *Le Triomphe de l'Amour*. Encore une fois, criblé de dettes, Sablières démissionne et c'est Jean-Baptiste Lully, compositeur de la musique instrumentale de la chambre du roi en 1653 et surintendant de la musique royale en 1661, qui prendra la relève; ce qui marquera un tournant dans l'histoire et le développement du théâtre lyrique. Avant 1672, Lully ne cherche jamais à faire de l'opéra ; au contraire, il se montre peu favorable aux premiers essais de ce type de théâtre musical. Finalement, le succès des pastorales de Cambert et Sablières le convainc de s'engager dans cette voie<sup>15</sup>. Il deviendra ainsi le père de la tragédie lyrique en mettant au point avec Quinault une forme de théâtre musical dont le langage musical s'éloigne de l'opéra italien pour développer un goût national<sup>16</sup>, « à un moment où l'art français se cherche une voie propre, un moyen de traduire la grandeur louisquatorzienne qui soit pleinement français »<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

<sup>17</sup> Laurent Dandrieu, « Le roi et le Cavalier », dans *Louis XIV : L'homme-L'artiste-Le roi*, numéro hors-série du *Figaro*, octobre 2009, p. 65.

## L'ère lullyste<sup>18</sup>

L'époque de la création de *Psyché* (1671), en collaboration avec Molière, est marquante dans l'histoire de la tragédie lyrique. Cette tragédie-ballet devient une référence pour les créations de Quinault et Lully qui suivront, puisqu'elle met en place plusieurs caractéristiques des futures tragédies en musique : un prologue majestueux, une mise en scène éloquente, des divertissements importants, des sujets nobles tirés de l'Antiquité grecque ou romaine<sup>19</sup>. Lully instaure un règlement limitant la concurrence qui se termine par une brouille avec Molière, avec qui il avait été associé durant plusieurs années pour la production de comédies-ballets. Diverses mesures sont scellées par une ordonnance de 1675<sup>20</sup> : aucun théâtre ne sera plus en mesure de créer une pièce avec plus de deux comédiens pour chanter ; les instruments seront limités et on ne pourra plus faire appel à des musiciens externes<sup>21</sup>. Malgré cette ordonnance, Lully se retrouve dans une situation complexe ; il n'a aucun théâtre, aucune pension royale. Or, l'opéra est le spectacle le plus coûteux en raison des décors, du personnel nombreux et des costumes. Lully finira par s'installer au jeu de paume de Béquet et s'associera avec le machiniste Charles Vigarani. S'ensuit la première pastorale de Lully en 1672, modèle archétype de la tragédie lyrique, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, suivie de sa première tragédie en musique, jouée en

---

<sup>18</sup> Les références concernant cette période marquant l'époque de l'ascension de Lully auprès de Louis XIV proviennent principalement de l'article de Jean Duron, «L'instinct de M. de Lully », dans *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero, coll. « Les carnets du Théâtre des Champs-Élysées », p. 65-121.

<sup>19</sup> À ce sujet, voir Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris, Gallimard, 1992, p. 410 et suiv.

<sup>20</sup> Jules Bonnassies, *La musique à la Comédie-française*, Paris, Baur, 1903, p. 23.

<sup>21</sup> Vincent Borel, *Jean-Baptiste Lully*, Arles, Actes Sud/ Classica, 2008, p. 71.

présence du roi : *Cadmus et Hermione* (1673), écrite en collaboration avec Philippe Quinault<sup>22</sup>.

Lully et Quinault définissent le genre en corrélation avec l'art ancien dans le but de justifier leur propre démarche théâtrale, puisque l'art poétique au XVII<sup>e</sup> siècle s'inspire des modèles grecs et latins<sup>23</sup>. Les sources et les règles sont en grande partie puisées dans l'interprétation des textes des Anciens<sup>24</sup>. Plusieurs œuvres en collaboration voient le jour entre 1670 et 1680<sup>25</sup>, période cruciale quant à la définition de ce type de pièces qui mélange la tragédie, la musique et le ballet, mais aussi différentes références culturelles et esthétiques. Par exemple, *Alceste* en 1674 renvoie expressément à différents types d'ouvrages, dont les œuvres d'Euripide et l'*Art poétique* de Boileau. L'année suivante, un autre ouvrage sur la définition du genre est publié, soit les *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* de René Rapin. Dans la préface d'*Esther* en 1689, Racine pose la question du lien du chœur, qui chantait dans le théâtre grec, avec l'action dramatique, en réponse à l'*Examen* de 1660 qui accompagne le théâtre de Corneille et qui proposait de ne rien chanter qui ne soit pas nécessaire à la compréhension pour éviter tous malentendus.

En 1673, après la mort de Molière, Louis XIV autorise la présentation de tragédies mises en musique au Palais Royal, ce qui dispense Lully de payer un loyer.

---

<sup>22</sup> Jérôme de La Gorce, *L'opéra au temps de Louis XIV*, op. cit., p. 40.

<sup>23</sup> Rappelons que Perrin, à l'instar de divers théoriciens, proposait déjà de modeler le théâtre musical sur le théâtre antique ; Jean Duron, « Introduction », dans *Regards sur la musique. La naissance du style français 1650-1673*, Jean Duron (dir.), Wavre (Belgique), Mardaga, 2008, p. 8.

<sup>24</sup> *L'épître aux Pisons* ou *L'art poétique* d'Horace, ainsi que *L'art poétique* d'Aristote, sont des textes fondamentaux qui ont servi de point d'ancrage à l'élaboration de la poétique classique.

<sup>25</sup> Jérôme de La Gorce, *L'opéra au temps de Louis XIV*, op. cit., p. 66.

En 1674, *Alceste* est mal reçue ; bon nombre de ses détracteurs n'aiment pas Lully pour des raisons personnelles<sup>26</sup>, surtout parce qu'il détient le monopole de l'art musical. À la Cour, la pièce ne reçoit que des éloges, entre autres par M<sup>mes</sup> de Sévigné et de La Fayette. À la suite de ce succès, la volonté de Louis XIV d'avoir les primeurs à la Cour marque, dans les années 1680, une nouvelle période dans l'histoire de la tragédie lyrique, avec moins de détracteurs, une diminution de la concurrence, mais surtout l'intérêt manifesté par le Dauphin pour cette production.

En 1686, le roi ordonne d'offrir *Armide* en primeur aux Parisiens, ce qui marque le début du désintérêt du monarque qui s'investit davantage dans la construction de la chapelle que dans celle d'un théâtre-opéra à Versailles<sup>27</sup>. Un nouveau mécène du directeur de l'Académie royale, le duc de Vendôme, assurera la survivance et l'avenir de la tragédie lyrique en France<sup>28</sup>.

La mort de Lully conduit à une nouvelle ère dans la production lyrique. Le nouveau directeur de l'Académie, Jean-Nicolas de Francine, son gendre, donnera l'occasion à des théâtres de province de produire des opéras moyennant une rente de 2000 livres par année. Toutefois, cette nouvelle source de revenus ne permettra pas à l'Académie de se libérer de son endettement. Les nouvelles pièces mises en scène seront principalement des échecs, comme c'est le cas pour *L'Astrée* (1691) de Pascal Colasse, *Alcide* (1693) de Marin Marais, *Didon* (1693) d'Henry Desmarets ou la *Médée* (1693) de Marc-Antoine Charpentier. Ce qui incite la direction à reprendre des

---

<sup>26</sup> Jérôme de La Gorce, *L'opéra au temps de Louis XIV*, op. cit., p. 50.

<sup>27</sup> Vincent Borel, *Jean-Baptiste Lully*, op. cit., p. 101 et suiv.

<sup>28</sup> Jérôme de La Gorce, *L'opéra au temps de Louis XIV*, op. cit., p. 76.

œuvres de Quinault et Lully qui attirent toujours un large public. C'est aussi à cette époque qu'éclatera une querelle sur la moralité du théâtre qui oppose les Jansénistes, héritiers de la pensée de saint Augustin, à la noblesse et au grand public parisien au sujet de l'utilité et de l'honnêteté du théâtre. Cette querelle ne favorisera ni la progression du genre lyrique ni le développement de l'Académie royale de musique.

### **Campra, un style italianisant**

En 1697, André Campra compose *L'Europe galante* en même temps qu'est présenté l'opéra d'André Cardinal Destouches, *Issé*. Ce dernier suscite un nouvel intérêt de courte durée de la part de Louis XIV<sup>29</sup>. Quant à lui, Campra devient progressivement l'une des figures centrales de la musique dramatique en France. Il présente des opéras-ballets plus achevés que ses prédécesseurs en faisant usage de l'*aria da capo*, locution italienne qui indique que le morceau doit être repris depuis le commencement. Il conserve le prologue à la gloire du roi dans ses opéras-ballets et ses tragédies lyriques<sup>30</sup>, mais s'éloigne de la tradition par l'italianisme de son langage musical. La mort de Lully, avec l'ouverture qu'elle a créée pour de nouveaux compositeurs, a engagé le théâtre lyrique dans une réflexion sur la place que celui-ci accorde à l'influence italienne<sup>31</sup>. En témoigne l'ouvrage de François Raguenet publié en 1702, *Parallèle des italiens et des français pour la musique et les opéras*, qui, par

---

<sup>29</sup> Maurice Barthélemy, *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 50.

<sup>30</sup> Jérôme de La Gorce, *L'opéra au temps de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>31</sup> Sur la question de l'italianisme après Lully, voir Maurice Barthélemy, *Métamorphoses de l'opéra français*, *op. cit.*, p. 58 et suiv.

sa défense de la musique italienne, alimente une querelle entre les partisans des goûts français et italien qui durera longtemps.

### **La fin d'une époque**

Le roi finira par accorder en 1704 le privilège de l'Académie à Pierre Guyenet qui n'est ni musicien ni artiste, mais conseiller du roi et receveur général. À cette date, seules les reprises des tragédies lyriques antérieures ont été bien reçues, sauf quelques exceptions comme *Méléagre* (1709) de Jean-Baptiste Stuck, *Sémélé* (1709) de Marin Marais ou encore *Hippodamie* (1708) de Campra<sup>32</sup>. Il y a eu évidemment de nombreux succès sur la scène théâtrale de l'époque en dehors de la tragédie lyrique, comme l'opéra-ballet *Les Fêtes vénitiennes* (1710) de Campra. L'année 1712 constitue une année marquante pour le théâtre lyrique, même si plusieurs pièces sont boudées par le public peu favorable aux nouveautés sur la scène lyrique : *Manto la fée* de Stuck ou *Créuse l'Athénienne* de Louis de La Coste. Par contre, *Idoménée* de Danchet et Campra, mis en scène cette même année, connaît un plus grand succès peut-être en raison du thème du sacrifice qui y est exploité. Pierre de Villiers écrit une *Épître sur l'opéra et sur les autres spectacles* qui offre un panorama de l'art lyrique de l'époque<sup>33</sup>. La mort de Guyenet, le directeur de l'Opéra, du Dauphin, du duc et de la duchesse de Bourgogne, ainsi que celle du duc de Bretagne entraîne une cessation des spectacles à Paris. La maladie et la mort du roi n'aideront en rien l'institution. En effet, l'épanouissement de l'Académie, par extension de l'opéra français, dépendait

---

<sup>32</sup> Jérôme de La Gorce, *L'opéra au temps de Louis XIV*, op. cit., p. 143-144.

<sup>33</sup> Pierre de Villiers, *Poèmes et autres Poésies*, Paris, Jacques Collombat, 1712, p. 357-376.

du roi et était par conséquent tributaire des événements de la vie de celui-ci. Une tangente de la tragédie lyrique, l'opéra-ballet, prendra une avenue encore peu explorée, celle de la comédie<sup>34</sup>, ce qui l'amènera à se distancer de la tragédie en musique. Ainsi, au tournant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, s'impose la nécessité de revoir l'esthétique lullyste ; la génération suivante, celle de Rameau, s'attachera à remodeler le moule, en poursuivant les transformations amorcées par Campra, notamment.

À la mort de Louis XIV, en 1715, plusieurs changements sont donc en voie de réalisation dans la structure de la tragédie lyrique, qui nous intéresse particulièrement. La tragédie en musique évolue constamment, de nouveaux poètes et compositeurs s'efforcent, dans la foulée de la querelle des anciens et des modernes par exemple, d'améliorer ce nouveau genre et de le rendre représentatif de leur époque. Dans cette quête structurelle s'imposent la question du rôle du prologue ainsi que celle de la fonction des dieux au sein de la trame dramatique, questions intimement liées puisque les divinités apparaissent surtout dans le prologue, qui tend peu à peu à disparaître pour jouer le rôle du premier acte, comme on le voit clairement en 1749 dans *Zoroastre*, tragédie en musique de Jean-Philippe Rameau sur un livret de Louis de Cahusac<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Jérôme de La Gorce, *L'opéra au temps de Louis XIV*, op. cit., p. 184-185.

<sup>35</sup> À ce sujet, voir Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 196.

## **B. La question des dieux dans le théâtre classique**

### **La survivance des dieux antiques**

C'est au Moyen Âge que les dieux antiques réapparaissent, et ce, au sein de l'une des plus anciennes pièces de théâtre française, *Cène des dieux*, qui trouve sa source dans un poème latin de Simon de Couvin, *De judicio solis in convivio Saturni*<sup>36</sup>. Ce qui rend cette pièce intéressante est le fait que les dieux antiques sont « causes premières » de l'action, tout comme dans la tragédie lyrique un peu plus tard dans l'histoire du théâtre français. Mais c'est la Renaissance qui constitue la période cruciale d'émergence des dieux dans les arts, en raison de l'humanisme et du retour à l'Antiquité qui caractérise cette période. L'*Ovide moralisé*, une adaptation en français des *Métamorphoses* d'Ovide, est un exemple concret de cette prudente évolution des divinités<sup>37</sup>. Ce texte anonyme, largement diffusé et imprimé au début du XVI<sup>e</sup> siècle, a eu une grande influence sur la représentation artistique de la mythologie grecque et romaine à la Renaissance.

Les cours italiennes de la Renaissance ont été le pivot et le symbole de la mythologie classique par leur adaptation des significations antiques à la réalité politique contemporaine. Selon Francesca Bortoletti, « [l]a récupération de l'héritage païen, qui symbolise sans aucun doute l'Antiquité, alimente un système idéologique organisé, construit sur la pensée humaniste, qui soutient le pouvoir des princes et des

---

<sup>36</sup> Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1980 [1940], p. 3-6.

<sup>37</sup> Catherine Croizy-Naquet, « L'*Ovide moralisé* ou Ovide revisité : de métamorphose en anamorphose », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 9 | 2002, mis en ligne le 05 janvier 2007, consulté le 04 mars 2012. URL : <http://crm.revues.org/49>.

seigneurs »<sup>38</sup>. Par ces analogies, les familles royales sont élevées à une dimension mythique. Le XVI<sup>e</sup> et, surtout, le XVII<sup>e</sup> siècle verront l'usage systématique de tels procédés<sup>39</sup>, afin de glorifier les Grands et le roi, qui participent parfois eux-mêmes aux ballets de cour allégoriques dont Louis XIV est friand dans sa jeunesse.

Dans le théâtre des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, le rôle des divinités païennes au théâtre est de représenter ce qui est contraire à la religion chrétienne<sup>40</sup>, notamment la vengeance des dieux en opposition au pardon de Dieu. Ils servent ainsi à créer un contraste avec le christianisme sans toutefois aller à l'encontre des valeurs de celui-ci. On privilégie certains dieux et demi-dieux, en leur offrant une place dans la poésie et le théâtre. Nous pensons surtout à Cupidon, fils de Vénus, qui apparaît fréquemment dans les intermèdes et les ballets<sup>41</sup> et qui se voit ainsi accorder un rôle important. La résurgence de ces figures divines démontre la faillite – partielle – du système allégorique du christianisme. Sans entrer dans les détails de ce système de représentation qui a fait du Dieu unique le *logos* effaçant toutes les autres déités, notons qu'il doit de nouveau accueillir l'héritage antique, dans une perspective syncrétique qui fait en sorte que les mythes se mélangent et s'accordent entre eux, de façon à ajouter une couche de sens qui provient des mythologies grecque et

---

<sup>38</sup> Francesca Bortoletti, « Les dieux au grand banquet : textes et spectacles des cours italiennes du XV<sup>e</sup> siècle », dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Actes du XLV<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes, Jean-Pierre Bordier et André Lascombes (dir.), Tournai, Brepols, 2006, p. 453.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>40</sup> Jelle Koopmans, « De la survivance des dieux antiques », dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 238.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 237.

romaine<sup>42</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les multiples divinités du paganisme facilitent la *mimésis* puisque, servant de miroir qui amplifie les passions humaines, elles font réfléchir à la valeur de l'exemplarité. L'œuvre d'art, la tragédie lyrique dans notre cas, propose, au moyen des dieux, une façon de saisir les déterminismes de la condition humaine, expliqués et illustrés par la conduite même des déités. La tragédie lyrique fonctionne de la même manière : elle est un récit de l'imagination qui, par l'utilisation de la mythologie, exprime une vérité générale.

Certains dieux du panthéon antique, comme Vénus et Bacchus, se voient conférer un rôle capital sur la scène théâtrale. Évidemment, leur mythe est intrinsèquement lié à l'histoire du théâtre, notamment Bacchus-Dionysos qui donne son nom aux Grandes Dionysies servant de cadre aux premières représentations au VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère. La présence des dieux au théâtre suppose que l'organisation de la société humaine est le reflet de l'ordre cosmique. Envisagée sous cet angle, la liberté des hommes se limiterait à accomplir la volonté des dieux, dont la loi soumet les plus grands empires. Les interférences entre le monde divin et le monde humain sont permanentes. Les deux univers se reflètent l'un et l'autre, c'est-à-dire qu'il n'y a pas un conflit humain qui ne traduise un conflit entre les forces divines<sup>43</sup>. Par exemple, les rêves sont des signes envoyés par les dieux ; même s'ils ne sont jamais tout à fait transparents, ils servent à manipuler l'ordre humain à des

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>43</sup> Laura Naudeix, « Par où commencer une tragédie lyrique ? », dans *Recherches des jeunes dix-septiémistes*, Actes du V<sup>e</sup> colloque du Centre international de rencontres sur le XVII<sup>e</sup> siècle, Charles Mazouer (dir.), Tübingen, Gunter Narr, coll. « Biblio 17 », 2000, p. 67-68.

fins cosmiques. Dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, la présence des dieux antiques démontre une connaissance du passé légendaire que l'on met au service d'une interprétation allégorique ou morale<sup>44</sup>.

### **Une force incitatrice**

Les dieux mythiques deviennent dès lors des « destinateurs »<sup>45</sup> puisqu'ils sont à l'origine de l'action de la fable. Les rapports analogiques entre les divinités et les hommes ont une importance capitale dans le théâtre. En effet, celui-ci représente un circuit dans lequel les tensions et les courants entre les hommes et les dieux évoluent en continu. Apparaissant surtout dans le prologue de la tragédie lyrique, les dieux agissent en tant que premier moteur de toutes les opérations<sup>46</sup>, c'est-à-dire des actions ou des décisions prises par les hommes afin d'aboutir à un dénouement. Ils motivent le déroulement de l'action et ce, comme l'explique Jean-Paul Debax<sup>47</sup>, sur les plans tant discursif que figuratif. D'un côté, le discursif découle d'une série de raisonnements successifs qui s'expriment par le discours et les mots. Les paroles des personnages humains dans les tragédies lyriques servent autant à convaincre le public que les dieux de leur position. Ainsi, par les propos des humains ou par la présence de symboles qui indiquent leur présence, les dieux peuvent être représentés au théâtre autrement que de façon concrète, c'est-à-dire par le figuratif. De cette manière, le

---

<sup>44</sup> Juan Carlos Garrot Zembrana, « Hercule protecteur des jésuites de Séville », dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance, op. cit.*, p. 580.

<sup>45</sup> Terminologie proposée par Jean-Paul Debax dans son article « Dieu comme destinateur », dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance, op. cit.*, p. 39-47.

<sup>46</sup> Laura Naudeix, « Par où commencer une tragédie lyrique ? », art. cité, p. 67.

<sup>47</sup> Jean-Paul Debax, « Dieu comme destinateur », art. cité, p. 39.

pouvoir d'initiateur et de manipulateur des dieux au théâtre s'étend considérablement. En effet, l'histoire doit être initialement lancée par un « manipulateur », celui-ci pouvant être représenté par plusieurs figures dans une même trame dramatique. Ce « manipulateur » fait souvent agir les sujets par la contrainte. Dans les pièces modernes, l'élément ou le rôle du destinataire tend à devenir davantage un concept et non plus le Sujet. Cette tendance s'est développée par la montée de l'athéisme et de l'existentialisme qui rend l'homme maître de sa destinée et responsable de ses actions. À ce stade, l'homme n'est plus le personnage passif manipulé par une divinité comme le représente le théâtre sous l'Ancien régime.

Pendant la période qui nous intéresse, les dieux n'apparaissent pas nécessairement tout au long des pièces. Si c'est souvent le prologue qui constitue le lieu de prédilection d'apparition pour les dieux, il reste que ceux-ci exercent leur influence tout au long de la pièce ; ils ne deviennent pas des « contemplateur[s] impassible[s] et souverain[s] des actions humaines »<sup>48</sup>. Leur influence se fait sentir de deux façons possibles : directement ou indirectement. Évidemment, leur influence directe sur l'action dramatique est aisément perceptible par leur présence physique et leur intervention dans le monde humain, par exemple, en suscitant des tempêtes, comme c'est le cas dans *Iphigénie en Tauride* ou encore dans *Idoménée*. En ce qui a trait à leur influence indirecte, elle est plus difficile à saisir pour des lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle, qui sont moins sensibles à la mythologie, mais pour un spectateur du

---

<sup>48</sup> Nadine Ly, « Du Dieu des *autos* du XVI<sup>e</sup> siècle au Dieu des *autos sacramentales* du XVII<sup>e</sup> siècle : l'invention d'un personnage », dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, op. cit., p. 77.

XVII<sup>e</sup> siècle, la nuance est naturellement perceptible : même absents, les dieux colorent ou orientent l'action dramatique, lorsque les personnages les prient ou les invoquent. Leur seule mention met en place un réseau de références : Vénus renvoie au désir amoureux, Junon à la jalousie, Diane à la chasteté, Apollon à la justice, Mars à la guerre. La présence de ces différentes figures divines détermine le destin des héros à un degré ou à un autre, surtout lorsque le héros tragique tente d'égaliser les dieux<sup>49</sup>, ce qui représente le premier outrage à la hiérarchie cosmogonique, un blasphème si le Dieu chrétien était représenté (situation tout à fait impensable sur la scène au XVII<sup>e</sup> siècle). Par la nature de son crime, le héros s'élève lui-même à une dimension surhumaine, qui sert à véhiculer un message à des fins moralisatrices allant de pair avec la devise de l'époque : *plaire et instruire*.

### **La fonction catalytique**

Les divinités ont une place centrale dans la tragédie en musique et ce, même si elles n'apparaissent souvent que dans le prologue. La fonction qu'elles occupent dans cet espace sert d'élément déclencheur à toute l'action qui suivra. C'est par leurs colères, leurs appuis, leurs amours, leurs disputes qu'elles influencent la vie des protagonistes humains. La violence résulte souvent de leurs interventions ; c'est cette « violence transfiguratrice qui révèle la nature secrète d'un univers apparemment fait pour l'homme mais qui est en réalité de[s] [d]ieu[x] et que régit [leurs] loi[s] »<sup>50</sup>. Le

---

<sup>49</sup> Jean-Frédéric Chevalier, « Dieux et divinités dans les tragédies latines », dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, op. cit., p. 347.

<sup>50</sup> André Lascombes, « Une question à régler : violence et divinité », dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, op. cit. p. 257.

prologue sert alors de pont entre la réalité du spectateur et celle des sphères divines. Laura Naudeix, figure importante dans la recherche sur la tragédie lyrique, décrit ainsi la fonction du prologue dans l'étude intitulée « Par où commencer une tragédie lyrique ? » : « Le prologue figure alors une sorte de premier espace, intermédiaire entre la salle et la scène de la tragédie lyrique, un lieu imaginaire où les participants sont cependant conscients des enjeux de la représentation d'une action passée qui a valeur de modèle, de mythe fondateur ou, parfois, de souvenir personnel pour divinité nostalgique. »<sup>51</sup> Sans toutefois entrer dans la problématique du prologue immédiatement, il est important de cerner la fonction des personnages qui participent à cet espace servant d'intermédiaire entre les deux mondes. C'est dans le prologue que la fureur des dieux antiques est dévoilée ; par leurs décisions ou actions, ces dieux vont transmettre leur fureur aux personnages humains qui suivront dans le premier acte<sup>52</sup>. En latin, le *furor* a deux acceptions, mais nous n'en retenons qu'une seule puisque le mot est utilisé chez Aristote comme un substantif qui signifie la folie furieuse, le délire, la frénésie, la violence déchaînée, l'emportement, une passion sans frein (pouvant être étendue à la fureur religieuse ou à un délire sacré<sup>53</sup>). Cette définition reflète parfaitement la nature manipulatrice et envahissante des dieux et les illusions qu'ils créent afin de déclencher le tragique. Donc, en termes simples : sans fureur des divinités, il n'y a pas de tragédie puisque les dieux n'ont alors aucun intérêt à intervenir dans le monde humain pour en déstabiliser l'ordre.

---

<sup>51</sup> Laura Naudeix, « Par où commencer une tragédie lyrique ? », art. cité, p. 66.

<sup>52</sup> Jean-Frédéric Chevalier, « Dieux et divinités dans les tragédies latines », art. cité, p. 339.

<sup>53</sup> Bernard Auzanneau et Yves Avril, *Dictionnaire latin*, Paris, Le Livre de poche, 2000, p. 261.

Le *furor* se divise en trois passions, selon Cicéron dans les *Tusculanes* : la colère (*iracundia*), la peur (*timor*) et le ressentiment (*dolor*). *Iracundia* n'est pas la colère en elle-même, mais plutôt un penchant à la colère, une irascibilité, un emportement<sup>54</sup>. Ensuite, *timor* signifie une peur, une appréhension, voire une crainte religieuse, une peur des dieux, tandis que le sentiment exprimé par le terme *dolor* chez Cicéron exprime non seulement la douleur physique, mais aussi morale comme une affliction, une souffrance, un chagrin. En rhétorique, ce terme renvoie au *pathos*, employé abondamment par Aristote dans sa *Poétique* pour expliquer le but ultime de la tragédie : éveiller la crainte ou la pitié. La pitié « s'adresse à l'homme qui est dans le malheur sans l'avoir mérité » et la crainte « s'adresse à notre semblable » qui vit cette même situation<sup>55</sup>. Ces émotions qui suscitent le *pathos*, essence de la tragédie, résultent directement de l'intervention des dieux. De ce fait, ceux-ci assument une fonction cathartique, ils provoquent, déclenchent et produisent l'action par leur seule présence, qu'elle soit directe ou indirecte.

Par l'éducation strictement latine jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, la France d'Ancien Régime est fortement influencée par la culture antique, dont le volet mythologique s'impose grâce aux *Métamorphoses* d'Ovide et à l'*Énéide* de Virgile. Un facteur nouveau émerge avec l'œuvre de Virgile, soit celui de mêler la religion et la littérature, faisant en sorte que « [l]a plupart des dieux romains seront désormais impliqués dans un réseau de légendes : ils s'humaniseront insensiblement, en perdant

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>55</sup> Aristote, *La Poétique*, traduction et annotation de Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche classique, 1990, p. 103.

leur caractère redoutable de *divi* invisibles »<sup>56</sup>. La littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle établit une relation entre l'homme et la divinité qui est similaire à celle de la culture latine : « le Romain se sait, une fois pour toutes, assujetti à l'empire des dieux ; sa seule ambition est de gagner leur faveur »<sup>57</sup>. Tous les gestes des humains sont orientés dans cette optique afin de susciter non pas la colère des dieux, mais leur bienveillance. La tragédie lyrique fonctionne de la même manière, c'est-à-dire que les différentes actions humaines visent à attirer la commisération des dieux. Dans l'opéra qui nous intéresse, Idoménée prie Neptune et lui offre un sacrifice afin de faire cesser la tempête ; de son côté, Électre, s'offrant corps et âme, est entièrement vouée à Vénus. L'action survient lorsqu'il y a rupture de cette relation et qu'un personnage défie les dieux, tel Idoménée refusant le sacrifice de son fils à Neptune. C'est ce sentiment qui sert de fil conducteur à la tragédie lyrique d'*Idoménée*. Dans la mythologie, le sentiment de la piété se fond dans la divinité de Vénus. En référence à l'*Énéide*, monument de la littérature latine qui a contribué entre autres à l'élaboration de la littérature française, la bienveillance ou la malveillance des dieux passent surtout par cette déesse qui venge, punit ou récompense en sa faveur ou celles d'autres divinités par les alliances qu'elle a contractées : « *Hic pietatis honos* »<sup>58</sup>, cette phrase dite par la déesse dans l'*Énéide* souligne le prix de la bienveillance des

---

<sup>56</sup> Robert Schilling, *La religion romaine de Vénus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste*, Paris, E. de Boccard, 1954, p. 192.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>58</sup> Expression qui figure dans le Livre I de l'*Énéide* de Virgile et qui signifie « est-ce le prix de la piété ? ».

dieux. Nous pouvons alors en déduire, *a contrario*, que l'impiété entraîne la malédiction divine.

Les déités païennes interviennent sur un plan humain, plus délicat à associer au Dieu chrétien, objet sacré qui ne peut prendre aucune forme concrète, essence qui ne peut être représentée sous une forme tangible. Il est à l'intérieur de l'homme dans la foi et les croyances, il est tout et rien<sup>59</sup>. Pour leur part, les divinités païennes possèdent une forme anthropomorphique ; comme elles ne représentent pas une idée ou un concept de perfection à l'image du Dieu chrétien, elles sont très utiles pour illustrer l'effet des passions à une échelle qui dépasse l'être humain, mais dont celui-ci est souvent la victime. C'est exactement ce que met en scène *Idoménée* de Danchet et Campra, où l'influence des divinités joue un rôle central – et funeste – dans le destin des quatre personnages principaux.

---

<sup>59</sup> René Descartes, *Les méditations métaphysiques* [1641], volume 1, Paris, Robert-Marc d'Espilly, Paris, 1724, p. 167.

## Chapitre II

### ***Idoménée* : au cœur de la collaboration entre Danchet et Campra**

#### **A. Antoine Danchet, une figure énigmatique**

Tout d'abord, il est primordial de souligner le peu de documents relatifs à la biographie d'Antoine Danchet<sup>60</sup>, ce qui représente un problème majeur pour bien saisir l'essence de son œuvre. Mais grâce à l'intérêt récent des musicologues pour la tragédie en musique, on redécouvre peu à peu des auteurs méconnus tels que lui.

Antoine Danchet naît à Riom le 7 septembre 1671, d'Antoine Danchet père et de Lucrèce Mandonnet, au sein d'une famille bourgeoise de petite fortune. Le jeune Danchet bénéficie néanmoins d'une éducation privilégiée, au Collège des Pères de l'Oratoire où il se distingue par « son gout et ses heureuses dispositions pour les lettres »<sup>61</sup>. À la suite d'une dispute avec son Régent, il quitte Riom pour s'installer à Paris, où il se place dans une maison en tant que responsable de l'éducation de jeunes enfants, ce qui lui permettra de terminer ses études au Collège des Jésuites. Manifestant un goût prononcé pour la poésie et beaucoup de talent, il attire l'attention de Marc-Antoine Hersan, détenteur de la chaire d'éloquence au Collège Royal et précepteur du fils de Louvois. Par ailleurs, le père de Jouvency, de son vrai nom Charles Porée, éducateur, orateur, poète et homme de lettres français, nommé à la

---

<sup>60</sup> Le seul document qui traite de la vie de ce librettiste est le « Discours sur la vie et les ouvrages de M. Danchet », notice anonyme qui sert de préface au *Théâtre de M. Danchet* (Paris, Grangé, Robustel et Le Loup, 1751).

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. XII.

chaire de rhétorique du collège Louis-le-Grand, fait d'Antoine Danchet son protégé. Par la suite, Mme de Turgis, qui fait partie de l'entourage de Mme de Sévigné, le choisit pour l'éducation de ses deux enfants qu'elle voulait initialement placer au collège de Plessis. À sa mort en 1699, Mme de Turgis laisse à Danchet, dans son testament, une pension viagère de 200 livres<sup>62</sup>. Cette pension lui permet de se consacrer entièrement à la scène théâtrale qui constitue sa passion.

Sa première tragédie lyrique *Hésione*, mise en musique par André Campra, est présentée avec grand succès pour la première fois à Paris en 1700 à l'Académie royale de musique<sup>63</sup>. Dès lors, prend son envol une fructueuse collaboration avec Campra qui s'étendra sur plusieurs années. Cependant, la famille de ses élèves s'alarme de ses activités de librettiste et tente de lui faire promettre de ne plus travailler pour le théâtre. Lorsque Danchet refuse, on lui retire à la fois ses élèves et sa pension. Offensé par ce traitement, Danchet se tourne vers la justice afin de faire entendre son droit à ladite pension lors d'un procès qu'il gagne en 1701.

À partir de ce jour, Danchet partagera son activité théâtrale entre le lyrique et le tragique. Il écrit quatre tragédies<sup>64</sup>, de même que treize ou quatorze opéras, dont huit avec Campra. Avec ce dernier, une longue collaboration s'établit qui fera de Danchet le librettiste de dix-huit des vingt-sept pièces de Campra pour le théâtre<sup>65</sup>. Si

---

<sup>62</sup> *Lettres de madame de Sévigné, de sa famille et de ses amis*, tome 10, Paris, J. J. Blaise, 1823, p. 239.

<sup>63</sup> À ce sujet, voir la documentation fournie par Anna Christene Hardeman, *Representing Venus: Music Drama, and Allegory in André Campra and Antoine Danchet's Hésione*, thèse de doctorat, London (Ontario), University of Western Ontario, 2009, p. 11.

<sup>64</sup> *Cyrus* (1706), *Les Tyndarides* (1707), *Les Héraclides* (1719) et *Nitétis* (1723).

<sup>65</sup> Anna Hardeman, *Representing Venus*, op. cit., p. 10.

le nombre d'opéras signés par Danchet semble imprécis, c'est que, dans plusieurs cas, l'attribution des pièces lyriques montées par l'Académie royale de musique reste incertaine. De manière générale, le succès du genre lyrique dépend moins du livret que de sa mise en musique, surtout les airs<sup>66</sup>. Les livrets les plus populaires sont ceux qui se lisent agréablement ; leurs auteurs sont recherchés par les compositeurs, comme c'est le cas pour Danchet à la suite de ses premiers succès en collaboration avec Campra : *Hésione* en 1700, puis *Tancredi* en 1702, une tragédie lyrique qui n'est pas tirée de la mythologie grecque ou romaine, mais qui s'inspire de la *Jérusalem délivrée* du Tasse.

Le succès de Danchet sur la scène lyrique le fait connaître davantage et lui attire des offres de la part de personnalités de la société parisienne. Entre autres, il reçoit une proposition, qu'il décline, de Mme de Châtillon qui lui demande de se charger de l'éducation de son fils.

En 1705, il entre à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres et en devient l'un des dix associés en l'espace d'une année. Cette Académie fondée par Colbert en 1663, initialement nommée « Petite Académie » lors de sa création officielle, deviendra l'Académie des Inscriptions et Médailles avant de s'appeler l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres. La mission initiale de cette institution était de maintenir les inscriptions des monuments et des médailles en l'honneur de Louis XIV. Graduellement, elle se transformera en véritable institution étatique qui fait de la

---

<sup>66</sup> « Discours sur la vie et les ouvrages de M. Danchet », *op. cit.*, p. XIII.

recherche historique sur les mœurs, la géographie et la littérature de la France<sup>67</sup>. Cette place prestigieuse occupée par Danchet lui assure une indéniable notoriété dans le monde des lettres. En 1712, lorsqu'il est reçu à l'Académie française, plus près de ses intérêts, il se détache graduellement de l'Académie des Inscriptions.

À partir de 1746, sa santé se détériore et il meurt le 20 février 1748 à l'âge de 77 ans. Pour illustrer la grandeur de ce poète maintenant oublié, ses contemporains l'ont associé à Philippe Quinault, en affirmant « que personne n'a plus approché de Quinault que M. Danchet »<sup>68</sup>.

### **B. Campra : de la musique sacrée à la musique profane**

On doit à André Campra une œuvre gigantesque, dont nous ne connaissons pas la totalité, puisque plusieurs de ses compositions sont restées anonymes. « La fécondité merveilleuse » de Campra (pour reprendre l'expression de Jean-Philippe Goujon) pose un grand problème aux chercheurs puisque le recensement de ses réalisations demeure problématique<sup>69</sup>. Le style de certaines œuvres nous laisse croire qu'elles ont été composées par lui, comme c'est le cas pour *Le Temple des vertus*, publié chez Ballard en 1700 sur un poème de C.-J.-B. Chéron, ou pour *Vénus, feste galante*, divertissement présenté le 27 janvier 1698, dont le *Mercur Galant* lui attribuait la musique, en l'absence d'indication à ce sujet dans la partition ou le

<sup>67</sup> Voir le site internet officiel de l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres, <http://www.aibl.fr/presentation/?lang=fr>

<sup>68</sup> « Discours sur la vie et les ouvrages de M. Danchet », *op. cit.*, p. 23.

<sup>69</sup> Jean-Philippe Goujon, « L'arrivée d'André Campra à Paris et la réception de son œuvre par ses contemporains », dans *André Campra (1660-1744), un musicien provençal à Paris*, Jean Duron (dir.), Wavre (Belgique), Éditions Mardaga, 2010, p. 100.

livret<sup>70</sup>. Pour un musicien d'église, comme Campra, au service de la cathédrale de Paris, le recours à l'anonymat était un expédient commode pour éviter les critiques morales associées au monde du théâtre.

Arrivé à Paris au début de l'année 1694, à l'âge de 34 ans, même si sa carrière à venir s'inscrira surtout dans le domaine profane<sup>71</sup>, l'Aixoise André Campra fait ses débuts dans le domaine religieux, muni de l'expérience acquise en Provence pour la chapelle Saint-Trophime à Arles et à la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse. S'il arrive trop tard à Paris pour le concours de sous-maître de la Chapelle royale (poste accordé à Richard Delalande), Campra obtient tout de même en 1694 le poste de maître de musique de Notre-Dame de Paris (il deviendra sous-maître de la Musique de la Chapelle royale de Versailles à l'âge de 62 ans, le 4 avril 1723, à la fin du monopole de Delalande). Il participe aux représentations des troupes théâtrales des Jésuites et collabore avec le père Gabriel-François à la composition de leurs intermèdes<sup>72</sup>. Il écrit de la musique pour les tragédies données au collège Louis-Le-Grand<sup>73</sup>, institution où, signalons-le au passage, un *Idoménée* écrit par le père François Paulin voit le jour en 1700.

Le passage constant de la musique religieuse à la musique profane est perceptible dans le style de Campra, selon Jean Duron : sa musique sacrée est teintée

---

<sup>70</sup> Jean Duron, « André Campra : portrait d'un jeune musicien provençal à la conquête de Paris », dans *André Campra (1660-1744). Un musicien provençal à Paris, op. cit.*, p. 44.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>73</sup> Jean-Christophe Maillard, « Existe-t-il une musique méridionale française au temps d'André Campra ? », dans *André Campra (1660-1744), un musicien provençal à Paris, op. cit.*, p. 176.

du style profane et sa musique profane empreinte de sa musique sacrée<sup>74</sup>. Campra opte pour une attitude moderne vis-à-vis des institutions en gardant sa liberté d'artiste par ce mélange de styles provenant de deux écoles qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, sont moins éloignées l'une de l'autre qu'elles ne le paraissent<sup>75</sup>. Sa musique religieuse contiendrait-elle une dimension profane qui expliquerait la montée fulgurante de ce compositeur dès son arrivée à Paris ? Est-ce que son succès s'explique par la dimension religieuse de ses œuvres profanes, surtout en ce qui a trait à ses tragédies lyriques, malgré le déclin du théâtre en musique depuis la mort de son créateur, Lully ? Une partie de sa notoriété s'explique peut-être par l'intérêt pour le mélange des goûts et des styles qu'on lui associe. Après la représentation de *Vénus, feste galante* en 1698, son activité profane s'intensifie et il s'entoure d'un mécénat important qui l'appuiera et l'aidera dans ses activités dans le domaine séculier. Pendant ces premiers mois à Paris, il est protégé par l'abbé de la Grange-Trianon qui l'appuie pour la maîtrise de Notre-Dame. De plus, il rencontre André Cardinal Destouches le 10 juin 1697 lorsqu'il fait jouer le *Dialogue de Bacchus, de Comus et de Silène* sur un livret de l'abbé Genest chez le marquis de Livry, qui fait partie de l'entourage du Dauphin<sup>76</sup>. Il enseigne à Destouches qui deviendra un compositeur apprécié grâce à *Callirhoé* en 1713 et à *Télémaque* en 1714, et enfin nommé inspecteur général de l'Académie par Louis XIV. En 1705, Campra est nommé chef d'orchestre de l'Académie royale de musique pour ensuite diriger l'Opéra de Marseille en 1714

---

<sup>74</sup> Jean Duron, « André Campra : portrait d'un jeune musicien », art. cité, p. 8-11.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 40.

pendant une période de quatre ans, puisqu'il abandonne le poste peu après la mort de Louis XIV. La mort de Lully et les difficultés de l'Académie royale de musique offrent l'occasion à Campra de se faire une place dans le monde de l'opéra, avec le soutien de la princesse de Conti qui défend la modernité en prônant les « goûts réunis »<sup>77</sup>, c'est-à-dire l'alliance des styles français et italien qu'illustre Campra à sa manière. En effet, sa musique est comparée à celle de Lully, mais avec une touche italianisante. Au cours de la querelle qui oppose l'abbé Raguenet, auteur du *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702), et Lecerf de la Viéville, ce dernier, défendant la musique française contre les attaques de Raguenet dans *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1704), analyse le style de Campra qui, comme Jean-Baptiste Lully, utilise la répétition des notes de musique qui donne le ton de la pièce, mais de façon plus spectaculaire, en accentuant celle-ci à l'aide de l'ensemble des instruments et des voix. Par exemple, dans son motet *In exitu Israël*, il est possible de souligner l'usage des répétitions des notes et des paroles. En effet, « Campra fait chanter quatre fois les paroles *non clamabunt*, et [...] de surcroît il emploie parfois de courtes vocalises qui, de fait, accentuent encore le contre-sens littéraire »<sup>78</sup>. Lecerf de la Viéville lui reproche toutefois cette mauvaise habitude italienne de reproduire tous les mots dans la musique (ce qui crée une accentuation inutile et encombrante, selon lui), tout en

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>78</sup> Jean-Philippe Goujon, « L'arrivée d'André Campra à Paris », art. cité, p. 108-109.

soulignant le désir chez Campra de « mêler avec la délicatesse de la musique française, la vivacité de la musique italienne »<sup>79</sup>.

En 1697, Campra lance sa carrière d'homme de théâtre avec l'opéra-ballet *L'Europe galante* (livret d'Antoine Houdar de La Motte), représenté par la troupe de l'Académie royale. Ensuite, il s'associe à Antoine Danchet avec lequel il développe une esthétique qui donne une place importante au merveilleux mythologique, utilisé afin de mettre en relief les débats de l'actualité<sup>80</sup>. Par exemple, par la composition de *Vénus, feste galante*, nos auteurs s'opposent à la rigueur politique et aux conquêtes militaires en exposant les lois de l'Amour et les plaisirs de la paix. Tout comme le peuple, ils expriment le souhait d'un règne pacifique, la France étant épuisée par les campagnes militaires du roi. Si Danchet sait juxtaposer la mythologie à la réalité et dépeindre en mots le caractère des dieux, Campra sait chanter la gloire des saints et des héros à l'aide de sa musique qui marie plusieurs styles et différents tons<sup>81</sup>.

### **C. *Idoménée* dans la production de Danchet et Campra**

#### **De *Hésione* à *Achille et Déidamie***

Dans le domaine de la tragédie lyrique, la collaboration de Campra et Danchet a été féconde. Au total, neuf tragédies lyriques en ont résulté ; *Idoménée*, qui nous intéresse particulièrement, se situe au cœur de ce partenariat qui s'étend de 1700 à

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>80</sup> Thomas Vernet, « André Campra, musicien des princes : 1697-1725 », dans *André Campra (1660-1744), un musicien provençal à Paris, op. cit.*, p. 147.

<sup>81</sup> Nous reprenons les termes de la devise écrite par Évrard Tillon du Tillet qui orne le revers de la médaille de Louis Crépy représentant André Campra.

1735. Cet opéra a été créé en 1712, mais, fait plutôt inhabituel<sup>82</sup>, a connu un remaniement en 1731, auquel nous reviendrons plus loin. *Idoménée* fait écho à *Hésione* (1700) puisque l'élément déclencheur de la tragédie est le même : la vengeance de la grande déesse de Chypre<sup>83</sup>. Dans *Hésione*, Vénus, en se vengeant du rejet d'Anchise, devient le moteur de l'action, en poussant Neptune à faire ravager la campagne troyenne par un monstre ; dans *Idoménée*, Vénus apparaît à Éole dans le prologue afin de faire éclater une tempête qui lui permettra d'assouvir sa colère contre les Grecs. Dans les deux tragédies en musique, Vénus et Neptune s'associent donc directement (*Hésione*) ou indirectement (*Idoménée*) pour faire sentir leur colère aux hommes qui ne répondent pas adéquatement aux demandes des dieux.

Première pièce de la collaboration Danchet-Campra, *Hésione* met ainsi en place les formules qui définiront cette association. Par exemple, le recours au triangle amoureux qui se répète dans toutes leurs pièces et qui fait fréquemment intervenir Vénus<sup>84</sup>. *Idoménée*, en particulier, se rapproche d'*Hésione* non seulement par la mise en scène des dieux et le rôle accordé à Vénus, mais aussi par l'effet de symétrie entre le prologue et la dernière scène quant à la représentation des divinités, sur laquelle nous reviendrons plus loin. Notons, pour l'instant, le rôle que joue Neptune dans les deux opéras comme instrument de la vengeance de Vénus, rôle plus complexe dans *Idoménée*, où la colère de la déesse est relayée par un nombre important de divinités

---

<sup>82</sup> Anne Hardeman (*Representing Venus, op. cit.*, p. 14) signale de petits changements intervenus dans la reprise d'*Hésione* en 1701, mais qui ne vont pas jusqu'à la disparition d'un personnage comme dans *Idoménée*.

<sup>83</sup> Maurice Barthélemy, *André Campra 1660-1744*, Arles, Actes Sud, 1995 [1957], p. 108.

<sup>84</sup> Mentionnons que diverses de leurs pièces, surtout des ballets, sont consacrées à Vénus : *Vénus, feste galante* (1698) ou, encore, *Les Amours de Mars et de Vénus* (1712).

secondaires, assurant à cette tragédie un intérêt particulier en ce qui a trait à la représentation des divinités.

Plusieurs tragédies lyriques de Danchet et Campra font donc de Vénus l'instigatrice principale du drame : *Hésione* et *Alcine*, mais aussi *Idoménée*. Même dans les tragédies où Vénus n'apparaît pas physiquement, sa gloire est chantée grâce au thème de l'amour, central dans la tragédie en musique, car « il est admis comme un fait que l'opéra est une école d'amour [...]. De [ce] fait, le triomphe de Vénus et les tableaux printaniers sont parmi les motifs de prédilection »<sup>85</sup>. Par exemple, dans *Alcine* (1705), la fureur créée par l'amour est l'objet central et l'essence de l'action de la pièce. Tiré du poème épique de l'Arioste, *Roland furieux*, l'opéra *Alcine* se centre sur une enchanteresse qui, tout comme Vénus, use de ses pouvoirs pour conquérir l'amour ; Alcine est en quelque sorte le pendant de la déesse dans cette tragédie lyrique. Pour ce qui est de *Tancredi* (1702), même si, comme *Alcine*, cette tragédie en musique traite d'une matière chrétienne, elle rejoint *Idoménée* en ce qui concerne l'intervention des forces célestes. Par exemple, le tremblement de terre qu'on trouve à l'acte I, scène 4, est un événement naturel qui rappelle les manifestations du surnaturel associées aux apparitions divines, comme celle de Neptune dans *Idoménée*. De plus, le thème du sacrifice offert au dieu afin d'assouvir sa colère est récurrent dans les œuvres issues de l'association Danchet-Campra. En effet, la majorité des pièces mettent en scène une offrande aux dieux, souvent un sacrifice humain, comme

---

<sup>85</sup> Jean-Noël Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique (1669-1737)*, Genève, Droz, 2002, p. 45-46.

c'est le cas dans *Idoménée*, dans le but d'apaiser leur soif de vengeance. Plusieurs pièces de Danchet et de Campra font intervenir une troupe de sacrificateurs dans les intermèdes, de manière à souligner l'importance des dieux au sein de la pièce ; c'est le cas du quatrième acte d'*Iphigénie en Tauride* (1704) qui met en scène les sacrificateurs de Diane<sup>86</sup>, mais aussi de la scène 5 du premier acte d'*Hésione*, qui montre Laomédon ordonner à des chœurs de prêtresses et de sacrificateurs de « rendre hommage aux Immortels », notamment Neptune, courroucé par les Troyens<sup>87</sup>. Ce recours au sacrifice démontre bien que les divinités tirent les ficelles de l'action. Elles déclenchent les événements perturbateurs qui conduisent au tragique, et ce, même si la matière n'est pas mythologique, comme nous l'avons mentionné pour *Tancredè*, où les magiciens, épouvantés par les manifestations surnaturelles (le tonnerre qui tombe « & brise les Tombeaux » des rois sarrasins), déclarent : « Le ciel nous déclare la guerre » (acte I, scène IV)<sup>88</sup>. Selon Jean-Noël Laurenti, une telle accentuation de l'intervention des dieux dans la trame dramatique s'exprime, entre 1695 et 1730, chez plusieurs librettistes, dont Danchet<sup>89</sup>. Plusieurs tragédies lyriques de ce dernier débutent d'ailleurs par une scène où l'on voit un temple consacré aux dieux. C'est en effet dans les temples et dans l'enceinte des grands sanctuaires que les offrandes sont généralement faites, à moins évidemment que l'offrande elle-même soit un temple. L'environnement est donc propice à des offrandes aux dieux, à des

---

<sup>86</sup> Cette tragédie en musique, amorcée en 1696 par Henri Desmarest et Joseph-François Duché de Vancy, a été complétée par Campra et Danchet.

<sup>87</sup> Antoine Danchet, *Hésione*, dans *Théâtre de M. Danchet*, tome II, Paris, Grangé, Robustel et Le Loup, 1751, p. 43-46.

<sup>88</sup> Antoine Danchet, *Tancredè*, dans *Théâtre de M. Danchet, op. cit.*, p. 151.

<sup>89</sup> Jean-Noël Laurenti, *Valeurs morales et religieuses, op. cit.*, p. 311-312.

sacrifices, ainsi qu'à l'apparition de divinités ; il contribue à souligner davantage leurs interventions. Il y a trois raisons pour offrir un sacrifice aux dieux, raisons qui sont illustrées par les tragédies en musique de Danchet et Campra. Tout d'abord, il y a la recherche de signes favorables afin de se concilier les dieux. Lors de la tempête, *Idoménée* fait une offrande à Neptune afin d'apaiser les vents. Ensuite, les protagonistes tentent de s'assurer le concours des dieux dans leur quête, principalement amoureuse, ce qui explique la présence marquée de Vénus. Enfin, les sacrifices peuvent avoir lieu dans le but de consulter les dieux pour prévoir la réussite ou l'échec d'une entreprise<sup>90</sup>. Sur les neuf tragédies lyriques composées par Danchet et Campra, ce phénomène est perceptible à divers degrés, mais *Idoménée* est la pièce qui montre le mieux le rôle du sacrifice et l'importance des divinités.

## **D. Le mythe d'Idoménée**

### **Transmission aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles**

Pour alimenter une trame similaire qui traverse la majorité de leurs tragédies en musique, du moins en ce qui concerne l'importance de l'intervention des divinités, Danchet et Campra exploitent des figures légendaires tirées de mythes secondaires. Cela est assez compréhensible, puisque, selon Céline Bohnert, de façon à élaborer le langage de la tragédie lyrique, l'opéra français « dut se donner des sujets relativement nouveaux [...]. En marge de l'édifice mythographique bâti à ce moment par les thuriféraires royaux, la scène lyrique ouvrait ainsi une voie nouvelle à la mythologie,

---

<sup>90</sup> Raoul Lonis, *Guerre et religion en Grèce à l'époque classique. Recherches sur les rites, les dieux, l'idéologie de la victoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, p. 95-98.

dont la veine savante, héritée de l'humanisme, était désormais tarie »<sup>91</sup>. Ces figures secondaires, telle celle d'Idoménée, parce qu'elles sont associées à la mythologie, apportent un sens supplémentaire à la tragédie, mais le fait qu'elles soient parfois relativement peu connues donne une marge de manœuvre plus grande aux auteurs. Il est nécessaire, dans le cas qui nous intéresse, d'explorer la transmission du mythe d'Idoménée afin de comprendre le destin de cette figure aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

La figure d'Idoménée apparaît dans l'Antiquité grecque : sa première occurrence survient en 750 avant notre ère, dans l'*Illiade* d'Homère dont le livre XIII relate ses exploits pendant la guerre de Troie. Ensuite, dans l'*Odyssée*, la figure d'Idoménée se manifeste furtivement à deux reprises ; c'est principalement à partir de ces données que se construira la fable, dans le contexte du *nostos*, c'est-à-dire du retour des héros vers leur patrie. Après une brève référence dans l'*Énéide* (III, 121-123) de Virgile, on ne trouve guère d'autres mentions d'Idoménée dans la littérature avant la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, à l'exception d'une allusion à la déposition du roi crétois dans le commentaire sur l'*Énéide* de Virgile fait par Servius, un *grammaticus* à Rome au début du V<sup>e</sup> siècle de notre ère<sup>92</sup>. Le développement du mythe d'Idoménée aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles aborde le retour de ce héros en Crète en insistant sur la question de la légitimité du sacrifice humain. Apparenté à l'histoire d'Iphigénie, ce mythe païen vient dialoguer avec les fables sacrificielles chrétiennes en vogue vers la

---

<sup>91</sup> Céline Bohnert, « Les métamorphoses des amours de Vénus et Adonis ou la naissance d'un mythe à l'opéra », dans *Vénus et Adonis tragédie en musique de Henry Desmarest (1697)*, Versailles-Hayen, Centre de musique baroque de Versailles-Mardaga, 2006, p. 6.

<sup>92</sup> *Œuvres de Crébillon avec les notes de tous les commentateurs*, tome I, Paris, Werdet et Lequien fils, 1828, p. 47.

fin du XVII<sup>e</sup> siècle, à savoir celles d'Abraham et de Jephté, qui relèvent de l'inquiétant sacrifice par infanticide<sup>93</sup>. En effet, Idoménée, lors de son voyage de retour vers sa patrie, promet aux dieux de la mer de sacrifier le premier homme qu'il verra lorsqu'il abordera la rive – ce sera son fils Idamante –, s'ils font cesser la tempête qui met la vie de l'équipage en danger. Les différentes versions de cette histoire que l'on écrira à l'époque classique dans la foulée du *Télémaque* de Fénelon seront sensiblement les mêmes, malgré quelques changements dans le dénouement tragique et le nombre de personnages. En 1699, paraissent en effet *Les aventures de Télémaque* de Fénelon, où Idoménée apparaît brièvement pour accueillir Télémaque. Souvent republiée par la suite, l'œuvre de Fénelon donnera une deuxième vie à la figure d'Idoménée, associée à Louis XIV dans une satire indirecte sur les « dangers et [l]es passions de la toute-puissance »<sup>94</sup>. Cette association crée un engouement et attise l'intérêt pour ce roi de Crète, prêt à tout pour parvenir à ses fins et qui ira jusqu'à sacrifier son fils, dans un instant de folie, afin de garder son pouvoir : bref, un roi qui défie les dieux. Ce qui permet une réflexion aussi bien morale que politique. Le développement de ce mythe à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle doit donc se comprendre en partie dans le contexte d'une critique politique du règne de Louis XIV.

Mais c'est au théâtre qu'apparaît le motif du vœu sacrificiel d'Idoménée, tout d'abord sur la scène des Jésuites au début des années 1690. Selon les recherches effectuées par Jean-Philippe Gersperrin, la bibliothèque de Grenoble possède dans

---

<sup>93</sup> Notons, au passage, l'opéra *Jephté* (1732) de Michel Pignolet de Montéclair, sur un texte de Joseph Simon Pellegrin.

<sup>94</sup> Louis Genay, *Étude morale et littéraire sur le Télémaque*, Paris, Hachette, 1876, p. 108.

ses collections le manuscrit d'un *Idoménée* représenté au collège de la Trinité de Lyon en juin 1700 et qui serait peut-être la plus ancienne œuvre dramatique conservée sur le sujet : *Le Ballet de la poésie qui sera dansé au collège de la Trinité, à la tragédie d'Idoménée, le 6 juin 1700*<sup>95</sup>. Écrite par François Paulin, professeur de rhétorique au collège des Jésuites, cette tragédie fait sentir l'héritage racinien par le thème du sacrifice qui se retrouve chez *Iphigénie*, entre autres. Cet *Idoménée* se veut une méditation chrétienne sur la violence archaïque du mythe et ses conséquences morales et religieuses. Dans la même lignée que l'apparition du vœu d'Abraham au théâtre ou celui de Jephté, *Idoménée* montre la violence divine par l'exigence d'un sacrifice ultime, l'infanticide. L'intérêt pour cet aspect est illustré, dans le théâtre jésuite, par l'écriture, entre 1722 et 1760, de neuf pièces en latin traitant du sacrifice d'Idoménée<sup>96</sup>.

Quelques années après la rédaction du texte de François Paulin, Prosper Jolyot de Crébillon, un ancien élève des Jésuites, fait monter en 1705 son premier ouvrage dramatique, *Idoménée*, qui se ressent vraisemblablement de l'influence de ses maîtres. La popularité est notable puisqu'il est joué treize fois de suite à la Comédie-Française. C'est dans ce contexte que naît, sous la forme d'une tragédie lyrique, l'*Idoménée* d'Antoine Danchet et d'André Campra, qui s'inspire principalement de la version de Crébillon. Sur les pas de Racine, Crébillon bâtit son *Idoménée* en exploitant la relation d'amour/haine entre le père et le fils, ce que fait également Danchet.

---

<sup>95</sup> Voir l'édition préparée par Jean-Philippe Grosseperin, *Idoménée, tragédie (1700)*, Paris, Honoré Champion, « Rééditions de textes du XVII<sup>e</sup> siècle », 2008.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

Contrairement à Crébillon, qui ne fait évidemment pas appel au merveilleux, Danchet ajoute, conformément à ce qu'autorise la tragédie lyrique<sup>97</sup>, une foule de figures mythologiques. Catherine Kintzler, qui aborde rapidement la question de cette réécriture, estime que pour faire un opéra de la pièce de Crébillon, Danchet et Campra n'ont pas eu « beaucoup d'efforts à faire pour procéder à la transposition »<sup>98</sup>. Mais elle semble considérer comme accessoires – à tort, nous semble-t-il – les déités, dont la présence n'est pas simplement décorative (comme prétexte à des divertissements et des ballets), mais contextualise tout à fait différemment les enjeux du destin de ces humains qui sont à la merci des dieux. La première version de l'ouvrage de Campra est jouée le 12 janvier 1712 ; une deuxième version, officielle et remaniée, est représentée le 3 avril 1731. Les deux versions ont été publiées par Christophe Ballard, éditeur principal de Lully, sans mention des auteurs, ce qui était une pratique courante pour les productions de l'Académie royale de musique<sup>99</sup>.

Dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, en 1764, un auteur du nom d'Antoine-Marin Lemierre fait représenter un *Idoménée* en 1764. Dans sa jeunesse, cet auteur a lui aussi fréquenté les Jésuites au collège Louis-le-Grand où, étrangement,

---

<sup>97</sup> Sur le merveilleux dans le théâtre tragique, voir Buford Norman, « Tragédie païenne, tragédie chrétienne, tragédie moderne : Desmarests, Perrault, Quinault et Racine, de 1674 à 1692 », dans *La Spiritualité / L'Épistolaire / Le Merveilleux au Grand Siècle*, David Wetsel et Frédéric Canovas, Tübingen, Gunter Narr, 2003, Biblio 17, n° 145, p. 215-126.

<sup>98</sup> Catherine Kintzler, « Les *Idoménée*. Infanticide et théâtre classique », dans *Théâtre et opéra à l'âge classique*, Paris, Fayard, 2004, p. 92.

<sup>99</sup> Le livret de la tragédie lyrique pose plusieurs problèmes de datation, En effet, il y a la date de la représentation et celle de la publication. L'Académie royale de musique, mécène principale de la tragédie en musique, fait figurer sur le livret la date de la première représentation, qui ne concorde pas nécessairement avec celle de la publication. Jusqu'à ce jour, seuls les livrets de l'Académie royale de musique nous sont parvenus. L'absence de témoignage nous laisse donc dans une impasse matérielle.

un *Idomeneus* anonyme en latin (habituellement attribué au père Jouvancy) a été joué en 1691. La sobriété de l'*Idoménée* de Lemierre se conforme aux usages de la tragédie classique, tout en annonçant le préromantisme avec le sentiment de l'angoisse dans l'attente d'un renouveau ou encore dans la célébration de l'homme primitif qui se définit par ses craintes. Nous sommes davantage repliés sur l'homme et ses émotions. Les dieux perdent complètement leur ampleur et sont relégués au rang de figurants ; ils deviennent ainsi une métaphore de la destinée de l'homme. La pièce n'a été jouée qu'une seule fois le 13 février 1764, au Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain à Paris. L'exploitation la mieux connue du mythe d'Idoménée au XVIII<sup>e</sup> siècle est évidemment l'opéra *Idomeneo* (K. 366) de 1781 que Mozart a composé sur un livret de Giambattista Varesco, qui s'inspire du texte de Danchet, dont il suit assez étroitement le déroulement, sans faire jouer un rôle aussi important aux divinités<sup>100</sup>.

Le mythe d'Idoménée fleurit surtout au XVIII<sup>e</sup> siècle, en grande partie sous l'influence des Jésuites qui ont développé le sujet au théâtre. Il est intéressant de constater que certains auteurs (Crébillon et Lemierre) se sont servis de cette histoire pour faire leurs débuts dans le monde théâtral. Nous ne savons rien des motivations de Danchet et de Campra quant au choix du sujet, mais, comme nous le suggérons plus haut, ce mythe rejoint certaines de leurs préoccupations thématiques, notamment la question du sacrifice.

---

<sup>100</sup> Julian Rushton, *W.A Mozart: Idomeneo*, New York, Cambridge University Presses, 1993, p. 72. Voir également, Jean-Philippe Groperrin, « Du sublime dans l'opéra des lumières : *Idomeneo* de Mozart et Varesco », *Dix-huitième siècle*, n° 43, 2011, p. 203-227.

La version finale d'*Idoménée* de Danchet et de Campra en 1731, que nous utiliserons pour cette étude, débute avec un prologue majestueux qui met en scène les divinités responsables de l'action. Pour servir sa vengeance contre les vainqueurs de Troie, Vénus implore Éole de soulever les vents afin de faire échouer les vaisseaux grecs. Le premier acte se situe dans le palais des rois de Crète et présente l'amour d'Idamante et d'Illione, respectivement fils et captive d'Idoménée. Idamante lui promet la libération des Troyens pour lui prouver son amour, ce que les Crétois et les Troyens célèbrent ensemble dans le cadre du premier divertissement. Arrive ensuite Électre, fille d'Agamemnon, sœur d'Oreste, réfugiée en Crète, qui se montre outrée face à cette décision. Après l'arrivée d'un messenger, Arbas, qui informe Idamante du naufrage de son père Idoménée, le premier acte se termine par un soliloque où Électre exprime sa fureur jalouse. Le deuxième acte représente un bord de mer agitée où gisent des vaisseaux brisés. On entend le tonnerre et il y a des éclairs. Les Crétois à bord d'un navire implorent la clémence des dieux afin de retourner dans leur patrie sains et saufs. C'est alors qu'Idoménée conclut un pacte avec Neptune dans le but de calmer les flots : le premier homme que le roi verra sur le rivage devra être sacrifié au dieu. Arrivé en Crète, Idoménée aperçoit un homme arpentant la rive. C'est Idamante qui est venu se consoler. Il engage la conversation avec cet étranger sans savoir qu'il parle à son père. Au long de la conversation, Idamante finit par avouer qu'il est le fils d'Idoménée qu'il croit alors mort. Idoménée avoue aussi son identité, mais comprenant les conséquences de cette rencontre, il cherche à fuir son fils afin de détourner le destin. La scène suivante montre le désespoir d'Électre face à

l'indifférence d'Idamante. Elle implore Vénus de la venger en installant la discorde entre le père et le fils qui éprouvent tous deux une vive affection pour Ilione. Le second acte se termine avec l'apparition de Vénus dans son char qui assure Électre que sa vengeance est la sienne et que les deux hommes seront punis. Vénus appelle ensuite sa comparse, la Jalousie, pour l'aider dans son dessein. Ensemble, elles allumeront la fureur dans les cœurs.

L'acte III se situe dans le port de Sidonie où Arcas, confident d'Idoménée, tente de le consoler de cette troublante révélation. Idoménée est déchiré entre le sentiment paternel, celui de protéger son fils, et la jalousie qu'il ressent pour l'amour qui unit Ilione à Idamante. Arcas propose à Idoménée d'ordonner le rétablissement d'Électre dans Argos par son fils Idamante. C'est alors que surgit Ilione qu'Idoménée accuse de trahison, mais celle-ci ne cherche pas à cacher ses sentiments. Lorsque le roi est seul avec son désarroi, Électre vient le remercier de sa décision, heureuse d'être accompagnée par celui qu'elle aime. Pendant que les matelots se préparent à prendre la mer, Électre appelle les vents pour favoriser son voyage. C'est au moment où Idoménée vient faire ses adieux à son fils que la mer se fend et laisse surgir Protée envoyé par Neptune pour s'opposer à ce départ. Lorsque Protée promet de tout détruire si Idoménée ne respecte pas son pacte avec Neptune, le roi se propose en sacrifice à la place de son fils.

L'avant-dernier acte met en scène une campagne avec le temple de Neptune en arrière-plan, où Ilione s'inquiète pour son amant. En arrivant à elle, Idamante lui confie le secret de son père et annonce qu'il devra combattre le monstre. Leur passion

est alors chantée et révélée en même temps qu'Ilione apprend à Idamante que son plus grand rival est en fait son père. Idoménée apparaît alors et surprend son fils dans le temple de Neptune. Idamante cherche à connaître la vérité et l'interroge, mais son père fuit encore une fois. Entouré d'une troupe de sacrificateurs, Idoménée supplie Neptune d'apaiser sa colère, car le sacrifice est trop grand. Les chants de victoire annoncent le succès d'Idamante sur le monstre qui est suivi d'une grande fête. L'acte se termine sur une nouvelle promesse d'Idoménée faite au dieu pour l'apaiser du sacrifice qui n'aura pas lieu. Il proclame qu'il renoncera à son trône et à Ilione afin de sauver son fils.

Le dernier acte s'ouvre sur un lieu préparé pour le couronnement d'Idamante, où Électre avoue ses sentiments qui ne sont malheureusement pas réciproques. Elle jure, par vengeance, de demander le secours de Neptune pour ruiner la fête. De l'autre côté, Ilione se réjouit de son ascension et Idoménée annonce publiquement sa renonciation au pouvoir. Il remet alors son sceptre et sa couronne à Idamante. Némésis surgit alors des enfers pour rappeler à l'ancien roi de Crète que les dieux ne sont pas satisfaits. Du coup, le trône se brise et les furies emportent le pavillon du temple. La pièce se termine sur la folie d'Idoménée qui croit participer à une cérémonie sacrificielle en l'honneur de Neptune. En voulant tuer la victime, il immole son propre fils. Revenu à la raison, il se rend compte de son acte ignoble et tente de se tuer, mais Ilione l'empêche de mettre fin à ses souffrances afin de le punir, tout en réclamant sa propre mort.

Dans les deux versions d'*Idoménée*, la trame dramatique reste essentiellement la même. Pour bien saisir le rôle des divinités sur cette trame, il faut se pencher sur les changements effectués d'une version à l'autre, car, même s'ils sont mineurs, ils peuvent être significatifs. C'est pourquoi le chapitre suivant abordera l'évolution du livret, de 1712 à 1731, afin de bien cerner la disposition des dieux dans ce canevas qui organise l'action.

## Chapitre III

### Les dieux dans la *dispositio* d'*Idoménée*

#### A. Évolution du livret

Nous avons fait référence précédemment aux deux versions d'*Idoménée*. La première est représentée le 12 janvier 1712 ; dix-neuf ans la séparent de la version finale en 1731. Si aucun document de l'époque ne nous fournit une explication quant aux motifs de cette révision, il est possible de penser que le règne du nouveau monarque, Louis XV, assorti d'une relative décentralisation des affaires artistiques et d'une évolution des goûts, a rendu nécessaire la réécriture de cette pièce afin de la mettre au goût du jour, lorsqu'est venu le temps de tirer profit de son succès et de la présenter de nouveau à l'Académie royale de musique<sup>101</sup>.

Les transformations apportées n'affectent que très peu le déroulement ou le dénouement de l'histoire même si ces changements sont manifestes. Tout d'abord, le prologue est parfaitement conservé, ce qui ne surprend guère quand on considère le rôle crucial qu'il joue en lançant l'action de cette tragédie lyrique. Pour ce qui est du reste de la pièce, la version de 1712 comporte un personnage humain, Dircé, la suivante d'Ilione, qui disparaît en 1731. Cette absence confère une plus grande intériorité aux discours d'Ilione, qui deviennent ainsi des soliloques. À la première scène de l'acte I de la version de 1712, Ilione centre son allocution sur les vents, la

---

<sup>101</sup> Les remaniements de tragédie lyrique semblent exceptionnels dans la production de Danchet et de Campra, au contraire d'opéras-ballets comme les *Fêtes vénitiennes* (1710), qui ont connu diverses modifications.

tempête, le tonnerre, donc davantage sur la colère des dieux et leurs conséquences, tandis que son discours, dans la version de 1731, convie plutôt les divinités secondaires à combattre l'amour dans son cœur. Le choc des émotions offre une nouvelle perspective aux spectateurs, celle de l'intériorité des personnages. De manière générale, les personnages humains dans les tragédies demeurent passifs face aux décisions des dieux ; ils ne remettent pas en question les ordonnances divines et ils acceptent leur destinée, aussi douloureuse soit-elle. Les conséquences engendrées par les divinités constituent un problème personnel plus que collectif, même si la communauté doit souvent en subir les conséquences. Les scènes où les foules expriment leur peur face aux interventions divines sont importantes (voir la réaction des Crétois lors de l'apparition du monstre à l'acte III, scène 8), mais ces situations résultent d'une décision prise par un ou des individu(s) de premier plan.

Un autre changement qui intervient en 1731 se trouve dans la seconde scène du premier acte, où l'ajout de quelques vers dans les propos d'Idamante met plus clairement en relief le rôle de Vénus et annonce le lien qui se tissera entre celle-ci et Électre : « Dans ces lieux Electre bannie, / Pour venger la mort, implore du secours. Vénus qui nous poursuit sans cesse / N'a pas assez sur eux assouvy sa rigueur » (ID, acte I, scène II, p. 4)<sup>102</sup>. À l'acte II, qui met principalement en scène l'apparition de Neptune et celle de Vénus, la version de 1731 contient divers ajouts dans le discours d'Idoménée lors de la reconnaissance de son fils à la scène IV, dont un qui montre

---

<sup>102</sup> Toutes les références à la tragédie lyrique à l'étude porteront le sigle ID, qui renvoie au livret d'*Idoménée* par l'Académie royale de musique datant d'avril 1731, imprimé chez Jean-Baptiste-Christophe Ballard à Paris.

bien le fait que l'homme est soumis au destin que lui imposent les dieux : « O vengeance celeste, / A quoy m'avez-vous destiné ? » (ID, acte II, scène IV, p. 17).

Dans l'acte III, la première scène reste sensiblement la même : on n'y trouve que de légers changements dans les incantations des dieux. Cette première scène de l'acte III est un peu plus longue dans la version de 1712, car elle contient plus de descriptions d'événements passés qui, en référence à la guerre de Troie, expliquent pourquoi la colère des dieux, surtout celles de Vénus et de Neptune, affecte les personnages humains. Par contre, l'essence et la direction de cette scène demeurent inchangées et n'affectent guère la trame dramatique. Ensuite, la scène 2 (acte II) de la version de 1731 offre plusieurs mises en garde contre la colère des dieux, tandis que l'ancienne version semble mettre moins l'accent sur les imprécations. La dernière scène de cet acte, où il y a l'apparition d'une divinité secondaire, reste elle aussi identique. Dans l'acte IV, la version de 1712 contient sept scènes, tandis que celle de 1731 n'en compte que six, ce qui a pour effet de décaler toutes les scènes dans cette version. La présence du personnage de Dircé dans la version de 1712 explique la scène supplémentaire – la deuxième –, formée d'un dialogue avec Ilione. La version de 1731 fusionne les deux premières scènes et épure les discours, pour se centrer davantage sur l'émotion du personnage, en lien avec la réalité immédiate. La dernière scène de cet acte (la sixième dans la version de 1712 et la septième dans celle de 1731) représente les bergères et bergers qui appellent les Plaisirs pour entraîner le retour de la Paix, tandis que, dans la version finale de 1731, une bergère se détache du groupe et appelle les Plaisirs afin d'apprendre les « Loix » qui fondent leur

empire, c'est-à-dire celles des dieux. En connaissant ces « Loix », les personnages deviennent en mesure de les appliquer et ainsi d'attirer la faveur des dieux. Cet ajout donne plus de force à la volonté divine et accentue ainsi le rôle des divinités sur la structure dramatique. Enfin, le dernier acte, qui met aussi en scène des dieux, ne connaît aucun changement.

Il ressort de la réécriture de cette pièce que les scènes où il y a apparition d'une divinité – peu importe sa nature ou sa place dans la hiérarchie olympienne – demeurent inchangées d'une version à l'autre. Cela tend à confirmer l'impression selon laquelle les dieux se trouvent au cœur de cet univers dramatique dont les protagonistes sont pourtant humains, nous rappelant à quel point la tragédie lyrique, de manière générale, est régie par les lois du merveilleux<sup>103</sup>. La définition du merveilleux qu'élabore René Rapin dans ses *Réflexions sur la Poétique* (1676) est dérivée d'Aristote : « Le merveilleux est tout ce qui est contre le cours ordinaire de la nature »<sup>104</sup>. La magie est souvent utilisée pour faire ressortir la part du merveilleux dans plusieurs tragédies lyriques (pensons, entre autres, à l'*Alcine* de Danchet et Campra), mais dans le cas d'*Idoménée*, le librettiste exploite les possibilités offertes par la nature étrange et inquiétante des eaux, monde insondable propice aux apparitions merveilleuses<sup>105</sup>. Le prologue d'*Idoménée* s'ouvre sur l'autre d'Éole qui, laissant entrevoir la mer, annonce le rôle que jouera, dans la tragédie, l'élément marin

---

<sup>103</sup> Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 221.

<sup>104</sup> Cité dans Victor Delaporte, *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1891], p. 8.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 182.

et ses créatures surnaturelles : « A travers une ouverture de la caverne, on découvre la Mer dans l'éloignement » (ID, didascalie initiale du prologue, p. v). Cette importance du merveilleux mythologique, Danchet l'a maintenue d'une version à l'autre, en faisant apparaître les dieux sur scène à des moments forts de la trame dramatique. Lors de sa révision, le librettiste a d'ailleurs cherché à accentuer la présence virtuelle des divinités par des références supplémentaires dans les discours des humains. S'il est difficile de déterminer avec précision quelles sont les motivations des changements mineurs apportés au texte dans la version de 1731, on peut néanmoins constater qu'elles vont dans le sens d'une accentuation à la fois du *pathos* humain et du merveilleux mythologique.

## **B. La présence sur scène des divinités**

Pour le reste de cette étude, nous renverrons donc à la version de 1731, qui apparaît comme le produit final et délibéré du travail des collaborateurs. De toute façon, comme les scènes qui représentent des divinités sont identiques en 1712 et 1731, le choix d'une version ou de l'autre n'a guère de conséquences pour l'analyse.

Notons, tout d'abord, que le prologue, qui constitue à notre avis la partie maîtresse de cette tragédie, ne met en scène que des divinités : Éole (dieu des vents), Vénus, les Aquilons, les Grâces et les Plaisirs qui accompagnent Vénus et les divinités de la mer. En soi, cela n'est guère surprenant, lorsqu'on considère les principes du genre établis par Quinault et Lully (nous reviendrons sur cette question un peu plus loin dans ce chapitre). Mais ce qui frappe, dans *Idoménée*, est le lien qui s'établit entre les divinités du prologue et l'action de la tragédie elle-même. Par son

intervention auprès d'Éole dans le prologue, Vénus met en place une situation qui suscitera l'apparition de Neptune à la deuxième scène de l'acte II, lorsqu'Idoménée conclut un pacte avec le dieu afin de faire cesser la tempête déclenchée à la demande de la déesse. La vengeance divine est ainsi le moteur de la tragédie, mais aussi l'amour, dont la force est annoncée par le divertissement qui clôt le prologue et mettant en scène les figures mythologiques associées à Vénus : Amours, Grâces et Plaisirs. Par la suite, de manière indépendante, Neptune et Vénus, parfois par le truchement de divinités secondaires, apparaissent afin d'influencer les actions des humains. Ainsi, dans les scènes 6 à 8 du deuxième acte, Vénus, en réponse à l'invocation d'Électre, fait intervenir la Jalousie comme partenaire de sa vengeance pour que l'amour se transforme en fureur. Dans l'acte III, scène 8, c'est Neptune qui se manifeste par l'envoi de Protée, accompagné d'un monstre servant à punir les Crétois de la désobéissance de leur roi. Tout comme l'acte I, l'acte IV ne comporte aucune présence divine, mais dans le dernier acte, à la scène 4, Némésis sort des Enfers pour rappeler qu'on ne peut braver impunément la volonté des dieux ; son intervention conduit la pièce à sa funeste conclusion. Nous pouvons remarquer que l'apparition des divinités obéit à une structure symétrique qui fait se répondre le prologue et le dernier acte, avec comme noyau central une présence des dieux à la fin de l'acte II et à celle de l'acte III, comme le montre le tableau suivant, qui précise quelles déités interviennent et à quel moment.

	Scène I	Scène II	Scène III	Scène IV	Scène V	Scène VI	Scène VII	Scène VIII
<b>Prologue (3 scènes)</b>	Éole et les vents	Éole, Vénus, Grâces, Plaisirs, Amours et des divinités de la mer	Éole, Vénus, Grâces, Plaisirs, et Amours					
<b>Acte I (6 scènes)</b>								
<b>Acte 2 (8 scènes)</b>		Neptune				Vénus	Vénus	Vénus et la Jalousie
<b>Acte 3 (8 scènes)</b>								Protée et le monstre marin
<b>Acte 4 (6 scènes)</b>								
<b>Acte 5 (5 scènes)</b>				Némésis				

En regard du rôle central que joue Neptune dans la tragédie, son absence du prologue peut surprendre ; c'est plutôt Vénus qui constitue la principale instigatrice de l'action. Elle est présente dans le prologue, dans l'acte II, et se voit représenter dans le dernier acte par Némésis, déesse de la vengeance qui lui est associée<sup>106</sup> et qui surgit pour venger les dieux offensés. Non seulement la représentation figurative, mais aussi les métaphores qui traversent la pièce montrent bien l'emprise des dieux sur les humains, par le truchement de divinités secondaires (les Vents, Protée,

<sup>106</sup> Édouard Tournier, *Némésis et la jalousie des dieux*, Paris, A. Durand éditeur, 1863, p. 274 -276.

Némésis). L'asservissement des forces naturelles aux dieux est marquée dès le prologue où Éole ordonne aux aquilons de briser les fers qu'il leur a imposés, afin de servir la volonté de Vénus : « Brisez vos fers, partez Vents orageux / De la Mere d'Amour allez remplir les vœux » (ID, prologue, scène 2, p. vij). L'asservissement des humains aux désirs des dieux s'exprime de diverses façons, notamment par des références aux pouvoirs d'Amour : ainsi, dans le dernier acte, Idamante s'adressant à Électre souligne la puissance de l'union du mariage à venir avec Ilione : « Nous allons être unis des chaînes les plus belles » (ID, acte V, scène 1, p. 48). Ces images de fers et de chaînes qui marquent le début et la fin de la tragédie en musique soulignent autant les rapports de force entre les divinités que ceux qui s'établissent entre les dieux et les hommes. De telles métaphores marquent une relation de dominé et de dominant qui place les dieux au-dessus de l'homme, les rendant ainsi nécessaires au déroulement de l'action, et les divinités primaires au-dessus des divinités secondaires : les divinités du vent sont soumises à Éole qui est, à son tour, soumis à Vénus. Dans cet ordre d'idée, nous entendons ainsi Éole ordonner aux vents de se soumettre à cette hiérarchie (« Obéissez à vôtre roi »), alors qu'ils demandent : « Laissez-vous sortir d'esclavage » (ID, prologue, scène I, p. v). Dans l'acte V, on trouve l'équivalent humain lorsqu'Idoménée, prêt à transmettre sa couronne à son fils Idamante adresse cet ordre aux Crétois : « Peuples, pour la dernière fois, / Venez obéir à ma voix. Je cède ma Couronne, & c'est un Fils que j'aime, / Qui vous dispensera des loix » (ID, acte V, scène III p. 51).

L'univers étroitement ordonnancé de cette tragédie explique pourquoi on y trouve autant de références à des divinités secondaires qui, pour les besoins des chœurs et des ballets, entourent les dieux, Vénus principalement et ce, dès la scène 3 du prologue, où les Plaisirs et les Grâces joignent leur chant à celui de la déesse. Symétriquement, à la scène 3 du dernier acte, une Crétoise chante les charmes des Plaisirs, rappelant la force d'Amour. Vénus impose sa volonté de diverses façons, notamment par la promesse de récompenses à venir. Ainsi annonce-t-elle à Éole : « Je vais remplir ta Cour / Des Nymphes & des Dieux soumis à ma puissance : / Tandis que tes Sujets exercent ma vengeance, / Les miens viendront t'offrir les charmes de l'Amour » (ID, prologue, scène 2, p. vij). Vénus se situe au-dessus de tous et édicte les lois que ses subalternes, divinités secondaires et humains, doivent respecter sous peine de terribles sanctions. Si l'on ajoute la volonté de Neptune, qui constitue le ressort dramatique du cœur de la tragédie, il devient difficile d'échapper à l'empire des dieux, comme l'indique au dernier acte Némésis, instrument ultime de la vengeance des dieux : « Voy Nemesis : les Dieux m'ont imposé la loy / D'exercer leur vengeance : / Que l'univers avec effroy, / Apprenne à respecter leur suprême puissance » (ID, acte V, scène 4, p. 53).

Les actes II et III expriment les mêmes enjeux, mais en resserrant l'étau qui se forme autour des humains, coincés entre Vénus et Neptune. La dernière scène de l'acte II montre Vénus demander à la Jalousie de servir sa colère, en exigeant une obéissance qu'elle obtient facilement, comme en témoigne la réponse de Jalousie : « Nous obéissons à ta voix, / [...] Tu peux nous prescrire des loix, / Nôtre

zele est prêt à paroître » (ID, acte II, scène 8, p. 21). De manière symétrique, Protée, dans la dernière scène de l'acte III, répond aux ordres de Neptune en adressant à Idoménée le message du dieu des mers : « Je viens des vastes mers vous fermer les passages. / Roy perfide, d'un Dieu redoute la fureur » (ID, acte III, scène 8, p. 34). La Jalousie et Protée répondent aux ordres de leur supérieur hiérarchique direct. Ils vont ensuite à leur tour transmettre ses ordres aux hommes qui seront punis de leur désobéissance. Cet effet de miroir dans la manière dont interviennent Vénus et Neptune, c'est-à-dire, au moyen de divinités secondaires, est porté par une *dispositio* qui sert à nous convaincre de l'influence des dieux et de leur supériorité sur le monde humain.

### **C. La présence virtuelle des divinités par la parole humaine**

Les divinités n'interviennent pas que physiquement ; elles le font aussi de manière virtuelle par le biais de la parole humaine, à travers les prières, les sacrifices, les pactes. Comme le précise Philippe Quéau, le virtuel est « une véritable pierre de touche du réel, ou plutôt de notre sentiment de la réalité. Le virtuel met au monde de nouvelles images et nous place dans ses images. Celles-ci figurent le monde à leur façon et même le reconfigurent »<sup>107</sup>. Ainsi les divinités influencent-elles le déroulement de la tragédie, dont elles modèlent la « réalité », et ce, même si elles n'apparaissent pas ou n'interviennent pas concrètement. Puissants même lorsqu'ils sont absents, les dieux manipulent l'humanité par l'ascendant qu'ils ont sur elle.

---

<sup>107</sup> Philippe Quéau, *Le virtuel: vertus et vertiges*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1993, p. 10.

Surtout animés par un désir de vengeance, les dieux effraient les hommes qui voudraient les défier. Ceci explique la volonté de l'homme de s'attirer constamment la grâce des divinités par des offrandes et des prières qui jalonnent la trame d'*Idoménée* afin de calmer les dieux, offensés par le manque de considération du roi crétois. Dans l'acte I, où il n'y a aucune présence physique d'un dieu, Ilione fait appel, dès la première scène, à la Gloire et à la Fierté pour être en mesure de combattre l'Amour. Ensuite, à la scène II, Idamante et Ilione font valoir le rôle de Minerve dans la guerre de Troie. Par des références au fait que Minerve « prend soin du bonheur de la Grèce » tandis que Vénus « poursuit sans cesse les Grecs », ce dialogue laisse entrevoir les conflits entre dieux qui constituent la contrepartie des conflits humains associés au siège de Troie. Cette scène ne vise pas à appeler un dieu ou demander un appui, une faveur, mais elle met néanmoins en place la relation qui existe entre l'humain et le divin, et montre ainsi la responsabilité des dieux dans le destin des peuples et, par le fait même, des individus qui les incarnent. À la fin de cette scène, Idamante avoue la ressemblance qu'il perçoit entre Ilione et Vénus : sans vouloir offenser la déesse en la rabaissant au rang des hommes, il affirme qu'Ilione est l'instrument de Vénus, par la puissance de ses yeux et l'amour qu'elle lui inspire : « Vox yeux servent encor cette fière Déesse, / Plus puissants que les siens, ils vengent sur mon cœur, / Le maux que vous a fait la Grece » (ID, acte I, scène 2, p. 4). Le librettiste suggère ainsi que l'animosité de Vénus contre les Grecs prend la forme d'une présence virtuelle de la déesse sous les traits d'une Troyenne captive qui, par l'amour, lie à elle Idamante et Idoménée. La scène 5 du premier acte est un autre lieu

où nous remarquons une référence à un dieu : Arbas y rapporte la mort présumée d'Idoménée et blâme Neptune de cette perte ; la brève référence à Mars vient ainsi ajouter au panthéon virtuel qu'offre la pièce. Enfin, à la dernière scène de cet acte, dans un monologue qui prend la forme d'une invocation, Électre s'adresse à la Fureur afin de se venger du rejet d'Idamante qui est épris d'Ilione, sa rivale amoureuse et politique : « Fureur, je m'abandonne à vous, / Eclatez, servez ma vengeance » (ID, acte I, scène 6, p. 10). L'amour mène à la haine ; ce sera d'ailleurs Vénus qui répondra plus tard à Électre pour assouvir la vengeance de celle-ci.

L'acte second s'ouvre avec le bruit du tonnerre, des éclairs, des vaisseaux échoués en toile de fond évoquant les effets de la colère de Neptune. Cette manière indirecte de faire référence aux dieux est confirmée par le chœur initial des « Peuples qui font naufrage », priant les dieux de les secourir : « Dieux ! Ô justes Dieux ! Donnez-nous du secours ; / Les Vents, les Mers, le Ciel, tout menace nos jours ! » (ID, acte II, scène 1, p. 11). L'apparition de Neptune à la scène 2 pour calmer les flots est assortie d'une adresse à Idoménée qui évoque l'existence d'un pacte : « Ne crain plus les outrages / Des flots & des vents ennemis, / Mais offre-moy sur ces rivages, / L'hommage que tu m'as promis » (ID, Acte II, scène 2, p.12). Mais c'est dans le dialogue entre Idoménée et Arcas, à la scène suivante, qu'est révélée, en l'absence de Neptune, la nature de la prière adressée au dieu des mers : « Dans l'horreur du naufrage, / Pour ravir à la mort mes sujets alarmez, / Appren les vœux que j'ay formez : [...] Si Neptune en courroux faisoit cesser l'orage, / J'ay juré d'immoler le premier des Humains / Que je verray sur ce rivage » (ID, acte II, scène 3, p. 13).

L'ombre de Neptune plane donc sur ce groupe de scènes, jusqu'à la quatrième, qui consiste en la rencontre entre Idoménée et son fils Idamante. Idoménée comprend le destin qui l'accable : il devra sacrifier son fils, le premier homme qu'il a vu depuis qu'il a accosté. Il accuse alors les dieux d'être cruels (« ô Sort impitoyable! / Dieux cruels ? ») (ID, acte II, scène 4, p. 16). La cinquième scène nous ramène à Électre qui interpelle Vénus dans des termes rappelant l'origine de la colère de celle-ci : « Implacable Venus, trop cruelle Déesse, / Si tu veux par tes feux punir toute la Grece, [...] Exerce, rempli ta vengeance » (ID, acte II, scène 5, p. 18).

Autres exemples de présence divine virtuelle : dans la première scène du troisième acte, Arcas implore les dieux de cesser leur colère. Cette demande se présente sous forme de prière et s'adresse aux dieux en général (« Dieux, que vôtre colère cesse », ID, acte III, scène 1, p. 24). Ensuite, Idoménée dirige plus spécifiquement sa demande aux autres dieux, cette fois-ci, afin qu'ils le punissent s'il respecte l'« arrest funeste » de Neptune : « Si d'un dieu trop cruel je suy l'Arrest funeste, / Puissent contre mes jours les autres Dieux s'unir ! Et du haut du Ciel que j'atteste, / Lancer la foudre & me punir » (ID, acte III, scène I, p. 24). Ce passage souligne surtout qu'Idoménée sera, d'un côté comme de l'autre, la victime de la volonté des dieux. Quant à elle, la deuxième scène montre Ilione racontant à Idoménée qu'elle a dû implorer les dieux devant leurs autels pour obtenir sans succès leur appui : « Dans Troye abandonnée à la fureur des armes, / [...] Jusqu'aux autels des Dieux dont j'implorois l'appuy. / Je vous ay vû porter & le fer & la flâme » (ID, acte III, scène 2, p. 25). Cette scène rapporte une action qui a été faite dans le but de

créer un rapport avec les divinités, soulignant par le fait même leur rôle central sur le destin des hommes. À la scène suivante, Idoménée, dans un monologue éloquent, indique que le sacrifice de son fils est « le crime des Dieux » (ID, acte III, scène 3, p. 28). La situation est sans issue comme conséquence de l'influence à la fois de Neptune et d'Amour. D'une manière habile, le discours d'Idoménée qui, de prime abord, semble démontrer aux dieux sa soumission est en fait, par la dernière phrase du monologue, une façon de s'inclure lui-même dans cette équation sans résolution et de s'équivaloir à eux : « Je crains le Dieu des mers, & l'Amour, & moy-même » (*ibid.*). Idoménée fait affront aux dieux, surtout à Neptune en ne respectant pas le pacte. Ce trait de caractère d'Idoménée est un autre élément déclencheur de la colère des dieux : déjà, les Grecs ne sont pas favorisés par Vénus, mais, en plus, Idoménée aggrave la situation en défiant Neptune. L'affront d'un groupe (les Grecs) est ainsi doublé par la conduite d'un individu (Idoménée). La scène 6 du troisième acte est la dernière scène qui permet la présence virtuelle des divinités avant l'arrivée de Protée, représentant de Neptune. Cette scène montre Électre qui invoque les Zéphirs pour apaiser les flots (« Volez, favorables Zephirs : / Calmez les vastes mers » (ID, acte III, scène 6, p. 31) dans le cadre d'un divertissement où le chant et la danse des matelots forment un rituel pour s'attirer la faveur des dieux ou une protection.

Le quatrième acte, qui ne comporte aucune apparition divine, est celui qui présente le plus de rapports virtuels avec les dieux, d'abord par la représentation du temple de Neptune, à la première scène. Ce cadre architectural, qui impose le sentiment religieux, souligne la place que la divinité occupe dans la société de

l'homme, mais surtout dans l'action de la pièce. L'acte s'ouvre avec Ilione, déchirée entre la vengeance et l'amour, qui implore la puissance du dieu des mers pour sauver la vie d'Idamante qui s'apprête à attaquer le monstre envoyé par Neptune : « Dieu des Mers, pour ses jours j'implore ta puissance ; / Ilione à ce prix, ne veut point de vengeance » (ID, acte IV, scène 1, p. 36). À la scène 3, c'est au tour d'Idoménée d'implorer Neptune pour qu'il s'en prenne au père plutôt qu'au fils (« Neptune, sur moy seul faites tomber vos coups » (ID, acte IV, scène 3, p. 42). Dans un effet de gradation qui nous mène de l'individu vers le groupe, à la scène suivante, ce sont les sacrificateurs de Neptune qui font une prière à leur dieu. Notons que la présence virtuelle de Neptune est très marquée dans cet acte, en comparaison avec celle de Vénus, ce qui n'est guère surprenant à ce moment – bientôt culminant – de l'action. À la scène 5, le calme revient ; le monstre a été vaincu et Idoménée croit enfin avoir réussi à convaincre le dieu redoutable qui demandait sa compensation. Il le remercie indirectement de la victoire de son fils sur le monstre : « O toy, qui permets sa défaite, / Neptune, exauces-tu mes vœux ? » (ID, acte IV, scène 5, p. 440.) Un divertissement suit, avec des bergères qui chantent la puissance de l'Amour, mais aussi son égoïsme, ce qui nous prépare à un revirement qui prendra place au cinquième acte. Entre-temps, Idoménée s'apprête à offrir un nouveau sacrifice à Neptune : il renonce à sa couronne et à son amour pour Ilione, de manière à calmer définitivement le courroux des dieux : « Grands Dieux, contentez-vous, pour calmer vôtre haine, / Des sacrifices que je fais » (ID, acte IV, scène 6, p. 46).

Au moment où l'on croit la situation réglée, au début du dernier acte, Électre, furieuse d'apprendre qu'Illione va épouser Idamante, annonce vouloir rallumer la colère de Neptune contre Idoménée : « Neptune peut encor rallumer son courroux, je vais implorer sa puissance » (ID, acte V, scène 1, p. 49). À partir de ce moment, des dieux interviennent physiquement jusqu'à la dernière scène qui représente la possession d'Idoménée par les Furies. Il hallucine, imaginant que Neptune ouvre la terre pour faire sortir les Euménides. Le tout se termine par le sacrifice d'Idamante des mains de son père. Les dieux ont gagné, leur soif de vengeance est assouvie.

Dans le registre virtuel, c'est manifestement Neptune qui est le plus invoqué, ce qui correspond bien au rôle central qu'il occupe dans la pièce. Parce qu'elle exerce une force plus indirecte et dont on a moins conscience, Vénus est moins invoquée par les humains, bien qu'elle apparaisse physiquement plus souvent que Neptune<sup>108</sup>, qui, comme on le verra plus loin, devient dans les faits l'instrument de sa vengeance. Vénus est surtout invoquée par Électre et apparaît seulement en présence de celle-ci à une seule reprise à la scène 6 de l'acte II. Nous pouvons noter l'apparition de cette divinité primaire en lien direct avec son champ d'expertise, l'amour, ce pourquoi elle est priée. Outre le prologue, qui a un statut à part quant aux apparitions divines, les divinités primaires (c'est-à-dire du panthéon, dans le cas d'*Idoménée*, nous faisons référence à Neptune et Vénus) n'entrent généralement pas en contact direct avec les hommes. C'est pourquoi le lien virtuel entre la divinité et l'homme par les prières, les invocations ou les sacrifices est central. Ce qui explique aussi le fait que ces mêmes

---

<sup>108</sup> Voir l'annexe 2.

divinités primaires feront intervenir des divinités secondaires en leur nom afin de faire passer un message. Cette présence virtuelle renforce encore plus la toute-puissance des dieux et leur supériorité sur l'homme. Un dieu qui serait trop souvent présent sur scène se placerait sur un pied d'égalité avec l'humain : le statut de la divinité serait remis en question et la pièce deviendrait invraisemblable.

## **D. La question du prologue**

### **Vers une évolution du prologue**

La fonction du prologue au sein de la tragédie lyrique a toujours fait l'objet d'un débat quant à sa nécessité : sa place est en effet ambiguë dans le déploiement de la pièce. Jusqu'à quel point les librettistes l'envisagent-ils comme faisant réellement partie de l'action ? Quelle est sa spécificité dramatique ? L'utilisation d'un prologue relève de la forme archaïque qui servait dans la tragédie grecque à présenter l'action<sup>109</sup>. Avec le temps, son utilisation est devenue un « exercice de style formalisé<sup>110</sup> », une tradition plus ou moins reléguée au rang de la formalité afin de respecter l'imitation des anciens. Le librettiste du XVII<sup>e</sup> siècle ne revient pas totalement à ce type de prologue ancien qui dévoile le dénouement, il préfère plutôt orienter – à divers degrés – le spectateur vers les enjeux de l'intrigue. Cela est rendu possible par le fait que, contrairement à la tragédie classique, sévèrement codifiée d'après la *Poétique* d'Aristote, la tragédie en musique démontre une plus grande

---

<sup>109</sup>Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, op cit., p. 195

<sup>110</sup> *Ibid*, p. 196-197.

plasticité structurelle pour répondre à ses besoins structurels<sup>111</sup>. Ces changements touchent plus particulièrement le prologue et son rôle dans la trame dramatique au début du XVIII<sup>e</sup> siècle prend une tournure moralisatrice dans le but d'être utile au public. Laura Naudeix affirme que le prologue se cherche une nouvelle fonction à ce moment : il met en place les lignes directrices de l'histoire et n'est plus seulement un univers onirique détaché du reste de la tragédie ayant une visée épидictique<sup>112</sup>.

En effet, les prologues des tragédies en musique de Quinault et Lully sont principalement l'occasion de formuler des louanges à l'endroit de la personne du roi. Généralement, ce type de prologue n'a que peu de liens avec la tragédie lyrique elle-même puisque les cinq actes qui suivent ne font que rarement référence aux allégories ou aux figures mythologiques qui y sont apparues<sup>113</sup>. Cette forme de propagande monarchique est devenue dans la tragédie lyrique un rituel politique, dont la portée est fondamentalement symbolique<sup>114</sup> afin d'honorer le monarque, principal mécène de l'opéra français. Graduellement, après la mort de Louis XIV, le prologue perdra de son importance, car son successeur sera moins préoccupé par les affaires artistiques. Notons ainsi que la gestion de l'Opéra a été transférée au Bureau de la ville de Paris en 1749, qui est aussi – curieux hasard – l'année de la représentation de *Zoroastre* de Rameau, première tragédie en musique sans prologue. Le roi n'est alors plus le

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>112</sup> « Par où commencer une tragédie lyrique ? », dans *Recherches des jeunes dix-septémistes. Actes du cinquième colloque du Centre international de rencontre sur le dix-septième siècle*, Charles Mazouer (dir.), Tübingen, G. Narr, Biblio 17, 2000, p. 62.

<sup>113</sup> Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique*, op. cit., p. 57.

<sup>114</sup> Le sujet est davantage développé dans les études de Georges Burgess, *Ritual in the tragédie en musique: from Lully's Cadmus et Hermione (1673) to Rameau's, et Zoroastre, ou faire la lumière sur la Tragédie en musique*, traduction de Sylvianne Rué, tout deux parus en 1998.

mécène officiel de l'Opéra, ce qui expliquerait, selon la théorie de G. Burgess rapportée par Paul Tillit qui a soutenu une thèse à l'Université Paris X concernant l'opéra français sous Perrin, pourquoi les troupes ont cessé de lui rendre hommage au moyen de prologues dithyrambiques<sup>115</sup>. Burgess ne considère cependant pas le fait que les prologues du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle n'avaient déjà plus rien de dithyrambique depuis au moins quarante ans, soit depuis 1710 environ<sup>116</sup>. Plusieurs études démontrent en effet que le prologue, vers la fin du règne de Louis XIV, n'est plus simplement une louange au roi, une personnification du pouvoir royal<sup>117</sup> : il tend plutôt à annoncer des fins malheureuses et devenir un prolongement de l'avertissement<sup>118</sup>. Après la mort de Louis XIV, les prologues resserrent davantage leur lien avec le reste de la pièce dont ils annoncent subtilement le sujet. Si *Atys* (1676) de Quinault est la première tragédie à mentionner le sujet dès le prologue, mais de manière accessoire<sup>119</sup>, le prologue d'*Idoménée* prépare clairement la tragédie en mettant en place le dispositif divin qui présidera à la destinée du personnage principal. Les autres tragédies en musique de la collaboration Danchet-Campra qui traitent de la matière païenne sont moins axées sur la présence de divinités au

---

<sup>115</sup> Paul Tillit, « *Zoroastre* (1749) de Rameau : Droit et utopies dans un opéra franc-maçon du siècle des Lumières », *Droit et cultures* [En ligne], 52 | 2006-2, mis en ligne le 29 juin 2009, consulté le 11 mai 2012. URL : <http://droitcultures.revues.org/631>.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>117</sup> Voici des études qui démontrent que le prologue est une louange adressée au roi : Nicole Ferrier-Caverivière, « Mythe solaire et personnalisation du pouvoir dans le théâtre lyrique français de 1662 à 1685 », *Travaux de Littérature*, vol. 3, 1990, p. 429-440 ; Buford Norman, *Touched by the Graces: The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 2001, p. 45 à 68 ; ou encore J.-P. Néraudeau, *L'Olympe du Roi-Soleil*, Paris, Belles Lettres, 1986.

<sup>118</sup> Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 69.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 60.

prologue. Par exemple, dans *Hésione* (1700) ou *Alcine* (1705), le prologue ressemble davantage à un divertissement ou à une morale et donne l'impression d'être coupé de la structure dramatique. La brièveté de celui d'*Iphigénie* (1704) montre la futilité de celui-ci à l'intérieur de la structure dramatique. Les divinités dans *Idoménée* ressurgissent périodiquement tout au long de la pièce, tandis que dans la production de Lully-Quinault, par exemple, les dieux du prologue ne se trouvent guère présents dans la tragédie. Ce qui rend l'analyse du rôle des divinités dans la trame dramatique d'autant plus intéressante.

### **De la fable à la tragédie lyrique**

Le prologue dans la tragédie en musique assure d'emblée la présence du merveilleux, qui est l'essence même du genre : « le merveilleux ne va pas de soi; il se réinvente chaque fois au prologue »<sup>120</sup>. Il introduit le merveilleux qui séduit l'auditoire et l'invite à plonger dans son monde. Dans la majorité des cas au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, il sert à présenter la tragédie mise en musique comme relevant du surnaturel et du merveilleux<sup>121</sup>, tout en introduisant, à divers degrés, les thèmes centraux qui parcourent les actes subséquents. Selon Naudeix, il y a deux structures-types pour composer le prologue d'une tragédie mise en musique<sup>122</sup>. La première représente un état paisible, serein, où aucun nuage noir ne semble planer sur les personnages, comme dans le prologue de *Cadmus et Hermione* (1673) de Quinault et Lully. Cette structure joue sur l'effet de surprise, puisqu'elle ne laisse rien entrevoir

<sup>120</sup> Laura Naudeix, « Par où commencer une tragédie lyrique ? », art. cité, p. 62.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>122</sup> Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique, op. cit.*, p.204.

du revirement de situation que produit la pièce, malgré quelques indices par la présence d'éléments sombres comme l'Envie interrompant les jeux paisibles des divinités champêtres, des nymphes et des bergers pour faire intervenir le monstrueux serpent Python qui est bientôt terrassé par la lumière du Soleil. Baignés par son éclat protecteur (allégorie de la protection du roi), les jeux reprennent avec plus d'allégresse. La deuxième structure-type de prologue est celle de mettre le spectateur dans un état d'attente, comme c'est le cas pour notre pièce à l'étude. Ce type de prologue met littéralement un élément perturbateur en scène et génère immédiatement un état d'appréhension chez le spectateur. Le but de cette structure-type est de garder et d'exploiter ce suspense présent tout au long de la pièce, jusqu'au dénouement.

Une autre fonction du prologue est d'afficher la théâtralité du spectacle : le spectateur fait face au théâtre dans le théâtre. Le prologue peut aussi devenir un élément détaché de la pièce, c'est-à-dire qui ne change pas ou n'intervient pas dans le cours de l'histoire, genre de théâtre dans le théâtre, qui apporte un « éclairage symbolique<sup>123</sup> » sur les événements de l'actualité ou simplement sur la tragédie lyrique, comme ce fut surtout le cas des prologues de Quinault et Lully, entre autres celui de *Cadmus et Hermione* qui fait référence à la protection du roi soleil ou d'*Atys* qui chante la gloire du héros Hercule associé à Louis XIV, vainqueur de plusieurs grandes guerres navales sur les côtes siciliennes, mais marque aussi sa victoire dans l'affaire des poisons. La génération suivante, vers les années 1710, élargira les fonctions du prologue en le faisant pencher davantage du côté de la deuxième

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 216-217.

structure-type, qui en fait un lieu dont la fonction est d'annoncer l'action de la tragédie lyrique.

### **Le théâtre des dieux**

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, de manière générale, plusieurs prologues se fondent avec le reste de l'action et se révèlent indispensables à son dénouement. Les dieux deviennent artistes<sup>124</sup> et ainsi les lois de la tragédie lyrique sont ordonnées par leur parole. De ce fait, le spectateur n'est pas surpris par les interventions des dieux dans le cours de l'intrigue. Ceux-ci servent souvent de protection au librettiste dans le sens où, si celui-ci est pris de court, il peut recourir à l'intervention divine soudaine pour conclure la pièce rapidement ou pour créer un bouleversement dans l'intrigue<sup>125</sup>. Le prologue prépare ainsi le terrain à un retour possible et fort probable des dieux qui interviendront dans le cours de l'histoire en leur attribuant une place prépondérante dès le début de la tragédie lyrique. Ainsi, les dieux deviennent des « agents de la Providence », et les protecteurs de l'action. Il est important de noter que l'action du prologue n'a jamais lieu au même endroit que celle de la tragédie lyrique. Ce lieu naturel et lointain est propice aux apparitions divines et répond au principe de la vraisemblance puisque les dieux ne font pas partie du monde humain. Ils doivent nécessairement apparaître dans un monde propre à eux et propice au merveilleux. Le seul moment où le poète nécessite l'intervention du divin dans le milieu humain est

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>125</sup> Laura Naudeix, « Par où commencer une tragédie lyrique ? », art. cité, p. 71.

pour dénouer le cours de l'histoire<sup>126</sup>. Seuls les dieux sont en mesure de faire se rejoindre ces deux lieux. Ceux-ci représentent un élément de la fiction faisant directement référence à la mythologie, qui inscrit le temps du prologue et qui à son tour établit le pont entre le spectateur et la mythologie ainsi qu'entre le réel et le merveilleux.

Plus spécifiquement, vers les années 1710, une autre forme de prologue tend à se développer qui consiste en l'annonce de l'action. Nous pouvons parler d'un changement structurel des prologues qui a eu lieu au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les dieux ne s'en tiennent plus seulement au prologue, mais ressurgissent de plus en plus à tout moment au sein de la structure dramatique. Ils ne sont plus strictement confinés au dénouement de la tragédie en musique, le poète peut les utiliser au besoin. Ils interviennent dans le cours de l'action de manière épisodique et se révèlent indispensables à l'intrigue<sup>127</sup>. Dans ce contexte, Naudeix considère le prologue comme étant le premier acte ou le premier divertissement véritable de la pièce puisque toute l'intrigue et ses éléments s'y mettent en place<sup>128</sup>. La tragédie en musique *Zoroastre* de Cahusac et Rameau se verra complètement privée d'un prologue. Est-ce le résultat de cette évolution qui a conduit le prologue à devenir le premier acte ou bien est-ce sa disparition complète à un moment où l'on ne voyait plus sa nécessité dramatique ? En fait, le prologue n'a pas complètement disparu, il

---

<sup>126</sup> Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique, op. cit.*, p. 240.

<sup>127</sup> Laura Naudeix, « Par où commencer une tragédie lyrique ? », art. cité, p. 67 et Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique, op. cit.*, p. 236.

<sup>128</sup> Laura Naudeix, « Par où commencer une tragédie lyrique ? », art. cité, p. 63-65.

s'est plutôt déplacé pour devenir le premier acte. Certains diront, par contre, qu'il a disparu puisque le titre de « prologue » n'est plus, mais en étudiant la structure, nous remarquons que le premier acte dispose des mêmes fonctions que le prologue, c'est-à-dire de mise en place de l'action dramatique.

Le prologue d'*Idoménée* est, selon Naudeix, l'un des rares qui fasse intervenir « un dieu comme organisateur d'une action indispensable à la compréhension des enjeux de la tragédie<sup>129</sup> ». Elle affirme que, de façon générale, les prologues de Danchet marquent une rupture avec le style Quinault-Lully, c'est-à-dire des prologues panégyriques, et introduit un genre lyrique plus autonome<sup>130</sup> qui ne s'appuie plus sur la structure de la tragédie.

---

<sup>129</sup> Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique, op. cit.*, p. 238.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 230.

## Chapitre IV

### Le théâtre de Vénus et Neptune

#### A. Vénus

Il est primordial de comprendre la figure de Vénus et son culte dans la mythologie grecque et romaine afin de bien saisir son importance et son rôle au sein de la tragédie lyrique, plus spécifiquement dans *Idoménée* de Danchet et Campra. En effet, il est intéressant de constater que cette figure détient un rôle dramatique capital dépassant celui des autres divinités qui apparaissent dans cette œuvre. Nous tenterons d'approfondir les raisons qui conduisent nos auteurs à accorder une telle importance à cette déité, en l'investissant d'un rôle plutôt noir puisque c'est la vengeance qu'elle veut exercer contre les Grecs qui constitue le moteur de l'action dramatique. Il est essentiel de comprendre l'origine des traits de la déesse mis de l'avant par Danchet non seulement dans *Idoménée*, mais encore dans d'autres livrets, comme le constate Girdlestone à propos d'*Hésione* : « Dans l'*Hésione* de Danchet c'est Vénus qui dirige et contrôle tout, au mieux de ses intérêts personnels »<sup>131</sup>. Vénus serait donc une figure qu'affectionne le librettiste et dont il se sert dans quelques œuvres pour alimenter l'action, comme dans *Hésione* (1700) et dans le ballet *Les Amours de Mars et de Vénus* (1712). Il n'en reste pas moins que, dans *Idoménée*, Vénus a un statut singulier,

---

<sup>131</sup> C.-M. Girdlestone, « Tragédie et tragédie en musique (1673-1727) », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 17, 1965, p. 14. C'est ce que confirme l'étude d'Anne Christene Hardeman (*Representing Vénus : Music Drama, and Allegory in André Campra and Antoine Danchet's Hésione*, thèse de doctorat, London (Ontario), University of Western Ontario, 2009, p. 67) : « Despite the title of the work, the central character of *Hésione* is in fact the goddess Vénus ».

tandis que, dans les autres œuvres de Danchet et Campra, elle ne semble pas aussi centrale ; même si elle y apparaît parfois physiquement, dans un esprit propre au genre lyrique<sup>132</sup>, la déesse est traitée de manière plus symbolique et allusive (comme dans *Achille et Déidamie* (1735)), à la façon de la tragédie classique comme c'est le cas dans le théâtre de Racine (par exemple, dans *Andromaque* (1667)). Vénus prend la forme de l'allégorie de la séduction et de l'amour, sans adopter une forme physique et concrète.

Survolons l'évolution de sa représentation à travers les différentes époques et cultures qui ont contribué à forger l'image de Vénus, utilisée par Danchet, qui se dessine au XVII<sup>e</sup> siècle et subsistera jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### **Une naissance controversée**

La naissance de Vénus reste assez ambiguë puisque, dans certains ouvrages de l'Antiquité grecque, Aphrodite – Vénus chez les Romains – est la fille de Zeus<sup>133</sup> et de Dioné, fille de Poséidon, donc par conséquent sa cousine, comme c'est le cas chez Homère, mais cette généalogie ne fait pas l'unanimité chez les Grecs. La période classique accepte plutôt la descendance racontée par Hésiode et Épiménide qui font

---

<sup>132</sup> Signalons, par exemple, que Vénus, afin d'assouvir sa vengeance contre Psyché, apparaît dans le prologue, ainsi que dans les actes 2, 3 et 5 de la tragédie lyrique *Psyché* (1679) de Thomas Corneille et Lully.

<sup>133</sup> À Rome, l'équivalent de Zeus est Jupiter. Les dieux sont sensiblement les mêmes chez les Grecs et les Romains de l'Antiquité quant à leurs histoires, leur affiliations et leurs mythes, par contre, certains possèdent des personnalités qui diffèrent des grecs aux romains et qui ont des prépotences différentes.

d'elle la fille de Gaïa et d'Ouranos<sup>134</sup>. Cette filiation la situe comme une divinité primitive.

Selon cette version de l'histoire d'Aphrodite, Gaïa, la Terre, devait se soumettre toutes les nuits à Ouranos, le Ciel, qui s'étendait sur elle. De ces unions à répétition sont nés des monstres comme les Cyclopes et les Hécatonchires. Ouranos n'ayant aucune considération pour ces derniers à cause de leur laideur les enferma dans le sein de leur mère. Gaïa, souffrante, demanda à ses fils leur aide, mais un seul répondit à l'appel : Chronos. Elle le cacha sur son vaste corps jusqu'à ce qu'Ouranos vienne dans la nuit sombre au-dessus d'elle. À cet instant, Chronos s'empara du sexe de son père et le trancha. Ensuite, il le jeta dans la mer où les gouttes de sang donnèrent naissance aux Furies, tandis que le sperme mélangé à l'écume de la mer<sup>135</sup> forma Vénus, qui flotta ensuite jusqu'à l'île de Cythère.

Fruit d'un acte de violence et de vengeance, Vénus est quelquefois associée à Nyx (la Nuit) dont elle serait la sœur. Cet aspect ténébreux de la déesse est largement exploité dans *Idoménée* : le discours de Vénus y est toujours inquiétant et ce, dès le prologue. Son désir de vengeance est ce qui alimente ses décisions, lesquelles se traduisent dans des injonctions qui, à leur tour, influencent le cours de l'action. Dans sa *Théogonie*, Hésiode prétend même que Nyx, représentation de la noirceur et des forces sombres, pourrait avoir engendré Vénus, de même que Némésis, ce qui expliquerait le rapprochement de celle-ci avec Vénus, notamment dans *Idoménée*, où

---

<sup>134</sup> Francis Vian, « La guerre des Géants devant les penseurs de l'Antiquité », *Revue des études grecques*, vol. 65, 1952, p. 4.

<sup>135</sup> En grec, l'écume des mers se dit *aphros* d'où provient le nom d'Aphrodite.

se tisse un lien entre la déesse de la vengeance et celle de l'amour auquel nous reviendrons lorsque nous discuterons de la représentation de Némésis dans la tragédie lyrique qui nous intéresse.

### **Aphrodite la noire**

Cette vision sombre d'Aphrodite trouve son origine dans les mythes orientaux, probablement de la Phénicie, par le truchement du mythe d'Astarté et/ou d'Ishtar<sup>136</sup> ; entrée tardivement dans le panthéon grec, sa figure est constamment en mouvement et remodelée. Cela explique que son champ d'intervention soit très étendu, tout comme sa puissance. Nous percevons cette étendue dans *Idoménée* par l'intervention de la déesse dans des domaines relevant de l'autorité de Neptune, comme les vents et les mers. Elle ordonne ainsi à des divinités secondaires, subordonnées au dieu des mers dans l'*Odyssée* d'Homère, de faire éclater une tempête, et ce, sans le consentement du dieu tutélaire<sup>137</sup>. En chœur avec Éole (avec son assentiment, donc), elle ordonne aux aquilons, ces vents septentrionaux, froids et violents, de se libérer : « Allez, partez, volez, signalez votre zèle, / Aquilons, armez-vous d'une fureur nouvelle » (ID, prologue, scène 2, p. vij). Son principal domaine d'intervention est plutôt associé aux passions humaines, principalement l'amour. Ce dernier a généralement des conséquences funestes, comme c'est le cas dans de nombreuses tragédies lyriques dont *Hésione* (1700) et *Alcine* (1705), où la jalousie engendrée par

---

<sup>136</sup> Vinciane Pirenne-Delforge, *L'Aphrodite grecque*, Athènes, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 1994, p. 1.

<sup>137</sup> Cette filiation est démontrée dans la section des divinités secondaires concernant Éole au chapitre IV de la présente étude.

l'amour devient l'aboutissement d'un châtement voulu par Aphrodite. Ainsi, dans *Idoménée*, Vénus se sert de l'amour entre Idamante et Ilione pour se venger. Avec l'aide de la Jalousie, sa plus fidèle compagne, elle fait naître ce sentiment néfaste dans les cœurs d'Idoménée et d'Électre pour que règnent la discorde et la haine au sein de la famille royale.

Comme nous l'avons vu plus haut, la naissance d'Aphrodite découlerait de la castration d'Ouranos, un acte de violence extrême qui entraîne aussi la naissance des Furies. La proximité de Vénus avec ces forces noires ne peut que se refléter en cette déesse née dans le sang et la violence, comme l'illustre le livret de Danchet. Dès son apparition au prologue, cette noirceur s'exprime dans un cadre sauvage et hostile, celui de la caverne où Éole s'étonne de la voir : « Dans ces Antres profonds, quel dessein vous conduit ? » (ID, Prologue, scène 2, p. vj). La réponse de Vénus révèle ses sombres intentions<sup>138</sup> : « Un Vainqueur des Troyens fend la liquide plaine : / Des rives de la Crete, écarte ses vaisseaux ; / Ordonne aux Aquilons de soulever les eaux, / Et de servir ma juste haine » (ID, Prologue, scène 2, p. vij). La force de cette haine, élément moteur de l'action, donne à Vénus un ascendant sur les autres divinités par un système d'échange et de rétribution. Ainsi, dit-elle à Éole : « Je vais remplir ta Cour / Des Nymphes & des Dieux soumis à ma puissance : / Tandis que tes Sujets exercent ma vengeance, / Les miens viendront t'offrir les charmes de l'Amour. /

---

<sup>138</sup> Musicalement, ce caractère sombre semble signalé par une tessiture plutôt grave de voix de dessus. Dans son enregistrement de l'œuvre en 1992, William Christie a d'ailleurs confié le rôle de Vénus à une mezzo-soprano. C'est un registre semblable qui caractérise le personnage de Vénus dans la tragédie lyrique *Vénus et Adonis* (1697) d'Henri Desmarests.

Reconnoi la voix de ta Mere, / Vainqueur des Mortels & des Dieux » (ID, Prologue, scène 2, p. vij). Déesse du travestissement, son discours est à double tranchant et représente aussi sa propre dualité. Elle manipule en offrant les délices de l'amour, mais peut tout aussi bien menacer en utilisant les termes de la passion destructrice, la limite est mince dans les deux cas et peut facilement être renversée. Un peu à la manière des sirènes, son discours enjôleur cherche à infléchir tant les dieux que les hommes. Dans *Idoménée*, elle est moins enjôleuse que furieuse. Sa vengeance se trame par son enjôlement, elle se sert de ses pouvoirs afin d'assouvir sa fureur. Ceux qui l'écoutent, comme Éole ou Électre, sont heureux de faire en sorte que cette déesse influence leur soit redevable et d'obtenir sa protection en signe de reconnaissance. Dans le cas contraire, ceux qui la négligent, comme Idamante, Ilione ou encore Idoménée voient leurs vœux de bonheur détruits. En effet, Idamante est condamné à mourir, Ilione perd son amant et Idoménée, en plus de ne pas obtenir les faveurs de la belle Ilione, doit sacrifier son fils.

Déesse de l'amour et de la haine, Vénus « ne manque pas d'user de la violence dans l'exercice de ses fonctions<sup>139</sup> », ce qu'illustre bien la tragédie lyrique *Idoménée*, où elle exerce son influence mortifère sur les autres divinités ou les personnifications allégoriques, notamment la Jalousie, qui devient l'instrument de la volonté de la déesse dans le domaine des passions humaines. R. C. Knight dans son article paru dans la *Revue d'histoire littéraire de la France* attire notre attention sur le

---

<sup>139</sup> Gabriella Pironti, « Aphrodite, la violence et la Nuit », dans *Entre ciel et guerre. Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, Liège, Centre international d'étude de la religion grecque antique, 2007, p. 74.

fait qu'il y a « souvent confusion dans les tragédies entre les termes de Dieux, de Destin et de Fortune ; [...] leurs noms aide[nt] à dépeindre par une allusion, une prière, l'état d'âme de quelques personnages en scène. Ou bien enfin ce sera une mécanique vide de sens pour obtenir à volonté des prodiges annonceurs du désastre [...] »<sup>140</sup>. Ce qui est le cas avec les divinités que nous nommerons tertiaires : Jalousie, les Amours, les Grâces et les Plaisirs, qui sont associées par défaut à la puissante Vénus dans *Idoménée* de Danchet et Campra. Afin de dominer le déroulement de la tragédie lyrique, Vénus utilise ces divinités tertiaires qui, comme l'indique leur nom, influencent les états d'âme des personnages humains, tout en servant de messagères et d'annonciatrices de l'intervention de la déesse. Par exemple, à la suite de sa rencontre avec Électre qui, bafouée par Idamante, implore sa puissance et sa vengeance en retour de sa loyauté, Vénus dicte aux Amours : « Prenez ces traits, dont le pouvoir/ Brise les nœuds sacrez du sang, de la nature, / Ces traits, qui dans les cœurs étouffent le murmure/ De la raison, & du devoir » (ID, acte II, scène 7, p. 20). Elle prépare ainsi le terrain afin de servir sa vengeance funeste en demandant aux Amours de saisir le cœur d'Idoménée d'une passion intolérable pour Ilione, qui conduira à sa décision de sacrifier son fils afin d'écarter son rival amoureux. Ensuite, elle commande à la Jalousie d'habiter aussi le cœur d'Idoménée : « Pour servir mon courroux, / Préparez, préparez vos plus funestes coups » (ID, acte II, scène 8, p. 21). Dans le même ordre d'idée, Amour devient le prolongement symbolique de Vénus : il

---

<sup>140</sup> R.C. Knight, « Les dieux païens dans la tragédie française », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 64<sup>e</sup> année, n° 3, 1964, p. 417.

la représente et lui ouvre le chemin. De ce fait, ils sont souvent confondus, comme c'est le cas dans *Idoménée*, où Amour n'est que l'étendard de Vénus. Cette filiation maternelle lui confère une ascendance qui permet à Vénus de lui donner des ordres et d'étendre son pouvoir par l'entremise de celui-ci : « Descens, Amour, vien dans ces lieux, / Condui les Ris, les Jeux, empressez à te plaire [...] Reconnoi la voix de ta Mere » (ID, prologue, scène 2, p. vij). Dans sa *Théogonie*, Hésiode considère Eros (ou Amour) comme un dieu ancien et parmi les plus puissants. Ce n'est que tardivement que les Grecs ont attribué la maternité d'Éros à Aphrodite, tandis que cette filiation est beaucoup plus fréquente dans la mythologie romaine. À l'instar des auteurs médiévaux et renaissants qui associent étroitement les deux divinités, Danchet les lie étroitement, dans un rapport de complémentarité. Amour répond de sa mère inconditionnellement.

Nous ne pouvons passer sous silence la relation de Vénus avec le dieu de la guerre, Arès – Mars dans la culture latine –, qui complète son portrait et permet de la définir davantage en tant que divinité noire. Voyant le jour dans la littérature grâce au poème épique d'Homère, l'*Iliade*, cette union confère un aspect guerrier à la déesse de l'amour, qui compte parmi les divinités s'étant impliquées dans la guerre de Troie. De l'union avec Arès ont jailli Harmonie, mais aussi Phobos, la crainte, et Deimos, la terreur. Ces progénitures représentent les deux visages de leur mère, le doré et le noir. L'alliance de Vénus avec ce dieu puissant et redoutable nous rappelle sa naissance dans le sang et la vengeance. Le partenariat des deux déités est discernable dans le livret de Danchet, malgré l'absence physique de Mars. La Jalousie, répondant

favorablement à la demande de Vénus d'être l'instrument de son courroux, démontre le côté belliqueux de la déesse. À la suite de sa rencontre avec Électre qui la prie de son aide, Vénus demande l'aide de la Jalousie afin de servir son courroux. Le chœur qui accompagne la Jalousie lui répond d'un commun accord que « [c]'est dans le sang, c'est dans les larmes/ Qu[ils] trouv[ent] de doux appas » (ID, acte II, scène 8, p. 22). Cette association avec le dieu de la guerre la ramène inévitablement à ses relations originelles avec des divinités obscures et inquiétantes comme les Furies, les Moires et les Érynies. Vénus est capable autant de douceur que de noirceur, comme le suggère la demande que lui adresse Électre à propos d'Idamante à l'acte II, et qui souligne le caractère à la fois vindicatif et magnanime de la déesse : « Vous, dont j'implore la puissance, / Vengez-vous sur son cœur, mais épargnez ses jours » (ID, acte II, scène 6, p. 19). Vénus va assurer Électre que ses prières ont été entendues et que «[s]a vengeance est commune avec celle des Dieux » (acte II, scène 6, p. 19). Vénus ne protège toutefois la princesse que dans le seul but de châtier les Grecs pour assouvir sa soif de vengeance et calmer sa haine en commençant par le roi de Crète.

### **Cythérée, déesse marine**

Liée au domaine de la vengeance, de la violence et de la nuit, Vénus est aussi associée à l'élément marin par sa naissance. Parce qu'elle s'est retrouvée sur une île, Cythère ou Chypre, elle obtient l'appellation Cythérée, ou encore Cypris. Plusieurs cultes lui sont rendus dans des ports (dont le Pirée, principal port d'Athènes) ou sur les bords de mers. Du coup, « Poséidon et Aphrodite se trouvent obstinément

juxtaposés dans les ports et sur les rivages face à l’océan, même s’ils ne sont guère associés dans un culte conjoint »<sup>141</sup>. *Idoménée* illustre à sa manière cette association, en accordant toutefois à Vénus une prééminence significative. Ainsi, dans le prologue, elle ordonne aux ruisseaux de couler (en s’arrogeant les pouvoirs de Neptune), tout comme elle ordonne aux cœurs d’aimer, son domaine d’autorité légitime : « Coulez Ruisseaux, dans vôtre cours / Que vous sert-t-il de prendre / De longs détours ? / Dans l’empire des mers vous viendrez-tous vous rendre. / Vous aussi, jeunes Cœurs, / Vous avez beau vous défendre / Des tendres ardeurs, / Dans l’empire d’Amour vous viendrez-tous vous rendre » (ID, prologue, scène 3, p. viij). Elle associe les deux empires comme s’ils étaient intrinsèquement reliés. Lorsque, dans les cavernes du dieu des vents, Vénus interpelle son fils, Amour, pour offrir les charmes de cette passion à Éole en remerciement de son obéissance, paraissent alors les Amours, les Grâces, les Plaisirs ainsi que toute la cour de Vénus, accompagnés des divinités de la Mer<sup>142</sup>. Cette réunion des divinités de l’amour avec celles de la mer démontre la prépondérance de la déesse, mais annonce aussi l’association de la colère de Neptune à celle de Vénus, lorsque le dieu des mers deviendra malgré lui l’instrument de la volonté de la déesse. Nous y reviendrons plus loin.

### **Vénus, une force vénéneuse**

Dès l’Antiquité grecque, Aphrodite était perçue comme une entité bilieuse pratiquant l’art de la métamorphose pour infliger une punition à ceux qui lui

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>142</sup> Information qui apparaît dans les didascalies du prologue d’*Idoménée* à la deuxième scène, p. vij.

désobéissent ou afin de faire chavirer les cœurs<sup>143</sup>. Le nom latin de la déesse n'est pas sans évoquer cet aspect par sa parenté avec le mot *venenum*, renvoyant au poison. Au sens figuré et littéral, Vénus utilise ses charmes afin d'empoisonner ses victimes de manière nuisible ou salutaire. Dans *Idoménée*, cela s'effectue par le truchement de Jalousie, comme le souligne cet extrait de l'acte II où Vénus commande aux Amours et à la Jalousie de s'unir à elle dans ses représailles : « Vous, des tendres Amours compagne inséparable, / Qui changez en tourmens les plaisirs les plus doux, / Cruelle Jalousie, accourez, armez-vous/ Du poison le plus redoutable » (ID, acte II, scène 7, p. 20). La force de Vénus réside dans l'association avec les autres dieux qu'elle réalise avec son pouvoir de conviction. Figure charismatique, non seulement convainc-t-elle les autres dieux de se joindre à elle, mais aussi les hommes de lui vouer un culte absolu sous peine de sanction. Ce poison est une métaphore qui souligne la manière dont elle s'insinue dans l'existence des humains, particulièrement dans *Idoménée*. La scène suivante montre cette forme de poison qu'elle déverse à l'aide de ses comparses ; Vénus y chante en chœur avec la Jalousie et sa suite : « Versons notre poison sur les feux les plus beaux, / Transformons l'Amour en Furie » (ID, acte II, scène 8, p. 21). Cet extrait présente le rapprochement, que nous avons déjà signalé, de Vénus avec les forces négatives, les Furies. La transformation de l'amour en fureur démontre le point central de la dualité vénusienne. Le risque perpétuel de sombrer d'un côté comme de l'autre est un élément significatif de cette

---

<sup>143</sup>Robert Schilling, *La religion romaine de Vénus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste*, Paris, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, E. de Boccard, 1954, p. 43.

pièce. En effet, la présentation initiale de Vénus est précédée d'une symphonie de flûtes<sup>144</sup> qui promet les plaisirs et les charmes de l'amour à Éole, tandis que, plus loin, à la fin de l'acte II (scènes 6, 7 et 8), on voit une Vénus intransigeante demandant à la Jalousie de répandre l'horreur de ses « plus funestes coups ». Sa personnalité changeante permet au librettiste de jouer de ses deux côtés pour créer un effet de suspense, car elle est tantôt bienveillante et protectrice (surtout à l'égard d'Électre qui partage sa fureur), tantôt vindicative à l'égard de ceux qui ne lui savent pas gré. Comme nous l'avons démontré, Vénus revêt deux identités : l'une dorée, l'autre noire, qui est la figure davantage employée pour *Idoménée*. Trouvant ses racines dans l'Antiquité, cette dualité reprend une tension présente dans la mythographie médiévale, qui développe deux facettes de la Vénus christianisée. La première est la *Caritas* qui provient de la notion de mérite. Cette partie de Vénus, qui est en harmonie avec le cosmos, légitime et naturelle, n'est pas sans évoquer l'image de la Vierge Marie dans l'iconographie médiévale. La deuxième est la *Cupiditas* provenant de la luxure, c'est l'illégitime Vénus, la noire, la perverse qui punit et se venge<sup>145</sup>.

La Vénus *Caritas*, sobre et classique, sera mise en valeur dans la peinture, le chant et la poésie<sup>146</sup>. Ses attributs se reflètent dans la musique souriante et joyeuse imaginée par Campra pour signaler l'arrivée de Vénus sur scène dans le prologue

---

<sup>144</sup> L'association courante de Vénus et d'Amour avec la flûte à bec et la flûte traversière remonterait à la Renaissance ; Georgia Cowart, *The Triumph of Pleasure. Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 59.

<sup>145</sup> Annis Pratt, *Dancing with the Goddesses: Archetypes, Poetry, and Empowerment*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 127.

<sup>146</sup> Gwendolyn Trottein, *Les enfants de Vénus. Art et astrologie à la Renaissance*, Paris, Lagune, 1993, p. 22-23.

d'*Idoménée*. Mais il s'agit d'une attente vite détrompée, lorsque nos auteurs, à l'aide de la musique et des paroles, créent dès le début du prologue un revirement en montrant la facette plus sombre de la déesse. La « Symphonie agréable qui annonce Vénus » prépare l'auditoire à une déesse douce et calme. Mais une fois sur scène, Vénus expose à Éole sa haine et son désir de vengeance au moyen d'un chant impérieux qui répond à la dimension impérative de son propos : « Ordonne aux aquilons de soulever les eaux, / Et de servir ma juste haine » (ID, prologue, scène 2, p. vij). Le duo avec Éole qui suit (et que nous avons évoqué plus haut) confirme, par le caractère enlevé de sa figuration en croches, la détermination de la déesse, de même que la manière – ici musicale – dont elle s'allie à des divinités secondaires pour exercer sa vengeance. Cette scène du prologue met ainsi en place l'essentiel de la dynamique de la tragédie lyrique. Nous savons dès lors que le sujet de la pièce est la vengeance de Vénus, figure qui règne en maîtresse dans le prologue. Il est alors intéressant de constater le fait que Neptune, l'autre divinité qui préside le cortège de déités présentes dans cette tragédie lyrique, ne paraît pas dans le prologue, pourtant le lieu souvent privilégié pour les apparitions divines. Cela annonce le caractère secondaire de Neptune et des puissances fluviales, qui participeront indirectement au projet de Vénus.

Revenons à l'héritage médiéval, mélange d'éléments païens et chrétiens qui trouveront leur prolongement dans l'art humaniste de la Renaissance jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Dès l'époque médiévale, « [p]ar tout un aspect de son personnage, Vénus

[devient] une figure qui relève du merveilleux poétique »<sup>147</sup>. Le pouvoir de l'amour dans la littérature courtoise concède une place prépondérante à la figure de Vénus puisque plusieurs prières lui sont adressées autant dans la poésie que dans les romans courtois, par exemple dans le *Roman de la rose*, les *Dits* de Guillaume de Machaut, les *Trionfi* de Pétrarque ou encore dans *Il Filostrato* de Boccace<sup>148</sup>. La déesse mythologique de la littérature médiévale et de la Renaissance se mêle directement de la vie des mortels et descend sur terre pour leur dicter ses lois en échange de ses faveurs. Elle est en lien étroit avec l'humain et se montre ouvertement à celui-ci. Elle intervient de la même manière au sein d'*Idoménée*, par exemple, lorsqu'elle apparaît à Électre suite à ses prières à la fin du second acte. Dans cette prière, Danchet utilise le personnage d'Électre pour développer la figure d'une Vénus impitoyable qu'il désire mettre en évidence : « Implacable Venus, trop cruelle Déesse, / Si tu veux par tes feux punir toute la Grèce, / Qu'il éprouve l'horreur de mes tourmens secrets : / Exerce, rempli ta vengeance, / Qu'il aime, & comme moy, qu'il ressente tes traits, / Sans qu'il puisse avoir d'esperance » (ID, acte II, scène 5, p. 18). En réponse au monologue d'Électre, Vénus descend pour se manifester et assurer celle-ci de son appui : « Je sçauray traverser un amour qui m'offense : / Laisse-moi dans ces lieux, / Ta vengeance est commune avec celle des Dieux » (ID, acte II, scène 6, p. 19). Vénus représente le moteur de l'action, c'est sa figure qui fait avancer l'intrigue.

---

<sup>147</sup> Robert Schilling, *La religion romaine de Vénus*, op. cit., p. 360.

<sup>148</sup> Gwendolyn Trottein, *Les enfants de Vénus*, op. cit., p.34.

### **Vénus, divinité de la tragédie lyrique**

De manière générale, surtout dans les ordres catholiques et les écoles jésuites où apparaît la première tragédie qui traite de ce sujet, *Idoménée* (1700) par François Paulin, les divinités païennes sont utilisées afin d'interagir avec l'homme par respect et surtout par piété envers la religion catholique, puisque le divin se situe dans une classe à part de l'humanité. Dans ce cas, pourquoi attribuer une place si importante à Vénus dans le théâtre musical des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>149</sup> ?

Avec le christianisme, Vénus ne s'efface point ; au contraire, son personnage s'adapte aux besoins du christianisme. Elle se métamorphose en mère de la poésie et de la littérature courtoise. Elle est destinée à entrer en contact avec l'homme parce que ses liens avec les passions humaines la rendent plus tangible que le Dieu chrétien, qui se situe dans l'essence, un concept abstrait impossible de représenter concrètement puisque c'est une entité sans corps ni forme. On ne s'étonnera pas du fait que Vénus se voie conférer un rôle particulier dans la tragédie lyrique au XVII<sup>e</sup> siècle. Tout d'abord, comme le précise Étienne Gros, « [I]es dieux de Quinault interviendront, comme les dieux de la pastorale, aux moments opportuns pour faire rebondir l'action ; ils pousseront les hommes à la haine, à la vengeance, à l'amour, aux combats ; ils se querelleront, eux aussi, au-dessus des mortels et assouviront leurs

---

<sup>149</sup> Anne Hardeman (*Representing Venus, op. cit.* p. 67 et suiv.) affirme que, de toutes les divinités, Vénus est la plus fréquemment mise en scène à l'époque. Entre 1671 et 1723, la déesse aurait été, selon Hardeman, le personnage central d'au moins 5 œuvres : *Psyché* (Corneille/Lully, 1678), *La Naissance de Vénus* (Picque/Collasse, 1696), *Vénus et Adonis* (Rousseau/Desmarest, 1697), *Hésione et Diomède* (De la Serre/Bertin de la Doué, 1710), sans compter ses nombreuses apparitions dans d'autres pièces à titre de figure secondaire. Curieusement, Hardeman ne mentionne pas *Idoménée*.

rancunes à leurs dépens »<sup>150</sup>. Danchet utilise Vénus dans ce sens, lorsque, par exemple, elle pousse Électre à la haine et à la vengeance contre Idamante ; elle désire que, tout comme elle, « il [ne] puisse avoir d'espérance » (ID, acte II, scène 5, p. 18). Elle sème la jalousie dans les cœurs et à l'aide du désespoir qu'elle peut susciter, elle inspire la terreur, comme dans *Psyché* et *Diomède* qui montrent une Vénus colérique et vengeresse<sup>151</sup>, mais de manière plus vive, compte tenu du fait que la déesse n'est que peu présente sur scène.

Successeurs de Quinault et Lully, Danchet et Campra ont été grandement influencés par le traitement des divinités qu'imposent les fondateurs de la tragédie en musique à la suite de *Cadmus et Hermione* (1673), principalement en ce qui a trait au prologue. Danchet et Campra pousseront cependant plus loin le traitement des divinités de manière à en faire les principaux instigateurs de la tragédie en musique, spécialement dans *Idoménée*. De ce fait, « la mythologie restera pour beaucoup de poètes le ressort essentiel du drame »<sup>152</sup> qui servira de détonateur au tragique. Les dieux détiennent ainsi une fonction essentielle dans le développement de la tragédie lyrique et sur le dénouement dépendamment de leur champ de pouvoir. Dans ce cas, pourquoi attribuer un rôle tutélaire à Vénus particulièrement dans *Idoménée*, mais dans plusieurs tragédies lyriques et ce, même à l'extérieur de ses champs de compétences ?

---

<sup>150</sup> Étienne Gros, « Les origines de la tragédie lyrique et la place des tragédies en machines dans l'évolution du théâtre vers l'opéra », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 35<sup>e</sup> année, n° 2, 1928, p. 163.

<sup>151</sup> Voir Anne Hardeman, *Representing Vénus*, op. cit., p. 76.

<sup>152</sup> Étienne Gros, « Les origines de la tragédie lyrique », art. cité, p. 164.

Vénus se présente constamment entourée d'oiseaux de toutes sortes dans l'iconographie, tout particulièrement le cygne; l'esthétique artistique de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle en France et en Italie offre une position favorable aux «oiseaux et [à] leurs chants [qui] sont alors très prisés et [qui servent] à symboliser le poète lyrique et sa poésie chantée »<sup>153</sup>. Vénus devient la représentante parfaite de cette forme de théâtre musical qui expose les lois de l'amour et qui dispose d'un registre qui s'apparente étrangement au domaine dans lequel la déesse exerce son pouvoir. De cette façon, elle représente cette *natura entis* qui est associée à la nature des choses, la nature de l'être dans son fondement. Elle représente donc la pureté au sens étymologique et non au sens symbolique. Cette limpidité de l'âme qui dépasse la juste mesure et qui conduit à l'*hybris*. Cette *natura entis* est principalement exposée dans les pastorales, genre précurseur de la tragédie lyrique qui exprime les lois de l'amour dont nous avons fait mention ainsi que ses attributs, mais dont la mise en scène est beaucoup moins fastueuse que celle de la tragédie lyrique. Étienne Gros souligne l'évolution des divinités sur le déroulement de l'action dans la tragédie lyrique basé sur la structure de la pastorale, genre précurseur puisque «[l]es dieux reprendront dans l'action l'importance qu'ils avaient jadis et, par suite de leur intervention constante, le spectacle et la mise en scène se développeront»<sup>154</sup>, tout comme la structure narrative. Ceci expliquerait, entre autres, la présence du personnage de Vénus dans *Idoménée* de Danchet et Campra, ainsi que l'élaboration

---

<sup>153</sup> Gwendolyn Trottein, *Les enfants de Vénus*, op. cit., p.37.

<sup>154</sup> Étienne Gros, « Les origines de la tragédie lyrique », art. cité, p. 164.

de ses fonctions qui influencent directement la structure dramatique et ce, dès le prologue.

## **B. Neptune**

Dieu souverain des mers en Grèce, à Rome et en Étrurie, Neptune (ou Poséidon) joue un rôle important dans *Idoménée*. Dans cette section, nous examinerons brièvement l'évolution de sa figure de la Grèce et la Rome antiques jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, de manière à mettre en lumière la relation entre Neptune et Vénus, qui sont étroitement associés dans la tragédie lyrique de Danchet. Nous serons ainsi en mesure de comprendre la présence, le rôle et la fonction de ce dieu dans notre pièce à l'étude. Nous verrons que la relation entre Vénus et Neptune est complexe ; Danchet en joue d'ailleurs afin de construire sa tragédie lyrique, en faisant en sorte que Neptune, par son intervention auprès d'Idoménée, poursuive l'action entamée par la colère de Vénus et se retrouve, par la force des événements, à partager le courroux de la déesse à l'égard des Crétois. Il devient ainsi un adjuvant de la vindicte de Vénus.

### **Le caractère tempétueux de Poséidon**

Provenant d'un mythe archaïque, Poséidon apparaît, dès l'époque mycénienne, comme « l'ébranleur de la terre »<sup>155</sup> ; en raison des nombreuses tempêtes qu'il fait éclater, sa puissance est donc en lien avec les catastrophes naturelles. D'abord considéré comme un roi prééminent et universel, il est converti vers le I<sup>er</sup> millénaire avant Jésus-Christ en un « dieu chthonien violent qui s'exprime essentiellement par

---

<sup>155</sup> Ce surnom provient principalement des ouvrages d'Homère, l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

des catastrophes naturelles [...] et devient fondamentalement étranger à tout ordre social »<sup>156</sup>. Dans la culture romaine, Neptune n'a pas de mythologie propre et il n'apparaît que tardivement, ce qui explique son assimilation rapide à Poséidon<sup>157</sup>, avec cette nature violente et brutale qui est d'ailleurs exploitée par Danchet pour représenter Neptune dans *Idoménée*, où cet aspect est mis en relief par l'épithète utilisée par le roi crétois pour l'interpeler : « C'est envain, Dieu barbare, / Que par ces châtements ton courroux se déclare, / Si tu veux mon trépas, je suis prêt de mourir » (ID, acte III, scène 8, p. 34). L'usage de l'adjectif *barbare* accolé à ce dieu renvoie à sa nature cruelle et impitoyable. Dans le même sens, Idoménée, confiant à Arcas sa peine, s'écrie : « Si d'un dieu trop cruel je fuy l'Arrest funeste, / Puissent contre mes jours les autres Dieux s'unir ! » (ID, acte III, scène 1, p. 24). Suggéré par ces énoncés exclamatifs, le caractère effrayant, voire sanguinaire du dieu s'exprime surtout dans le sacrifice exigé par Neptune à travers le pacte qu'il conclut avec Idoménée et qui l'oblige à choisir entre sa vie et celle de son fils. La solution au problème initial n'en est pas une, puisque comme l'affirme le roi, en s'adressant indirectement à Neptune : « Quand tu me sauves d'un naufrage, / Tu m'offres des perils plus à craindre pour moy » (ID, acte III, scène 1, p. 23). L'aide apportée par le dieu doit être payée fort cher, ce qui accentue l'effet tragique de la situation.

---

<sup>156</sup> Charles Doyen, *Poséidon souverain*, sur le site du centre d'études des mondes antiques de l'Université catholique de Louvain, [en ligne] <https://www.uclouvain.be/394098.html>, consulté le 26 octobre 2012.

<sup>157</sup> Raymond Bloch, « Quelques remarques sur Poséidon, Neptune et Nethuns », dans *D'Héraklès à Poséidon mythologie et protohistoire*, Paris, Librairie Champion, 1985, p. 345.

L'aspect chtonien de Poséidon/Neptune s'explique en partie par sa naissance mise sous le signe de la violence. Son père Chronos, en réaction à un oracle annonçant qu'il enfanterait un enfant plus puissant que lui, dévorait sa progéniture au moment de sa venue au monde. Pour sauver son fils, Poséidon, Rhéa donna à Chronos un jeune cheval à la place du nouveau-né. À partir de ce moment, pour commémorer ce sacrifice, Poséidon honora cette bête qui lui avait été associée. Le cheval participe d'ailleurs à symboliser la véhémence qui définit Neptune dans *Idoménée*. Lors des tempêtes engendrées par cette déité, les vagues mugissent et galopent sur la mer ; ce sont, au sens figuré, les chevaux de Poséidon. Le dieu prend « en charge la violence, la fougue, la puissance inquiétante et incontrôlable de l'animal [...] »<sup>158</sup> pour la faire sienne et devenir « Poséidon, dompteur de chevaux ». Dans *Idoménée*, il est le seul en mesure d'intervenir afin de faire cesser la tempête et les vagues engendrées par les vents d'Éole. Ce trait lui confère un rôle de maître des eaux qui se traduit par l'ascendant qu'il a sur une foule de divinités secondaires et de créatures marines, tels Protée, Nérée et les Tritons. Nous verrons plus loin que, dans *Idoménée*, Protée est l'instrument de la colère de Neptune et que son rôle est tributaire de celui-ci. Rappelons qu'au nom de Neptune, Protée ordonne à un monstre marin de sévir afin de punir l'insubordination d'Idoménée lorsque celui-ci refuse de sacrifier son fils. C'est ce que constate Ilione, en regrettant que Neptune ait concrétisé

---

<sup>158</sup> Marcel Détiéne, *Expérimenter dans le champ des polythéismes*, *Kernos* [En ligne], 1997, mis en ligne le 12 avril 2011, consulté le 11 octobre 2012. URL : <http://kernos.revues.org/645> ; DOI : 10.4000/kernos.645, p. 63.

son désir de vengeance : « Un Monstre excité par Neptune, / Sur ces bords désolez venge mon infortune. / Que l'effroy, que l'horreur accompagnent ses pas, / Qu'il couvre de mourants cette rive sanglante, / [...] Dieu des Mers, pour ses jours j'implore ta puissance ; / Ilione à ce prix, ne veut point de vengeance » (ID, acte IV, scène 1, p. 35-36). En dépit de sa quasi absence de la scène, Neptune – plus que Vénus – influence directement le cours de l'action, le librettiste ayant largement exploité son statut de divinité souveraine et ancestrale mise sous le signe de la violence.

En lien avec son aspect violent et destructeur, le Poséidon *Hippios* possède un aspect psychopompe par son lien direct avec le monde souterrain du fait que le cheval accompagne son maître dans le monde d'Hadès. De plus, les chevaux mythiques engendrés par Poséidon ont le pouvoir de traverser les eaux qui mènent au Tartare, au Styx et à l'Achéron, afin de se rendre dans l'Autre Monde. Dans *Idoménée*, il est possible de constater une manifestation de ce pouvoir lorsque, dans la dernière scène, à la suite de l'apparition de Némésis, Idoménée, envahi par la fureur, évoque cet aspect qui lie le dieu aux Enfers : « D'un coup de son trident Neptune ouvre la terre !... / Dieu Cruel, regnes-tu jusques dans les Enfers ? / Tu fais sortir les Eumenides !... » (ID, acte V, scène 5, p. 54). Ce dieu aux origines chtoniennes a donc une puissance étendue qui permet à Danchet de le faire intervenir de diverses façons, par le truchement de figures subalternes.

### **Neptune dans la tragédie lyrique**

Neptune est nettement moins présent que Vénus dans les tragédies lyriques. Dans *Isis* (Lully et Quinault, 1677), il fait une apparition dans le prologue pour indiquer que le Héros (c'est-à-dire le roi) a récolté des victoires sur les mers. Extérieure à la tragédie proprement dite, son intervention fait néanmoins valoir sa domination des vents et des flots. Ce trait est récurrent dans d'autres opéras, par exemple l'acte II de *Thetis et Pelée* (Pascal Colasse et Bernard le Bouvier de Fontenelle, 1689), où Neptune suscite une tempête pour exprimer sa déception de voir Thétis lui échapper au profit de Jupiter. On peut comprendre que certains librettistes aient voulu exploiter plus systématiquement la violence associée à Neptune. Et s'il arrive parfois que la déité soit bienveillante, comme dans *Alcyone* (Marin Marais et Antoine Houdar de la Motte, 1706), où Neptune apparaît à la fin pour redonner vie à Alcyone, dans les années 1710, c'est plutôt son côté tumultueux que l'on met en relief, comme dans *Télémaque* (André Cardinal Destouches et Simon-Joseph Pellegrin, 1714), où, même si le dieu des mers n'apparaît pas sur scène, son ombre plane sur l'ensemble de la tragédie, lorsque diverses figures, comme Calypso, font longuement état (dès le premier acte) de la colère du dieu contre Ulysse. Dans *Idoménée*, la puissance et la violence de Neptune se font sentir à divers moments de la tragédie, même s'il n'apparaît qu'une seule fois sur scène, au second acte, pour faire cesser la tempête déclenchée par Éole sur l'ordre de Vénus. S'adressant aux vents dans la première scène, la musique décrit une basse martelée

au-dessus de laquelle les violons font de rapides figurations en doubles croches, il commande d'une voix de basse habituellement associée au personnage : « Cessez de soulever les ondes, / Vents orageux, cessez : / Rentrez dans vos prisons profondes, / Neptune parle, obéissez » (ID, acte II, scène 2, p. 12). Par cet ordre, Neptune intervient dans le cours des événements et change la destinée d'Idoménée initialement déterminée par Vénus. Sa parole a une grande force injonctive, même lorsqu'elle est relayée par des divinités secondaires, comme Protée. Virgile aurait contribué à faire de Neptune un dieu lié aux pouvoirs du langage ; selon Ruben Brower, il serait ainsi devenu un orateur dont l'efficacité réside tant dans l'explicite que dans le non-dit<sup>159</sup>. En effet, Neptune n'a pas besoin de proférer ses imprécations pour faire comprendre ses volontés, son personnage – comme celui d'autres dieux notoires – est déjà porteur de sens. Ce dieu, tel que peint dans *Idoménée* de Danchet et de Campra, illustre en partie ce trait qui expliquerait son absence physique (sauf à la deuxième scène du deuxième acte où il fait cesser la tempête en échange d'un sacrifice humain), sans toutefois atténuer la frayeur qu'il cause. Il parle peu : quatre vers destinés aux vents pour qu'ils se calment (son chant s'impose sur un fond instrumental encore agité), puis, après avoir obtenu que la tempête cesse, il adresse à Idoménée quatre vers (portés par un accompagnement paisible désormais) lui rappelant l'« hommage » que celui-ci lui a promis. Le mode qu'il emploie est toujours l'impératif, ce qui le rapproche de Vénus dans ce contexte. Extrêmement

---

<sup>159</sup> Reuben Brower, *Mirror on Mirror: Translation, Imitation, Parody*, Cambridge, Harvard University Press, 1974, p. 26-27.

redouté, Neptune est continuellement invoqué dans le but d'obtenir sa faveur, initialement par Idoménée qui, afin de faire cesser la tempête, va jusqu'à accepter le sacrifice du premier homme qu'il rencontrera sur la rive : « Dans l'horreur du naufrage, / Pour ravir à la mort mes sujets allarmez, / Appren les vœux que j'ay formez : / Vœux indiscrets, trop tard vous troublez mon courage; / Si Neptune en courroux faisoit cesser l'orage, / J'ay juré d'immoler le premier des Humains / Que je verray sur ce rivage; / Dans le sang innocent dois-je tremper mes mains ? » (ID, acte II, scène 3, p. 13). Dans l'impossibilité de lui offrir son fils en sacrifice, Idoménée est même prêt à se sacrifier lui-même : « Si tu veux mon trépas, je suis prêt de mourir » (ID, acte III, scène 8, p. 34). Ilione aussi demande ses faveurs après l'émergence du monstre marin par Protée afin de sauver son amant : « Dieu des mers, pour ses jours j'implore ta puissance » (ID, acte IV, scène 1, p. 36). Les hommes obtiennent ainsi la protection divine en échange de leur dévotion. En effet, Neptune sort de la mer pour s'adresser à Idoménée qui le prie d'être secouru de la tempête : « Ne crain plus les outrages / Des flots & des vents ennemis; / Mais, offre-moy sur ces rivages, / L'hommage que tu m'as promis » (ID, acte II, scène 2 p. 12). La providence des dieux a un prix et celle de Neptune dans ce cas-ci coûte une vie humaine. Qu'elle soit directe ou indirecte, sa figuration est efficace, il n'est pas nécessaire dans ce cas pour Danchet de le faire intervenir physiquement dans le cours de l'action ; on comprend le recours à des divinités subalternes qui servent de relais à la parole du dieu, tout en se chargeant de ses basses besognes.

Au XII<sup>e</sup> siècle, avec la christianisation, *Neptunus* est devenu un démon marin. La transformation de ce mythe païen au contact de la religion catholique interdit le culte de ce dieu démoniaque en France. Par son aspect lugubre et sauvage provenant de ses origines chtoniennes, il représente un danger de perte. Cette perception du dieu est discernable métaphoriquement dans *Idoménée* lorsque le roi crétois s'exclame devant le spectacle de son fils qui, après avoir fait ses adieux à Illione, désire s'offrir lui-même en sacrifice au dieu : « Ciel ! que vois-je ! mon Fils au Temple de Neptune ! / Prince, que faites-vous ? éloignez-vous d'icy.../ Le Dieu qui fait nôtre infortune [...] » (ID, acte IV, scène 3, p. 41). Ce dieu est sans cesse un péril pour les hommes par son caractère insatiable. Électre, après avoir avoué son amour à Idamante qui est devenu roi de Crète grâce au sacrifice par Idoménée de sa couronne, rappelle la menace que représente ce dieu auquel on n'a pas rendu les hommages demandés : « Neptune peut encor rallumer son courroux, / Je vais implorer sa puissance [...] » (ID, acte V, scène 1, p. 49). Tout au long de la tragédie lyrique, la puissance de Neptune est soulignée. Cette puissance est un vecteur incontournable du déroulement de l'action puisque les personnages humains prennent leurs décisions et agissent en conséquence de celle-ci, jumelée à celle de Vénus.

### **C. La relation Vénus/ Neptune : l'empire des mers**

#### **Deux figures fondamentales**

Aucun mythe ne lie Vénus et Neptune directement, même si ces divinités ont plusieurs points en commun. Notre tragédie lyrique a ceci de particulier qu'elle

développe ces relations en créant une complémentarité de ces deux figures qui soutient l'action dramatique. Si elles n'interagissent pas directement (elles ne sont jamais sur scène en même temps), ces deux divinités ont un dessein commun : se venger des Crétois. Leur action peut se contredire (comme lorsque Neptune met fin à la tempête suscitée par Vénus), mais elle devient en fin de compte convergente au cours de la pièce.

Soulignons quelques traits communs. Tout d'abord, l'eau est l'élément constitutif qui les unit. La naissance de Vénus, comme nous l'avons démontré, a lieu dans l'eau, ce qui explique que les divinités de la mer accompagnent Vénus dans son cortège, comme nous pouvons le remarquer dans la didascalie de la scène du prologue d'*Idoménée*. Elle détient un caractère versatile dont Danchet a su tirer parti afin d'édifier ce lien avec Neptune. Il la fait également régner « en maîtresse sur l'élément mobile et capricieux où elle a été jadis enfantée [...] »<sup>160</sup>, tout comme Neptune qui, évidemment, préside à la navigation et protège les voyageurs. Vénus protège aussi les marins comme nous pouvons le remarquer par les nombreux sanctuaires situés tout autour de la Méditerranée. Selon Catherine Lochin, la déesse « assure la protection des marins et règne sur les ports et les rivages, en cela elle est complémentaire de Neptune »<sup>161</sup>. Ces quelques temples érigés en son honneur, par exemple au Pirée et à Égine, rattachent son culte au dieu des mers et à celui des

---

<sup>160</sup> Paul Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, Paris, Garnier Frères, 1879, p. 190.

<sup>161</sup> Catherine Lochin, « Mosaïque et statue de culte Neptune et Amphitrite à Herculaneum », *Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale*, vol. 352, n° 9, 2005, p. 35-49.

voyageurs. Vénus est donc aussi une déesse marine, ce qui explique en partie la manière dont Danchet emploie cette divinité en corrélation avec Neptune.

Par ailleurs, les deux divinités disposent d'un côté ténébreux dont le librettiste exploite le caractère intransigeant pour en faire des figures redoutées des hommes et des dieux. Ces deux déités proviennent de mythes archaïques et d'un culte ancestral qui s'emploient à accentuer la crainte à leur égard, puisque, à l'instar de flots changeants et sombres auxquels elles sont associées, elles suscitent chez l'humain une inquiétude qui s'exprime dans *Idoménée*. Le personnage éponyme, une fois seul, dévoile son sentiment d'effroi face au sacrifice de son fils exigé par Neptune et face à l'influence de Vénus : « Je crains le Dieu des mers, & l'Amour, & moy-même » (ID, acte III, scène 3, p. 28). S'il s'inclut aussi dans cette énumération, c'est pour montrer à quel point, se sachant assujetti à la volonté des dieux, il redoute les conséquences de toute initiative de rébellion. Comme le spectateur du XVIII<sup>e</sup> siècle, il sait que les dieux sont « spectateurs du monde humain, [mais deviennent] acteurs dans une bataille qui remet en jeu leur souveraineté »<sup>162</sup>. Lorsqu'ils agissent dans le même sens, comme c'est le cas pour Vénus et Neptune dans *Idoménée*, l'humain ne peut guère échapper à leur action commune, ce qui accentue l'effet tragique de la situation. On en vient même à ne plus distinguer leurs motifs de vengeance respectifs. Lorsqu'il découvre son fils au temple de Neptune prêt à se sacrifier au nom de sa patrie, Idoménée déclare : « Un Dieu me fait sentir la haine, / Il a glacé mon cœur d'effroy »

---

<sup>162</sup>Annie-France Laurens et François Lissarrague, « Entre Dieux », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 5, n<sup>os</sup> 1-2, 1990, p. 54.

(ID, acte IV, scène 3, p. 42). Par cette formule allusive, Danchet évite de préciser qui est le principal responsable de la situation. Par ailleurs, un monologue d'Idoménée à la scène 3 de l'acte III indique que l'action concertée des dieux est à blâmer : « Mon Fils est condamné ; c'est le crime des Dieux, [...] N'exerce point sur moy ta cruelle puissance, / Amour, je ne puis t'obéir » (ID, acte III, scène 3, p. 28). Il est impossible à ce point de déterminer de quelle vengeance il s'agit, puisque la colère de Neptune va dans le même sens que celle de Vénus.

Dans un système de complémentarité suggéré par la tradition mythologique et exploité par Danchet, Vénus et Neptune deviennent les causes et les catalyseurs de l'action dramatique. Cette complémentarité se situe cependant à deux degrés différents : Vénus apparaît comme une figure plus concrète dans l'action d'*Idoménée*, tandis que Neptune reste plus abstrait et présente un visage allégorique de la vengeance. La construction du prologue annonce bien cette différenciation. Seule Vénus y apparaît, demandant aux vents de se soulever pour faire périr les Crétois vainqueurs des Troyens. Éole, divinité soumise à Neptune, assure la présence indirecte du dieu des mers et annonce en quelque sorte l'intervention ultérieure de celui-ci dans la première moitié de la pièce. Si on divise la tragédie lyrique en deux parties, le prologue étant l'acte zéro, nous avons alors six actes qui forment deux parties égales et symétriques. Les apparitions des divinités majeures ou primaires, Vénus et Neptune, ne se trouvent que dans la première partie (prologue, actes I et II), tandis que, dans la deuxième partie (actes III à V), les divinités accessoires ou secondaires prennent le relais dans le but de réaliser leurs désirs. Vénus et Neptune

représentent donc des personnages clés de la pièce, puisque dans la première partie, qui sert d'exposition, ils lancent l'action, qui se trouve poursuivie et développée par d'autres divinités qui leur sont dévouées. Vénus et Neptune en veulent aux Crétois pour deux raisons différentes : la première veut venger les Troyens vaincus, tandis que le second désire châtier l'impiété d'Idoménée qui refuse de lui sacrifier son fils. Mais leurs desseins se rejoignent en cours de route, même si leurs moyens sont quelque peu différents. Leur influence se tisse de manière plus serrée, dans la deuxième partie de la tragédie lyrique (actes III à V), par l'intermédiaire de divinités secondaires, qui illustrent l'étendue du pouvoir des dieux principaux en montrant, par une série d'apparitions et d'épreuves, que nul ne peut défier impunément Vénus et Neptune.

Associés à d'autres divinités qui sont secondaires, Vénus et Neptune étendent leur pouvoir et leur portée par leur entremise. Ces divinités, comme Éole, Protée et Némésis, contribuent à définir davantage la volonté des divinités primaires et deviennent leur extension, tout en gardant leur personnalité propre, afin d'influer sur la structure dramatique de la tragédie lyrique tout en amenant une diversification de l'action.

#### **D. Les divinités secondaires**

##### **Éole, le maître des vents**

Éole, dieu des vents qui habite l'archipel Lipari, est généralement considéré comme le fils de Jupiter et de la nymphe Ménalippe, même si certaines légendes lui

attribuent comme parents Ségestè, fille du Troyen Hippotès, et du fleuve Crinise<sup>163</sup>. Ne faisant pas partie de la liste des vingt dieux les plus importants<sup>164</sup>, cette divinité secondaire ne semble pas avoir suscité un intérêt marqué, ce qui expliquerait le peu de données mythologiques la concernant et la confusion quant aux différents personnages du même nom. Maître des vents, Éole les enferme dans des grottes profondes, ils sont généralement au nombre de douze. Fils de Poséidon dans l'*Odyssée* d'Homère – version que nous privilégierons –, Éole, en raison de son ascendance, agit dans le même champ de compétence que son père auquel il est subordonné : ainsi, il « soul[ève] les flots, déchaîn[e] les tempêtes, mais il [est] soumis à l'empire de Neptune »<sup>165</sup>. Tout comme son père, par sa souveraineté sur les vents, il était imploré par les navigateurs, puisqu'il poussait les nuages dans le ciel et faisait enfler les vagues de la mer<sup>166</sup>. C'est d'ailleurs le rôle qu'il joue dans *Alceste* (Quinault-Lully, 1674) où, à l'acte I, il apaise la mer pour permettre à Admète et à Alcide de se mettre à la recherche d'Alceste. Dans *Idoménée*, il intervient dans le prologue pour nuire à la navigation du roi de Crète qui cherche à retourner chez lui. Son action sera cependant suspendue par Neptune au cours du premier acte, en échange de la promesse d'Idoménée dont nous avons déjà évoqué. Si Éole n'apparaît sur scène que dans le prologue (où il préfigure en quelque sorte le dieu des mers), sa

---

<sup>163</sup> Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne*, tome 55, Paris, L.-G. Michaud, 1833, p. 434.

<sup>164</sup> Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne*, tome 54, Paris, L.-G. Michaud, 1832, p. 180.

<sup>165</sup> Frédéric Troyon, *Cours de mythologie, op. cit.*, p. 30.

<sup>166</sup> Pierre Yves Morvan, *Dieu est-il un gaucher qui joue aux dés ? Histoire drôle, mais vraie, de la découverte de l'univers, et de ses environs*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 13.

présence est maintenue implicitement dans la tragédie par la menace de tempêtes et de perturbations qui risquent de résulter du non respect par Idoménée du pacte conclu avec Neptune.

Le prologue débute avec Éole qui impose sa volonté aux vents pour les calmer en premier, avant de les relâcher. Il s'adresse à eux dans des termes qui ne laissent aucun doute sur son pouvoir : « Calmez une inutile rage, / Obeissez à vôtre Roy » (ID, prologue, scène 1, p. v). C'est alors qu'une « Symphonie agréable » annonçant l'arrivée de Vénus fait dire à Éole : « Quelle douce harmonie / A des fiers Aquilons suspendu le courroux! / L'horreur de ces lieux est banni! » (ID, prologue, scène 2, p. vj). Après la musique agitée du début avec une figuration en doubles croches, la symphonie vient imposer un apaisement paradoxal, puisque Vénus cherche à vrai dire à déclencher les puissances des vents pour servir ses fins propres. Plutôt que de s'adresser à Neptune, Vénus demande l'aide d'Éole en lui promettant les plaisirs de l'amour. Très rapidement, le dieu acquiesce à sa demande et libère les vents qu'il avait emprisonnés quelques minutes plus tôt : « Brisez vos fers, partez Vents orageux, / De la Mere d'Amour allez remplir les vœux » (ID, prologue, scène 2, p. vij). L'adhésion au projet de Vénus est démontré par un duo qui unit les deux divinités chantant quasiment la même ligne mélodique (« Allez, partez, volez, signalez vôtre zele, / Aquilons, armez-vous d'une fureur nouvelle » (*ibid.*)), ce qui confirme l'assujettissement d'une divinité à la volonté de l'autre. Voilà à quoi se limite la présence d'Éole dans les deux premières scènes du prologue. Comme il s'agit pour les « Aquilons de soulever les eaux », son rôle n'est donc pas sans rapport avec celui

de Neptune, même s'il apparaît ici comme l'instrument de Vénus. Sans lui, la tempête n'aurait pas été provoquée ; par conséquent, Idoménée n'aurait eu aucune raison de prier Neptune de le sauver des eaux agitées. L'action de l'un répond à celle de l'autre, à la fois semblables et contraires. C'est bien évidemment Neptune, déité primaire et souveraine dans la hiérarchie divine, qui occupe la fonction centrale et détient le pouvoir décisionnel, mais leur influence illustre, par le jeu des forces opposées, la mainmise des dieux sur la vie humaine.

D'autres divinités secondaires viennent confirmer cela en participant à l'élaboration de l'action dramatique ; soumises à Neptune ou à Vénus, elles agissent dans l'intrigue comme les forces accessoires de la vengeance divine.

### **Protée et Némésis : les instruments de la vengeance**

Par leur association directe aux divinités primaires, Protée et Némésis font partie d'un agencement dramatique qui participe au ressort de l'action. Prenons d'abord Protée, divinité marine possédant le pouvoir de se transformer qui s'emploie à garder les troupeaux de phoques et de veaux marins ou autres monstruosité dont les eaux regorgent<sup>167</sup>. Descendant des eaux indo-européennes, il fait partie des « divinités secondaires, vivant dans les eaux, mais ne leur commandant pas »<sup>168</sup>, puisque ce rôle revient à Neptune. La particularité de Protée réside dans le fait qu'il est capable de connaître l'avenir. Dans *Phaëton* (Quinault-Lully, 1683), c'est ce trait qui est exploité : Clymène veut obtenir de Protée des révélations sur Phaëton, mais le

---

<sup>167</sup> Frédéric Troyon, *Cours de mythologie ou les religions payennes au point de vue de la révélation*, Lausanne, Georges Bridel, 1867, p. 29-30.

<sup>168</sup> Raymond Bloch, « Quelques remarques sur Poséidon », art. cité, p. 145.

dieu cherche à se dérober en se métamorphosant en diverses créatures, prétexte pour utiliser des machines de scène<sup>169</sup>. Dans la tradition mythologique, ce don prophétique lui confère un rôle d'ordre judiciaire et son apparition est souvent en lien avec l'éclatement de la vérité<sup>170</sup>. Il en est ainsi dans *Idoménée*, où Protée ne surgit qu'une seule fois, au milieu du développement, soit à la dernière scène du troisième acte, pour rappeler à Idoménée ses obligations. Son intervention courte, mais conséquente, relance l'action. Un chœur décrit son arrivée (« C'est Protée en courroux, qui paroist sur les eaux ! ») au moyen d'une musique rapide et agitée qui traduit l'atmosphère précisée par une didascalie (« *On entend un bruit épouvantable ; la Mer se souleve & les Vents forment une Tempeste* » ; ID, acte III, scène 8, p. 33). Il jaillit de la mer et s'adresse directement à Idoménée pour servir la vengeance de Neptune, dont la colère est exprimée par le caractère orageux de la mise en scène : « Je viens des vastes mers vous fermer les passages. / Roy perfide, d'un Dieu redoute la fureur » (ID, acte III, scène 8, p. 34). Messenger de Neptune, Protée intervient en tant qu'intermédiaire de celui-ci en ordonnant à un monstre d'attaquer la Crète : « Sortez, causez d'affreux ravages, / Monstre, répandez la terreur, Faites par tout sur ces rivages, / Regner l'épouvante & l'horreur » (ID, acte III, scène 8, p. 34). À travers Protée, c'est explicitement l'action de Neptune qu'il faut lire, comme le précise le peuple crétois qui s'exclame : « Ah! quelle haine ! quel courroux ! / Neptune, quel forfait t'irrite contre nous ? » (ID, acte III, scène 8, p. 34). Il est clair que Protée est une

---

<sup>169</sup> Jean-Christophe Maillard, « Le style musical français au XVIII<sup>e</sup> siècle : doutes et certitudes », *Dix-huitième siècle*, n° 224, 2004, p. 455.

<sup>170</sup> Raymond Bloch, « Quelques remarques sur Poséidon », art. cité, p. 148.

manifestation de Neptune venue accomplir la promesse du dieu. En faisant surgir un monstre des eaux, il annonce le caractère imminent de la situation tragique, tout en rappelant que l'espace marin est synonyme de dangers et de catastrophes, dans cette pièce, aussi bien que dans d'autres tragédies, comme chez Racine, où, selon Marc Szuskin, « [l]a mer retrouve [...] la sphère du tragique, c'est-à-dire qu'elle est un espace qui emprisonne, un espace sur lequel pèse une menace »<sup>171</sup> ... celle des dieux, ajouterions-nous. Dans *Idoménée*, une telle menace est particulièrement vive ; elle est portée notamment par Protée dont le pouvoir de transformation évoque le caractère changeant – et par conséquent dangereux – de l'eau.

Protée, mais aussi Némésis comme nous le verrons un peu plus loin, prennent le relais de Neptune et de Vénus dans le déploiement de la structure tragique. Le surgissement de Protée à la fin de la troisième scène marque évidemment la volonté de Neptune et a pour effet d'engager Idamante dans l'action afin de secourir son peuple accablé par ce monstre par la faute de son père. Cet affrontement, il en précise les enjeux dans le dialogue qu'il a avec Ilione à la scène deux du quatrième acte : « Par tout un Monstre affreux / Désolé sur ces bords nos Peuples malheureux : / Je vais combattre sa furie, / Ou plutôt l'exciter à terminer ma vie » (ID, acte IV, scène 2, p. 37). Le monstre aurait pu difficilement apparaître seul ; il fallait un intermédiaire qui rappelle le lien entre son apparition et la volonté de Neptune. Mais

---

<sup>171</sup> Marc Szuskin, « La mer comme espace tragique dans les tragédies de Racine », dans *Racine et la Méditerranée : soleil et mer, Neptune et Apollon*, Actes du Colloque International de Nice des 19-20 mai 1999, Hélène Baby et Jean Emelina (dir.), Nice, Centre de recherches littéraires pluridisciplinaires, Université de Nice, 1999, p. 121.

la vengeance de ce dernier n'est pas assouvie par l'entremise du monstre marin qu'Idamante a réussi à tuer. Au cinquième acte, il faudra donc l'intervention – déterminante – d'une autre divinité secondaire, Némésis, pour que la colère des dieux soit enfin apaisée.

Apparaissant pour la première fois sur scène dans une tragédie lyrique, le personnage de Némésis a un rôle fort semblable à celui de Protée ; son intervention est très brève (elle est formée de six vers, tout comme celle de Protée), mais préparée et conclue par une musique agitée répondant à l'idée de « bruit menaçant » que précise le livret<sup>172</sup>. Associée à la colère et à la vengeance des dieux, Némésis est souvent envoyée, dans la mythologie, comme exécutrice de la justice. Hésiode fait d'elle la fille de Nyx (la Nuit), ce qui tisse un lien avec Vénus. En effet, les premières représentations de Némésis ressemblaient étrangement à Vénus<sup>173</sup>, à qui on a attribué l'épithète *Nemesis* dans les chants cypriens (VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.). Le développement de l'action dans *Idoménée* va aussi dans ce sens puisque c'est Némésis qui vient en tout dernier lieu imposer la justice réclamée d'abord par Vénus, puis par Neptune. Si son intervention ne mentionne que le seul nom de Neptune, ses paroles indiquent bien la pluralité qui caractérise, dans ce contexte, l'idée de vengeance : « Du Souverain des Mers Enemy téméraire, / Penses-tu donc ainsi désarmer sa colere ? / Voy Nemesis : les Dieux m'ont imposé la loy / d'exercer leur vengeance : Que l'Univers

---

<sup>172</sup> Notons que Némésis est chantée par une voix de taille (Louis Antoine Cuvillier, lors de la représentation de 1731). Cet usage d'une voix masculine pour un personnage censément féminin est dévolu, dans la tragédie lyrique, à des figures menaçantes ou monstrueuses (comme Méduse dans *Persée* (1682) de Quinault et Lully).

<sup>173</sup> Édouard Tournier, *Némésis et la jalousie des dieux*, Paris, A. Durand, 1863, p. 274 -276.

avec effroy, / Apprenne à respecter leur suprême puissance » (ID, acte V, scène 4, p. 53). Son unique apparition à la fin de la pièce, concorde, selon la conception aristotélicienne, avec « le moment où le déséquilibre initial [la tempête ordonnée par Vénus qui poussera Idoménée à faire le pacte fatidique avec Neptune] est rattrapé par la destruction générale »<sup>174</sup>. Elle déclenche le dénouement où se résout le conflit entre la volonté humaine et la volonté divine, à l'avantage des dieux, bien sûr, qui ont le dernier mot : Vénus est vengée des Crétois et Neptune a reçu son dû. Idoménée, le plus coupable des humains<sup>175</sup>, sera puni de son *hybris* par Némésis qui châtie l'orgueil excessif des rois. Le roi de Crète est ainsi soudainement pris de folie et n'a plus aucun contrôle sur ses actes et ses pensées : « Quel feu dans mon sein se rallume ! / [...] quel poison me consume ! / Où suis-je ? [...] / Quels serpents! quels flambeaux ! quels sifflements ! quels feux ! / Filles du Stix, soyez mes guides, / Je vous suis, je ressens tous vos transports affreux » (ID, acte V, scène dernière, p. 54). C'est à ce moment que le sacrifice est consommé. Aveuglé par Némésis, Idoménée immole son fils et clôt le dernier acte de la tragédie lyrique. Avec Némésis, qui conduit le personnage principal à commettre un infanticide, se termine une série d'interventions divines, directes ou indirectes, qui laisse en fin de compte fort peu de latitude aux humains.

---

<sup>174</sup> Aristote, *La Poétique*, traduction et annotation de Michel Magnien, Paris, Livre de poche classique, 1990, p. 24.

<sup>175</sup> Idamante est coupable d'aimer la même femme que son père, mais Ilione à son tour est coupable d'aimer, aux yeux de Vénus, un Grec, soit celui même qui a détruit sa patrie.

## Conclusion

Nouveau genre de théâtre qui apparaît au XVII<sup>e</sup> siècle en conjuguant différentes formes d'arts, la tragédie lyrique établit un rapport au merveilleux qui sollicite l'utilisation de divinités, notamment dans le prologue, où se met en place, sur le mode allégorique, un éloge du roi dont Philippe Quinault a fait une sorte de « passerelle », selon l'expression de Laura Naudeix, permettant de passer de la réalité de la salle à « l'espace illusoire de la scène lyrique »<sup>176</sup>.

La forme la plus courante de prologue est celle où les personnages du prologue n'apparaissent pas dans la tragédie lyrique : les dieux qui y figurent sont surtout le prétexte pour un divertissement qui sert de miroir à la cour<sup>177</sup>. Ils peuvent évidemment apparaître dans la tragédie elle-même, à des moments clés de l'action, mais le plus souvent, les divinités du prologue ne sont pas celles de la tragédie.

Une deuxième forme qui, selon Naudeix, se développe à partir de 1700, cherche à tisser davantage de liens entre le prologue et la tragédie<sup>178</sup>. C'est le cas d'*Iphigénie en Tauride* (1704), dont le prologue, écrit par Danchet, fait de l'action de la déesse Diane, qui a sauvé Iphigénie du sacrifice qui l'attendait, la clé de voûte de la pièce. *Idoménée* de Danchet et Campra, qui fait l'objet de la présente étude, s'inscrit dans cette lignée en démontrant un usage du prologue qui permet aux divinités

---

<sup>176</sup> Laura Naudeix, « Par où commencer une tragédie lyrique ? », dans *Recherches des jeunes dix-septémistes*, Actes du V<sup>e</sup> colloque du Centre international de rencontres sur le XVII<sup>e</sup> siècle, Charles Mazouer (dir.), Tübingen, Gunter Narr, coll. « Biblio 17 », 2000, p. 63.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 67.

d'intervenir de manière directe et continue sur l'action dramatique. Si l'usage de divinités n'est pas une chose surprenante *a priori*, son association avec un investissement dramatique spécifique du prologue permet d'accroître la visibilité et l'influence des dieux sur le monde humain. Le changement de statut du prologue devient visible vers 1710 lorsque celui-ci s'insère dans la structure dramatique comme annonciateur de l'action. *Idoménée* – c'est ce que nous avons cherché à démontrer – semble représenter un moment crucial dans l'évolution du genre, par le rôle central qu'y jouent les divinités, et ce, dès le prologue. Il s'agit vraisemblablement d'un souci caractérisant l'écriture de Danchet qui n'hésite pas à donner une fonction dramatique forte aux dieux. Girdlestone souligne, dans son ouvrage *La tragédie en musique: 1673-1750*, que les œuvres écrites par Danchet dans les années 1710 sont ses meilleures<sup>179</sup>. *Idoménée*, en particulier, lui apparaît comme une « tragédie véritable », l'un des rares opéras de l'époque à pencher de ce côté, avec *Médée* (Thomas Corneille, Marc-Antoine Charpentier, 1693), *Philomèle* (Pierre-Charles Roy, Louis de La Coste, 1705), *Callirhoé* (Pierre-Charles Roy, André Cardinal Destouches, 1712) et *Cassandre* (F.-J. de Lagrange-Chancel, Toussaint Bertin de La Doué, 1706)<sup>180</sup>. Mais, curieusement, il n'insiste pas sur la fonction dramatique des dieux qui, dans *Idoménée*, sont responsables de l'état des choses sur terre et des drames humains qui s'y jouent. Dans cet opéra, tous les événements et les situations ou événements s'expliquent par la volonté des dieux ; ils y exercent une

---

<sup>179</sup> Cuthbert Morton Girdlestone, *La tragédie en musique: 1673-1750 considéré comme genre littéraire*, Droz, Paris, 1972, p. 207.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 203.

influence sur le monde humain, ils sont « destinateurs » de l'action, tant dans le prologue que dans la tragédie proprement dite. C'est pourquoi *Idoménée* nous semble marquer un tournant de la production Danchet-Campra, sans toutefois lancer une vogue qui se ferait sentir dans la production ultérieure ; on comprend que ce type de « prologue-exposition », selon la formule de Naudeix, trouve difficilement sa place dans la tragédie en musique<sup>181</sup> ; quelques décennies plus tard, on jugera plus simple d'abolir le prologue afin de resserrer le tissu dramatique<sup>182</sup>.

Nous avons voulu montrer à quel point les divinités du prologue d'*Idoménée* sont conséquentes et interagissent tout au long de la trame dramatique, non seulement dans le prologue afin de mettre en place le moteur de l'action, mais dans la tragédie lyrique elle-même, par le pacte avec Neptune et l'émergence de Protée, ainsi que, à la fin, l'intervention de Némésis, envoyée par les dieux pour les venger et clore la tragédie lyrique. La mythologie devient ainsi centrale dans la construction de la trame dramatique. Par le mythe, Danchet a créé un réseau de références qui sert à ancrer les personnages divins dans une *dispositio* leur assurant une place à divers moments clés de l'intrigue. Les raisons qui ont poussé Danchet et Campra à remanier cette pièce en 1731 demeurent incertaines, mais nous pouvons discerner dans la réécriture non seulement une accentuation du merveilleux mythologique, mais surtout son impact résiduel sur la structure dramatique. Dans *Idoménée*, les divinités se voient conférer un rôle fonctionnel au sein de la tragédie ; elles contribuent de manière concrète ou

---

<sup>181</sup> Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 237.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 196.

abstraite et directe ou indirecte, à influencer les événements, à manipuler le cœur des hommes et à déclencher le mouvement tragique dans la structure lyrique. La vengeance divine est ainsi le moteur de la tragédie, dont Vénus est la principale actrice. Il résulte de son acharnement une série d'interactions qui ne laissent aucun répit aux hommes, pris dans un feu croisé entre Vénus, Neptune et leurs représentants.

Comme nous l'avons souligné, cet investissement mythologique coïncide avec une restructuration passant par un usage plus dramatique du prologue, qui fait quasiment figure de premier acte. Dans ce cas, peut-on considérer *Idoménée* comme étant un « accident historique » qui annonce *Zoroastre* (1749), première tragédie en musique dépourvue de prologue, mais sans avoir porté des fruits ? Seule à s'être penchée systématiquement sur la question du prologue, Laura Naudeix ne fournit guère d'exemples de l'unification dramatique du prologue et de la tragédie, à part la mention rapide d'*Hippolyte et Aricie* (Simon-Joseph Pellegrin, Jean-Philippe Rameau, 1733), qui propose un encadrement formé d'un prologue auquel répond un épilogue (qu'une partie du cinquième acte représente)<sup>183</sup>. Une étude plus étendue de cet aspect reste donc à effectuer.

Peut-on agir contre la volonté des Dieux ? Voici le questionnement que soulève la tragédie lyrique à l'étude, à travers les enjeux de sa structure dramatique. L'emploi des divinités pose des problèmes d'ordre éthique qui ont concouru à déterminer leur rôle et leur limite dans la tragédie lyrique, en termes de libre arbitre et de valeur de l'acte humain. Vouloir agir librement, comme tente de le faire Idoménée,

---

<sup>183</sup> Naudeix, « Par où commencer une tragédie lyrique ? », art. cité, p. 67.

n'est-ce pas sortir du dessein des dieux ? D'où l'avènement de la punition et du sacrifice, qui ne laissent aucune issue aux humains. Le siècle des Lumières, qui voit l'apparition de nouveaux genres, ainsi que la transformation structurelle de formes comme la tragédie mise en musique, souligne l'avènement de l'homme moderne qui devient responsable de sa destinée et non plus victime des dieux. Ces transformations expliqueraient-elles le désintérêt progressif pour la tragédie lyrique à caractère mythologique ? Si le terme est encore utilisé au début du XIX<sup>e</sup> siècle (pensons à la *Sémiramis* de Philippe Desrioux et Charles-Simon Catel, 1802, désignée comme une « tragédie lyrique »), les sujets ne relèvent guère du panthéon mythologique ; l'espace théâtral est désormais déserté par les dieux...

## **Bibliographie**

### **I. Corpus principal**

#### ***A. Livret***

DANCHET, Antoine, *Idoménée, tragédie représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique, le mardy douzième jour de janvier 1712*, Paris, Christophe Ballard, 1712.

DANCHET, Antoine, *Idoménée*, chez Guillaume de Voys, suivant la copie imprimée à Paris, à La Haye, 1715.

DANCHET, Antoine, *Idoménée, tragédie représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique, le mardy douzième jour de janvier 1712*, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1731.

#### ***B. Partition***

CAMPRA, André, *Idoménée, tragédie mise en musique par Mr. Campra*, Paris, Christophe Ballard, 1712.

#### ***C. Enregistrement***

CAMPRA, André, *Idoménée*, enregistrement sonore, Arts Florissants (dir. William Christie), Harmonia Mundi, HMC 901396-901398, 1992, 3 disques.

### **II. Corpus secondaire**

#### ***A. Œuvres du XVIIe siècle français antérieures à Idoménée de Danchet et Campra, inspirées du même sujet.***

CRÉBILLON, Prosper Jolyot de, *Idoménée*, représentée pour la première fois à la Comédie-Française le 29 décembre 1705, Avignon, Louis Chambeau, 1765.

PAULIN, François, *Idoménée*, [1700], Société de littérature classique, Paris, diffusion H. Champion, réédition des textes du XVII<sup>e</sup> siècle, 2008.

**B. Œuvres ultérieures à *Idoménée* de Danchet et Campra, inspirées du même sujet.**

LE MIERRE, Antoine-Marin, « Idoménée », [1764], dans *Théâtre*, Paris, Honoré Champion, coll. L'Âge des Lumières, 2006.

VARESCO, Giovanni Battista, *Idomeneo*, [1780], musique de Wolfgang Amadeus Mozart, Cassel, Barenreiter, 1972.

**C. Autres oeuvres de Danchet et Campra**

DANCHET, Antoine, *Théâtre de M. Danchet*, tomes I-II, Paris, Grangé, Robustel et Le Loup, 1751.

**D. Sources littéraires**

HOMÈRE, *L'Illiade*, trad. de Frédéric Mugler, Paris, Actes Sud, 1995.

HOMÈRE, *Odyssée*, trad. de Victor Bérard, Paris, Gallimard, 1995.

OVIDE, *Métamorphoses*, trad. de Joseph Chamonard, Paris, Garnier-Frères, 1966.

VIRGILE, *Énéide*, trad. de Maurice Rat, Paris, Garnier-Frères, 1965.

**E. Traités, témoignages et sources théoriques**

ARISTOTE, *La Poétique*, traduction et annotation de Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche classique, 1990.

DESCARTES, René, *Les méditations métaphysiques* [1641], volume 1, Paris, Robert-Marc d'Espilly, Paris, 1724.

DE VILLIERS, Pierre, *Poèmes et autres Poësies*, Paris, Jacques Collombat, 1712.

RAPIN, René, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, Hildesheim, G. Olms, 1973.

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

LE CERF DE LA VIÉVILLE, [Jean-Laurent], *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Genève, Minkoff, 1972 [1705-1706]

### **III. Corpus critique**

#### ***1. Études sur Idoménée dans la tradition française***

GROSPERRIN, Jean-Philippe, « Idoménée jésuite, ou le sacrifice en scène : L'exemple de la tragédie du P. François Paulin (Lyon, 1700) », dans *Plaire et instruire : Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Anne Piéjus (dir.), Rennes, PU de Rennes, 2007, p. 151-171.

GROSPERRIN, Jean-Philippe, « Du sublime dans l'opéra des lumières : *Idomeneo* de Mozart et Varesco », *Dix-huitième siècle*, n° 43, 2011, p. 203-227.

KINTZLER, Catherine, « Les *Idoménée*. Infanticide et théâtre classique », dans *Théâtre et opéra à l'âge classique : une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004.

RUSHTON, Julian, *W.A Mozart: Idomeneo*, New York, Cambridge University Presses, 1993.

SMITH, Christine Dee, *André Campra's Idoménée: a Study of its Structural Components and a Critical Edition of the Work*, thèse de doctorat, University of Kentucky, 1988.

#### ***2. Études sur Antoine Danchet***

« Discours sur la vie et les ouvrages de M. Danchet », notice anonyme qui sert de préface au *Théâtre de M. Danchet* (Paris, Grangé, Robustel et Le Loup, 1751).

*Lettres de madame de Sévigné, de sa famille et de ses amis*, tome 10, Paris, J. J. Blaise, 1823, p. 239.

#### ***3. Études sur André Campra***

BARTHÉLEMY, Maurice, *André Campra 1660-1744*, Arles, Actes Sud, 1995 [1957].

DURON, Jean (dir.) *André Campra (1660-1744). Un musicien provençal à Paris*, Wavre (Belgique), Éditions Mardaga, 2010.

#### **4. Études sur la représentation de Vénus dans la littérature**

BOHNERT, Céline, « Les métamorphoses des amours de Vénus et Adonis ou la naissance d'un mythe à l'opéra », dans *Vénus et Adonis tragédie en musique de Henry Desmarest (1697)*, Versailles-Hayen, Centre de musique baroque de Versailles-Mardaga, 2006.

HARDEMAN, Anna Christene, *Representing Vénus : Music Drama, and Allegory in André Campra and Antoine Danchet's Hésione*, thèse de doctorat, London (Ontario), University of Western Ontario, 2009.

KNIGHT, R.C, « Les dieux païens dans la tragédie française », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 64<sup>e</sup> année, n° 3, 1964, p. 414-426.

PIRENNE-DELFORGE, Vinciane, *L'Aphrodite grecque*, Athènes, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 1994.

PIRONTI, Gabriella, *Entre ciel et guerre: figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, Liège, vol. 1, 2007.

PRATT, Annis, *Dancing with the Goddesses: Archetypes, Poetry, and Empowerment*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

SCHILLING, Robert, *La religion romaine de Vénus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste*, Paris, E. de Boccard, 1954.

TROTTEIN, Gwendolyn, *Les enfants de Vénus. Art et astrologie à la Renaissance*, Paris, Lagune, 1993.

#### **5. Études sur la représentation de Neptune dans la littérature**

BABY, Hélène Baby et Jean EMELINA (dir.), *Racine et la Méditerranée : soleil et mer, Neptune et Apollon*, Actes du Colloque International de Nice des 19-20 mai 1999), Nice, Centre de recherches littéraires pluridisciplinaires, Université de Nice, 1999.

BLOCH, Raymond, « Quelques remarques sur Poséidon, Neptune et Nethuns », dans *D'Héraklès à Poséidon mythologie et protohistoire*, Paris, Librairie Champion, 1985.

DOYEN, Charles, *Poséidon souverain*, sur le site du centre d'études des mondes antiques de l'Université catholique de Louvain, [en ligne] <https://www.uclouvain.be/394098.html>, consulté le 26 octobre 2012.

LAURENS, Annie-France et LISSARRAGUE, François, « Entre Dieux », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 5, n<sup>os</sup>1-2, 1990, p. 53-73.

LOCHIN, Catherine, « Mosaique et statue de culte Neptune et Amphitrite à Herculanium », *Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale*, vol. 352, n<sup>o</sup> 9, 2005, p. 35-49.

### **6. Études sur la représentation de Némésis dans la littérature**

TOURNIER, Édouard, *Némésis et la jalousie des dieux*, Paris, A. Durand éditeur, 1863.

### **7. Études sur la représentation des dieux et des mythes dans le théâtre français**

BORDIER, Jean-Pierre et André LASCOMBES (dir.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Actes du XLV<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes, Tournai, Brepols, 2006.

DELAPORTE, Victor, *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1891].

DELMAS, Christian, « Mythologie et magie dans la tragédie à machines (1660-1671): Des Dieux illusionnistes », dans *La Mythologie au XVIIe siècle*, Centre Méridional de Rencontres sur le XVIIe Siècle, 1982, p. 197-208.

FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole, « Mythe solaire et personnalisation du pouvoir dans le théâtre lyrique français de 1662 à 1685 », *Travaux de Littérature*, vol. 3, 1990, p. 429-440.

GROSPERRIN, Jean-Philippe, « Furies de théâtre. Mythologie et dramaturgie des fureurs dans la tragédie classique », dans *Mythe et histoire dans le théâtre classique, hommage à Christian Delmas*, Fanny Nepote-Desmarres et Jean-Philippe Groperrin (dir.), Paris, Honoré champion, coll. « Littératures classiques », p. 261-281.

LAURENTI, Jean-Noël, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*, Genève, Droz, 2002.

MAURICE-AMOUR, Lila, « Comment Lully et ses poètes humanisent dieux et héros », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, vol. 17, 1965, p. 61-95.

SEZNEC, Jean, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1980 [1940].

### **8. Études sur la mythologie**

DECHARME, Paul, *Mythologie de la Grèce antique*, Paris, Garnier Frères, 1879.

DÉTIENNE, Marcel, *Expérimenter dans le champ des polythéismes*, *Kernos* [En ligne], 1997, mis en ligne le 12 avril 2011, consulté le 11 octobre 2012. URL : <http://kernos.revues.org/645> ; DOI : 10.4000/kernos.645.

LONIS, Raoul, *Guerre et religion en Grèce à l'époque classique. Recherches sur les rites, les dieux, l'idéologie de la victoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

MICHAUD, Louis-Gabriel, *Biographie universelle ancienne et moderne*, tomes 54-55, Paris, L.-G. Michaud, 1833.

MORVAN, Pierre Yves, *Dieu est-il un gaucher qui joue aux dés ? Histoire drôle, mais vraie, de la découverte de l'univers, et de ses environs*, Paris, L'Harmattan, 2002.

QUÉAU, Philippe, *Le virtuel: vertus et vertiges*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1993.

TROYON, Frédéric, *Cours de mythologie ou les religions payennes au point de vue de la révélation*, Lausanne, Georges Bridel, 1867.

VIAN, Francis, « La guerre des Géants devant les penseurs de l'Antiquité », *Revue des études grecques*, vol. 65, 1952, p. 1-39.

### 9. *Études sur la tragédie en musique*

*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.

BARNETT, Dene, « La Rhétorique de l'opéra », *XVIIe siècle*, n° 132, 1981, p. 335-348.

BARTHÉLEMY, Maurice, *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*, Arles, Actes Sud, 1990.

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

BONNASSIES, Jules, *La musique à la Comédie-française*, Paris, Baur, 1903.

BOREL, Vincent, *Jean-Baptiste Lully*, Arles, Actes Sud/ Classica, 2008.

BROWER, Reuben, *Mirror on Mirror: Translation, Imitation, Parody*, Cambridge, Harvard University Press, 1974.

BURGESS, Georges, *Ritual in the tragédie en musique: from Lully's Cadmus et Hermione (1673) to Rameau's, et Zoroastre, ou faire la lumière sur la Tragédie en musique*, traduction de Sylvianne Rué, tout deux parus en 1998.

CROIZY-NAQUET, Catherine, « L'Ovide moralisé ou Ovide revisité : de métamorphose en anamorphose », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 9 | 2002, mis en ligne le 05 janvier 2007, consulté le 04 mars 2012. URL : <http://crm.revues.org/49>.

DANDRIEU, Laurent, « Le roi et le Cavalier », dans *Louis XIV : L'homme-L'artiste-Le roi*, numéro hors-série du *Figaro*, octobre 2009, p. 65-68.

DURON, Jean, « L'instinct de M. de Lully », dans *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero, coll. « Les carnets du Théâtre des Champs-Élysées », p. 65-121.

GENAY, Louis, *Étude morale et littéraire sur le Télémaque*, Paris, Hachette, 1876.

GIRDLESTONE, Cuthbert, *La tragédie lyrique considérée comme genre littéraire*, Genève, Droz, 1972.

GIRDLESTONE, Cuthbert, « Tragédie et tragédie en musique (1673-1727) », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 17, 1965, p.9-23.

GROS, Étienne, « Les origines de la tragédie lyrique et la place des tragédies en machines dans l'évolution du théâtre vers l'opéra », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 35<sup>e</sup> année, n° 2, 1928, p. 161-193.

KINTZLER, Catherine, « La tragédie lyrique et le double défi d'un théâtre classique », dans *La tragédie lyrique*, ouvrage collectif, Paris, Cicero, 1991, p. 51-63.

KINTZLER, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2004.

KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.

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.

LA GORCE, Jérôme de, *L'opéra au temps de Louis XIV : histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères, 1992.

NAUDEIX, Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Honoré Champion, 2004.

NAUDEIX, Laura, « Par où commencer une tragédie lyrique ? », dans *Recherches des jeunes dix-septémistes*, Actes du V<sup>e</sup> colloque du Centre international de rencontres sur le XVII<sup>e</sup> siècle, Charles Mazouer (dir.), Tübingen, Gunter Narr, « Biblio 17 », 2000, p.63-73.

NORMAN, Buford, « Tragédie païenne, tragédie chrétienne, tragédie moderne : Desmarests, Perrault, Quinault et Racine, de 1674 à 1692 », dans *La Spiritualité / l'Épistolaire / Le Merveilleux au Grand Siècle*, de David Wetsel et Frédéric Canovas, Tübingen, Gunter Narr, 2003, « Biblio 17 », n° 145, p. 215-226.

TILLIT, Paul, « *Zoroastre* (1749) de Rameau : Droit et utopies dans un opéra franc-maçon du siècle des Lumières », *Droit et cultures* [En ligne], 52 | 2006-2, mis en ligne le 29 juin 2009, consulté le 11 mai 2012. URL : <http://droitcultures.revues.org/631>.

### ***10. Études sur la musique de la tragédie lyrique***

COWART, Georgia, *The Triumph of Pleasure. Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

DURON, Jean (dir.) *Regards sur la musique. La naissance du style français 1650-1673*, Wavre (Belgique), Mardaga, 2008.

MAILLARD, Jean-Christophe, « Le style musical français au XVIII<sup>e</sup> siècle : doutes et certitudes », *Dix-huitième siècle*, n<sup>o</sup> 224, 2004, p. 446-460.

MASSIP, Catherine, « L'air dans la tragédie lyrique », dans Jean-Pierre Néraudeau et collab., *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991, p. 129-131.

STEFANOVIC, Ana, *La musique comme métaphore: la relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français de Lully à Rameau*, Paris, Harmattan, 2006.

## **Annexes**

## Index des œuvres de Danchet et Campra

### Ballets

Date	Titre
14 juillet 1701	<i>Aréthuse ou la Vengeance de l'amour</i>
10 septembre 1702	<i>Les Fragments de Lully</i>
?? ?? 1703	<i>Le Bal interrompu</i>
28 octobre 1703	<i>Les Muses</i>
26 novembre 1705	<i>Le Triomphe de l'amour</i>
17 juin 1710	<i>Les Fêtes vénitiennes</i>
8 août 1710	<i>Le Bal, ou le maitre à danser</i>
5 septembre 1710	<i>Les Devins de la place Saint-Marc</i>
14 octobre 1710	<i>L'Opéra</i> (ajouté aux Fêtes vénitiennes)
3 décembre 1711	<i>La Pastorale</i>
6 septembre 1712	<i>Les Amours de Mars et Vénus</i> (ballet héroïque)
28 mai 1726	<i>La Comédie</i> (acte des <i>Muses</i> / ajouté à la <i>Princesse Élide</i> )
19 juillet 1729	<i>Les Nouveaux fragments</i>
8 août 1758	<i>Les Fêtes d'Euterpe</i>

**Divertissements**

<b>Date</b>	<b>Titre</b>
?? janvier 1698	<i>Vénus, fête galante</i>
?? octobre 1698	<i>Apollon et Daphné</i> (en musique)
?? ?? 1703	<i>Le Jaloux trompé</i>
11 septembre 1705	<i>Diane</i> (en musique)
28 février 1729	<i>Cariselli</i> (comique)
22 août 1752	<i>Alphée et Aréthuse</i> (intermède)

**Tragédies lyriques**

<b>Date</b>	<b>Titre</b>
21 décembre 1700	<i>Hésione</i>
7 novembre 1702	<i>Tanocrède</i>
6 mai 1704	<i>Iphigénie en Tauride</i>
11 novembre 1704	<i>Télémaque, ou les fragments des modernes</i>
15 janvier 1705	<i>Alcine</i>
<b>12 janvier 1712</b>	<b><i>Idoménée</i></b>
23 août 1713	<i>Téléphe</i>
9 novembre 1717	<i>Camille, reine des Volsques</i>
24 février 1735	<i>Achille et Déidamie</i> (Le prologue est un hommage à Quinault et Lully)

**Pastorale**

<b>Date</b>	<b>Titre</b>
10 septembre 1704	<i>Amaryllis</i>

**Tragédies**

<b>Date</b>	<b>Titre</b>
23 février 1706	<i>Cyrus</i>
16 décembre 1707	<i>Les Tyndarides</i>
29 décembre 1719	<i>Les Héraclides</i>
11 février 1723	<i>Nitétis</i>

## Tableaux des répartitions divines

### Répartition des divinités

	Scène 1	Scène 2	Scène 3	Scène 4	Scène 5	Scène 6	Scène 7	Scène 8
<b>Prologue</b> (3 scènes)	Éole et les vents	Éole, Vénus, Grâces, Plaisirs, Amours et des divinités de la mer	Éole, Vénus, Grâces, Plaisirs, et Amours					
<b>Acte I</b> (6 scènes)								
<b>Acte 2</b> (8 scènes)		Neptune				Vénus	Vénus	Vénus et la Jalousie
<b>Acte 3</b> (8 scènes)								Protée et le monstre marin
<b>Acte 4</b> (6 scènes)								
<b>Acte 5</b> (5 scènes)				Némésis				

**Répartition virtuelle des divinités**

	Sc. 1	Sc. 2	Sc. 3	Sc. 4	Sc. 5	Sc. 6	Sc.7	Sc.8
<b>Prologue</b> (3 scènes)								
<b>Acte I</b> (6 scènes)	X	X			X	X		
<b>Acte 2</b> (8 scènes)	X		X	X	X			
<b>Acte 3</b> (8 scènes)	X	X	X			X		
<b>Acte 4</b> (6 scènes)	X		X	X	X	X		
<b>Acte 5</b> (5 scènes)	X				X			

