

« Étrangers et voyageurs dans les ballets et les comédies-ballets de Lully (1655-1670) »

Bertrand Porot, université de Reims-CERHIC
Version d'auteur

Le corpus rassemblé ici a pour but d'interroger la notion d'« étranger » et de voyageurs au sens large dans les ballets, mascarades et comédies-ballets de Lully. Nous les entendons par ce qui est assez loin de la cour et des Parisiens pour sembler étrange, exotique ou amusant. Il s'agit donc aussi bien des habitants de contrées éloignées (Asie, Inde, Afrique, Turquie), que des Européens (Italie, Espagne), des apatrides (bohémiens), des voyageurs (pirates, commerçants, matelots). Tous ces personnages s'inscrivent dans la tradition des spectacles français, notamment celui du ballet de cour au XVII^e siècle où ils apparaissent volontiers, formant un personnel hétéroclite, parfois haut en couleurs voire burlesque.

La recherche a montré que la présence des « étrangers » joue un rôle à la fois artistique – goût pour l'exotisme qui rehausse le spectacle, en particulier en France – mais aussi plus symbolique avec des implications politiques ou sociales¹. Nous voudrions poursuivre ici cette réflexion par une étude sur le traitement musical de ce corpus particulier, celui des ballets de Lully : il permet de jeter un éclairage nouveau sur le discours sur l'Autre au XVII^e siècle, que l'on pourrait qualifier d'hétérologie musicale pour reprendre le terme de Michel de Certeau². En effet, la musicologie ne s'est pas vraiment encore intéressée au traitement exotique de la période précédant les scènes célèbres du *Bourgeois gentilhomme* de Lully et Molière³, ignorant en cela les filiations et les influences dont Lully a pu profiter, en même temps que l'originalité de sa démarche⁴.

Nous proposons donc d'étudier, à travers ce corpus, les moyens que Lully s'est donné pour dépeindre les étrangers ou voyageurs. On se demandera plus particulièrement s'il existe une caractérisation spécifique liée à la notion d'« étranger » au XVII^e siècle, bien avant les Turcs du *Bourgeois gentilhomme*.

I- Le corpus : sources et typologie

Pour assurer une certaine cohérence temporelle et stylistique, nous avons établi le corpus dans les œuvres de Lully précédant ses opéras – ballets et comédies-ballets : il débute avec *Le Ballet des Plaisirs* (1655) pour finir avec *Le Bourgeois gentilhomme* (1670). Nous avons ainsi rassemblé 26 compositions qui présentent un personnel ou un univers artistique relevant du sujet. Ont été écartés les personnages mythologiques ou historiques, sauf quand leur « suite » présentait des caractéristiques exotiques, ce qui est le cas pour les Indiens (d'Inde) qui accompagnent le dieu Bacchus. Nous avons également pris en compte les voyageurs et les non-sédentaires comme les bohémiens ou les Égyptiens⁵, tout comme les commerçants, matelots, pirates et corsaires. En bref, tout un personnel qui, au XVII^e siècle, « dépayse » ou fait voyager le spectateur de la cour.

Le concept d'étranger s'étend également aux expressions artistiques : en ce sens les musiques deviennent aussi objets du corpus, et pas seulement celles qui sont exécutées par les étrangers, mais celles qui se donnent à entendre comme une incursion stylistique ou une expression à part entière, tranchant sur le goût français. C'est le cas des pièces composées dans le style italien interprétées par des personnages hors du corpus, comme le long récit italien d'Armide dans le *Ballet des Amours*

¹ Voir notamment : Jean-Pierre Bartoli, « Orientalisme et exotisme de la Renaissance à Debussy », *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), Actes Sud, Cité de la musique, 2007, p. 155-181 ; Jonathan Bellman (éd.), *The Exotic in Western Music*, Boston : Boston Northeastern University Press, 1998 ; Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de cour au XVII^e siècle*, Genève : Minkoff, 1987 ; *ibid.*, *Le Ballet de cour de Louis XIV*, nouvelle édition, Paris : Picard, Centre national de la danse, 2005. Nathalie Lecomte, *Entre cours et jardins d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin : CND, 2014.

² Michel de Certeau, *Heterologies, Discours on the Other*, University of Minnesota Press, 1986.

³ Bartoli, se fondant sur les recherches de Whaples, rapporte ainsi qu'il n'existe pas de témoignages musicaux sur l'exotisme avant les comédies-ballets de Lully (« Orientalisme et exotisme », *op. cit.*, p. 159).

⁴ On consultera toutefois avec profit l'ouvrage de Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris : Fayard, 2002.

⁵ Ce terme qualifie le plus souvent les gens du voyage au XVII^e siècle. Voir Furetière : « Boémien », *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690, t. I. On définit les bohémiens comme étant à l'origine des « Chrétiens de la Basse Égypte » (*ibid.*).

déguisés⁶.

Nous avons dressé une typologie des étrangers en les classant par provenance, des plus lointains aux plus proches, et en terminant par les voyageurs et les sans patrie (tableau 1). Le chiffre entre parenthèses indique le nombre de ballets où se trouvent des étrangers, mais pas le nombre total de leurs interventions (plusieurs danses ou récits comptent pour une seule occurrence dans un ballet). Nous avons également inclus, dans les Européens, la musique italienne qu'elle soit ou non exécutée par des Italiens.

Typologie	Peuples ou musiques
Exotique	Maures (4 ballets), Turcs (3), Perses (1), Indiens des Indes (3), Indiens d'Amérique (3), Africains (1), Égyptiens (d'Égypte) (1), Moscovites (1), Pêcheurs de perles (1), Péruviens (1), Sauvages (1), Sauvages de la Colchide (1).
Européens	Italiens et musique italienne (15), Espagnols et Basques espagnols (7+2 = 9), Suisses (3).
Les Nations ou Parties du monde	Quatre nations ou parties du monde (5), deux nations (3), trois nations (1).
Voyageurs, commerçants, pirates	Pirates et corsaires (2), commerçants (1), matelot « poltron de vaisseau » (1).
Gens du voyage	Bohémiens-Égyptiens (7).

Tableau 1 : Typologie des étrangers et leurs occurrences

En ce qui concerne le premier type, les peuples les plus lointains, notons son importance (28,7% de l'ensemble des occurrences) en même temps que son extrême variété par rapport aux autres origines : pas moins de onze provenances qui se répartissent entre l'Orient, les Amériques du Sud et du Nord et l'Afrique. Cette diversité témoigne de la permanence de l'inspiration exotique, héritée du ballet de cour depuis le XVI^e siècle avec des degrés d'importance selon les pays : si les Maures ou le Turcs arrivent et tête, l'Asie n'est représentée que par les « Persiens » du *Ballet de Flore*⁷, à l'inverse du XVIII^e siècle où la Chine par exemple s'impose.

Chez les Européens (le deuxième type), l'hétérogénéité est bien moindre : Italiens, Espagnols et Suisses. Remarquons toutefois leur suprématie : pas moins de 37% de l'ensemble des occurrences. L'Italie est de loin la nation la plus représentée (plus de 55% des Européens), soit avec ses natifs, soit avec sa musique et elle fait souvent partie du motif des Nations.

Ce dernier rassemble le personnel des deux premières catégories, l'exotique et l'europpéenne. Leur réunion, parfois assez fantaisiste, constitue d'ailleurs une thématique largement reprise dans les autres arts du règne de Louis XIV. Elle fait partie de la propagande du pouvoir qui place la France comme la nation supérieure conduisant le monde et ses continents.

En fin de tableau, un personnel plus hétéroclite se présente : il évoque plutôt le voyage, commercial ou non, ou même l'itinérance comme mode de vie avec les bohémiens et les Égyptiens, ces derniers étant assez présents dans l'univers du ballet de cour. Ces personnages, eux aussi, ouvrent l'univers du ballet au dépaysement, en même temps qu'ils reflètent les conditions sociales de l'époque (marins, pilote, pirates, corsaires).

Dramaturgie et exotisme

Le grand nombre de personnel étranger chez Lully n'implique pas toutefois une dramaturgie unitaire, fondée sur une seule source d'inspiration, comme on peut en trouver au XVIII^e siècle dans l'opéra-ballet. La matière exotique est au contraire disséminée et se mêle à quantité de situations variées, qu'elles soient mythologiques ou plus réalistes⁸.

Le *Ballet d'Alcidiane* en constitue un bon exemple : commandé par Louis XIV en 1658, il se fonde sur un roman héroïque de Marin Le Roy de Gomberville, *Polexandre* (1632-1637), encore à

⁶ En ce qui concerne les sources, la plupart sont indiquées dans le catalogue d'Herbert Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)*, Tutzing, 1981. Peu de partitions restent de l'époque de Lully, c'est pourquoi nous avons privilégié celles de la fin du XVII^e et celles du XVIII^e siècle, notamment dans la collection Philidor (Paris, Bibliothèque nationale). Certains ballets jouissent d'éditions que nous avons utilisées (Prunières et édition critique des Éditions Lully). Les références aux sources du corpus sont données dans l'annexe.

⁷ *Ballet royal de Flore*, Paris : Ballard, 1669, p. 59 et 61 (« Asiatiques ou Persiens »).

⁸ C'est d'ailleurs l'essence même du ballet de cour tel qu'il est théorisé au XVII^e siècle. Philippe Hourcade relève ainsi « le caractère essentiellement ouvert, proliférant et souple du ballet, sa propension à accueillir la diversité des sujets, des genres, des tons [...], son habileté à jouer des contrastes, des dissonances et de la bigarrure. » (*Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris : Desjonquères, CND, 2002, p. 141).

la mode à la période de Lully. L'intrigue complexe et surchargée, avec de multiples personnages, se déroule dans un univers exotique de fantaisie : le héros Poléxandre erre à la recherche de la princesse Alcidiane à travers le [Bénin](#), les [îles Canaries](#), le [Mexique](#) et les Antilles⁹.

Dans le *Ballet d'Alcidiane*, la matière du roman fait place à un univers composite, caractéristique du ballet de cour. Se mêlent donc plusieurs registres : l'exotisme, le merveilleux, le genre sérieux, le comique et même le burlesque. Sur les vingt-deux entrées que comporte *Le Ballet d'Alcidiane*¹⁰, seules sept mettent en valeur les étrangers : les Pêcheurs de perles, une Marche italienne, Zelmatide prince du Pérou et sa suite (deux entrées), les corsaires prisonniers de Bajazet, un duo italien chanté par deux dames maures, enfin une chaconne pour une princesse de Mauritanie et sa suite. Il n'y a donc pas vraiment d'unité de ton dans ce ballet, malgré son modèle littéraire qui penchait plutôt vers l'exotisme.

Ce sont, en fait, le divertissement turc et le *Ballet des Nations* du *Bourgeois gentilhomme* qui se présentent comme des intermèdes construits à partir d'une seule matière exotique ou transnationale. En ce sens, ils annoncent l'esthétique des opéras-ballets comme l'*Europe galante* de Campra (1697) ou les *Indes galantes* de Rameau (1735). Certes, le *Ballet des Nations*, avec son introduction chantée et son alternance de danses, de récits et d'ensembles, se présente comme un véritable ballet de cour. Mais il s'organise autour du motif symbolique des Nations – L'Italie, l'Espagne et la France – si cher au pouvoir : en ce sens il possède une certaine unité que l'on retrouve encore plus accentuée dans l'intermède turc où les personnages célèbrent, sur un ton parodique, l'inspiration orientale.

Un personnel révélateur des conceptions de l'époque

La variété de tons dans le ballet de cour ne doit pas toutefois occulter la présence importante de certains personnels exotiques ou étrangers : ils représentent comme les grandes lignes de force de l'inspiration dans les spectacles à l'époque de Lully. Le tableau suivant en montre les plus importants (tableau 2).

Italiens et musique italienne (15 occurrences sur 26 ballets)	57,70%
Espagnols et Basques espagnols (9)	34,60%
Personnel exotique :	53,82%
Maures (4), 19,23%	
Indiens (des Indes) (3), 11,53%	
Indiens d'Amérique (3), 11,53%	
Turcs (3), 11,53%	
Bohémien-Égyptien (7)	26,90%

Tableau 2 : Personnages étrangers les plus fréquents¹¹

Ce n'est pas l'exotisme lointain qui a les faveurs des ballets de Lully, mais l'Italie, de loin la plus présente avec plus de 57% des occurrences¹². Elle apparaît sous deux aspects : par ses habitants, comme les Vénitiens du *Ballet des Bienvenus* ou encore les Musiciens italiens du *Bourgeois gentilhomme*, et par sa musique même, qu'elle soit de registre sérieux ou comique.

L'emploi de la musique italienne est paradoxale en France : elle attire autant qu'elle est critiquée ; elle est toujours pensée comme étrangère, mais elle est écoutée avec plaisir. En effet, présente au quotidien, du moins jusque en 1666 environ, elle est tout à fait du goût de la cour et de Louis XIV¹³. Des musiciens italiens, surtout des chanteurs et des compositeurs, travaillent au début avec Lully dans la réalisation des ballets de cour : ne citons que des artistes tels qu'Anna Bergerotti (soprano), Atto Melani (castrat) et Gian Francesco Tagliavacca (castrat)¹⁴.

En raison d'un changement de politique culturelle, à visée plus nationaliste, la musique italienne se fait moins présente à partir des *Plaisirs de l'Île enchantée* de 1664 : les musiciens italiens qui faisaient concurrence à Lully partent dans ces années-là. La musique d'outre-monts ne

⁹ Sur ce ballet, voir Mariette Cuénin-Lieber, « L'histoire de Poléxandre et Alcidiane : du roman au ballet de cour », *L'Âge de la représentation : l'art du spectacle au XVII^e siècle*, Rainer Zaiser (dir.), Biblio 17 n° 174, Gunter Narr, 2007, p. 133-144 et Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV*, op. cit., p. 91-92.

¹⁰ Les récits italiens et français ne sont pas comptés.

¹¹ Le calcul du tableau a été fait sur le nombre de ballets, vingt-six en tout.

¹² Ce qui n'était pas le cas sous Louis XIII : voir Georgie Durosoir, « Visages contrastés de l'Italie dans les ballets de la cour de France dans la première moitié du XVII^e siècle », *Musique française et musique italienne au XVII^e siècle*, *Revue de musicologie*, 1991, 77/2, p. 169.

¹³ Cf. La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op. cit., p. 106.

¹⁴ *Ibid.*, p. 77 et sq.

réapparaît que dans certaines comédies-ballets comme *M. de Pourceaugnac* où elle est cantonnée au style comique.

Un autre type de personnel témoigne cette fois-ci de relations diplomatiques contemporaines : il s'agit de l'Espagne et des Espagnols qui occupent près de 35% des ballets du corpus. L'importance de ce pays n'a certes pas attendu Lully pour s'imposer¹⁵. Mais, avant lui, ses habitants étaient souvent caricaturés dans les ballets, secondant ainsi la propagande royale qui visait à affirmer la suprématie de la monarchie française sur sa voisine d'outre Pyrénées¹⁶.

Avec Louis XIV attachée à sa mère espagnole, une influence plus positive se développe, encore renforcée par la paix des Pyrénées (1659)¹⁷. Celle-ci se conclut par le mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche en 1660, amenant un apaisement entre les deux pays. Des personnages espagnols, mêlés aux Français, apparaissent ainsi dans des œuvres emblématiques : c'est le cas pour les intermèdes de *Xerses*, un opéra de Cavalli donné pour le mariage royal au Louvre. Le succès d'une danse comme la chaconne d'origine hispanique (*Alcidiane* ou *la Raillerie*) montre également l'importance de cette influence.

Il faut bien sûr rattacher à ces évocations politiques, le motif des Nations ou des Parties du monde largement lié au culte royal. La figure du roi danseur y est magnifiée par sa présence à la tête des Nations, qu'il apparaisse sous les traits du gentilhomme « français » (*Ballet de la Raillerie*), sorte de modèle de galanterie et de raffinement, ou qu'il en soit le chef incontestable comme dans le finale du *Ballet de Flore*. Dans ce dernier, les Quatre Parties du Monde – l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique – rendent hommage à Flore et « reconnaissent l'Empire des Lys pour le premier de l'univers »¹⁸.

L'autre catégorie caractéristique du ballet de cour, c'est celle du personnel exotique qui occupe plus de 53% des œuvres du corpus. Il ne s'agit plus là de représentation politique ou économique, sauf exception comme les Indiens du Brésil, et surtout les Turcs avec qui la France entretient des relations depuis le XVI^e siècle, mais plutôt d'une présence fantaisiste, chatoyante, souvent comique, aux habits et aux démarches extravagantes. Elle concourt à une sorte de voyage merveilleux que le spectateur ou le participant danseur effectue au cours d'une même soirée et dans un même lieu.

Les dénominations de ce personnel lointain sont assez peu précises au XVII^e siècle, surtout dans un contexte de spectacle : la méconnaissance de certains continents, comme l'Afrique par exemple, n'aide pas à une terminologie rigoureuse. De même, la part d'insolite et de merveilleux est une donnée importante, encore accentuée par le traitement imaginaire des peuples exotiques¹⁹.

Ainsi les Indiens sont-ils originaires de l'Inde ou de l'Amérique, en général celle du Sud. De même pour les Maures : ils qualifient soit les Arabes soit les Africains. Enfin le terme de « Sauvages » ne désigne pas forcément un continent (comme l'Amérique du Nord au XVIII^e siècle par exemple), mais plutôt un état de civilisation, plus proche de la nature et moins structuré socialement²⁰ : les Sauvages peuvent être d'Amérique, d'Asie et d'Afrique. Il faut enfin compter avec les références mythologiques qui viennent brouiller un peu plus les données ethnologiques : les Indiens sont les sujets et suivants de Bacchus, leur souverain, alors que les Sauvages de Colchide sont les habitants du royaume de la Toison d'or²¹...

Il n'en reste pas moins que la présence de non Européens dans le ballet de cour est à mettre en relation avec les regards contrastés de la société du XVII^e siècle. Cette dernière peut manifester un certain intérêt pour l'Autre, comme en témoignent les récits des missionnaires²². Il est certain que

¹⁵ Voir Durosoir, « Les airs espagnols d'Étienne Moulinié », *L'Âge d'or de l'influence espagnole*, Mont-de-Marsan : Éditions universitaires, 1991, p. 385-392.

¹⁶ Voir Jean-François Dubost et Marylou Nguyen Hoang Phong, « Genèse d'une imagerie politique au début de la guerre de Trente ans : le *Ballet des Fées des forêts de Saint-Germain* et le stéréotype de l'Espagnol », dans Thomas Lecomte (éd.), *Les Fées des forêts de Saint-Germain, 1625, un ballet de " bouffonesque humeur "*, Turnhout : Brépols, 2012, p. 37-75.

¹⁷ Bartolomé Bennassar, « Espagne et France », Lucien Bély (dir.), *Dictionnaire de l'Ancien régime : royaume de France, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris : PUF, 1996, p. 504.

¹⁸ *Ballet royal de Flore* (livret), *op. cit.*, p. 35.

¹⁹ Voir Christout, *Le Ballet de cour au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 113 et sq.

²⁰ Voir Christian Huetz de Lemps, « Découvertes », Lucien Bély, *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 392.

²¹ Les sources iconographiques souffrent de la même imprécision qui n'aide pas à identifier ces étrangers. Plus les peuples sont lointains, plus leurs attributs et leurs noms sont fluctuants et imprécis. Voir par exemple le costume d'Indien de Gisse, peut-être utilisé pour le *Ballet de Flore*, avec un habit de plumes caractérisant l'Amérique du Sud mais dont le masque est celui d'un Africain (La Gorce, *Féeries d'opéra : décors, machines et costumes en France : 1645-1765*, Paris : Éd. du Patrimoine, 1997, p. 140).

²² Selon Huetz de Lemps, « chez tous ces découvreurs, on retrouve, à des degrés divers, une certaine soif de connaître l'ailleurs et l'autre », « Découvertes », *op. cit.*, p. 392. Voir aussi Irina Apostolou, « Rencontrer l'Oriental dans les récits de voyage », *Le Livre du monde et le monde des livres*, mélanges François Moureau, Gérard Ferreyrolles et Laurent Versini (dir.), Paris : PUPS, 2012, p. 787.

l'inspiration exotique du ballet procède aussi de cette curiosité à tendance presque ethnographique : le théoricien du ballet Méneestrier ne recommande-t-il pas « de consulter les Historiens qui ont fait la description de ces peuples [étrangers] »²³ ?

Mais le traitement de la matière exotique doit aussi à l'esprit français xénophobe : cette ambiguïté est une des données de la mentalité de l'époque. Le comique, qui est souvent décelable dans les costumes²⁴ et également dans la musique, traduit une mise à distance ethnocentrique, caricaturant ainsi les démarches, les danses et les apparitions des habitants des pays lointains. Il exprime le regard de supériorité de l'Européen et du Français sur l'Autre.

Il en est de même pour la dernière catégorie du tableau 2, le groupe des « Égyptiens » ou bohémiens. Traditionnels dans le ballet de cour du XVII^e siècle, on pourrait dire qu'ils figurent à eux seuls l'image de l'étranger pour les Français d'Ancien Régime. Attachés également à l'univers forain (montreurs d'animaux, diseuses de bonne aventure), ils font entrer un peu de l'atmosphère de la fête populaire dans un spectacle destiné à la cour (*Les Saisons* ou *Le Mariage forcé*), même s'ils sont largement méprisés. Selon Furetière, en effet, ce sont des « gueux errants, vagabonds et libertins qui vivent de larcins, d'adresse et de filouteries, qui surtout font profession de dire la bonne aventure au peuple crédule et superstitieux »²⁵.

II- Caractérisation musicale

Devant cet univers finalement assez complexe, quelle est la place du compositeur ? L'examen de la musique de Lully laisse apparaître dans son ensemble une volonté de caractérisation des étrangers. Elle est, par exemple, évidente dans les compositions italiennes mais elle apparaît également dans les danses, privilégiant certains effets et certains procédés. On peut distinguer trois démarches chez Lully : la première est « neutre » et ne comporte pas de traitement particulier. La deuxième est de type référentiel, c'est-à-dire qu'elle cite ou imite le référent étranger en l'incluant dans une esthétique dominante. La troisième enfin tend à recréer des caractères imaginaires que le compositeur attribue à un étranger.

Le premier traitement donne des pièces composées dans le style français, c'est-à-dire le style dominant : ce sont alors les attributs (costumes et masques) ou les décors qui prennent le relais et caractérisent le personnel étranger. C'est le cas par exemple de l'air pour les Pêcheurs de perles dans le *Ballet d'Alcidiane*²⁶. Cette danse à deux temps, avec une levée, de forme binaire et aux rythmes pointés est caractéristique des entrées de ballet françaises. Elle n'évoque rien d'étranger ni d'exotique alors que les personnages qui l'interprètent, les pêcheurs de perles, sont dans le ballet de cour associés soit à l'Amérique du Sud soit à l'Afrique²⁷. Ici l'exotisme du sujet a pu être relayé par les costumes, les décors et sans doute la chorégraphie.

La deuxième démarche lullyste est constituée par les emprunts référentiels : Lully importe presque directement des musiques et des instruments des pays évoqués. La musique italienne en est bon exemple.

La musique italienne

Elle apparaît chez Lully dans deux registres contrastés : le premier est pathétique et occupe des scènes longues et dramatiques, comme le récit d'Armide dans les *Amours déguisés*²⁸. Ce récit est organisé en réalité comme une cantate dramatique de style italien avec des ritournelles, des récitatifs et des airs. Mais le compositeur sait aussi imiter le style plus léger de l'opéra vénitien comme dans l'air « *Le Damigelle delle Cochette* » dans l'*Amour malade*²⁹. Cet air, avec sa forme ABA³⁰, ses répétitions mélodico-textuelles, ses mélismes éloignés du traitement syllabique français et ses formules mélodiques larges et dessinées aurait pu être signé de la main même de Cavalli.

Lully maîtrise également le style comique italien qui lui permet de varier ainsi les registres. C'est l'influence de la *commedia dell'arte* qui se fait sentir ici dans pas moins de dix ballets dont les

²³ Claude-François Méneestrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris : Guignard, 1682, reprint Genève : Minkoff, 1972, p. 252.

²⁴ Voir par exemple l'album de Daniel Rabel reproduit dans Lecomte, *Les Fées des forêts de Saint-Germain*, op. cit., p. 293-309 et Estelle Moulineau, « L'Album Rabel du Musée du Louvre : un recueil de dessins de costumes de ballets burlesques », *ibid.*, p. 99 et sq.

²⁵ Furetière, « Boémien », op. cit.

²⁶ *Ballet d'Alcidiane*, p. 14. Afin d'alléger les notes, nous renvoyons à l'annexe pour les références entières des partitions ; lorsque l'édition moderne existe c'est cette dernière qui est utilisée. Seuls les livrets sont spécifiés dans l'étude.

²⁷ Voir Christout, *Le Ballet de cour au XVII^e siècle*, op. cit., p. 140-141.

²⁸ *Les Amours déguisés ballet*, p. 43 et sq.

²⁹ *Ballet royal de L'Amour malade*, p. 40.

³⁰ Cette forme est courante chez les Italiens du XVII^e siècle.

trois comédies-ballets du corpus³¹. C'est le cas de l'air avec chœur de Barbacola dans *Les Noces de village* : Barbacola, « maître d'école italien »³², dialogue avec un chœur de quatre écoliers, et, à la fin de son premier solo, le traitement rythmique de sa partie s'accélère avec des notes répétées rapides, tout à fait dans le style bouffe italien³³.

Le *Ballet de la Raillerie*, quant à lui, met en scène une dispute entre les Musiques française et italienne, une thématique qui révèle sans doute que l'utilisation de musique italienne n'allait (déjà) pas de soi au milieu du XVII^e siècle. Toutefois, il ne faudrait pas penser que la dispute entre les deux allégories soit le fait d'une réaction nationaliste : il s'agit d'une vision encore bienveillante de la querelle des goûts, même si elle est parodique.

Cette querelle expose les qualités et les défauts respectifs des deux musiques : pour la Musique française, l'Italienne est « extravagante » et ses « longs fredons » sont « ennuyeux »³⁴. La Musique française est en revanche « languissante » et elle « pleure plus qu'elle ne chante »³⁵.

C'est aussi un problème d'expression musicale qui est posé dans ce dialogue : quelle est la meilleure traduction d'une grande souffrance ? Doit-elle être exprimée par la véhémence ou au contraire par une voix éteinte et languissante ? Il s'agit de choix artistiques qui, dans cette plaisante dispute, correspondent à l'objectif baroque : l'expression des passions. Les deux allégories le font chacune à leur manière, comme le confirme d'ailleurs la conclusion de la querelle : « Cessons donc de nous contredire/ [...] Le cœur qui chante et celui qui soupire/ Peuvent s'accorder aisément »³⁶.

Les critiques que s'adressent les deux allégories transparaissent aussi dans la facture musicale. Ainsi lorsque la Musique française se moque-t-elle des vocalises à l'italienne (les « fredons »), sur ce terme se place une vocalise en séquence, assez mécanique d'ailleurs, qui est reprise une seconde fois (procédé italien), avec des rythmes plus hoquetants à la portée comique³⁷.

En général, les deux allégories restent dans leur style musical propre pour défendre la convenance de leurs expressions. La Musique italienne exprime ainsi la douleur sur des harmonies typiquement ultramontaines : un chromatisme de basse³⁸. La France fait entendre des « diminutions »³⁹ à la fin de son dernier solo⁴⁰. Mais on peut se demander s'ils ne sont pas là pour caricaturer l'art français du chant, relayant ainsi la thématique générale du ballet, la raillerie.

Quelques passages montrent toutefois une propension à une fusion stylistique entre les deux expressions musicale, une démarche que Lully va adopter de plus en plus et qui fonde une partie de son écriture à l'opéra. Ainsi le traitement des vers de la Musique française, « Quand ce mal presse/La voix est moins éclatante »⁴¹, avec son léger chromatisme et sa chute de quinte diminuée, évoque-t-il les procédés des futurs récitatifs pour l'opéra.

Si tous ces exemples montrent une remarquable assimilation du style italien par le jeune Lully – certains airs pourraient être signés de Cavalli –, ils prouvent aussi que l'auteur, en mêlant art étranger et art français, forge son style personnel qui doit autant au premier qu'au second.

Danses et instruments étrangers

Un deuxième type d'emprunt référentiel concerne cette fois-ci les danses et les instruments des nations étrangères, tous capables de recréer une couleur exotique. Certaines danses caractérisent le pays dont elles sont issues : la chaconne et la sarabande pour l'Espagne, comme celle qui est jouée dans le *Ballet des Nations* du *Bourgeois gentilhomme* pour l'entrée espagnole. Mentionnons aussi les canaries, en provenance des îles Canaries, qui accompagnent souvent les Espagnols mais aussi les Basques comme dans le prologue de *Xerses* ou dans *Les Muses*. Il s'agit là de toute évidence de marqueurs hétérologiques, tout à fait courants d'ailleurs dans les spectacles du XVII^e siècle, et qui véhiculent une vision de l'Autre normée et réductrice⁴².

Le cas de la chaconne est emblématique toutefois d'une certaine évolution : encore peu présente

³¹ Voir par exemple les intermèdes pour *Xerses* de Cavalli, *L'Amour médecin* ou *M. de Pourceaugnac*.

³² *Les Noces de village*, p. 15.

³³ *Ibid.*, p. 16.

³⁴ *Ballet de la Raillerie*, p. 32-33.

³⁵ *Ibid.*, p. 32, traduction de l'italien dans le livret : *Ballet de la Raillerie*, Paris : Ballard, 1659, p. 16-17.

³⁶ *Ballet de la Raillerie*, *op. cit.*, (livret), p. 19. Ce finale du dialogue manque dans la partition.

³⁷ *Ballet de la Raillerie*, p. 33.

³⁸ *Ibid.*, p. 34.

³⁹ Les diminutions sont des sortes de variations ornementales qui « diminuent » la valeur rythmique des notes. Elles sont spécifiques de la virtuosité à la française au XVII^e siècle.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 34-35.

⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

⁴² Voir par exemple l'entrée des « Chaconistes espagnols », « joueurs de guitare », dans le *Ballet des Fées des forêts de Saint-Germain* de 1625 (Lecomte, « La musique dans le *Ballet des Fées des forêts de Saint-Germain Germain* : quelques jalons pour une restitution ? », dans Lecomte, *Les Fées des forêts de Saint-Germain*, *op. cit.*, p. 281).

au début du XVII^e siècle dans le ballet de cour⁴³, elle y est à l'époque de Lully plus largement employée. Le compositeur l'investit de tout l'art qu'il peut déployer, autant au niveau de la dimension de la pièce que de l'écriture orchestrale et de l'inventivité dans les variations⁴⁴.

Ce marquage par la danse est souvent complété par l'emploi d'instruments particuliers susceptibles d'apporter une certaine « couleur locale ». Ils dénotent le souci d'une touche exotique que l'on retrouve aussi dans les décors et les costumes⁴⁵. Ainsi, de manière traditionnelle, guitare et castagnettes symbolisent-elles l'Espagne. Dans la chaconne *La Louchie (Ballet de La Raillerie)*, Mlle Vertpré interprète une Espagnole avec des castagnettes accompagnée de huit guitares⁴⁶. Cette composition se pare ainsi d'espagnolisme grâce aux instruments joués par l'interprète et l'orchestre.

De même, il faut mentionner les instruments « à la turque » pour l'entrée turque du *Bourgeois gentilhomme*, comme en atteste le livret de 1671⁴⁷. On peut supposer qu'il s'agissait surtout de percussions employées dans les orchestres de janissaires, comme les tambours orientaux et les « chapeaux chinois », sorte de petite percussion en métal que l'on frappe⁴⁸. Les instruments turcs, rapportés de ce pays par différents voyageurs ou délégations, ont pu être copiés en France.

Enfin, c'est tout un orchestre exotique, joué par les danseurs, qui est indiqué dans le livret de la *Pastorale comique*. À la dernière entrée, la troupe de douze danseurs, accompagnant une Égyptienne, est composée de la manière suivante : « Quatre jouant de la guitare [...]. Quatre jouant des castagnettes [...]. Quatre jouant des gnacares [sic] »⁴⁹. Les « gnacares » sont en réalité des nacaires, des timbales en cuivre recouverte de peau : ces percussions d'origine arabe émettaient un bruit de « tonnerre »⁵⁰. Le souci de couleur exotique est ici évident, même s'il ne s'embarrasse pas de restitution ethnomusicologique.

Mais l'emprunt s'arrête aux pays européens et au Moyen-Orient : aucune mention n'est faite d'instruments des Amériques ou d'Asie. Nous savons pourtant que les maracas du Brésil étaient connues par les gravures, comme celles qui ornent l'ouvrage de Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* réédité en 1611⁵¹.

En réalité, à l'époque de Lully, il existe une autre manière d'évoquer des contrées exotiques qui repose sur un phénomène d'extrapolation. Des musiques ou des instruments associés traditionnellement à l'évocation d'étrangers se reportent sur un ensemble plus vaste de pays, sans véritable préoccupation ethnomusicologique ou culturelle, mais plutôt dans une démarche hétérologique fantasmée. C'est le cas des castagnettes qui accompagnent les danses des Africains. Dans le *Ballet de Flore*, le livret justifie leur emploi : « les Africains inventeurs des danses de castagnettes entrent d'un air plus gai »⁵² !

On trouve la même attitude dans certaines danses : les canaries, caractéristiques des Espagnols, ne sont pas dédaignées non plus pour les Africains, ce qui est le cas dans le *Ballet de Flore*, où leur danse de castagnettes sont des Canaries. Chaconnes et sarabandes sont également des danses « exotiques » et souvent associées aux Bohémiens et aux Maures. C'est le cas de la magnifique chaconne du ballet d'*Alcidiane*, dansée par Mlle Vertpré : « elle y dansa si justement qu'on dirait qu'elle est allée l'apprendre en Afrique où elle a été inventée »⁵³. Huit guitares jouées sur scène par des esclaves Maures, devaient sans doute l'accompagner⁵⁴.

⁴³ Voir *ibid.*

⁴⁴ Rappelons que la chaconne est une danse à variations sur un moule harmonique donné et répété ou encore sur une basse obstinée.

⁴⁵ Voir Christout, *Le Ballet de cour au XVII^e siècle*, op. cit., p. 113 et sq.

⁴⁶ *Ballet de La Raillerie*, op. cit., (livret), p. 25.

⁴⁷ « Le Mufti, quatre dervis [sic], six Turcs dansants, six Turcs musiciens et autres joueurs d'instruments à la turque sont les acteurs de cette cérémonie » (*Le Bourgeois gentilhomme*, p. 183). Voir Thomas Betzwieser, « Die Türkenzenen in *Le Sicilien* und *Le Bourgeois Gentilhomme* im Kontext der Türkenoper und des musikalischen Exotismus », *Jean-Baptiste Lully*, actes du colloque, Laaber : Laaber-Verlag, 1990, p. 58-59.

⁴⁸ Peu de chefs à l'heure actuelle introduisent ce type d'instrumentarium, malgré les recommandations du livret. Hugo Reyne les a introduits dans sa version du *Bourgeois gentilhomme* : La Symphonie du Marais, Universal classic France, 2002.

⁴⁹ *Molière, œuvres complètes*, préface de Pierre-Aimé Touchard, Paris : Le Seuil, 1962, éd. 2002, p. 375.

⁵⁰ Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Langres : Jehan des Preyz, 1589, f. 6 v^o.

⁵¹ Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, 5^e éd., Genève : J. Vignon, 1611, p. 119 et gravure p. 321. Léry notes aussi quelques mélodies employées par les Indiens (p. 322-323).

⁵² *Ballet royal de Flore*, op. cit., (livret), p. 34. Le terme d'Africain recouvre en fait tout le continent, que ce soit l'Afrique du Nord ou l'Afrique noire contemporaine.

⁵³ La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op. cit., p. 381.

⁵⁴ *Ballet d'Alcidiane*, livret Paris : Ballard, 1658, op. cit., p. 37. Il est possible que les guitares doublent et réalisent la basse continue. Mais le livret n'est pas très précis sur le moment où interviennent les guitares (soit dans la chaconne soit dans le duo italien). Leur association traditionnelle avec la danse fait pencher pour un accompagnement de cette dernière.

Aux bohémiens, est souvent associée la sarabande, comme dans *Les Saisons* à la septième entrée pour « Une bohémienne » et « sept masques »⁵⁵. Furetière remarque dans son *Dictionnaire* de 1690 que « Les Bohémiennes dansent agréablement des sarabandes »⁵⁶ et que cette dernière danse s'exécute « ordinairement au son de la guiterra [sic] ou des castagnettes. Elle a un mouvement gai et amoureux »⁵⁷. Il s'agit d'un type de sarabande particulière, à l'instrumentation codifiée capable d'évoquer un peuple étranger, ici les bohémiens⁵⁸.

Recréation imaginaire d'un « étranger »

La troisième démarche de Lully est celle d'une récréation imaginaire, caractérisant l'étrange et l'étranger par des procédés d'écriture particuliers qui concernent la plupart des paramètres compositionnels – structure, mélodie, harmonie, rythme, etc. La troisième entrée du prince du Pérou Zelmotide, dans le *Ballet d'Alcidiane*, en est un très bon exemple⁵⁹.

Cette danse est de forme tripartite – et non binaire, la plus courante – avec des changements de mesure contrastés : dans la première partie un 2/2, dans la deuxième un 3/2 enfin dans la troisième un ♩ . Dans ces trois volets, apparaissent des formules rythmiques changeantes : les rythmes pointés, assez majestueux, du 2/2 s'opposent aux formules plus rapides et capricieuses de la fin de la troisième partie. Cette variété de mètres et de rythmes est sûrement liée à la danse et devait épouser des gestes et des déplacements. Thomas Lecomte l'a déjà noté, avant Lully, dans la neuvième entrée du *Ballet des Fées de la Forêt de Saint-Germain* (1625) : « la musique de la troisième section présente des caractéristiques musicales peu courantes, prenant la forme de sauts et de brisures mélodiques et rythmiques qui sous-tendent à l'évidence un geste chorégraphique »⁶⁰.

L'entrée du prince du Pérou possède aussi un caractère « étrange » par son écriture harmonique. Ainsi le ton de *sol* mineur, indiqué par l'armure à la clé⁶¹, ne s'installe-t-il pas tout de suite : on entend tout d'abord un accord de *sol* majeur. L'enchaînement des harmonies repose ensuite sur les degrés I – IV – I, affaiblissant encore le sentiment tonal par l'absence de la dominante (V). Le ton de *sol* mineur ne s'impose ainsi qu'à la mesure cinq : tout le début de cette danse est dans une sorte de brouillard non tonal, hésitant à imposer une échelle précise.

Le traitement comique

Un autre type d'écriture tend à représenter l'étranger dans le corpus étudié : c'est le traitement comique qui en constitue même une constante. Il s'impose bien sûr pour les personnages de la comédie italienne suivant la tradition ce pays, mais aussi pour les personnages exotiques et autres étrangers. Ainsi l'ethnocentrisme de la société française du XVII^e siècle s'incarne-t-il dans ce type de mise à distance : moquer ce qui est étranger permet d'affirmer sa suprématie en même temps que de se rassurer sur ses propres valeurs.

Nous voudrions en donner un seul exemple dans un type de marche pratiquée très tôt par Lully. Elle est à deux temps lourds et appuyés au début, sans levée, où prédominent des rythmes pointés ridiculement pompeux. Ce type de musique est presque un paradigme dans les ballets de Lully, et se conclut avec la célèbre marche des Turcs du *Bourgeois gentilhomme*, qui n'est donc pas une nouveauté comme le montre le tableau 3.

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none">- Gavotte pour les Suisses (<i>Ballet des Plaisirs</i>, 1655)- Six Indiens et six Indiennes basanés portant des parasols (<i>Ballet de l'Amour malade</i>, 1657)- Baladins ridicules (<i>Ballet d'Alcidiane</i>, 1658)- Quatre Marchands Maures (<i>Ballet de l'Impatience</i>, 1661)- Sauvages de Colchide (<i>Ballet des Amours déguisés</i>, 1664)- Faunes, Indiens et Indiennes (<i>Ballet de la Naissance de Vénus</i>, 1665)- Marche des Turcs (<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>, 1670) |
|--|

Tableau 3 : occurrences de la marche exotique comique

⁵⁵ *Ballet des Saisons*, p. 39.

⁵⁶ Furetière, « Boémien », *op. cit.*

⁵⁷ Furetière, « Sarabande », *ibid.*

⁵⁸ Il existe en fait trois types de sarabande en France : l'espagnole, la bohémienne et la française. Voir Hubert Hazebrucq, *La Technique de la danse de bal vers 1660, nouvelles perspectives*, mémoire de master 2, dir. Bertrand Porot, université de Reims, 2013, p. 18.

⁵⁹ *Ballet d'Alcidiane*, p. 72-73.

⁶⁰ Lecomte, « La musique dans le *Ballet des Fées des forêts de Saint-Germain* », *op.cit.*, p. 282. L'auteur associe cette danse à l'entrée des Laquais et des Bertrands (singes), qui exécutent des danses acrobatiques avec un tourniquet.

⁶¹ L'armure possède un bémol à la clé, signe du mode mineur à l'époque (transposition du mode de *ré*).

La clé d'une lecture comique de ce type de marche est donnée par celle des Baladins ridicules dans *Alcidiane* : le titre de cette entrée éclaire de manière évidente les intentions de Lully.

Dans les deux exemples suivants, on notera la ressemblance entre la Marche des Faunes, Indiens et Indiennes de *La Naissance de Vénus*, avec la Marche des Turcs du *Bourgeois gentilhomme* :

Exemple 1 : Air des Faunes, des Indiens et des Indiennes, *Ballet de la Naissance de Vénus*, p. 54.



Exemple 2 : Marche des Turcs, *Le Bourgeois gentilhomme*, p. 109⁶².

Ce type d'écriture exotique comique ne confère donc en rien un caractère religieux à la célèbre Marche des Turcs du *Bourgeois gentilhomme*, comme on l'avance parfois⁶³. Cette dernière introduit au contraire une cérémonie d'initiation burlesque et trépidante, loin de l'atmosphère pleine de gravité que l'on pourrait trouver par exemple dans certaines scènes de *La Flûte enchantée* de Mozart.

Conclusion

Dans les œuvres présentées ici, la confrontation à l'Autre et à sa culture dévoile donc bien plus les démarches personnelles de Lully qu'elle ne met en scène une altérité respectée. En ce sens, il s'agit d'une altérité largement détournée : l'étranger n'intéresse que pour conforter la suprématie de l'art français.

La vision toutefois doit être nuancée car les manifestations artistiques étrangères ont pu se mêler à une certaine tradition française, comme le montrent les exemples de l'Italie ou de l'Espagne. Il existe donc, dès la période des ballets lullystes, un certain syncrétisme où les influences étrangères parviennent à infléchir et à modeler l'art français.

Le cas des pays plus lointains, comme l'Orient et l'Amérique, est en revanche différent : ils sont prisonniers d'une vision ethnocentrique largement partagée à cette époque. Le traitement comique qui leur est infligé participe du discours européen dominant : mettre à distance pour créer une hiérarchie des civilisations. Mais ce comique révèle aussi une certaine ambivalence : on ne se moquerait point si on ne les craignait pas ou s'ils n'attiraient pas.

Cette ambivalence inspire d'ailleurs Lully lui-même : il réserve aux habitants les plus lointains des procédés compositionnels spécifiques, comme les harmonies non tonales (marche de Zelmatide), ou les rythmes capricieux. En cela, ces personnages exotiques ont été une source

⁶² Il s'agit d'un extrait du manuscrit Pn musique, Rés F 578.

⁶³ Bartoli, « Orientalisme et exotisme », *op. cit.*, p.160.

d'inspiration pour le compositeur. Dans le corpus étudié, ce dernier fait donc ressortir la présence de l'autre en le marquant de traits spécifiques qui le muent en apparitions fantaisistes ou étranges, symboles de ce goût ambigu – entre fascination et répulsion, séduction et moquerie – si typique de cette époque.

Annexe : le corpus

Date	Titre et poète	Référence
1655	<i>Ballet des Plaisirs</i> , Benserade	Pn musique ⁶⁴ , Rés F 506
1655	<i>Ballet des Bienvenus</i> , Benserade	musique perdue
1656	<i>Ballet de Psyché</i> , Benserade	musique perdue
1656	<i>La Galanterie du Temps</i> , mascarade, anonyme	musique perdue, livret : Pn musique, Rés F 679
1657	<i>Ballet de L'Amour malade</i> , Buti	Pn musique, Rés 514, vol. 15, éd Henry Prunières, <i>Jean-Baptiste Lully, Œuvres complètes</i> , 1632-1687, les Ballets, t. I, 1654-1657, Paris : éditions de la Revue musicale, 1931.
1658	<i>Ballet d'Alcidiane</i> , Benserade	Pn musique, Rés F 507
1659	<i>Le Ballet de la Raillerie</i> , Benserade	Pn musique, Rés F 508.
1660	<i>Ballet de la revente des habits</i> , Benserade	Pn musique, Rés F 530
1660	<i>Xerxes, comédie en musique</i> , (intermèdes), Minato	Pn musique, Rés F 504
1661	<i>Ballet de l'Impatience</i> , Buti,	Pn musique, Rés F 509
1661	<i>Ballet des Saisons</i> , Benserade	dans <i>Vieux ballets</i> , V ⁶⁵ , Mus 75-78 (Foucault), éd. James P. Cassaro, <i>Œuvres complètes de Jean-Baptiste Lully</i> , Serie I, Ballets et mascarades 6, Hildesheim, Zürich, New York : G. Olms, 2001
1662	<i>Hercule amoureux</i> , tragédie, (intermèdes), Buti	dans <i>Vieux ballets</i> , V, Mus 75-78 (Foucault)
1663	<i>Ballet des Arts</i> , Benserade	dans <i>Vieux ballets</i> , V, Mus 75-78 (Foucault)
1663	<i>Les Noces de village</i> , mascarade ridicule, Benserade	Pn musique, F 510
1664	<i>Le Mariage forcé</i> , comédie, Molière	Pn musique, F 512
1664	<i>Les Amours déguisés</i> , ballet, Périgny	Pn musique, F 511, éd. James R. Anthony et de Rebecca Harris-Warrick (éd.), dans <i>Œuvres complètes de Jean-Baptiste Lully</i> , Serie I, Ballets et mascarades 6, <i>op. cit.</i>
1664	<i>Les Plaisirs de l'Île enchantée</i> , Molière	Pn musique, Rés F-531
1665	<i>Ballet des Gardes</i> , Mme de Villedieu	Pn musique, Rés Vma MS-1243, éd. Prunières, <i>Jean-Baptiste Lully, Oeuvres complètes</i> , 1632-1687, Les Ballets, t. 2, Paris : éditions de la Revue musicale, 1933
1665	<i>Ballet de la Naissance de Vénus</i> , Benserade	Pn musique, Rés F-513
1665	<i>L'Amour médecin</i> , comédie, Molière	Pn musique, Rés F-523, éd. Prunières, <i>Jean-Baptiste Lully, Œuvres complètes</i> , 1632-1687, Les Comédies-Ballets, t. I, Paris : éditions de la Revue musicale, 1933
1666	<i>Le Triomphe de Bacchus dans les Indes</i> , ballet, anonyme	Pn musique, Rés F-505
1666	<i>Ballet des Muses</i> , Benserade	dans Pn musique, Rés F-521, p. 1-19, 48-49, éd. Prunières, Les Ballets, t. II.
1667	<i>La Pastorale comique</i> , comédie, Molière	dans Pn musique, Rés F-521, p. 20-48, éd. Prunières, <i>Jean-Baptiste Lully, Œuvres complètes</i> , 1632-1687, Les Comédies-

⁶⁴ Paris, Bibliothèque nationale, département musique.

⁶⁵ Versailles, bibliothèque municipale.

		Ballets, t. II, <i>op. cit.</i>
1667	<i>Le Sicilien</i> , comédie, Molière	dans Pn musique, Rés F-521, p. 90-103, éd. Prunières, <i>Jean-Baptiste Lully, Œuvres complètes</i> , 1632-1687, Les Comédies-Ballets, t. II, <i>op. cit.</i>
1669	<i>Ballet royal de Flore</i> , Benserade	Pn musique, Rés F-515, éd. Albert Cohen dans <i>Œuvres complètes, Jean-Baptiste Lully</i> , Serie I, Ballets et mascarades 6, <i>op. cit.</i>
1669	<i>M. de Pourceaugnac</i> , comédie, Molière	<i>Recueil des ballets de feu M. de Lully</i> , Pn musique, Vm ⁶ 1, vol 5, f. 15-38 ; éd. Jérôme de La Gorce, <i>Œuvres complètes, Jean-Baptiste Lully</i> , série II, Comédies-ballets et autres divertissements 4, Hildesheim, Zürich, New York : G. Olms, 2007
1670	<i>Le Bourgeois gentilhomme</i> , comédie, Molière	Pn musique, Rés F-578, éd. Herbert Schneider, <i>Œuvres complètes, Jean-Baptiste Lully</i> , série II, Comédies-ballets et autres divertissements 4, <i>op. cit.</i>