

La distribution de *Persée* en 1770 : un exemple de mutation esthétique

Benoît Dratwicki
Centre de musique baroque de Versailles

Le reprise de *Persée* à la Cour en 1770, à l'occasion du futur Louis XVI et de Marie-Antoinette, offre un exemple assez rare de transformation extrêmement poussée d'une œuvre du répertoire (un « opéra de fond » pour reprendre le vocabulaire de l'époque). Bien que le remaniement soit effectué « société », par Antoine Dauvergne (actes I et IV), François Rebel (Acte II) et Bernard de Bury (Acte III), il témoigne d'une vraie réflexion esthétique : s'il ne s'agit pas d'une remise en musique complète, il ne s'agit pas non plus du simple remplacement de pièces anciennes par des pièces modernes, comme François Francœur et François Rebel, principalement, l'avaient pratiqué dès les années 1740. Les arrangeurs interrogent la totalité des paramètres qui forment le « spectacle » : le poème, la musique, la scénographie, l'interprétation. Macro et microstructures sont revisités, parfois à peine transformés, parfois totalement bouleversés. Ce travail impacte du coup toutes les composantes du *Persée* originel et leur donnent une saveur nouvelle, ce « goût du jour », si important pour le public et la critique du XVIII^e siècle.

Parmi ces composantes, deux aspects se trouvent directement au cœur du processus de réécriture : le *genre* des rôles (leur nature) déterminé par leurs caractéristiques littéraires, musicales, vocales et théâtrales ; leur *distribution*, c'est-à-dire leur affectation selon des critères relativement précis aux artistes de la troupe de l'Académie royale de musique et de la Musique du roi. Une des clés d'analyse de la singularité du *Persée* de 1770 réside dans la conjonction entre le genre des différents rôles du livret et leur distribution : de cette conjonction ressort la notion d'« emploi », qui présida – du XVII^e au XX^e siècle – à la conception des spectacles lyriques et à leur interprétation. L'emploi, ou ensemble des rôles requérant une physionomie théâtrale, un jeu scénique et une couleur vocale analogues, pouvant être confié à un même acteur, constitue donc une notion intermédiaire liant une catégorie de rôles et leur(s) interprète(s). Dans le cas d'œuvres reprises, les emplois des différents rôles peuvent être fermement maintenus ou, au contraire, évoluer soit du fait de remaniements de la partition (nécessitant un nouveau type de chanteur), soit de la présence de chanteurs aux qualités éloignées de celles du créateur du rôle (nécessitant dès lors un remaniement de la partition).

La grille d'emplois de *Persée* :

En 1682, à l'époque de la mise en chantier de *Persée*, Quinault et Lully n'en sont plus aux tâtonnements des débuts : d'une part, Quinault à pleine connaissance des éléments de poétique susceptible de faire un « bon » spectacle (bannissement du genre comique, variété et contraste des caractères, approfondissement des psychologies individuelles, complexité des

relations...); de l'autre, Lully a éprouvé différents acteurs chantants et modelé la troupe de l'Académie royale afin de rassembler des artistes aux voix, aux physiques et aux jeux de premier plan, tous spécialisés dans des types de rôles complémentaires. Après la parenthèse de la disgrâce de Quinault (1678-79) et celle du *Triomphe de l'Amour* (1681), *Proserpine*, *Persée*, *Phaéton* et *Amadis* instituent une nouvelle manière de concevoir livrets et partitions à travers le filtre (préexistant à l'un et à l'autre) d'emplois « obligés » tenus par des artistes fixes, clairement différenciés et hiérarchisés. On peut même affirmer qu'à cette période, la permanence d'artistes crée une permanence d'emplois (qui leur survivront), générant une typologie de rôles récurrents :

Figure 1 : Emplois et interprètes

	<i>Proserpine</i> (1680)	<i>Persée</i> (1682)	<i>Phaéton</i> (1683)	<i>Amadis</i> (1684)
Premiers rôles :				
<i>1^{er} rôle tendre et pathétique</i>	M ^{lle} Aubry	M ^{lle} Aubry	M ^{lle} Aubry	M ^{lle} Aubry
<i>1^{er} rôle à baguette ou rôle furieux</i>	M ^{lle} Saint-Christophle	M ^{lle} Le Rochois	M ^{lle} Le Rochois	M ^{lle} Le Rochois
<i>1^{er} emploi de basse-taille</i>	M. Beaumavielle	M. Beaumavielle	M. Beaumavielle	M. Beaumavielle
<i>1^{er} emploi de haute-contre</i>	/	M. Dumesnil	M. Dumesnil	M. Dumesnil
Seconds rôles :				
<i>1^{er} emploi de taille</i>	M. Puwigné	M. Desvoyes	M. Desvoyes	/
<i>2^e rôle tendre</i>	M ^{lle} Le Rochois	/	/	M ^{lle} Desmatins
<i>2^e rôle à baguette</i>	/	M ^{lle} Saint-Christophle	/	/
<i>2^e emploi de basse-taille</i>	M. Dun	[M. Dun ?]	[M. Dun ?]	M. Dun
<i>2^e emploi de haute-contre</i>	M. Clédière / M. Dumesnil	/	/	/

Figure 2 : Emplois et rôles

	<i>Proserpine</i> (1680)	<i>Persée</i> (1682)	<i>Phaéton</i> (1683)	<i>Amadis</i> (1684)
Premiers rôles :				
<i>1^{er} rôle tendre et pathétique</i>	<i>Proserpine</i>	<i>Andromède</i>	<i>Lybie</i>	<i>Oriane</i>
<i>1^{er} rôle à baguette ou rôle furieux</i>	<i>Cérès</i>	<i>Mérope</i>	<i>Théone</i>	<i>Arcabonne</i>
<i>1^{er} emploi de basse-taille</i>	<i>Pluton</i>	<i>Phinée</i>	<i>Épaphus</i>	<i>Arcalaüs</i>
<i>1^{er} emploi de haute-contre</i>	/	<i>Persée</i>	<i>Phaéton</i>	<i>Amadis</i>
Seconds rôles :				
<i>1^{er} emploi de taille</i>	<i>La Discorde</i>	<i>Méduse</i>	<i>Triton</i>	/
<i>2^e rôle tendre</i>	<i>Aréthuse</i>	/	/	<i>Corisande</i>
<i>2^e rôle à baguette</i>	/	<i>Cassiope</i>	<i>Clymène</i>	<i>Urgande</i>
<i>2^e emploi de basse-taille</i>	<i>Ascalaphe</i>	<i>Céphée</i>	<i>Mérops</i>	<i>Florestan</i>
<i>2^e emploi de haute-contre</i>	<i>Alphée</i>	/	/	/

Dans ce cadre, la conception et la création de *Persée* occupent une place charnière à plusieurs titres. D'abord, au niveau de la constitution de la troupe. Deux premiers sujets ont ou vont alors quitter la troupe. La haute-contre Bernard Clédière, qui avait créé tous les premiers rôles de son emploi depuis *Pomone*, se retire et se voit remplacé par Louis Gaulard Dumesnil dès la création. M^{lle} de Saint-Christophle qui avait créé tous les premiers rôles à baguette depuis Médée dans *Thésée*, paraît dans son dernier rôle, Cassiope (une autre figure maternelle après Sténobée et Cérès). Mais son rôle est déclassé au second rang, au profit de celui de Mérope. *Persée* est ainsi – avec *Cadmus et Hermione* et *Phaéton* – l'un des rares opéras de Lully où l'on ne trouve pas de rôle à baguette en tête de la distribution. Ceci s'explique peut-être par l'imminence du retrait de M^{lle} de Saint-Christophle¹ ; il semble qu'après avoir assuré la

¹ Elle chante encore Cybèle pour la reprise d'*Atys* à la Cour en janvier 1682.

création de *Persée* à l'Académie royale de musique en avril 1682, elle ait été remplacée en cours de représentations (ou pour la reprise versaillaise l'été suivant) par M^{lle} Bluquette, peut-être doublure à l'essai qui ne fut pas confirmée.² L'effacement de M^{lle} de Saint-Christophle est sans doute précipité par l'éclosion du talent de M^{lle} Le Rochois. En 1680, Lully et Quinault avaient déjà imaginé pour cette dernière un rôle tendre de « seconde amoureuse », Aréthuse dans *Proserpine*.³ Au vu de ses moyens scéniques et vocaux exceptionnels, ils reconsidèrent son rang dans *Persée*, et inventent de toute pièce le personnage de Mérope – absent de la fable – rôle ambitieux par son caractère et par ses dimensions. Il ne s'agit pas véritablement d'un rôle à baguette – Mérope n'est ni reine, ni magicienne, et à ce titre ne détient aucune baguette – mais c'est bien un « rôle furieux » ou « rôle de grande représentation », pour reprendre le vocabulaire de l'époque, du même type que Théone dans *Phaéton*. Quant à la taille Desvoyes, il obtient, avec Méduse, le rôle le plus important de sa carrière, au point que le personnage – malgré une apparition cantonnée au troisième acte – débordé du cadre de simple rôle de caractère pour prendre une dimension vraiment tragique.

Persée est également une charnière dans la façon dont Quinault imagine d'appareiller les emplois : trois opéras successifs – *Persée*, *Phaéton* et *Amadis* – regroupent six et jusqu'à huit personnages principaux en couples contrastés, dont deux interagissent directement, un ou deux autres restant plus en retrait :

	<i>Persée</i>	<i>Phaéton</i>	<i>Amadis</i>
« Premiers amoureux »	Andromède/Persée	Lybie/Phaéton	Oriane/Amadis
« Rivaux jaloux »	Mérope/Phinée	Théone/Épaphus	Arcabonne/Arcalaüs
« Seconds amoureux »	/	/	Corisande/Florestan
« Parents »	Cassiope/Céphée	Clymène/Mérops	/
« Enchanteurs »	/	/	Urgande/Alquif
« Grands accessoires »	Méduse/Mercure	/	/

Cet équilibre à six ou à huit, dont on peut admirer l'imagination avec laquelle Quinault l'a réinventé à chaque fois, n'existait pas de manière aussi marquée avant *Persée*, et ne se retrouvera plus après *Amadis*.

Persée est enfin une charnière car, pour la première fois et malgré le nombre de personnages importants, Quinault parvient à dessiner assez nettement les contours psychologiques de la majorité des premiers rôles. Si Norman souligne que « presque tous les commentateurs ont non seulement relevé le grand nombre de personnages intéressants mais aussi la manière plus fine avec laquelle Quinault, en comparaison avec ses livrets précédents, avait saisi et développé leurs contours psychologiques »,⁴ Girdlestone estime pour sa part que la complexité de *Persée* « tient au nombre même des personnages importants : six, plus Mercure et Méduse ;

² Dans leur *Histoire de l'Académie royale*, les Frères Parfaict assurent à propos de M^{lle} Saint-Christophle qu'« en 1682, après avoir rempli dans *Persée* le rôle de Cassiope, elle obtint son congé ». (Claude et François PARFAICT, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, ms, F-Pn/ Fr nouv. Acq. 6532, t. 1, p. 34). Les mêmes notent pourtant dans leur *Dictionnaire des Théâtres de Paris* que c'est M^{lle} Bluquette qui remplit le rôle. (Claude et François PARFAICT, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, Paris : Lambert, 1756, t. 4, p. 105). M^{lle} Bluquette, dont on ne retrouve aucune autre occurrence par ailleurs. Pascal Denécheau voit peut-être un lien entre cette demoiselle et la famille Blouquier, membre de la Musique du roi.

³ Ils imagineront de même un rôle tendre de « seconde amoureuse » pour les débuts de M^{lle} Desmatins dans *Amadis* en 1684, Corisande.

⁴ Buford NORMAN, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre : Mardaga, 2009, p. 244.

à la variété des sentiments qu'expriment les personnages et que ressent le spectateur, et aux intérêts en jeu : crainte, triomphe, dépit, rivalités entrecroisées, regrets, plaintes, ambitions, jalousie, menaces, horreur, pitié »,⁵ ajoutant que « tous les personnages sont actifs jusqu'à la fin ».⁶

Le livret de *Persée* superpose deux strates de problématiques mais les dissocie nettement. D'un côté, comme dans *Isis*, les puissances divines et les êtres merveilleux se combattent directement ou indirectement (Junon, Vénus, Pallas, Vulcain, Pluton, Mercure, Méduse). De l'autre, et de manière tout à fait originale, une tragédie humaine se joue, au sein des membres d'une même famille, celle de Cassiope et Céphée, souverains d'Éthiopie, ayant autour d'eux leur fille Andromède et leur frère et sœur respectif, Phinée et Mérope.⁷ Aucune autre tragédie en musique de Quinault ne propose une action centrée sur un noyau familial si dense, propice à des relations complexes et subtiles. Le merveilleux reste extérieur aux principaux rôles, et même Persée – demi-dieu « pièce rapportée » dans cette famille – a besoin de l'équipement offert par Mercure pour prendre une dimension surhumaine. Dans sa parodie *Polichinelle Persée*, Carolet souligne cette particularité – et cette complexité – du livret :

« ANDROMÈDE
Ma famille est folle, je crois.
Ma tante est ma rivale,
Mon oncle est amoureux de moi
Et ma mère s'égale
À la souveraine des dieux
Qui pleine de vengeance,
Afflige mon père en ces lieux
Malgré son innocence. »⁸

Trois couples humains se dessinent : l'un, préexistant à l'action, lie Cassiope et Céphée, fusionnel dans la tourmente ; l'autre, naissant, est formé par Andromède et Persée ; le troisième, réunit les rivaux éconduits (qui n'ont par ailleurs aucun sentiment l'un pour l'autre), Mérope et Phinée. Le peu d'espace dont disposent Quinault et Lully pour esquisser chacun d'entre eux ne les empêche pas de trouver des solutions efficaces et très différenciées pour les caractériser. La fusion du couple Cassiope/Céphée se traduit par l'usage régulier d'un texte commun et de lignes musicales parallèles qui les font parler d'une même voix (II, 2 ; IV, 4-5-6). L'idylle naissante de Persée et Andromède s'exprime avec pudeur mais émotion dans leur grande scène en duo du deuxième acte (II, 6), « les plus tendres adieux »⁹ du théâtre lyrique de l'époque d'après le *Mercur de France*. Si leur couple ne présente rien de vraiment neuf par rapport à beaucoup d'autres livrets de Quinault,¹⁰ il est malgré tout le plus touchant de la tragédie.¹¹ Beaucoup plus originale, l'association temporaire – par dépit – de Mérope et

⁵ Cuthbert GIRDLESTONE, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève/Paris : Droz, 1972, p. 85.

⁶ *Id.*, p. 86.

⁷ Selon Norman, c'est clairement « le statut de Phinée et Mérope, en qualité d'acteurs majeurs du drame, [qui] fait que *Persée* se démarque des autres livrets de Quinault. Il est en effet le seul à impliquer quatre mortels dans une intrigue amoureuse, dans laquelle chacun est appelé à jouer un rôle véritablement important. » (Buford NORMAN, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre : Mardaga, 2009, p. 240).

⁸ Denis CAROLET, *Polichinelle Persée*, 1737, scène 4.

⁹ *Mercur de France*, mars 1737, p. 569.

¹⁰ Selon Norman, « le couple formé par Persée et Andromède n'est pas très différent de ceux déjà rencontrés – sauf peut-être quant au sens particulier de la générosité et du devoir cultivé par ces deux personnages ». (Buford NORMAN, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre : Mardaga, 2009, p. 244).

¹¹ « On partagea vivement le péril d'Andromède. Elle et Persée ne pouvaient manquer d'intéresser. » (Joseph de LA PORTE et Sébastien-Roch-Nicolas CHAMFORT, *Dictionnaire dramatique*, Paris : Lacombe, 1776, p. 405).

Phinée, est exacerbée dans leur duo de l'acte IV, où leurs sentiments contraires s'expriment tour à tour et sont mis en relief par la comparaison de leurs troubles et d'une tempête marine.¹² Ce duo « très savant et très difficile [...] fait un fort grand effet quand il est bien exécuté. L'extrême attention des spectateurs et leur immobilité pendant qu'on le chante en est une marque bien sûre ». ¹³ L'intensité des passions exprimée ne peut toutefois cacher le côté factice de ce couple, que les satiristes de l'époque ne manquèrent pas de souligner.¹⁴

Ce maillage relationnel dense caractérise véritablement l'ouvrage : il transparait d'ailleurs, au-delà de la scène, dans les nombreux frontispices des livrets et des partitions de *Persée*, qui choisissent le plus souvent de représenter la scène du combat entre le héros et le monstre, en disposant théâtralement les six principaux personnages en présence.¹⁵

CASSIOPE ET CÉPHÉE

CASSIOPE – M^{lle} Dubois

Le rôle de Cassiope est assez ambigu : si Quinault et Lully en font un des premiers rôles de la tragédie, ils la maintiennent toutefois un peu en marge de l'action. Avec Céphée, elle forme le couple « complémentaire », contrepoin de celui harmonieux des deux amants, et de celui, discordant, des rivaux Mérope et Phinée. Mais tous deux restent extérieurs à la chaîne amoureuse qui forme la trame de la tragédie humaine. Alternativement rongée par la culpabilité vis-à-vis de son peuple, terrorisée par la vengeance de Junon, explorée à l'idée de perdre sa fille, Cassiope est animée de sentiments plus intenses que ceux du roi. Pour autant, sa psychologie reste bornée : contrairement aux autres mères des opéras de Lully – Sténobée, Cérés et Clymène – elle n'est animée que des sentiments d'une mère et d'une reine bienveillante. Elle n'est ni amoureuse, ni ambitieuse, ni malveillante. Et, si elle a été fière, elle ne se présente plus dans la tragédie que comme soumise et contrite.

Quinault et Lully laissent ce potentiel pathétique s'exprimer surtout dans des grandes scènes d'ensembles, où la reine expose publiquement ses tourments. C'est elle qui lance le divertissement du premier acte « *Ô Junon ! puissante déesse...* » (I, 5). Elle joue alors en partie un rôle de coryphée du peuple ce qui, chez Quinault, est assez rare pour un rôle de premier plan.¹⁶ À l'acte IV, le couple royal occupe une place à part dans le dispositif scénique et musical imaginé par Quinault et Lully : ensemble, ils forment l'entité la plus expressive, se lamentant (« *Ah ! quel effroyable supplice...* », IV, 4), appelant sur eux la vengeance des dieux (« *Que j'expie en mourant...* », IV, 5) ou implorant leur clémence (« *Nos vœux, nos pleurs, nos cris, rien ne vous peut toucher...* », IV, 5). La fragmentation progressive des plaintes (« *Andromède !... Ma fille !... Ô dieux !...* », IV, 5) met en relief la souffrance des parents et de leur enfant, et forme sans doute le paroxysme des maux du couple royal. Dans l'intimité (durant une grande partie des deux premiers actes), Cassiope apparaît moins touchante, ponctuant son discours de maximes et de morales à l'adresse de Phinée et de Mérope, et commentant les tourments d'un

¹² Selon Norman, « les rivaux présentent [...] un profil inédit sous la plume de Quinault ». (Buford NORMAN, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre : Mardaga, 2009, p. 244).

¹³ *Mercur de France*, février 1737, p. 354.

¹⁴ « Mérope et Phinée : *Pleurons nos communs malheurs/ Et faisons bourse commune.* / Phinée : *Il y a bien du commun dans nos discours.* » (Louis FUZELIER, *Arlequin Persée*, 1722, scène 19). « Phinée : *Et mort de ma vie ! Madame, c'est bien à vos yeux qu'il faut vous en prendre, Junon me met aujourd'hui de moitié dans sa vengeance. Croyez-moi, entrez-y pour un tiers.* » (Denis CAROLET, *Le Mariage en l'air*, 1737, scène 24).

¹⁵ Voir Annexe.

¹⁶ On peut citer comme autres exemples le rôle-titre de *Proserpine* (acte II) ou Hidraot dans *Armide* (acte I).

amour impossible. C'est peut-être ce qui dégrade en partie l'impact dramatique du rôle.

Parmi les traits de caractère de Cassiope moqués dans diverses parodies, sa fierté imprudente arrive en tête. Pour entrée en matière de son *Mariage en l'air*, Carolet fait dire au roi : « *Vous l'avez pris madame sur un ton/ À vous placer au-dessus de Junon* ». ¹⁷ Dans son *Polichinelle Persée*, Andromède apercevant sa mère la décrit « *bien humble contre son ordinaire* », ¹⁸ Cassiope reconnaissant elle-même, au moment d'implorer le pardon de la déesse : « *C'est un grand effort pour moi* ». ¹⁹ Quant à Fuzelier, il souligne dans *Arlequin Persée*, l'inutilité du roi face à la forte personnalité de son épouse :

CASSIOPE, regardant derrière elle d'un air inquiet
Quoi Céphée...
Ne vient-il pas avec nous ?

MÉROPE
Vous voilà bien échauffée !

CASSIOPE
Quoi Céphée...

MÉROPE
Eh ! Ma chère sœur Cassiope, que diantre voulez-vous faire de votre vieux mari Céphée ? C'est bien le plus inutile personnage qu'on puisse produire en compagnie ; je vous assure qu'il jouerait ici avec nous un rôle fort peu nécessaire. » ²⁰

Preuve du rang inférieur du personnage de Cassiope, il fut toujours confié « en chef » à des chanteuses en second : créé à Paris par M^{lle} Saint-Christophle en passe de se retirer, puis repris par M^{lle} Bluquette (1682), il est ensuite chanté par mesdemoiselles Renaud (1695), Maupin (1703), Milon (1710), Antier cadette (1722), Eeremans (1737) et Romainville (1746 et 1747). On peut d'ailleurs s'étonner de constater que le rôle n'a pas été confié à des actrices particulièrement âgées, ni dotées de voix caractérisées, exception faite de M^{lle} Maupin qui possédait un timbre étoffé. ²¹ En 1722, s'il devait être plaisant pour le public de voir les deux sœurs Antier jouer le rôle des deux sœurs dans la tragédie, notons que la cadette, chargée du rôle de la reine, était plutôt une excellente choriste en devenir qu'une grande voix. ²² Il est tout aussi étonnant d'apprendre par Ladvocat qu'en 1695, M^{lle} Renaud « en innocente, [...] représente la reine ». ²³ Étrange accoutrement pour une souveraine d'Éthiopie. ²⁴

¹⁷ Denis CAROLET, *Le Mariage en l'air*, 1737, scène 1.

¹⁸ Denis CAROLET, *Polichinelle Persée*, 1737, I, 4.

¹⁹ *Id.*, I, 5.

²⁰ Louis FUZELIER, *Arlequin Persée*, 1722, I, 1.

²¹ D'après les Frères Parfaict, elle « possédait un *bas-dessus* le plus beau dont on eut ouï parler et tel que, depuis sa mort, on n'a point trouvé de fille qui en ait approché ». (Claude et François PARFAICT, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris : Lambert, 1756, t. 3, p. 351, article « Maupin »).

²² Selon La Borde, elle « chanta dans les chœurs depuis 1719 jusqu'en 1743 ». (Jean-Benjamin de LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris : Onfroy, 1780, t. 3, p. 492).

²³ Louis LADVOCAT, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra. Textes présentés et annotés par Jérôme de La Gorce*, Cahors : Cicero éditeur, 1993, Lettre VII, « Ce 13 janvier 1695 ».

²⁴ L'« innocente », ou « robe battante » aurait été inventée par M^{me} de Montespan pour cacher ses grossesses. Elle a pour caractéristiques de ne pas marquer la taille et de flotter vaporeusement. « Une robe de chambre étalée amplement./ Qui n'a point de ceinture, et va nonchalamment./ Par certain air d'enfant qu'elle donne au visage./ est nommée *innocente*, et c'est du bel usage ;/ Ce manteau de ma sœur, si bien épanoui./ En est une. » (Edmé BOURSAULT, *Les Mots à la mode* dans Œuvres choisies de Boursault, Paris : Firmin-Didot, 1811, t. 2, p. 216).

En 1770, confier le rôle à une première actrice, âgée de surcroît, et au faite de sa carrière, est donc une nouveauté. M^{lle} Dubois est alors en effet à la veille de sa retraite. Entrée à l'Académie royale de musique en 1752, elle s'essaie d'abord aux rôles tendres avec un certain succès²⁵ puis se tourne vers les rôles à baguette auxquels elle accède, en chef, après le départ de M^{lle} Chevalier, en 1766. Elle possédait des qualités vocales indéniables, produisant un son « agréable à l'oreille »²⁶ et chantant les ariettes « avec goût ».²⁷ Elle excelle au concert, où « son organe sonore flexible et vigoureux y produit une sensation bien autre qu'à l'Opéra ».²⁸ En scène, elle est handicapée par un physique ingrat : à en croire les *Mémoires secrets*, M^{lle} Dubois « afflige continuellement les yeux par le louche de ses regards, et une figure qui ne peut rendre que les rôles de furies »²⁹ ; « ses yeux de travers lui aliènent le public ».³⁰ De ce fait, elle se présente en concert « mieux qu'au théâtre », car on ne s'aperçoit pas alors « de son air triste et de son œil de travers comme sur la scène ».³¹ C'est à force de travail que M^{lle} Dubois put prétendre aux grands rôles : si, au début des années 1760, on note qu'elle « n'a pas assez d'étendue de voix »,³² elle œuvre « à l'extension et à l'éclat des sons »³³ et finit par obtenir « une voix aussi belle par le volume » et « par la force » que « par l'étendue ».³⁴ En 1767, on constate finalement qu'« à force de talent et d'art, [elle] a su subjuguier les suffrages », développant « un très bel organe, et toute l'expression du sentiment ».³⁵

En 1770, M^{lle} Dubois est la plus ancienne des premières actrices de l'Académie royale : à ce titre, elle est automatiquement chargée de tous les premiers rôles de son emploi. La même année, elle chante ainsi Érinice dans *Zoroastre* pour la réouverture de l'Opéra à Paris ou Phobé dans *Castor et Pollux* à l'Opéra royal. Mais sa voix ou sa santé s'altèrent sans doute à cette date, et elle quitte la troupe l'année suivante, au bout de dix-neuf années de service seulement, sans atteindre les vingt ans qui auraient pu lui permettre de toucher une pension plus élevée, preuve d'une dégradation fulgurante de sa santé ou de sa voix. Si on a peu de commentaires concernant ses performances durant les derniers mois de son service, on note – par la négative – que son premier double, M^{lle} Duplant – marque davantage les esprits,³⁶ ses progrès la rendant « de jour en jour plus digne de briller sur la scène ».³⁷ L'essor de la seconde est accéléré par les absences de M^{lle} Dubois de l'Académie royale pour cause de répétitions des spectacles de la Cour ; c'est M^{lle} Duplant qui se charge des premiers rôles à baguette à Paris, comme Cléopâtre dans *Les Fêtes grecques et romaines*, Cassandre dans *Ajax* ou Arcabonne dans *Amadis*.

En 1770, l'expérience, le physique et la voix de M^{lle} Dubois la rendent donc particulièrement

²⁵ En 1759, elle se distingue dans le rôle d'Oriane « tant par le chant que par l'action théâtrale : une belle voix, de laquelle cette actrice a usé largement, lui donne bien des avantages pour un rôle où la voix contribue par-dessus tout au pathétique de l'expression dont il est susceptible ». (*La Feuille nécessaire*, n°41, « Du lundi 19 novembre 1759 », p. 653). En 1764, elle rend « fort bien le rôle d'Herminie » dans *Tancrède*. (*L'Avant-Coureur*, 1764, n°43, « Du lundi 22 octobre », p. 67). Deux ans plus tard, le rôle de Zirphé dans *Zélinde* lui vaut de même « des applaudissements unanimes ». (*Id.*, 1766, N°32, « Du lundi 11 août », p. 508).

²⁶ *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 8, p. 146, 4 mai 1762.

²⁷ *Id.*

²⁸ *Id.*, t. 1, p. 243, 22 février 1763.

²⁹ *Id.*, t. 8, p. 146, 4 mai 1762.

³⁰ *Id.*, t. 2, p. 138, 4 décembre 1764.

³¹ *Id.*, t. 1, p. 220, 20 mai 1763.

³² *Id.*, t. 2, p. 138, 4 décembre 1764.

³³ *Mercur de France*, février 1765, p. 193.

³⁴ *Id.*, janvier, 1766, p. 193.

³⁵ *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 18, p. 301, 20 août 1767.

³⁶ Comme en témoignent par exemple les « Vers à M^{lle} Duplant, jouant le rôle d'Érinice dans l'opéra de *Zoroastre*... par une de ses camarades » publiés dans le *Mercur de France*, avril 1770, p. 7.

³⁷ *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 19, p. 250, 31 août 1770.

crédible dans les rôles de reine et de mère. C'est ainsi que, durant les spectacles de la cour en 1770, elle tient le rôle de Cassiope, reine d'Éthiopie dans *Persée*, et de la Reine des Îles d'or dans *La Tour enchantée* ; dans les deux cas, elle jouait donc la mère de Sophie Arnould. Pour elle, on conserve au rôle de Cassiope une certaine ampleur, même s'il est sensiblement raccourci. En coupant plusieurs maximes et morales (I, 1-2 ; II, 1), et en transposant certaines scènes un ton plus haut (II, 1-2), on lui donne un caractère plus vaillant et impérieux, moins enclin à la tempérance, qui correspondait sans doute parfaitement au jeu et au chant de l'actrice à ce stade de sa carrière. Notons qu'en 1780, Marmontel et Philidor poursuivront cette évolution du rôle de Cassiope en lui donnant une importance accrue dans leur propre *Persée*. Confié à M^{lle} Duplant, à l'acmé de sa carrière, on lui donne un ton élevé et pathétique en multipliant ses interventions.³⁸

CÉPHÉE – Nicolas Gélín

Des six personnages principaux, Céphée est peut-être le moins attachant et le plus en retrait. Pourtant, il a tout du bon roi, du bon mari, du bon père et du bon gendre. Il n'est ni autoritaire, ni pleutre, ni injuste. Norman constate très justement que le vieux roi n'est pas le rival du héros (contrairement aux souverains présents dans *Cadmus et Hermione*, *Thésée* ou *Atys*).³⁹ Toutefois, appareillé à son épouse dont il partage les craintes et les maux, il n'a presque pas d'existence autonome. Près de la moitié du temps, il chante d'ailleurs en duo ou en trio avec Cassiope, Mérope, et même avec Persée lors du combat final. Cette faiblesse du rôle n'a pas manqué d'être soulignée par les parodistes, qui choisissent en général de dégrader sa noblesse et sa puissance. Dans *Le Mariage en l'air* et dans *Polichinelle Persée*, Carolet transforme Céphée en simplet,⁴⁰ naïf⁴¹ et pleutre,⁴² qui n'hésite pas à négocier sa fille avec Persée.⁴³ Mieux avec sa femme – qu'il appelle « *mamour* »⁴⁴ – il n'hésite pourtant pas à l'accabler dès que l'occasion se présente,⁴⁵ ou même à tenter de s'en débarrasser :

« CASSIOPE
Andromède va donc périr ?

CÉPHÉE
Oui, grâce à vous ma mie.

CASSIOPE
Et nous allons la voir mourir.

CÉPHÉE
Vous lui coûtez la vie.

³⁸ On ajoute notamment pour elle un grand air dans le dernier acte (« *Des maux que j'ai faits, / J'implore la peine. / Sur moi, de la haine, / Lancez tous les traits. / Suprême puissance, / Laissez l'innocence / Respirer en paix.* », III, 3), et un quatuor qui la réunit à Andromède, Persée et Phinée pour finir l'œuvre. (Voir la partition manuscrite conservée à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra sous la cote F-Po/ A 281).

³⁹ Buford NORMAN, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre : Mardaga, 2009, p. 243.

⁴⁰ « Céphée : *Moins encor qu'un roi de théâtre, / À qui donnerai-je la loi ? / Je ne serai bientôt plus roi, / Que d'un peuple de plâtre.* » (Denis CAROLET, *Le Mariage en l'air*, 1737, scène 1). « Céphée : *Que je suis malheureux ! Méduse pétrifie tout mon peuple. Les trois quarts de mes sujets ne seront plus bons à mettre que dans l'atelier d'un sculpteur et moi, peut-être, dans un bosquet de mon jardin.* » (*Id.*)

⁴¹ « Céphée : *Frère, ce procédé n'est pas d'une belle âme. / C'est mon gendre et je dois prendre ici son parti.* » (*Id.*, scène 29).

⁴² « Céphée : *Sauvons-nous, ma femme, sauvons-nous ! Je ne suis plus le maître chez moi, il faut que je vous conte tout ce qui vient de se passer là-bas, en ma présence.* » (*Id.*, scène 30). « Céphée : *Dépêchez-vous donc, seigneur Persée, le monstre paraît avoir les dents longues.* » (Denis CAROLET, *Polichinelle Persée*, 1737, III, 8).

⁴³ Denis CAROLET, *Le Mariage en l'air*, 1737, scène 25.

⁴⁴ *Id.*, scène 1.

⁴⁵ « Céphée : *Ah ma femme il y a bien de votre faute dans tout ceci.* » (*Id.*).

CASSIOPE

On amène la pauvre enfant,
Ah, que ce spectacle est touchant !

CÉPHÉE

Pour apaiser votre colère,
Dieux, que ne prenez-vous sa mère ? »⁴⁶

L'inutilité de Céphée est pleinement affirmée par Fuzelier qui, dans son *Arlequin Persée*, fait disparaître le rôle, en le justifiant dès le début.⁴⁷ Les allusions au roi ne sont ensuite guère flatteuses : il est dit vieux, incapable de rendre sa femme heureuse⁴⁸ et, surtout, manipulable.⁴⁹

En 1770, plus encore que le rôle de Cassiope, celui de Céphée est raccourci. Disparaissent ainsi certaines portions de ses échanges ou de ses lamentations avec son épouse (I, 1 et IV, 4), ses deux trios avec Mérope et Cassiope (I, 1 et II, 3). Deux de ses petits airs sont raccourcis (« *Les dieux punissent la fierté...* » I, 1 et « *L'espoir dans nos cœurs doit renaître...* » II, 3). Enfin, le rôle est totalement remanié à l'acte V, conservant toutefois son caractère héroïque lors du combat contre Phinée. Si l'on ne connaît pas le créateur du rôle de Céphée, on sait qu'il fut ensuite chanté par messieurs Dun (1687), Hardouin (1703 et 1710), Dubourg (1722), Dun à nouveau (1737) et Le Page (1746/47). Il s'agissait donc, a priori, d'un rôle de seconde basse-taille, donné aux premiers remplacements, les basses-tailles en chef se chargeant du rôle de Phinée.⁵⁰ Pour la reprise de 1770, Nicolas Gélin (1726-1810) se voit pourtant confier le rôle. Âgé de 44 ans, il est première basse-taille de la troupe de l'Académie royale de musique depuis le retrait de Chassé en 1757. Il y était entré en 1750 et la quitta en 1779.⁵¹ À ses débuts, « sa voix fut trouvée étendue, sonore, gracieuse, légère, et le germe de sa cadence parut extrêmement beau et facile »⁵² ; « la plus belle voix du monde »,⁵³ assurait-on. En pleine maturité, au début des années 1760, il est applaudi dans certains grands rôles, Hidraot dans *Armide*⁵⁴ ou Thoas dans *Iphigénie en Tauride*,⁵⁵ qui font valoir ses « sons mâles ». ⁵⁶

⁴⁶ *Id.*, scène 13. « Céphée : *Ah ! ma femme / Il est à propos ici / Que je vous chante la gamme. [...] / Je paye votre extravagance.* » (Denis CAROLET, *Polichinelle Persée*, 1737, scène 1)

⁴⁷ « *C'est bien le plus inutile personnage qu'on puisse produire en compagnie ; [...] il jouerait ici [...] un rôle fort peu nécessaire.* » (I, 1)

⁴⁸ Mérope : « *Pour heureuse épouse, je vous en défie, le bonhomme Céphée n'est pas d'un âge à prouver votre bonheur dans le mariage.* » (I, 1)

⁴⁹ « Phinée : *Mais où est le roi mon frère ? Il m'a donné sa parole, je veux lui parler.* Andromède : *Vous pouvez parler comme s'il était ici, la préférence du roi ne changerait rien à votre fortune ; il ne ferait que répéter ce que vous dit la reine.* » (Louis FUZELIER, *Arlequin Persée*, 1722, I, 5) « Phinée : *J'aurais l'appui du roi dans cette affaire, / Car je suis son frère, moi. [...]* Cassiope : *Je saurai bien prescrire au roi sa gamme, / Car je suis sa femme, moi.* » (*Id.*, I, 6).

⁵⁰ En 1780, pour la version de Philidor, dans la même logique, c'est Moreau qui chantera le rôle.

⁵¹ « Après la retraite de Chassé, il remplit les premiers rôles et conserva cet emploi jusqu'à Pâques 1779, qu'il obtint sa retraite, après avoir servi l'espace de trente ans avec toute l'exactitude possible et l'estime du public. » (Jean-Benjamin de LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris : Onfroy, 1780, t. 3, p. 512).

⁵² *Mercur de France*, décembre 1750, p. 165. « N'a-t-il pas un bel organe ? Voilà le présent que lui a fait la nature : c'est à l'art de perfectionner cette voix étendue et sonore », note Daquin de Château-Lyon (Pierre-Louis DAQUIN DE CHATEAU-LYON, *Siècle littéraire de Louis XV ou Lettres sur les hommes célèbres*, Amsterdam/Paris : Duchesne, 1754, t. 1, p. 207).

⁵³ *Mercur de France*, septembre 1751, p. 190.

⁵⁴ « On entend véritablement la voix d'un vieillard dans Hidraot, et la force d'un héros dans Ubalde, quoique ce soit le même acteur (le sieur Gélin) qui rende ces deux rôles. » (*L'Avant-Coureur*, 1761, n°45, du lundi 9 novembre, p. 705).

⁵⁵ « Le sieur Gélin est Thoas comme Thoas même : son organe mâle, la fermeté de ses sons, ses attitudes fières et nobles remplissent toute l'étendue de son rôle. » (*L'Avant-Coureur*, 1762, n°48, du lundi 29 novembre, p. 756).

⁵⁶ Nicolas BRICAIRE DE LA DIXMERIE, *Les deux âges du goût et du génie français, sous Louis XIV et Louis XV*, La Haye/Paris : Lacombe, 1769, p. 515.

Mais, vocalement, de premiers doutes apparaissent : dans *Dardanus*, en 1760, on l’applaudit pour la « noblesse » avec laquelle il joue le rôle, tout en persiflant qu’il ne lui « manque que de ne pas trop exiger de la beauté de son organe ». ⁵⁷ En 1761, dans *Zaïs*, il chante le rôle du Grand-Prêtre « dignement, quoique l’on sente que ce genre de musique n’est pas si analogue au timbre et au corps de sa voix » ⁵⁸ ; mais, en 1764, on estime que « Gélin est médiocre » ⁵⁹ dans *Castor et Pollux*. L’altération précoce de sa voix s’accélère, et la décennie 1760-1770 le voit décliner rapidement. Dans Marc-Antoine des *Fêtes grecques et romaines* en 1770, on assure qu’il est « devenu absolument insoutenable », ayant « chevroté d’un bout à l’autre ; son jeu est sourd, et il a encore affaibli son rôle, déjà trop dégradé dans le poème ». ⁶⁰ *Ajax*, quelques mois plus tard, ne lui réussit pas mieux : le rôle-titre, « rendu par Gélin, ne peut qu’effaroucher et faire fuir les spectateurs ». ⁶¹ Il ne peut plus, dès lors, paraître avantageusement que dans des rôles de vieillard et de tyran, ou des emplois de caractères. ⁶² Dans *Amadis*, en 1771, « l’ombre d’Ardan Canile et ses sons lugubres répandent une vraie terreur par la voix sanglotante du Sieur Gélin », ⁶³ notent avec ironie les *Mémoires secrets*. Le chanteur tente alors de compenser le vieillissement de sa voix par des substituts douteux pour se soutenir en scène. Dans le rôle de Huascar, par exemple, « voulant y mettre beaucoup de feu et d’action, [il] ne s’aperçoit pas qu’il devient quelquefois outré, et qu’alors il sort de la nature ». ⁶⁴ Bien que des pamphlets lui conseillent « de ne pas tonner », ⁶⁵ les choses empirent et, dix ans plus tard, un chroniqueur lui reproche d’avoir « plutôt le ton d’un convulsionnaire que d’un inspiré », lui suggérant « de courir moins après l’effet, de se rapprocher de la vérité, et de rendre à son jeu le naturel et la noblesse ». ⁶⁶

Il n’est donc pas étonnant qu’en 1770, on lui ait confié dans *Persée*, le rôle du père et du roi, et non celui de Phinée, jeune ambitieux, dont la partie vocale était plus exigeante. Au moins un des aménagements de la partition en cours de répétition témoigne des limites techniques du chanteur à cette époque : dans la partition conservée, le petit air « *L’espoir dans nos cœurs doit renaitre...* » (II, 3) apparaît dans deux versions transposées, dont la plus ancienne, cachée par une collette, s’était sans doute avérée trop tendue pour Gélin.

⁵⁷ *Mercur de France*, juin 1760, p. 211.

⁵⁸ *L’Avant-Coureur*, 1761, n°21, du lundi 25 mai, p. 321.

⁵⁹ *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 2, p. 13, 26 janvier 1764.

⁶⁰ *Id.*, t. 19, p. 250, 31 août 1770.

⁶¹ *Id.*, p. 230, 29 octobre 1770.

⁶² On constate d’ailleurs que, pour s’adapter à la situation, de nombreux livrets des années 1760-1770 font intervenir deux rôles de barytons bien distincts de caractère mais assez égaux en importance, comme *Les Paladins* de Rameau ou *Ernelinde princesse de Norvège* de Philidor, l’un des deux rôles étant pour Gélin, et l’autre pour Larrivée.

⁶³ *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 21, p. 125 : « 1^{er} décembre 1771 ».

⁶⁴ *L’Avant-Coureur*, 1761, n°29, du lundi 20 juillet, p. 449.

⁶⁵ BARTHE, *Statuts de l’Opéra* reproduit dans *Correspondance secrète, politique et littéraire...*, Londres : Adamson, 1787, t. 7, p. 199.

⁶⁶ *Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, Paris, Esprit, 1778, 2^e Année, t. 4, p. 86.

Persée (1770) – II, 3
Air (Céphée) : « *La vengeance des dieux...* » (Version primitive)

Persée (1770) – II, 3
Air (Céphée) : « *La vengeance des dieux...* » (Version primitive)

Le déclin de Gélén est d'autant plus frappant que le chanteur était concurrencé, depuis une dizaine d'année, par Henri Larrivée (1737-1802) dont la carrière explosait en 1770 à l'époque des représentations de *Persée* : c'est à lui que fut confié le rôle très exposé de Phinée.

ANDROMÈDE ET PERSÉE

ANDROMÈDE – Sophie Arnould

Andromède appartient en plein aux premiers rôles tendres et pathétiques, ceux des douces princesses frappées par l'injustice et le malheur, le plus souvent résignées à subir leur sort. Le carcan social qui les opprime et leur fragilité physique ne leur laisse pour seule arme que la droiture, la fidélité, le dévouement et la fermeté d'âme : telles sont Hermione, Églé, Sangaride, Philonoé, Io, Lybie et Oriane chez Quinault. Parfois, l'audace d'une tentative de feinte ou de rébellion les anime, mais ne peut le plus souvent pas être menée à son terme, comme c'est le cas de Proserpine. Toutes ces vertus sont celles d'Andromède, mais la princesse présente un caractère un peu plus marqué : son entrée en scène (I, 4) la montre dans une grande animation ; elle s'oppose à Phinée avec fermeté, esprit et piquant ; plus loin, la fausseté de son discours avec Persée – à qui elle ne peut avouer son amour – paraît même excessive, comme le souligneront les parodistes. D'une manière générale, le rôle était peut-être trouvé un peu triste et monochrome. Aussi plusieurs auteurs satyriques s'amuseront-ils à inverser son tempérament : *Arlequin-Persée* de Fuzelier transforme ainsi le personnage en princesse distraite,⁶⁷ mal élevée⁶⁸ et familière.⁶⁹ Mérope la trouve espiègle, mais sous-entend que son physique avantageux en fera une coureuse d'hommes.⁷⁰ Carolet, quant à lui, teinte le personnage d'arrivisme.⁷¹

Dans la partition de Lully, c'est avant tout les registres de la douceur, de la fragilité et de la retenue qui rejaillissent sur l'écriture vocale : celle-ci évite consciencieusement les effets trop dramatiques, et repose plutôt sur les sanglots et les soupirs, tels que ceux dépeints par Ladvocat :

« Voyez celle-ci pour inspirer l'amour à son amant, avec quels charmes elle conduit sa belle voix, comme elle l'élève et perce les nues vigoureusement, puis la rabaisse et la radoucit agréablement, comme elle donne dans le tendre par ses accents et soupirs étudiés, comme elle regarde le ciel avec des yeux languissants pour le fléchir et l'attirer à son secours. Considérez ses gestes, ses regards étincelants en penchant la tête amoureusement, comme elle tourne ses mains d'une nonchalance affectée, comme elle étend ses bras en croix comme un Saint François pour exprimer la douleur qu'elle ressent si bientôt elle n'est unie à son fidèle amant. Elle y emploie même ses larmes et ses regrets, comme une biche navrée d'amour qui ne soupire que pour son dictame. »⁷²

⁶⁷ Louis FUZELIER, *Arlequin Persée*, 1722, scène 7.

⁶⁸ « Persée : *La Princesse ne sait pas la civilité.* [...] / Andromède : *Vous l'ai-je dit trop bas ? / Ne m'entendez-vous pas ?* [...] / Persée : *Vous souffrez à me voir ; vous ne m'offrez pas seulement un tabouret.* [...] Andromède, le tirant par son tonnelet : *Quoi, pour jamais vous me quittez ? / Persée arrêtez, arrêtez...* / Persée, raccommodant son tonnelet : *Vous chiffonnez mon falbala, / Ah ! Morbleu, que faites-vous là ?* » (*Id.*, scène 8).

⁶⁹ « Andromède : *De grâce, mon cher petit Persinet, n'allez pas vous exposer aux vieillades de Méduse.* [...] *Adieu fidèle canichon.* » (*Id.*).

⁷⁰ « Mérope : *Il est vrai que ma nièce Andromède est assez drôle, mais on voit peu de mères qui s'applaudissent d'avoir une jolie fille.* » (*Id.*, scène 1).

⁷¹ « Andromède : *Avec cela, il est le fils de Jupiter, le moyen de tenir contre l'espoir flatteur d'être la bru d'un dieu comme celui-là.* » (Denis CAROLET, *Le Mariage en l'air*, 1737, scène 11).

⁷² Louis LADVOCAT, *Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, (ms, ca 1694) édité dans Louis LADVOCAT, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra.*

Ce type d'emploi n'était pas des plus facile à interpréter, au contraire. « La tendresse malheureuse est de l'exécution la plus délicate », affirmait-on encore à la fin du XVIII^e siècle :

« C'est presque le désespoir de l'art : la voix entrecoupée de l'acteur, ses mots à peine articulés ; son attitude incertaine ; ses mouvements absorbés de douleur, sont peut-être ce qu'on a vu de plus pathétique au théâtre. C'est ainsi que l'expression du poète est portée à sa perfection ; la simple lecture ne peut nous en donner qu'une idée confuse : une attention vague, un seul regard, le moindre geste, l'immobilité de l'acteur, renferment quelquefois ces grâces inattendues, cette force, cet achèvement, que tout le génie du poète ne saurait atteindre. »⁷³

En 1770, c'est sans doute en partie le parallèle qui pouvait être fait entre Andromède et la jeune Marie-Antoinette qui engagea à remanier le rôle pour lui donner toutes les caractéristiques d'une princesse exemplaire : la sincérité des sentiments, la pudeur de l'expression, l'admiration pour son héros deviennent des traits de caractères centraux. Ses échanges enlevés avec Phinée, au premier acte, sont ainsi rendus beaucoup plus lisses par la suppression de la section en duo « *Croyez-moi, cessez de feindre... / Croyez-moi, cessez de craindre...* ». Plus isolée dans ses tourments, elle ne croise jamais directement sa rivale Mérope, et ne s'épanche plus que dans une totale intimité. Ses deux grands monologues (« *Infortunés qu'un monstre affreux...* » II, 5 et « *Dieux qui me destinez une mort si cruelle...* » IV, 5) son maintenus avec toutefois quelques changements qui leur donnent plus d'intensité : harmonies tendues et accompagnements denses renforcent l'intensité ; le jeu pantomime est souligné par de brèves ritournelles orchestrales ; un geste vocal plus énergique donne une dimension pathétique aux propos de la princesse.⁷⁴ La dureté qu'on reprochait à la princesse dans ses échanges avec Persée au second acte est plus clairement justifiée par le devoir à la fin de la scène précédente : « *Que lui dirai-je hélas ! et quel supplice / De ne pouvoir mêler mes pleurs à ses adieux* » (II, 3).⁷⁵ Enfin, on s'attache à souligner l'admiration d'Andromède pour Persée : un vers de son monologue (II, 3) est modifié en ce sens (« *Comment ne pas aimer un héros qui mérite / De l'univers entier et l'hommage et l'amour* »), mais c'est surtout à elle – et non pas à Cassiope et Céphée – qu'on fait dire, après la mort du monstre, « *Quand l'amour anime un grand cœur, / Il ne trouve rien d'impossible* » (IV, 6).

De 1682 à 1770, le rôle d'Andromède fut toujours confié à des actrices reconnues pour leur expressivité théâtrale. Marie Aubry, qui créa tous les premiers rôles tendres des opéras de Lully entre 1675 et 1682,⁷⁶ possédait – selon Tralage – une « voix belle, claire, argentine et nette », et « était bonne actrice », ayant « du geste et de l'action ».⁷⁷ Le rôle fut ensuite presque toujours repris par les premières actrices de la troupe : Françoise Moreau (1687), M^{lle} Salé (1703), Françoise Journet (1710), Madeleine Tulou (1722), Marie Pélissier (1737) et Marie Fel (1746/47). Beaucoup avaient en commun d'être particulièrement touchantes dans le registre de la tendresse larmoyante,⁷⁸ surtout mesdemoiselles Aubry, Journet et Pélissier.

Textes présentés et annotés par Jérôme de La Gorce, Cahors : Cicero éditeur, 1993, p. 82. (Le dictame était une herbe utilisée autrefois pour calmer la souffrance).

⁷³ Garrick, *ou les acteurs anglais... traduit de l'Anglais, seconde édition augmentée*, Paris : Costard, 1770, p. 41.

⁷⁴ À propos du premier d'entre eux, le *Journal de musique* note que ce « monologue est plein de sentiment : à la coupe près, il a tout ce que la musique exige ». (*Journal de Musique*, vol. 5, mai 1770, p. 22).

⁷⁵ Cette modification est en partie rendue indispensable par l'absence de Mérope au cours de la scène 3, qui concluait la scène en se retirant : « *Je veux m'épargner le supplice / D'être témoin de vos adieux.* » (II, 5 de l'original). Notons que la rime est habilement conservée par le maintien de « supplice » et « adieux ».

⁷⁶ Églé dans *Thésée*, Sangaride dans *Atys*, Io dans *Isis*, Philonoé dans *Bellérophon*, le rôle-titre de *Proserpine* et Andromède dans *Persée*.

⁷⁷ Paul LACROIX, *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVII^e siècle par Jean-Nicolas du Tralage. Extraits mis en ordre et publiés d'après le manuscrit original par le bibliophile Jacob, avec une notice sur le recueil du Sieur du Tralage*, Paris, 1880, p. 88.

⁷⁸ En 1780, dans la version remise en musique par Philidor, c'est Rosalie Levasseur qui le tiendra, mais il avait alors été remanié pour devenir un « rôle de force » à la manière des héroïnes de Gluck.

Pour la reprise versaillaise de 1770, Sophie Arnould (1740-1802) se voit confier le rôle qui appartient à l'emploi qu'elle occupe alors en chef. Elle avait été formée par Marie Fel et M^{lle} Clairon.⁷⁹ Elle débute brillamment à l'Académie royale de musique en 1757. Lors de ses premières apparitions, le *Mercure de France* affirme qu'elle rassemble « les grâces de la figure, la beauté de l'organe et la chaleur du sentiment. Elle est pleine d'expression et d'âme. Sa voix est mieux que tendre, elle est passionnée ». ⁸⁰ Aussitôt, elle supprime ses rivales potentielles et s'empare des premiers rôles. Talentueuse dans les reprises d'ouvrages anciens et dans les créations de Rameau, Mondonville ou La Borde, elle ne peut toutefois se faire au style italien acclimaté par Philidor, Gossec et Gluck au début des années 1770. Plus que sa voix, c'est sa « manière de chanter » qui ne sait « s'adapter au nouveau genre de musique ». ⁸¹ Son organe, touchant mais fragile, s'altère rapidement, témoignant du « délabrement de sa santé ». ⁸² Dès 1762, on croit remarquer « quelque diminution dans sa voix ». ⁸³ L'année suivante, « sa voix anéantie » n'a même plus « assez de force » pour la scène de l'Opéra, mais « elle répare cela par une âme prodigieuse, une expression de geste et d'yeux qu'elle ne peut contenir ». ⁸⁴ L'artiste déploie en effet des trésors d'interprétation : « ses gestes sont nobles sans fierté, et expressifs sans grimaces. Son jeu est vif et animé, et ne sort point de la belle nature ». ⁸⁵ Malgré le grand succès de la création d'*Iphigénie en Aulide* et d'*Orphée et Eurydice* où elle interprète les rôles-titres, sa collaboration avec Gluck est mouvementée, et elle est bientôt supplantée par Rosalie Levasseur. Amère, Sophie Arnould quitte définitivement la scène en 1778.

En 1770, la chanteuse a l'occasion de briller tout au long des spectacles donnés à la Cour : elle chante successivement Andromède dans *Persée*, Télémaque dans *Castor et Pollux*, et Zélénie dans *La Tour enchantée*. Ce zèle est en partie lié à des événements contemporains : en effet Sophie Arnould s'était signalée durant les mois précédents par des absences répétées liées à sa santé défaillante, mais aussi par un caractère un peu trop marqué au goût du roi lui-même. ⁸⁶ Consciente des difficultés que l'actrice pouvait occasionner pour le service, l'administration de l'Académie royale de musique cherchait même à s'assurer de son remplacement. ⁸⁷ Le duc de Croÿ est le seul à rendre compte de la prestation de la chanteuse dans *Persée* : lorsqu'il la découvre, à la première représentation, il estime que « M^{lle} Arnould, la fameuse d'alors, était très bonne actrice, avec médiocrement de voix », et précise que « l'endroit touchant d'Andromède au rocher fut bien joué, et le rôle assez bien exécuté ». ⁸⁸ À la seconde représentation, il souligne que « M^{lle} Arnould, surtout, joua au mieux ». ⁸⁹

⁷⁹ *Mercure de France*, janvier 1758, t. 2, p. 163.

⁸⁰ *Id.*. « À l'égard de mademoiselle Arnould, on sent qu'un rôle pathétique par lui-même, le devient encore davantage par la touchante expression de sa figure et de sa voix », note *L'Avant-Coureur* (1764, n°25, du lundi 18 juin, p. 385).

⁸¹ *Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, Paris, Esprit, 1778, 2^e année, t. 4, p. 83.

⁸² *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 19, p. 42 : « 13 décembre 1768 ».

⁸³ *Id.*, t. 1, p. 134 : « 12 octobre 1762 ».

⁸⁴ *Id.*, p. 220 : « 20 mai 1763 ».

⁸⁵ *Mercure de France*, juin 1758, p. 177.

⁸⁶ « Les amateurs de l'opéra sont aujourd'hui calmés sur les craintes qu'ils avaient concernant M^{lle} Arnould. Cette actrice, par une audace sans exemple, avait manqué à Fontainebleau si essentiellement à madame la comtesse du Barry, qu'elle s'en était plainte au roi. S.M. avait ordonné que M^{lle} Arnould fut mise pour six mois à l'hôpital ; mais madame du Barry, revenue bientôt à son caractère de douceur et de modération, a demandé elle-même la grâce de celle dont elle avait désiré le châtement. » (*Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 5, p. 18 : « 26 novembre 1769 »).

⁸⁷ « Avant-hier M^{lle} Virginie, nouvelle débutante à l'Opéra pour remplir les rôles de M^{lle} Arnould, a chanté pour la première fois un morceau séparé. » (*Id.*, p. 227 : « 19 novembre 1772 »).

⁸⁸ *Journal inédit du duc de Croÿ publié, d'après le manuscrit autographe conservé à la bibliothèque de l'Institut, avec introduction, notes et index par le Vicomte de Grouchy et Paul Cottin*, Paris : Flammarion, 1906-1921, t. 2, p. 401.

⁸⁹ *Journal inédit du duc de Croÿ publié, d'après le manuscrit autographe conservé à la bibliothèque de l'Institut, avec introduction, notes et index par le Vicomte de Grouchy et Paul Cottin*, Paris : Flammarion, 1906-1921, t. 2, p. 418.

PERSÉE – Joseph Legros

Comme beaucoup des héros masculins de Quinault, la principale figure héroïque de *Persée* n'est ni la plus complexe, ni la plus présente, ni la plus attachante de l'opéra. Persée rappelle Cadmus, Alcide, Thésée, Amadis et Médor.⁹⁰ Selon Girdlestone, il appartient à la catégorie de héros la plus stéréotypée, qui combine « vaillance, galanterie et soumission absolue à [sa] dame ». ⁹¹ De manière générale, on comprend aisément que Quinault considère son principal personnage comme un socle stable et monolithique, autour duquel s'organise les relations et naissent les passions qui animent les autres personnages. Plus la figure sera parfaite, plus les imperfections de ses interlocuteurs auront de relief. Dans *Persée*, toutefois, la figure du valeureux combattant est sévèrement amoindrie pour deux des trois exploits qu'il doit réaliser. Face aux gorgones, les dieux lui fournissent une aide substantielle : ils le couvrent d'armes aux effets puissants, et c'est à Mercure qu'échoit une partie des tâches ; tant est si bien qu'on peut reprocher à Persée d'être « plutôt un bourreau de Méduse qu'un héros ». ⁹² Carolet ironise au sujet de cet épisode dans sa parodie *Le Mariage en l'air* : Mercure feint l'admiration, ⁹³ tandis que Persée reconnaît lui-même son peu de mérite. ⁹⁴ Quant à son affrontement avec Phinée, si Persée se jette dans la mêlée avec courage, c'est uniquement à la tête de Méduse, fixée sur son bouclier, qu'il doit de terrasser les troupes de son rival.

De toutes les parodies conservées, c'est celle de Fuzelier qui use au mieux de ce substrat en contrefaisant le rôle-titre à l'excès. ⁹⁵ Dans *Arlequin Persée*, Fuzelier imagine un héros empreint de raffinement et confit dans son importance. « *Je cours occire Méduse* », ⁹⁶ s'exclame-t-il avant qu'Andromède ne stoppe son départ, puis se fâche et « *raccomod[e] son tonnelet* » lorsqu'elle le retient. ⁹⁷ Il est cérémonieux, s'étonne de ne pas se voir offrir un « *tabouret* » ⁹⁸ lors de son

⁹⁰ Seul Atys se démarque des autres premiers rôles d'homme par sa psychologie complexe et torturée. Phaéton et Renaud, quant à eux, sont mus par l'ambition et la gloire au détriment de l'amour, ce qui les rend particulièrement froids.

⁹¹ Cuthbert GIRDLESTONE, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève/Paris : Droz, 1972, p. 18.

⁹² Louis LADVOCAT, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra. Textes présentés et annotés par Jérôme de La Gorce*, Cahors : Cicero éditeur, 1993, Lettre VII : « Ce 13 janvier 1695 ».

⁹³ « Mercure : *D'une femme endormie/ Il faut couper le cou/ Une telle ennemie/ Vous illustrera beaucoup.* » (Denis CAROLET, *Le Mariage en l'air*, 1737, scène 13).

⁹⁴ « Persée : *Armons-nous de pied en cape. Il faut avouer que la postérité me fera bon marché de mon héroïsme.* » (*Id.*, scène 16).

⁹⁵ Dans *Le Mariage en l'air* (1737), Carolet donne à Persée deux traits de caractère majeurs. Il est avant tout un peureux invétéré. Même Andromède le met en garde (Persée, *fièrement* : *Allez, Persée est fils de son père./ Andromède : Tout cela est vrai, mais vous ne savez qu'on ne guérit pas de la peur./ Persée : Oh, à présent que je suis sûr de vous, tout ira bien. Vous venez de me faire une déclaration qui met le feu sous le ventre à ma valeur, laissez-moi faire.* » scène 12). Il enrage lui-même de trembler devant Méduse (« Persée : *Vous ne me laissez pas en trop beau chemin. Mais au bout du compte, je suis fou de trembler. J'ai une épée de longueur, mon bouclier est aussi haut que moi, ce casque me doit rendre invincible... Que diable me faut-il donc de plus pour être brave ? J'enrage. Ma peur l'emporte toujours sur la vertu de mes armes.* » scène 19). Par ailleurs, Carolet présente Persée comme un sordide négociateur qui tient à signer son contrat de mariage avant de combattre le monstre. (« Persée : *Oh ça, beau père futur, me voici arrivé à point nommé pour délivrer votre fille, mais je veux faire mes conventions avant de rien entreprendre.* » scène 25). L'autre parodie de Carolet, *Polichinelle Persée* (1737), peint inversement le héros comme « un fat, un bellâtre » (II, 1), belliqueux et très sûr de lui, autant avec Méduse (« Persée : *Je vais d'un air gaillard mettre une tête à bas./ Mercure : Non non./ Persée : Si si.* » II, 5) et avec le monstre (« Persée : *Monstre, tu crois m'échapper/ Mais tu te trompes, j'en jure,/ Ce soir pour notre souper,/ Turelure/ Tu seras mis en friture./ Robin turelure [lure].* » III, 8), qu'avec Phinée (« Phinée : *Tu crois m'échapper mais je te tiens./ Persée : Et moi je te tiens encor mieux.* » III, 11). Il fanfaronne bruyamment de ses exploits (« Persée : *Vivat ! mon triomphe est complet/ Méduse a perdu son caquet./ Chantons victoire !* III, 3).

⁹⁶ Louis FUZELIER, *Arlequin Persée*, 1722, II, 8.

⁹⁷ « *Vous chiffonnez mon jalbala,/ Ah ! Morbleu, que faites-vous là ?* » (*Id.*).

⁹⁸ *Id.*, II, 8.

entrevue avec la princesse, demande un « *fauteuil* »⁹⁹ pour s’habiller et compte se rendre dans l’ancre des gorgones en « *voiture* ». ¹⁰⁰ Persée se montre très protocolaire avec Andromède, mais Méduse et ses sœurs lui inspirent des pulsions plus primitives : « *Voilà de jolies princesses à surprendre au lit... Morbleu, si j’allais être pétrifié?... Il me semble que je durcis... Je n’ai pourtant point regardé Méduse* ». ¹⁰¹

Si Mérope le décrit comme un « *petit fripon* » et un « *petit ingrat* », ¹⁰² si Phinée le juge « *flegmatique* », ¹⁰³ c’est avant tout sa naïveté et sa bêtise qui frappent. Persée ponctue son discours de commentaires ou de constats terre à terre qui en témoignent : il se félicite d’être le « *greluchon* » ¹⁰⁴ d’Andromède, sans s’émouvoir de se savoir cocu. Il s’étonne de tout : de l’équipement nécessaire pour tuer Méduse, ¹⁰⁵ de la facilité avec laquelle il la décapite, ¹⁰⁶ ou de la manière dont Andromède est liée, ¹⁰⁷ et se réjouit étrangement de la pétrification de Phinée et de ses troupes. ¹⁰⁸ Il se méprend sur les gens et les choses, confondant par exemple les nymphes guerrières de la suite de Pallas avec des domestiques. ¹⁰⁹ Il admet lui-même être naïf : quand Andromède avoue avoir feint pour le retenir, Persée reconnaît : « *En vérité, j’avais donné dans le panneau* ». ¹¹⁰ Dans les moments les plus importants, il ne parvient pas à garder son sérieux. ¹¹¹ Son air simplet culmine dans la scène du combat avec le monstre :

*« Persée, en l’air, une ligne à la main, vient pour pêcher le monstre. À son second vol, il a un filet au bout d’une perche, et au troisième une broche qu’il passe à travers la gueule du monstre. [...] Le monstre est à la fin embroché par Persée, le cœur bat des mains et chante. »*¹¹²

Il n’est pas non plus très courageux, s’inquiétant de la qualité de son équipement ¹¹³ et de la protection de ses troupes dans le combat face à Phinée. ¹¹⁴ Méduse, surtout, l’effraie, ce qui donne lieu à un échange des plus comiques avec Mercure :

« MERCURE
Venez Persée, holà venez,
Venez, Méduse est endormie,
Avancez sans bruit, surprenez
Une si terrible ennemie ;
Gardez-vous de la réveiller.

PERSÉE, *dans la coulisse*
Mais je n’entends point ronfler.

⁹⁹ *Id.*, II, 9.

¹⁰⁰ *Id.*, II, 12.

¹⁰¹ *Id.*, III, 16.

¹⁰² *Id.*, I, 1.

¹⁰³ *Id.*, I, 3.

¹⁰⁴ *Id.*, II, 8. À l’époque, ce terme désigne un amant aimé et favorisé secrètement par une femme qui se fait entretenir par ses autres amants.

¹⁰⁵ « *Pourquoi tant de cérémonies ? Il n’y a qu’à l’assommer sans façons* » (*Id.*, II, 9).

¹⁰⁶ « *Cherchons sa tête... Ah ! Je la tiens, et je l’ai coupée net comme un navet.* » (*Id.*, III, 16).

¹⁰⁷ « *Ces chiens de tritons n’avaient pas épargné la ficelle en vous attachant à ce rocher...* » (*Id.*, IV, 12).

¹⁰⁸ « *Bon, bon, ce sont là des statues pour meubler nos jardins.* » (*Id.*, IV, 25).

¹⁰⁹ « *Je suis assez content de ces femmes de chambre-là.* » (*Id.*, II, 11).

¹¹⁰ *Id.*, II, 8.

¹¹¹ « *Persée se défend du mieux qu’il peut contre les monstres, et feint de jouer à colin-maillard.* » (*Id.*, III, 16).

¹¹² *Id.*, IV, 12.

¹¹³ « *Eh ! Mais ces ailes ne sont propres tout au plus que pour une hirondelle : il me faudrait à moi autant de plumes qu’à un éléphant pour pouvoir voler en sûreté de côtés.* » (*Id.*, II, 11).

¹¹⁴ « *Rassemblez-vous auprès de moi, et entourez-moi bien, le Général doit être au centre de l’armée.* » (*Id.*, IV, 24).

MERCURE

C'est qu'elle a le sommeil poli. Allons courageux Persée, ne balancez plus.
Venez vite assommer la bête...

PERSÉE, *dans la coulisse*

Mais où pourrai-je m'en aller,
Si quand j'aurai coupé sa tête,
Elle vient à se réveiller ?

MERCURE, *va le chercher dans la coulisse*

Allons, dissipez votre effroi,
Mon cher, point de faiblesse,
Faites briller votre prouesse...

PERSÉE

S'il faut parler de bonne foi,
Je sens un certain je ne sais qu'est-ce,
Je sens un certain je ne sais quoi. »¹¹⁵

Si le rôle de Persée est peu exigeant vocalement, il nécessite toutefois de la part de l'acteur un véritable charisme, doublé d'un jeu subtil notamment dans l'art de la pantomime. En effet, mis à part son long échange avec Andromède à l'acte II, les principales apparitions du héros son quasi-muettes : des symphonies descriptives, des effets de machinerie et éventuellement des interventions chorales l'accompagnent lors de ses différents combats – avec Méduse, avec le monstre et avec Phinée (qui se passe en coulisse) – mais lui n'intervient pas vocalement.

En 1770, le rôle est globalement peu retouché, sauf des les scènes finales.¹¹⁶ Sans doute conscients de la faiblesse du personnage – surtout dans un cadre se prêtant si évidemment à une relecture politique, librettistes et compositeurs s'emploient à en rehausser l'éclat. Dramatiquement, Joliveau préfère ainsi renoncer à l'épisode mythologique de la pétrification de Phinée et de ses troupes. Désormais, « Persée désarme Phinée »¹¹⁷ et lui laisse la vie sauve ; sa valeur et sa mansuétude couronnent l'ouvrage en offrant une image glorieuse du héros. Musicalement, on insère pour lui au cours du divertissement final une grande ariette avec chœur destinée à clore la partition :

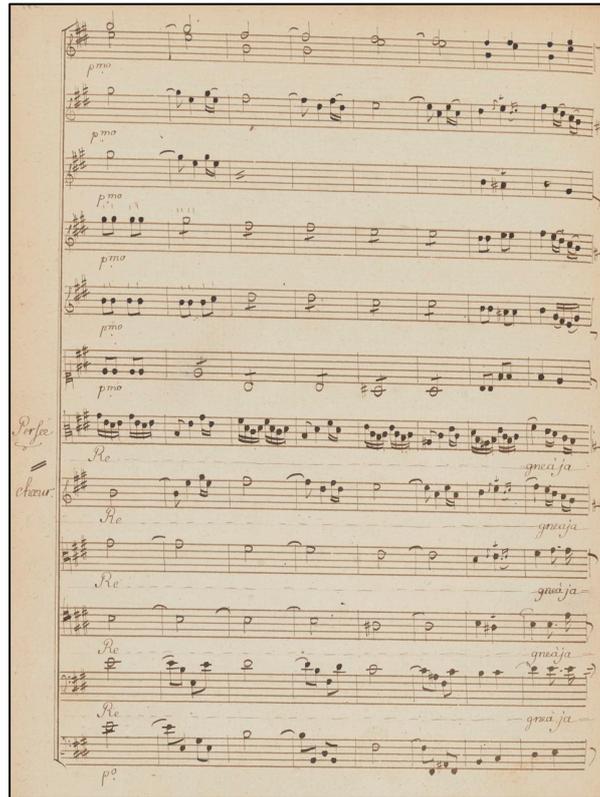
« PERSÉE, *d'abord seul, & ensuite avec le chœur*
Sur l'univers règne à jamais,
Tendre Déesse de Cythère.
Amour, lance sur nous tes traits.
Sentir tes feux, aimer et plaire,
C'est jouir de tous les bienfaits. »

Si les vers adressés à Vénus dans sa gloire, peuvent paraître un peu fades, ils sont surtout l'occasion pour Dauvergne d'écrire une page particulièrement virtuose et moderne.

¹¹⁵ *Id.*, III.

¹¹⁶ Le duo avec Andromède (II, 6) n'est absolument pas remanié, excepté un accompagnement de cordes ajoutés dans la séquence la plus expressive (« *Ah votre péril est extrême...* »). La seule suppression – imputable au remaniement du rôle de Mérope – est la scène d'aveu de cette dernière (V, 4) qui raccourci le rôle de Persée de trois vers.

¹¹⁷ *Persée* (1770), IV, 10.



Persée (1770) – IV, 11

Ariette avec chœur (Persée) : « *Sur l'univers règne à jamais...* »

Cette insertion est surtout destinée à adapter le rôle à son interprète, Joseph Legros (1739-1793), l'une des plus belles voix de haute-contre qui se soit faite entendre en France au XVIII^e siècle. *Persée* avait été créé par Dumesnil (1682),¹¹⁸ puis successivement confié à Cochereau (1703 et 1710), Murayre (1722), Tribou (1737) et Jélyotte (1746/47). Legros tient le rôle-titre pour la reprise de 1770 et mais aussi pour la remise en musique par Philidor en 1780. Il avait débuté en 1764 et accéda presque aussitôt au rang de premier sujet de l'Académie royale de musique. Il ne quittera l'institution qu'en 1783, après plus de vingt ans d'un service exemplaire. Sa voix souple, brillante et puissante fait merveille dans les reprises du répertoire ancien ; progressivement, elle évolue vers un lyrisme plus dramatique au contact des œuvres de Gluck. Digne successeur de Jélyotte pour la voix, il se montre par contre peu à l'aise en scène, surtout dans les rôles les plus héroïques. C'est pourquoi on imagine plus volontiers pour lui des personnages de bergers ou d'amoureux, et qu'on charge ses partitions d'ariettes et de duos virtuoses. Dans *Persée*, la gaucherie de l'acteur se manifesta au mauvais moment et gâta l'effet du duo du second acte. À en croire Grimm, « le seul moment piquant du spectacle a été l'ouvrage du gros Persée ; Persée-le-Gros s'est laissé choir aux pieds d'Andromède dans le moment décisif ; cette chute a beaucoup fait rire madame la Dauphine ». ¹¹⁹ Il dut par contre tirer le meilleur parti possible de sa grande ariette finale, au point d'ailleurs qu'on la réutilisa quelques mois plus tard en l'insérant dans *Les Fêtes grecques et romaines* pour leur reprise à l'Académie royale de musique. ¹²⁰

¹¹⁸ Qui interprète encore le rôle pour les reprises de 1687 et 1695.

¹¹⁹ *Mémoires historiques, littéraires et anecdotiques, tirés de la correspondance philosophique et critique, adressée au duc de Saxe Gotha, depuis 1770 jusqu'en 1790, par le baron de Grimm et par Diderot*, Londres : Colburn, 1814, t. 1, p. 45.

¹²⁰ Chantée par Legros dans le rôle de Tibule à la troisième scène de la troisième entrée (« Les Saturnales »).

PERSEE/ANDROMEDE

Dans la version de 1770, ce couple est mis en valeur de plusieurs manières : d'abord par le maintien totalement inchangé de leur grand duo à l'acte II, dont la dernière séquence est rendu plus intense par un accompagnement de toutes les cordes, puis par l'ajout d'un second duo, après l'heureux dénouement du combat contre le monstre (« *Les plus belles chaînes...* »).

Duo.

Ah! votre péril est extrême, Je vois votre danger, Je ne vois pas le jour.

Violons

Partis

Persée (1770) – II, 4
Duo (Andromède / Persée) : « Ah ! votre péril est extrême... »

Duo.

Les plus belles chaînes content des soupirs; Il faut passer par les peines pour arriver aux plaisirs.

Violons

Partis

Persée (1770) – IV, 6
Duo (Andromède / Persée) : « Les plus belles chaînes... »

MÉROPE ET PHINÉE

MÉROPE – Rosalie Levasseur

Contre toute attente, la figure de Mérope est sans doute la plus intéressante à étudier, à la fois pour ce qu'elle est chez Lully et Quinault, mais aussi pour l'évolution de son statut entre 1682 et 1770. Dans la fable de Persée, elle n'existe pas. Pourtant, selon Girdlestone, « c'est le personnage inventé par Quinault, Mérope, qui est le plus individuel »,¹²¹ et par là même, en définitive, le plus saillant. Sœur de la reine Cassiope et tante d'Andromède, elle est aussi sa rivale car elle aime Persée. Présente dès l'exposition à l'acte I, elle prend part aux affaires de l'état avec le couple royal, puis arbitre l'entrevue houleuse entre Phinée et Andromède. L'acte II laisse vraiment éclater « les alarmes de Mérope, qui voit que Persée qu'elle aime ne peut plus s'unir à elle »¹²² ; elle est alors « plongée dans une douleur profonde ».¹²³ Absente de l'acte III, elle reparait dans les deux derniers actes, où son évolution psychologique s'accélère : au IV, « Phinée et Mérope s'abandonnent à leur désespoir »¹²⁴ ; au V, « Mérope se livre à son tour au plaisir de la vengeance, qui fait le seul bonheur des malheureux »,¹²⁵ avant de se rétracter *in extremis* et de trouver la mort accidentelle dans le combat qui oppose les troupes de Persée à celles de Phinée. On le voit, Mérope représente la cheville entre tous les principaux personnages avec qui elle entretient des relations directes au fil des scènes.¹²⁶

Par son omniprésence, mais aussi par son statut, elle entre de plain-pied dans l'emploi des grands rôles tragiques, appelés *rôles de force*, *rôles majestueux*, *rôles de grande représentation*, *rôles de grand genre*, *rôles furieux* et parfois *rôles à baguette* (principalement pour les magiciennes). Princesse royale et rivale éconduite, elle s'inscrit dans la lignée des rôles inventés par Quinault et Lully pour M^{lle} Saint-Christophle entre 1674 et 1680 : Alceste, Médée, Cybèle, Junon, Sténobée et Cérès. Après la parenthèse du *Triomphe de l'Amour* (1681), la retraite de M^{lle} Saint-Christophle et la révélation de Marie Le Rochois,¹²⁷ Quinault et Lully poursuivent leur exploration de ce type de grand caractère, mais – tout en conservant une forte charge émotionnelle – leur donnent dans un premier temps un statut social moindre, sans doute plus en phase avec le charisme et le tempérament de leur nouvelle égérie : Mérope dans *Persée* et Théone dans *Phaéton* sont deux rôles jumeaux à la frontière entre tendre et furieux ; rivales éconduites, elles ne sont ni reines, ni magiciennes, contrairement à tous les rôles de M^{lle} Saint-Christophle. En outre, elles sont toutes les deux plutôt jeunes¹²⁸ et, selon Norman, caractérisée par une certaine « passivité ».¹²⁹ C'est seulement à partir de 1684, avec Arcabonne puis Angélique et Armide,

¹²¹ Cuthbert GIRDLESTONE, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève/Paris : Droz, 1972, p. 90.

¹²² *Mercure de France*, novembre 1746, p. 126.

¹²³ *Id.*, mars 1737, p. 569.

¹²⁴ *Id.*

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ Quinault ménage habilement le premier échange entre Mérope et Persée au cinquième acte seulement.

¹²⁷ Marie le Rochois avait débuté en 1679 en chantant des petits rôles lors de la création de *Bellérophon* et en doublant M^{lle} Aubry dans le rôle de Philonoé. Elle se révéla véritablement l'année suivante dans le rôle d'Aréthuse de *Proserpine*,¹²⁷ puis succéda à M^{lle} Saint-Christophle dans les rôles à baguette. Selon Tralage, M^{lle} Le Rochois « est entrée à l'Opéra dans l'année 1679. À *Bellérophon*, dans le rôle de Sténobée [*sic*], à la place de M^{me} Aubry, en 1680, et ensuite à *Proserpine*, dans le rôle d'Aréthuse. » (Paul LACROIX, *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVII^e siècle par Jean-Nicolas du Tralage. Extraits mis en ordre et publiés d'après le manuscrit original par le bibliophile Jacob, avec une notice sur le recueil du Sieur du Tralage*, Paris, 1880, p. 110).

¹²⁸ Concernant Mérope, c'est une parodie de Carolet qui nous l'indique : « Mérope : *Voyez le grand malheur:/ On peut faire à mon âge,/ L'amour/ La nuit et le jour* ». (Denis CAROLET, *Polichinelle Persée*, 1737, I, 1).

¹²⁹ Buford NORMAN, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre : Mardaga, 2009, p. 152.

que Marie Le Rochois endossera des rôles rappelant plus directement ceux de M^{lle} Saint-Christophle.¹³⁰

Quoique Mérope ne soit donc pas à proprement parler un rôle à baguette, elle en possède toutefois l'envergure dramatique. Cette proximité transparaît d'ailleurs en 1694, à l'occasion d'une reprise de *Persée*, durant laquelle, selon Ladvoat, Marie Le Rochois joue le rôle de Mérope « en habit de Médée »,¹³¹ le rôle-titre de la tragédie lyrique éponyme de Charpentier créée quelques mois plus tôt, rôle à baguette parmi les plus emblématiques de cet emploi. Un tel choix de costume oriente même le rôle de manière plus marquée encore que Quinault et Lully ne l'avaient imaginé, vers un rôle « de grande représentation ».

Dans la hiérarchie des emplois féminins, c'est donc incontestablement un rôle de premier plan, supérieur à celui de Cassiope et même – dans la version originale – à celui d'Andromède. Par la suite, le rôle de Mérope sera d'ailleurs toujours chanté par les premières actrices de la troupe de l'Académie royale : Marie-Louise Desmatins (1687 et 1703), M^{lle} Pestel (1710), Marie Antier (1722 et 1737) et Marie-Jeanne Fesch dite M^{lle} Chevalier (1746 et 1747).¹³² Le rôle de Mérope nécessite de réelles qualités vocales et théâtrales. Les pages qui lui sont dévolues comptent parmi les plus expressives de la partition : « *Ô mort, venez finir mon destin déplorable...* » (V, 1), est l'une des rares sections totalement accompagnées par l'orchestre à 5. L'intensité de ses monologues donne aux actrices l'occasion de briller autant d'un point de vue vocal que théâtral. En 1682, lors d'une exécution devant la Cour dans le Manège de la Grande Écurie, le *Mercur galant* souligne que « l'étendue de [la voix] de Mademoiselle de Rochois [*sic*] charma les plus difficiles de la Cour ». ¹³³ En 1737, on estime que le rôle est « très intéressant dans la bouche de l'actrice qui le chante ; on avoue généralement que la demoiselle Antier n'a jamais fait tant de plaisir [...] et que son jeu se perfectionne tous les jours ». ¹³⁴

Théâtralement, le rôle de Mérope demande une certaine véhémence qui – si elle ne transparaît pas immédiatement dans la partition – s'exprime avant tout par le jeu scénique. Mérope est agitée de ces « tendres fureurs »¹³⁵ caractéristiques des emplois de baguette, que Marie Le Rochois rendait à merveille, et dont Ladvoat a laissé une description contemporaine très parlante :

« Voyez cette autre mégère, comme elle se tourmente pour se venger. Quelle colère furieuse qui la fait crier à pleine tête en chantant désordonnément par les sons aigus et perçants ! Comme elle écume de rage par ses mouvements terribles et ses regards affreux contre sa rivale ! Quelles tempêtes l'agitent, de sorte que l'on dirait qu'elle va rendre l'âme par l'excès de ses emportements qui font trembler tout le théâtre et jettent l'alarme dans tous les cœurs des assistants. »¹³⁶

¹³⁰ Elle reviendra aux rôles tendres avec celui de Galatée dans *Acis et Galatée* en 1686.

¹³¹ Louis LADVOAT, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra. Textes présentés et annotés par Jérôme de La Gorce*, Cahors : Cicero éditeur, 1993, Lettre VII, « Ce 13 janvier 1695 ».

¹³² Si l'on en croit Ladvoat, M^{lle} Le Rochois reprend le même rôle pour quelques représentations en 1694. (Louis LADVOAT, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra. Textes présentés et annotés par Jérôme de La Gorce*, Cahors : Cicero éditeur, 1993, Lettre VII, « Ce 13 janvier 1695 »).

¹³³ *Mercur galant*, juillet 1682, p. 357.

¹³⁴ *Mercur de France*, mars 1737, p. 567.

¹³⁵ Évrard TITON DU TILLET, *Le Parnasse français*, Paris : Coignard fils, 1732, p. 794.

¹³⁶ Louis LADVOAT, *Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, (ms, ca 1694) édité dans Louis LADVOAT, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra. Textes présentés et annotés par Jérôme de La Gorce*, Cahors : Cicero éditeur, 1993, p. 82.

Différentes parodies de *Persée* forcent d'ailleurs ce trait du personnage. Dans *Arlequin Persée*, Fuzelier lui prête un caractère vindicatif et impatient en lieu et place de ses plaintes élégiaques : « *Ah ! Je garderais bien mon cœur, / Si je puis le reprendre ! / Brisons des fers pleins de rigueur, / Brisons, c'est trop attendre.* »¹³⁷ « *Quelle rage est la mienne !* »¹³⁸ s'exclame-t-elle un peu plus loin. D'acariâtre, elle devient même totalement furieuse lorsque Phinée achève de la convaincre de se joindre à lui : « *Livrons-nous à la colère, / Courons, vengeons-nous : / Battons la fille et le père, / L'oncle, la tante et la mère, / Le chat itou...* »¹³⁹ Dans une autre parodie, Carolet lui réserve une mort bruyante : « *elle est morte en criant beaucoup* », ¹⁴⁰ s'exclame Céphée à la fin du *Mariage en l'air*. Plus que de souffrance, c'est sans doute de rage ou de folie que la malheureuse semble frappée. Fuzelier la présente encore fière¹⁴¹ et ambitieuse,¹⁴² mais assez fourbe¹⁴³ pour que les autres personnages la trouve attachante : Andromède l'estime dévouée.¹⁴⁴ « *Mon cher, j'ai l'âme bonne* », s'exclame pour sa part – est-ce une feinte ? – la Mérope de Carolet,¹⁴⁵ qui s'avère quant à elle d'une curiosité déplacée.¹⁴⁶

Le contraste entre la véhémence expressive extérieure et la fragilité psychologique intérieure de Mérope est caractéristique des rôles à baguette. On reprocha toutefois à Quinault d'avoir fait Mérope trop sensible. Dans *Arlequin Persée*, Fuzelier insiste à plusieurs reprises sur la dimension pathétique du rôle, dont le caractère miroite trop avec celui d'Andromède.¹⁴⁷ Ce parallèle atteint son paroxysme dans la scène de confrontation des deux rivales, qu'on avait d'ailleurs trouvée trop longue car trop monotone¹⁴⁸ :

« Mérope, sans voir Andromède
Hélas ! Il va périr, pourquoi
Et tant de pleurs et tant d'effroi ?
[...]
Il ne vivrait que pour la voir,
Je devrais serrer mon mouchoir.
[...]
Oh ! Oh ! Ma nièce fait comme moi son monologue boudeur dans son petit particulier. Elle aime Persée... Elle partage ma maladie, je vois dans ses yeux que nous avons besoin toutes les deux de la même médecine. »¹⁴⁹

L'allusion au « mouchoir » n'est pas anodine : c'est en effet l'attribut spécifique des rôles tendres et pathétiques, auquel appartient Andromède. Avant de se spécialiser dans les rôles à baguette, il se peut que Marie Le Rochois ait été pressentie pour tenir ce type de rôle (Aréthuse, pour ses débuts dans *Proserpine*, en relevait directement). C'est même ce que laisse

¹³⁷ Louis FUZELIER, *Arlequin Persée*, 1722, scène 2.

¹³⁸ *Id.*

¹³⁹ *Id.*, scène 23.

¹⁴⁰ Denis CAROLET, *Le Mariage en l'air*, 1737, scène 30.

¹⁴¹ « *Je cache bien mon esclavage, / Mon petit ingrat n'en sait rien. / Je mourrais de honte et de rage, / S'il savait où le mal me tient.* » (Louis FUZELIER, *Arlequin Persée*, 1722, scène 1).

¹⁴² « *L'amour, malgré mes dents / Vient trahir ma vengeance.* » (*Id.*, scène 24).

¹⁴³ « *Je vais les examiner sans faire semblant de rien.* » (*Id.*, scène 23).

¹⁴⁴ « *Les voilà tous pétrifiés, et ma tante aussi qui n'aura pu s'empêcher de vous regarder pour veiller sur votre vie.* » (*Id.*, scène 25).

¹⁴⁵ Denis CAROLET, *Le Mariage en l'air*, 1737, scène 18.

¹⁴⁶ « Mérope : *Ma nièce vient. Tirons-nous à l'écart pour écouter ce qu'elle va dire.* » (*Id.*, scène 10).

¹⁴⁷ « *Rentrons dans le palais, allons boudier tous trois au coin du feu.* » (Louis FUZELIER, *Arlequin Persée*, 1722, scène 3).

« *Comptez sur moi, ma chère nièce, je reviendrai quand il faudra pleurer avec vous.* » (*id.*, scène 5).

¹⁴⁸ « Ce monologue est suivi d'une scène qu'on a trouvée un peu trop longue, quoique parfaitement bien écrite ; elle est entre les deux généreuses rivales, savoir, Andromède et Mérope ; elles pénètrent l'une et l'autre ce qui se passe dans leurs cœurs. » (*Mercur de France*, mars 1737, p. 569).

¹⁴⁹ Louis FUZELIER, *Arlequin Persée*, 1722, scène 7.

à penser une gravure de la chanteuse – peut-être dans le rôle de Mérope d'ailleurs ? – où elle apparaît nantie d'un mouchoir sans équivoque.



Mademoiselle Rochois chantant à l'Opéra, estampe, Paris : Mariette, [s.d.],
Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (74)

Selon Girdlestone, Mérope « sert de repoussoir à Phinée et sa nuance élégiaque et son âme déchirée enrichissent d'une teinte de plus la palette affective. Elle seule inspire la pitié. Moins égoïste que Phinée (IV, 3) elle n'est pas simplement jalouse, elle est aussi compréhensive (II, 5) et sans espoir (V, 1). Alors que Phinée appelle la vengeance, elle appelle la mort ».¹⁵⁰ Un chroniqueur du *Mercur*e souligne en effet que, « quoique Mérope ait autant d'amour pour Persée que Phinée en a pour Andromède, il s'en faut bien qu'elle soit aussi emportée que ce prince ».¹⁵¹ Cette divergence de point de vue éclate à l'acte IV, tandis que le combat avec le monstre se prépare. Le refrain du duo unanime « *Fuyons une foule importune...* » est ainsi démenti par le contenu de chaque couplet traité en solo : Phinée est jaloux du triomphe de Persée sur Méduse ; Mérope déplore qu'il ne lui ait pas adressé un seul regard. Cette

¹⁵⁰ Cuthbert GIRDLESTONE, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève/Paris : Droz, 1972, p. 86.

¹⁵¹ *Mercur*e de France, mars 1737, p. 569.

indifférence de Persée pour Mérope – qui se manifeste une seconde fois lorsque celle-ci le prévient des desseins de Phinée – rappelle beaucoup celle de Phaéton pour Théone, le deuxième rôle imaginé par Quinault et Lully pour M^{lle} Le Rochois, en 1683. Les deux héroïnes partagent aussi leurs rétractations : Mérope souhaite un temps se venger, mais revient à des sentiments plus tendres ; Théone maudit Phaéton et prévoit sa chute dès le troisième acte, mais fait ensuite volte-face. Par ailleurs, l'une comme l'autre apparaissent au dénouement en livrant des informations sur la catastrophe en cours. Enfin, Théone et Mérope sont rendues plus touchantes par leur proximité avec leurs rivales respectives, Lybie et Andromède, qu'elles ne haïssent pas véritablement.

Malgré sa jalousie, malgré la tentation de s'associer à Phinée, Mérope n'est donc pas un personnage malfaisant. En ce sens, elle rappelle un peu Cérés, qui s'égare un instant en fureurs incontrôlées avant de se ressaisir. Aussi a-t-elle droit à une « sortie de scène » digne – à défaut d'être touchante – quoiqu'expéditive :

« Le roi vient annoncer que Mérope a été percée d'un trait parti de la main d'un des conjurés ; et qu'elle a reçu une mort qu'elle n'avait guère méritée ; c'est ainsi que les auteurs charitables tuent les plus innocents, pour leur épargner une douleur pire que la mort même. »¹⁵²

En définitive, le spectateur ne peut qu'être ému du parcours de cette femme torturée de bout en bout, et touché de ses remords tardifs.¹⁵³

L'épaisseur psychologique du personnage n'empêche pas Girdlestone d'estimer – à raison – que Mérope reste tout au long de la tragédie « en marge de l'action ». ¹⁵⁴ Si elle est très présente, notamment durant les deux premiers actes, elle ne s'exprime véritablement que seule, dans ses deux monologues (I, 3 et V, 1) et dans sa scène en duo avec Andromède (II, 4-5). Le reste du temps, elle observe et commente, de loin en loin, des échanges qui ne la concerne pas directement : entre Cassiope et Céphée (I, 1) puis entre Andromède et Phinée (I, 4). Elle n'intervient que pour chanter deux trios au ton moralisateur. *Le Mariage en l'air* de Carolet s'en amuse : « *Ma foi, je m'impatiente, / Mon rôle n'est pas trop beau / Et j'en suis très mécontente ; / Me taire est pour moi nouveau / Il faut que je chante, chante* », ¹⁵⁵ s'exclame sa Mérope, tandis que son Andromède s'en excuse : « *Pardon, ma tante, si nous ne vous laissons pas le temps de parler, mais nos affaires sont sérieuses, comme vous voyez* ». ¹⁵⁶ Plus que de ces silences, c'est du jeu muet imposé à l'actrice en scène dont se moque Fuzelier dans *Arlequin Persée*. La longueur du monologue d'Andromède exaspère ainsi sa Mérope :

¹⁵² *Id.*, p. 575. Notons que, plus subtilement, le devenir de Théone sera enveloppé de mystère dans le dénouement de *Phaéton*. Dans l'un et l'autre cas, Quinault peine à conclure l'histoire de cette seconde figure féminine, intéressante dans le cours de la tragédie, mais encombrante lors de sa résolution.

¹⁵³ Pour ridiculiser la fin de Mérope, Carolet insiste dans l'une de ses parodies sur le peu de crédibilité de la situation : « Céphée : *Il voulait tuer Persée, / Ta sœur qui s'est rencontrée / Est morte sur le carreau*. Cassiope : *Mon fils, c'est un quiproquo*. » (Denis CAROLET, *Polichinelle Persée*, 1737, III, 10).

¹⁵⁴ Cuthbert GIRDLESTONE, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève/Paris : Droz, 1972, p. 86.

¹⁵⁵ Denis CAROLET, *Le Mariage en l'air*, 1737, scène 1. Dans *Polichinelle Persée*, du même auteur, Mérope se retire d'elle-même avant la scène de Phinée et Andromède : « Mérope : *Mais j'aperçois ma nièce avec Phinée ; sortons, leur conversation n'a rien qui m'intéresse*. » (Denis CAROLET, *Polichinelle Persée*, 1737, I, 3).

¹⁵⁶ Denis CAROLET, *Le Mariage en l'air*, 1737, scène 4. Cette critique rappelle celle faite au personnage de Lybie dans *Phaéton* : « Lybie revient très impatiente de ne faire qu'entrer au théâtre, et en sortir sans sujet. *Que c'est un rigoureux martyr, / De ne savoir jamais que dire, / Et de venir à tous moments, / Former des plaintes assassines, / Seulement pour donner le temps / De faire passer des machines*. » (Extrait de la parodie *Phaéton* de Riccoboni citée dans Frères PARFAICT, *Additions et corrections au Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris : Lambert, 1756, t. 7, p. 655).

« *Méropé pendant la scène avait témoigné son ennui par des lazzi. Halte-là, ma nièce, s'il vous plaît, vous madrigalisez pendant une heure le plus joliment du monde ; mais quelle figure fais-je moi pendant tout ce temps-là ?* »¹⁵⁷

Plus loin, elle s'impatiente,¹⁵⁸ et s'offusque même de passer inaperçu,¹⁵⁹ préférant quitter la scène à l'entrée de Persée.¹⁶⁰ Cet aspect « pantomime » du rôle n'est peut-être pas un hasard. En effet, Marie le Rochois, sa créatrice, « entendait merveilleusement bien ce qu'on appelle la *ritournelle*, qu'on joue dans le temps que l'actrice entre et se présente au théâtre, de même que le jeu muet où, dans le silence, tous les sentiments et les passions doivent se peindre sur le visage et paraître dans l'action ». ¹⁶¹ Mais il n'est pas dit que celles qui lui succédèrent dans le rôle furent aussi irréprochables.

Pour toutes ces raisons, Méropé est un rôle paradoxal : s'il est le plus intéressant en tant que tel, il est aussi le moins bien lié à l'action générale : Méropé pourrait disparaître, la marche du drame n'en serait pas altérée. Ceci n'échappa pas aux critiques. Lors de la reprise de 1737, le rôle est jugé « purement épisodique » et ne tenant « presque point à l'action principale ». ¹⁶² En 1746-47, personne n'en parle, alors que c'est pourtant la fameuse M^{lle} Chevalier qui le chante. En 1770, il est drastiquement réduit ; en 1780, Marmontel et Philidor le suppriment tout à fait, avec la bénédiction de la critique :

« Quelques personnes ont blâmé la suppression du rôle de Méropé ; nous ne sommes pas de leur avis. Rien n'est plus froid que son amour pour l'amant d'Andromède, rien de plus triste ni de plus inutile. »¹⁶³

Dans l'étape versaillaise de 1770, les « arrangeurs » entendent corriger tous les défauts du rôle : Méropé évite de paraître si elle n'a rien à dire ; on raccourcit ces épanchements ; on évite de la confronter à Andromède et de mettre les deux rôles en concurrence ; on la dissocie de Phinée en privilégiant deux caractères contrastés qui s'entrechoquent plutôt qu'un véritable « couple » de rivaux. Dans le détail, les changements sont de plusieurs ordres : à l'acte 1, les séquences moralisatrices sont coupées (duo et trios I, 1-2-4 de l'original ; air « *Vous êtes tous deux aimables...* » I, 3 de l'original), de même que les passages les plus élégiaques (air « *Je goûtai une paix heureuse...* » I, 2 de l'original). Méropé disparaît totalement de l'acte II, y compris dans les didascalies mentionnant les personnages en scène. Dans la compression des actes IV et V, le rôle perd beaucoup. Toute son épaisseur psychologique disparaît : plus de doutes, de honte, de regrets, encore moins de soif de vengeance et de rétractation finale.

Vocalement, le rôle est tiré vers le registre du tendre plus que du pathétique. Son petit air « *Mon vainqueur encore aujourd'hui...* » (I, 2) est augmenté d'un accompagnement de flûtes qui accuse la douceur des sentiments et la fragilité du personnage. Si on lui conserve son premier monologue, « *Ah ! je garderai bien mon cœur...* » (I, 3), c'est pour le raccourcir et l'affadir un peu par une révision où la peinture musicale des soupirs prédomine. Il est d'ailleurs jugé, à l'époque, « de l'expression la plus naïve » et fruit « d'une âme affectée », ¹⁶⁴ qui satisfait l'esprit plus que le cœur. Les remaniements du duo « *Une tempête soudaine...* » (IV, 2) étendent

¹⁵⁷ Louis FUZELIER, *Arlequin Persée*, 1722, scène 3.

¹⁵⁸ « *Je n'ai que faire ici pendant un petit quart d'heure.* » (*Id.*, scène 5).

¹⁵⁹ « *Eh ! Quoi ma nièce, il y a longtemps que je me promène ici et vous ne vous en apercevez pas ?* » (*Id.*, scène 7).

¹⁶⁰ « *Je veux m'épargner le supplice, / D'être témoin de vos adieux. / Il ne sera pas dit que je garderai toujours les manteaux.* » (*Id.*).

¹⁶¹ Évrard TITON DU TILLET, *Le Parnasse français*, Paris : Coignard fils, 1732, p. 791. À la fin du siècle, La Borde estime encore que « personne ne pouvait lui être comparée dans le jeu muet et dans le silence ». (Jean-Benjamin de LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris : Pierres, 1780, t. 3, p. 531) ».

¹⁶² *Mercur de France*, mars 1737, p. 567.

¹⁶³ *L'Esprit des journaux français et étrangers*, janvier 1781, t. 1, 10^e année, p. 286.

¹⁶⁴ *Journal de Musique*, vol. 5, mai 1770, p. 22.

l'ambitus du rôle sur une octave et une sixte, culminant au *si* bémol aigu (la note la plus haute de tous les rôles féminins de la partition), et ajoutent quelques vocalises démonstratives : mais si Mérope, effrayée par la tempête, donne de la voix, elle ne peint pas pour autant de parallèle avec ses sentiments : le vers « *Les cœurs amoureux et jaloux sont plus agités que votre onde* » est coupé. On se borne à la présenter terrifiée par la tempête, mais pas agitée par des sentiments violents. Tous ces aménagements tendent à lui donner un statut et une physionomie dramatique qui rappellent les « secondes amoureuses » de certains livrets de Quinault, comme Aréthuse dans *Proserpine* ou Corisande dans *Amadis* : la correction n'est donc pas si sacrilège, puisque la poétique qui se dégage du rôle est une de celles mises en œuvre par Quinault et Lully à la fin du XVII^e siècle.

La réduction du rôle de Mérope – à la fois sa présence physique et son épaisseur psychologique – rend certes le personnage un peu anecdotique, mais il impacte directement, par la négative, la physionomie générale de la tragédie. Les autres rôles, avec qui Mérope entretenait à l'origine des relations marquées, ressortent d'autant plus qu'elle est désormais en retrait. À l'acte I, Cassiope prend des allures de femme politique, obnubilée par la vengeance de Junon et indifférente aux troubles amoureux de sa sœur. À l'acte II, la suppression de la grande scène entre Mérope et Andromède isole cette dernière dans ses réflexions tendres. Enfin, à l'acte IV, la rencontre entre Mérope et Phinée n'est qu'un constat rapide de leurs maux communs, mais ne suscite aucune association ; le caractère sombre et la détermination de Phinée prennent plus d'ampleur et lui donne un relief certain, tandis que Mérope paraît fragile, terne et effacée. L'annonce de sa mort accidentelle devient dès lors encore plus anecdotique qu'il ne l'était à l'origine. Étonnamment, cette fadeur du personnage – affecté et naïf, son incapacité à exprimer des sentiments forts ou à se fondre dans le monde qui l'entoure, et une certaine forme de prédestination au malheur, à la solitude et à la mort, lui donnent une expressivité nouvelle : le rôle en devient attachant pour des raisons en partie opposées à ce que Quinault avait prévu à l'origine.

Cette nouvelle Mérope est créée par Rosalie Levasseur, connue à l'époque sous le nom de M^{lle} Rosalie (elle le sera sous le nom de M^{lle} Levasseur quelques années plus tard). Elle avait débuté à l'Académie royale de musique en 1766 et, presque aussitôt, doubla en premier M^{lle} Lemièrre dans les rôles légers.¹⁶⁵ Elle évolue vers des rôles de plus en plus dramatiques au début des années 1770, allant jusqu'à créer les principales héroïnes des opéras de Gluck à partir d'*Alceste*. Mais ces partitions trop ambitieuses ruineront sa voix en peu d'années ; elle devra se retirer en 1783. En août 1768, les *Mémoires secrets* estiment que « cette actrice, qui n'a qu'un filet de voix, joue infiniment mieux que [M^{me} Larrivée] : elle est pleine de sentiment et d'intelligence ; elle serait faite pour avoir le plus grand succès, si son organe répondait à ses autres talents ».¹⁶⁶ En décembre, le même chroniqueur se ravise et souligne « les grâces et le goût qui se perfectionnent chez elle de jour en jour ».¹⁶⁷ Ces progrès certains lui valent même toute l'estime du *Mercure* deux ans plus tard : elle est applaudie pour sa « voix flexible », conduite « avec goût », et qui « se prête à tous les genres ».¹⁶⁸ Pour autant, en 1770, elle en est encore à doubler M^{lle} Lemièrre¹⁶⁹ ou à jouer, en premier, de très petits rôles. Elle profite sans

¹⁶⁵ Une querelle qui l'oppose à M^{lle} Beaumesnil en 1778 fait état de ce que « sa destination ne dût être à sa réception que de doubler madame Larrivée ». (*Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 13, p. 241 : « 4 janvier 1779 ».)

¹⁶⁶ *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 4, p. 85 : « 9 août [1768] ».

¹⁶⁷ *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 19, p. 32 : « décembre [1768] ».

¹⁶⁸ *Mercure de France*, juillet 1770, t. 2, p. 152-153.

¹⁶⁹ Elle profite d'ailleurs d'une indisposition de sa rivale pour se faire entendre dans *Castor et Pollux* à la Cour durant les fêtes de 1770 : « La santé de la demoiselle Larrivée ne lui ayant pas permis de remplir ceux d'une suivante d'Hébé au 3^e acte et d'une ombre heureuse au 5^e, elle a été remplacée par la demoiselle Rosalie. »

doute du déclin de sa rivale, dont les heures de gloires sont déjà révolues.

PHINÉE – Henri Larrivée

Le personnage de Phinée occupe dans le livret de Quinault une place importante, en premier lieu par la quantité de vers qui lui est confiée. La Porte et Chamfort soulignent que Phinée « parle beaucoup plus qu'il n'agit ». ¹⁷⁰ Son personnage est celui du rival rebuté et haineux, le *jaloux*, ¹⁷¹ qui deviendra un archétype des rôles de basse-taille au début du XVIII^e siècle. Déjà dans plus de la moitié des tragédies de Quinault et Lully, ce sentiment est l'un des moteurs de l'action. Si Phinée appartient à la même famille que Lycomède, Épaphus et Roland, ¹⁷² on peut noter que chacun, tant par les motifs de son aigreur que par la manière dont il l'exprime, représente un caractère propre. Toutefois, de tous les rivaux amoureux imaginés par Quinault, Phinée est sans doute le plus extrême. Quelques vers qu'il chante choquèrent même une partie du public à la création ¹⁷³ :

« L'amour meurt dans mon cœur ; la rage lui succède ;
J'aime mieux voir un monstre affreux
Dévorer l'ingrate Andromède,
Que la voir dans les bras de mon rival heureux. » ¹⁷⁴

Ce sont principalement ces vers qui furent à l'origine d'une querelle poétique assez vive, portée par le *Mercur galant*, et dont on retrouva des échos tout au long du XVIII^e siècle ¹⁷⁵ :

« Phinée est aimé dans la fable,
Ou du moins Andromède en son affliction
N'a point pour lui d'aversion,
C'est le Destin qui les sépare.
Phinée est donc cruel, inhumain, et barbare ;
Mais en dernier ressort, ma Muse en jugera,
Lorsque j'aurai vu l'Opéra. » ¹⁷⁶

Les satiristes s'emparèrent de cette faiblesse du livret – du moins en jugeait-on ainsi – avec avidités : ils soulignèrent tout ensemble la maladresse du librettiste et la répugnance qu'inspirait son personnage. Dans *Arlequin Persée*, c'est à travers le regard de Mérope – froidement analytique – que le commentaire s'exprime :

« PHINÉE, *gaiement*
Ma joie avec peine se cache.

(*Recueil des fêtes et spectacles données [sic] devant Sa Majesté, à Versailles, à Choisy, et à Fontainebleau, pendant l'année 1770*, Paris : Ballard, 1770, t. 1, p. 56.

¹⁷⁰ Joseph de LA PORTE et Sébastien-Roch-Nicolas CHAMFORT, *Dictionnaire dramatique*, Paris : Lacombe, 1776, p. 405.

¹⁷¹ Ce terme est celui qui revient le plus fréquemment pour décrire Phinée dans les commentaires et les parodies du temps. Carolet ainsi conclut l'une de ses parodies : « Persée : *Ouvrez-les, voyez ce jaloux/ Il n'est plus qu'un caillou.* » (Denis CAROLET, *Polichinelle Persée*, 1737, III, 11).

¹⁷² Sa détermination monolithique rappelle en outre celle d'Arcalaüs dans *Amadis*.

¹⁷³ « Phinée révolta la plupart des femmes. Il leur parut outrer la jalousie. » (Joseph de LA PORTE et Sébastien-Roch-Nicolas CHAMFORT, *Dictionnaire dramatique*, Paris : Lacombe, 1776, p. 405).

¹⁷⁴ *Persée* (1682), III, 3.

¹⁷⁵ Par exemple dans *Les Spectacles de Paris*, Paris : Duchesne, 1756, p. 39 et *L'Esprit des journaux*, t. 11, partie 1, 30 juin 1774, p. 175.

¹⁷⁶ *Mercur galant*, octobre 1682, extraordinaire, p. 168.

MÉROPE

Quoi, vous riez de son danger !

PHINÉE

Est-ce à moi que la mort l'arrache ?

C'est à Persée de s'affliger.

Quant à moi je ne dois qu'en rire,

Ta la leri, ta la leri, ta la lerire.

MÉROPE

Phinée a un bon petit cœur.

PHINÉE

L'Amour meurt dans mon cœur, la rage lui succède,

J'aime mieux voir gruger la perfide Andromède

Par les crocs bien aigus des dents d'un monstre affreux,

Que la voir dans les bras de mon rival heureux.

MÉROPE

Voilà ce qui s'appelle des sentiments délicats !

PHINÉE

Attendons que son sort finisse,

Observons tout d'un lieu écarté.

MÉROPE

Vous voulez d'Andromède assister au supplice ?

Quelle noble curiosité !

[...]

Mais il me semble que tantôt vous abandonniez assez tranquillement votre maîtresse.

PHINÉE

Oui, je la cédaï au monstre, mais non à mon rival.

MÉROPE

La distinction est digne de Phinée, allons, je consens à tout. »¹⁷⁷

Encore dans la version de Philidor, en 1780, le rôle de Phinée a du mal à convaincre, tant il suscite d'aversion.¹⁷⁸

Les remaniements opérés en 1770 ne bouleversent pas profondément la physionomie du personnage : on lui retire surtout quelques séquences de morales et de maximes,¹⁷⁹ et on recadre son rapport à Mérope, qu'il rencontre désormais pour la première fois seulement au quatrième acte. La symbiose du duo « *Nous ressentons mêmes douleurs...* » qui, dans l'original, représentait l'aboutissement fusionnel (et ponctuel) d'échanges antérieurs, débute maintenant par un court échange divergent accusant la difficulté des personnages à s'associer dans leur

¹⁷⁷ Louis FUZELIER, *Arlequin Persée*, 1722, scènes 20 et 23. Dans son *Mariage en l'air*, Carolet raille aussi cet épisode : « Mérope : *Sans douleur, verrez-vous ma nièce/ Dans un tel embarras ?/ Phinée : Ma foi, Madame, ce n'est pas à moi,/ À secourir cette princesse,/ C'est l'affaire de son futur./ Mérope : Vous n'aurez pas le cœur si dur !/ Phinée : Bon, bon, je suis tout consolé./ Oui, madame, j'aime mieux/ Voir cette fille parjure,/ De ce monstre furieux/ Turelure/ Être à l'instant la pâture,/ Robin turelure lure./ Je verrai cela aussi indifféremment que si je voyais tirer à l'oie. » (Denis CAROLET, *Le Mariage en l'air* (1737), scène 22).*

¹⁷⁸ « Il est le rival de Persée, mais si froidement, et sa jalousie est si basse, qu'il ne peut inspirer aucun intérêt ». (*Abrégé du Journal de Paris*, Paris : Au Bureau du Journal de Paris, 1789, Années 1777-1781, t. 2, seconde partie, p. 1253 : « 26 octobre 1780 »).

¹⁷⁹ Sont ainsi coupés le duo d'entrée avec Andromède puis le trio avec celle-ci et Mérope (I, 4), le court duo avec Cassiope (II, 1) et une partie des échanges avec Céphée (II, 2).

malheur.¹⁸⁰

Scène 2. Phinée, Mérope.
 Mérope.
 Phinée. fuyons, fuyons une foule importune,
 nous ressentons mêmes douleurs, nous ressen-
 dons.
 fuyons, fuyons une foule importune, Une égale infortune malgré
 nous même douleurs, Une égale infortune malgré
 nous fait couler nos pleurs, Une égale infortune Malgré nous fait couler nos
 nous fait couler nos pleurs, Une égale infortune malgré nous fait couler nos

Persée (1770) – IV, 2

Duo (Mérope / Phinée) : « *Nous ressentons même douleur... / Fuyons, fuyons une foule importune...* »

Deux changements plus importants ont des incidences sur le rôle. Le premier est l'œuvre des compositeurs chargés de remanier la musique de Lully : il est en effet flagrant que plusieurs aménagements sont destinés à transformer le rôle en véritable emploi de « baryton », plus aigu, ce qui le distingue du rôle du roi, imaginé comme une esquisse de « basse noble » : les deux premières scènes de l'acte II, ainsi que la scène 5 de l'acte V, sont transposées un ton plus haut ; le duo de la tempête (« *Une tempête soudaine soulève les flots...* ») est réécrit avec vocalises et notes aiguës. Le petit air « *L'amour meurt dans mon cœur...* » est partiellement

¹⁸⁰ Ce qui impacte finalement plus directement le rôle de Mérope que celui de Phinée.

transposé à l’octave aigue, tandis que l’accompagnement des violons et transformé en figurations véloces : le quatrain qui avait tant choqué en 1682 est ainsi encore plus mis en relief.

Persée (1770) – IV, 3
Air (Phinée) : « *L’amour meurt dans mon cœur...* »

Si cette transposition est sans doute avant tout imposée par les moyens spécifiques du chanteurs chargé du rôle, Henri Larrivée, elle précise aussi les contours dramatiques du rôle en lui donnant plus de mordant et de noirceur. L’autre changement, imaginé cette fois par le poète, concerne la question du sort de Phinée : Joliveau opte pour une conclusion très éloignée de celle de Quinault. Si le combat entre Persée et Phinée se solde bien par la victoire du premier, la noblesse de son caractère est rehaussée par sa clémence – qu’il présente toutefois avec ambiguïté comme un châtement.¹⁸¹ Mais elle est aussitôt contrebalancée par la détermination orgueilleuse de Phinée, qui préfère mettre fin à ses jours :

« PERSÉE, désarmant Phinée
Je te laisse le jour ; il sera ton supplice.

¹⁸¹ Cette ambiguïté interdit de comparer la clémence de Persée avec, par exemple, celle de Trajan dans *Le Temple de la Gloire* (1745).

PHINÉE, *se frappant d'un poignard*
Et moi, je m'affranchis d'un spectacle odieux.
(*On emporte Phinée : son parti est dispersé, et le combat cesse.*) »¹⁸²

Le suicide de Phinée sera repris par Marmontel en 1780 ; mais la séquence sera en définitive coupée pour les représentations, bien qu'on l'ait alors trouvée tout à fait à propos.¹⁸³ Le suicide des rôles sombres et torturés est une option de plus en plus répandue à la fin du XVIII^e siècle, notamment mise en œuvre dans les remaniements des livrets anciens.¹⁸⁴ Si, de nos jours, on est tenté de lire ce geste comme l'affirmation d'un caractère entier, déterminé et courageux (vertueux ?), à l'époque, il heurtait les règles morales, sociales et religieuses, et ajoutait encore plus à la noirceur du rôle. C'est donc une forme d'aveuglement qui est à l'origine de l'entêtement de Phinée et lui ôte jusqu'à la faculté du bon sens, ce que certains parodistes mettront en avant.¹⁸⁵ Concernant Phinée, le remaniement de Marmontel gênera surtout par le délitement progressif du rôle au fur et à mesure de l'avancée de l'action :

« Nous ne pouvons nous taire sur la suppression totale du cinquième acte de Quinault, parce qu'elle rend le rôle de Phinée aussi inutile, que le caractère de ce personnage est déjà vil et bas [...]. Dans le nouvel opéra, Phinée disparaît au second acte, et il n'en est plus question que dans la scène cinquième du troisième, où il dit ce vers, *en se précipitant dans les flots* : « *Ô mort ! délivre-moi de ce spectacle horrible !* ». Encore ce vers a-t-il été supprimé à la représentation ; ce qui fait qu'on ignore absolument ce que devient ce prince, faute qui blesse les règles les plus connues de l'art dramatique. »¹⁸⁶

Le rôle fut interprété « en chef » par seulement quatre acteurs entre 1682 et 1780 : créé par Beaumavielle (1682 et 1687), il fut ensuite chanté par Thévenard (1695, 1703, 1710 et 1722) et Chassé (1737, 1746 et 1747). L'arrivée le reprit dans les versions remaniées de 1770 et 1780. Si Beaumavielle « avait une basse-taille des plus parfaites, et jouait tous les premiers rôles à la portée de sa voix »,¹⁸⁷ Thévenard l'éclipsa tout à fait. « Il avait l'air noble au théâtre, sa voix était sonore, moelleuse et étendue [...] Jamais musicien n'a mieux entendu l'art de chanter, et l'on peut dire qu'on lui a l'obligation de la manière naturelle et coulante de débiter le récitatif sans le faire languir, et appuyer sur les tons pour faire valoir sa voix, la réservant pour des endroits plus convenables ». ¹⁸⁸ Titon du Tillet cite justement pour exemple « le récitatif de Phinée dans l'Opéra de *Persée*, acte 4 scène 2 dont voici le commencement : *Que le ciel pour Persée est prodigue en miracles, etc.* Thévenard était un tiers de temps de moins à chanter ce beau récitatif, de la manière dont il devait l'être, que n'était Beaumavielle, parce qu'il faisait plus d'attention à la déclamation suivie et coulante que demande le récitatif, qu'à celle de faire valoir sa voix par des sons trop nourris et emphatiques, comme il était en usage parmi nos anciens acteurs ». ¹⁸⁹

¹⁸² *Persée* (1770), IV, 10

¹⁸³ « Comme la pétrification de Phinée et de sa suite pourrait être mal reçue par nos spectateurs modernes, un coup de tonnerre suspendrait l'effort de Persée, Vénus descendrait, annoncerait la volonté du maître des dieux, les peuples rentreraient dans le devoir, et Phinée se poignarderait. » (*L'Esprit des journaux français et étrangers*, janvier 1781, t. 1, 10^e année, p. 285).

¹⁸⁴ Dans *l'Amadis de Gaule* de Johan Christian Bach et Devismes (1779), Arcabonne se suicide au dernier acte ; Hermione dans *Andromaque* de Grétry (1780) ; Didon dans l'opéra éponyme de Piccini (1783) ; Phèdre dans l'opéra éponyme de Lemoyne (1786) ; Attar dans *Tarare* de Salieri (1787). Le suicide était très rare en scène avant les années 1770 : tout au plus peut-on citer Pyrame dans *Pyrame et Thisbé* (1726) et Phèdre dans *Hippolyte et Aricie* (1733).

¹⁸⁵ Carolet l'exprime à sa manière lors d'un combat ridicule entre les deux rivaux : « Phinée : *Tu crois m'échapper mais je te tiens.* / Persée : *Et moi je te tiens encor mieux.* » (Denis CAROLET, *Polichinelle Persée*, 1737, III, 11).

¹⁸⁶ *L'Esprit des journaux français et étrangers*, janvier 1781, t. 1, 10^e année, p. 283.

¹⁸⁷ Jacques Bernard DUREY DE NOINVILLE et Louis TRAVENOL, *Histoire du théâtre de l'Opéra en France...*, Paris : Barbov, 1753, p. 54.

¹⁸⁸ *Id.*, p. 55.

¹⁸⁹ *Id.*

Chassé, et plus encore Larrivée, s'inscrivirent dans la même école d'interprétation. Le dernier, qui tint le rôle en 1770, avait débuté en soliste en 1755 ; rapidement, on lui avait confié des rôles importants. À partir des années 1770, il régna en maître sur les emplois de basse-taille, qu'il ne quitta définitivement qu'en 1786. Ses qualités vocales le distinguaient de son collègue Gélín : « sa voix agréable et flexible » rappelait « celle du sieur Le Page [...]. Cadences aussi légères et aussi finement battues, précision, tout enfin ce qu'il faut dans une basse-taille qui ose se charger de ce rôle le plus difficile pour cette sorte de voix, de laquelle on ne doit jamais espérer un feu d'expression et de légèreté que son volume lui ôte, et qui est l'apanage des hautes-contre ».¹⁹⁰ En 1760, à l'occasion de la reprise de *Dardanus*, on note la maturité étonnante de son organe étant donné sa jeunesse : « sa voix, quoique forte, est légère, sans voile, et sans rudesse. L'action semble lui donner un peu d'enrouement : mais ce défaut, s'il en est un, est ordinaire dans ceux à qui la voix et le corps de basse-taille se déclarent top tôt. »¹⁹¹ Ses talents d'acteurs sont plus singuliers encore : dès ses débuts, il dérouta par son charisme. À l'occasion de la reprise d'*Alceste*, en 1758, il joue le personnage de « Lycomède de manière que d'un second rôle il en a presque fait un premier ».¹⁹² En 1765, les dernières représentations d'*Armide* le voient triompher dans la Haine, qu'il rend « avec autant de perfection qu'il a été composé par les illustres auteurs ».¹⁹³ Toute la suite de sa carrière sera semée de succès, y compris – et surtout – les ouvrages de Gluck et de ses épigones, dont Larrivée transfigure les partitions. Après son retrait, on n'hésite pas à affirmer que « M. Larrivée est regardé, avec justice, comme le meilleur acteur qui ait jamais été à l'Opéra, jusqu'à présent. On ne connaît encore personne, en homme, qui ait pu lui être comparé ».¹⁹⁴ Au somme de son art en 1770, nul doute que le chanteur brilla dans le rôle de Phinée. Le duc de Croÿ note d'ailleurs : « hors Larrivée, je ne trouvai pas de voix à bien remplir le théâtre. »¹⁹⁵

MÉDUSE ET MERCURE

MÉDUSE – Rosalie Duplant

Limité au troisième acte, le rôle de Méduse est à classer parmi les grands accessoires caractéristiques de la tragédie lyrique, tel qu'on en trouve dès *Cadmus et Hermione* en 1673.¹⁹⁶ Ce genre de rôle est l'apanage des tailles, qu'on distribue plus volontiers dans les rôles de caractère, comiques ou maléfiques. Méduse est ainsi créé par Desvoyes en 1682, qui le chante encore en 1687 et 1703 (et sans doute aussi en 1695), avant que Mantiennne s'en empare pour les reprises de 1710 et 1722, puis qu'il ne passe à Cuvillier en 1737. Méduse n'est-il qu'un rôle secondaire, voire comique, comme pourrait le laisser penser la description physique de son créateur ? D'après les frères Parfaict, si Desvoyes « avait la voix parfaitement belle, [...] il était de petite stature, extrêmement gros, et son jeu n'avait point de grâce ».¹⁹⁷

¹⁹⁰ *L'Avant-Coureur*, 1761, n°24, du lundi 15 juin, p. 369. Bricaire de La Dixmerie soulignait de même « cette flexibilité [...] frappante » : « sa voix, quoique basse-taille, a presque la légèreté d'une haute-contre ». (Nicolas BRICAIRE DE LA DIXMERIE, *Les deux âges du goût et du génie français, sous Louis XIV et Louis XV*, La Haye/Paris : Lacombe, 1769, p. 515).

¹⁹¹ *Mercur de France*, juin 1760, p. 211.

¹⁹² *Id.*, janvier 1758, p. 156.

¹⁹³ *Id.*, janvier 1765, p. 186.

¹⁹⁴ *Roland, tragédie en cinq actes par Quinault, musique de Lully* dans *Petite Bibliothèque des théâtres...*, Paris : Bélin/Brunet, 1787, vol. 40, p. xxi.

¹⁹⁵ *Journal inédit du duc de Croÿ publié, d'après le manuscrit autographe conservé à la bibliothèque de l'Institut, avec introduction, notes et index par le Vicomte de Grouchy et Paul Cottin*, Paris : Flammarion, 1906-1921, t. 2, p. 401.

¹⁹⁶ Le Serpent python dans le prologue.

¹⁹⁷ Claude et François PARFAICT, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris : Lambert, 1746, t. 2, p. 298.

Selon Girdlestone, Méduse est « après Médée et Armide », « la figure maléfique la plus intéressante de Quinault. [...] Elle est unique parmi les monstres de Quinault en ce qu'elle excite la pitié pour son sort et le respect pour sa fierté plutôt que l'horreur causé par son aspect ».¹⁹⁸ Punie par Pallas en raison de sa beauté, elle offre – dans l'univers merveilleux – un pendant à Cassiope, punie par Junon en raison de sa fierté. L'intérêt du spectateur est en outre dirigé vers Méduse dès la première scène :

« CÉPHÉE
Je crains que Junon ne refuse
D'apaiser sa haine pour nous.
Je crains, malgré nos vœux,
Que l'affreuse Méduse,
Ne revienne servir son courroux. »¹⁹⁹

Toute la tension est créée par la crainte de voir paraître ce monstre, qui crée un climat oppressant. L'entrée en scène du personnage, à l'acte 3, est donc un moment particulièrement fort qui couronne cette attente. Sa décapitation par Persée, à la fin du même acte, met fin à toute la première arche dramatique du livret.²⁰⁰

La mort de Méduse, obtenue par la réunion du pouvoir des dieux – Mercure, Vulcain, Pallas, et Pluton – a tout d'un combat inégal : Persée ne peut tirer aucune fierté de sa victoire. Face à lui, la résistance de Méduse au sommeil fatal dont veut l'accabler Mercure, à même quelque chose de poignant. Car, quoiqu'hideuse, Méduse est attachante. C'est notamment, selon Norman, parce que Quinault « a le mérite de générer un peu de sympathie pour Méduse en la faisant passer, à l'instar de Cassiope ou d'Andromède, pour la victime d'une déesse vengeresse, de sorte que l'introduction d'un nouveau personnage ne vient pas trop bouleverser le développement thématique général ».²⁰¹ Son monologue d'entrée, considéré tout au long du XVIII^e siècle comme l'une des pages maîtresses de Quinault, tresse un comparatif subtil entre la beauté passée et la laideur présente. Le spectateur ne peut que ressentir une forme de tendresse devant l'injustice du traitement infligé à la Gorgone par la jalouse Pallas. Ce monologue constitue une des pages favorites pour les satiristes. Dans ses deux parodies, Carolet déforme ainsi le réseau de comparaisons et donne au personnage un aspect grotesque et rustique :

« MÉDUSE
En voyant ma tête je tremble
Hélas, grands dieux !
Ces couleuvres qu'elle rassemble
Blessent les yeux
Est-ce là ce chignon frisé
Qu'aimait Neptune ?
Pallas, ce châtiment rusé
Prouve bien ta rancune.
Un gros serpent, deux gros serpents,
Trois gros serpents ensemble
Me servent d'éventail
Et je suis un épouvantail

¹⁹⁸ Cuthbert GIRDLESTONE, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève/Paris : Droz, 1972, p. 87.

¹⁹⁹ *Persée*, I, 1.

²⁰⁰ Les actes IV et V reconstruisent une tension théâtrale par deux autres événements se succédant : un combat « divin » avec le monstre, un combat « humain » avec le rival Phinée. Les deux dimensions du livret sont ainsi résolues.

²⁰¹ Buford NORMAN, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre : Mardaga, 2009, p. 241.

À mon aspect tout tremble. »²⁰²

« MÉDUSE

Je n'ai plus ces cheveux si beaux
Dont autrefois le dieu des eaux
Se lia comme d'une chaîne.
Pallas, cette prude inhumaine,
Jalouse de mes agréments,
Les a tous changés en serpents. »²⁰³

Neutralisée par la légère distorsion du vocabulaire, le pouvoir de séduction s'évanouit ; il ne reste plus, dès lors, qu'à métamorphoser Méduse et ses sœurs en anciennes coquettes devenues nymphomanes – comme le propose Fuzelier – et tout le dispositif du merveilleux tragique s'effondre :

« *Les trois Gorgones se promènent avec des transports de fureur.*

MÉDUSE

Qui croirait que j'étais fort belle,
Et que j'avais en longs anneaux,
Une frisure naturelle,
Au lieu de tous ces serpenteaux ?

Les Gorgones se promènent encore, et l'orchestre joue Flon, flon, dans son mouvement ordinaire.

LES GORGONES

Faites comme nous sommes,
Qui pourrions-nous tenter ?
Hélas ! Il n'est point d'hommes,
Qui viennent nous chanter,
Flon, flon,
Larira dondaine,
Flon, flon,
*Larira dondé. »*²⁰⁴

Plus qu'un détail, cette ambiguïté séductrice de Méduse est au cœur du dispositif d'évolution des distributions vocales au cours du XVIII^e siècle. En 1746, l'Académie royale de musique décide ainsi de confier le rôle non pas à une voix de taille, mais à une voix féminine,²⁰⁵ initiative largement commentée :

« Il y a une nouveauté charmante dans la représentation que nous annonçons au public. Dans les précédentes, le rôle de Méduse ainsi que ceux de ses deux sœurs était rempli par un homme, au lieu qu'aujourd'hui il est exécuté par mademoiselle Metz. Sa jeunesse et ses agréments avec l'habillement terrible et la coiffure composée de serpents qui conviennent à Méduse, font un effet admirable. Le contraste qui se trouve entre les paroles qu'elle chante et la réalité, enchante tout le monde. [...] On voit que ce rôle est difficile à remplir par d'autres que par une actrice aussi aimable que mademoiselle Metz, et que l'on pourrait dire à quelques-unes que par malheur pour elles, elles disent vrai quand elles se vantent d'être un peu horribles. »²⁰⁶

Le costume hideux laissait pourtant transparaître le souvenir de la jeunesse et de la beauté : c'était là toute l'idée de Quinault. Le succès fut au rendez-vous.²⁰⁷ La carrière de M^{lle} Metz

²⁰² Denis CAROLET, *Le Mariage en l'air*, 1737, scène 17.

²⁰³ Denis CAROLET, *Polichinelle Persée*, 1737, III, 1.

²⁰⁴ Louis FUZELIER, *Arlequin Persée*, 1722, scène 13.

²⁰⁵ Les parties séparées conservées, dépouillées par Pascal Denécheau, montrent que le rôle était alors exactement chanté une octave plus haut : ainsi transposée, la tessiture correspond exactement à celle d'un second dessus ou bas-dessus.

²⁰⁶ *Mercur de France*, novembre 1746, p. 127.

²⁰⁷ « La charmante Méduse a toujours les mêmes applaudissements. » (*Id.*, février 1747, p. 150).

était alors en plein essor. Choron et Fayolle la décrivent comme la « nièce de la dame Antier, et célèbre cantatrice au théâtre de l'Opéra à Paris, en 1746 ». ²⁰⁸ La Borde indique qu'elle était « entrée à l'Opéra en janvier 1744 » et avait « quitté en 1751 ». ²⁰⁹ Toujours selon lui, elle « était bonne actrice, et réunissait les charmes de la voix à ceux de la figure ». ²¹⁰ Sa courte carrière lui permet toutefois de se faire entendre dans quelques rôles d'importance. Elle débute à l'occasion de la reprise de *Thésée* de Lully (1744), représentant « très noblement » ²¹¹ la Grande-Prêtresse de Minerve et jouant même pour quelques soirées « le rôle d'Églé avec une parfaite intelligence ». ²¹² En 1745, elle tient le rôle de Florine dans *La Provençale*. En 1746, elle double M^{lle} Chevalier dans le rôle-titre d'*Armide* « avec un applaudissement général ». ²¹³ En 1747, on l'entend dans une reprise de *L'Europe galante*, où elle « fait briller son feu et ses grâces naturelles », ²¹⁴ ainsi que dans *Daphnis et Chloé* de Boismortier, et – à la Cour – dans *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, et dans *Zélinde roi des Sylphes* (qu'elle interprète au Concert de la reine). ²¹⁵ En 1748, elle chante La Victoire dans des *Fragments*. En 1746, confier Méduse à cette jeune recrue représentait donc une initiative vraiment originale et une manière de mettre l'accent sur ce rôle.

En 1770 comme en 1780, Méduse sera également chanté par une femme. La disparition des voix de taille dans la troupe, au début des années 1760, avait obligé l'administration à trouver des solutions originales pour faire chanter leurs rôles lors de la reprise des anciens opéras. En général, c'est à des voix de basses-tailles aiguës et agiles qu'on confia cet emploi, notamment à Henri Larrivée qui, au début de sa carrière, se spécialisa même dans ce genre. ²¹⁶ Pour le *Persée* de 1770, il est possible qu'on ait d'abord prévu de faire chanter le rôle par un homme, comme en témoigne la source musicale conservée. ²¹⁷ Mais c'est en définitive M^{lle} Duplant qui s'en chargea, restituant l'effet imaginé lors de la précédente reprise. Née en 1745, Rosalie Campagne dite Duplant avait débuté dans les chœurs de l'Opéra en 1762 avant de se faire entendre en soliste au cours de la reprise d'*Hippolyte et Aricie* en 1767. Elle devint premier sujet en 1771 et ne quitta la troupe qu'en 1785 après vingt-quatre ans de service. Sa voix impressionnante rappelait « à tous égards » ²¹⁸ celle de M^{lle} Chevalier – la grande interprète des rôles à baguette entre 1743 et 1766 – la reproduisant « de façon à ne pas la laisser regretter ». ²¹⁹ Elle possédait un tel « volume de voix », que sa « machine lourde » ²²⁰ la confinait aux rôles de force. Les connaisseurs s'accordaient « à reconnaître dans ce sujet une voix d'un assez grand volume, et surtout d'une très belle qualité. Les sons du medium haut sont pleins, ronds, moelleux et bien timbrés, et toute la voix paraît égale de principe ». ²²¹ À

²⁰⁸ CHORON et FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris : Chimot, 1817, t. 2, p. 47.

²⁰⁹ Jean-Benjamin de LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris : Onfroy, 1780, t. 3, 517.

²¹⁰ *Id.*

²¹¹ *Mercure de France*, décembre 1744, p. 141

²¹² *Id.*, mai 1745, p. 128

²¹³ Elle met « dans son jeu toutes les nuances que les divers mouvements exigeaient. Ce n'était point une actrice qu'on admirait tranquillement, c'était Armide elle-même, animée du feu de l'amour et accompagnée de toutes les grâces de la jeunesse, qui tirait des yeux attendris des spectateurs des larmes plus flatteuses encore que les applaudissements. Ce premier succès a été soutenu et redoublé dans les représentations suivantes ». (*Id.*, mars 1746, p. 153).

²¹⁴ *Id.*, mai 1747, p. 119

²¹⁵ *Id.*, décembre 1747, p. 125.

²¹⁶ Le rôle de La Haine qu'il joua en 1761 lors de la reprise d'*Armide*, lui valut un succès unanime, dont témoigne notamment des « Vers sur M. Larrivée, jouant la Haine dans *Armide* » parus dans le *Mercure de France* (juin 1762, p. 61). La même année, il chante le rôle de la Jalousie dans *Hercule mourant*, composé pour lui par Dauvergne.

²¹⁷ Le rôle est noté en clé d'ut 4 comme dans la version originale de Lully.

²¹⁸ *Mercure de France*, janvier 1768, t. 2, p. 176.

²¹⁹ *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 21, p. 125, « 1^{er} décembre 1771 ».

²²⁰ *Id.*, t. 15, p. 304, 11 avril 1766.

²²¹ *Mercure de France*, avril 1762, p. 150.

cette voix extraordinaire s'ajoutaient un physique impressionnant, qui faisait « illusion par [...] sa taille et sa corpulence volumineuse »,²²² et un « extérieur imposant »²²³ doublé d'« une figure assez théâtrale ». ²²⁴ Elle rendait généralement ses rôles « avec noblesse et avec intérêt ». ²²⁵ L'un des rares portraits de la chanteuse date justement de cette année 1770, preuve qu'elle connaissait alors une ascension fulgurante qui justifiait pleinement sa participation aux spectacles de la Cour.



François Rolland Elluin, d'après Le Clerc,
Rosalie Duplant de l'Académie royale de musique,
estampe, eau-forte et burin, 24 x 18 cm, [1770],
Bibliothèque nationale de France, département Musique, Est.Duplant001.

²²² *L'Espion anglais, ou correspondance secrète*, Londres, Adamson, 1779, t. 3, p. 223.

²²³ *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 15, p. 171, 12 mai 1780.

²²⁴ *Id.*, t. 15, p. 304, 11 avril 1766.

²²⁵ *Mercur de France*, décembre 1775, p. 150.



Louis-René Boquet : Maquette de costume pour M. Larrivée dans le rôle de la Haine (*Armide*, 1761)

En 1780, Marmontel et Philidor poursuivront ces expériences dans leur propre *Persée*, et donneront au personnage encore plus d'étoffe. Selon La Harpe, « le fameux morceau de Méduse, *J'ai perdu la beauté qui me rendait si vaine*, est supérieurement rendu ; et le musicien, dans ce morceau, s'est montré l'égal du poète, ce qui est le plus grand éloge possible ».²²⁷ Ils furent secondés par une actrice *ad hoc*, M^{lle} Durancy, qui s'étaient spécialisée dans les rôles d'allégories, de furies et autres monstres effrayants. « Le rôle de Méduse est supérieur et M^{lle} Durancy le rend avec toute l'énergie que le poète a voulu donner au caractère de cette Gorgone », note le *Journal de Paris* ; « la manière dont elle se console de n'être plus l'amour du monde est vraiment sublime ».²²⁸ Cet hommage prendra même un caractère posthume quelques semaines plus tard :

« À l'Opéra, M^{lle} Durancy a succombé aux efforts qu'elle a faits pour rendre le rôle de Méduse dans la tragédie de *Persée*. La nature lui ayant refusé tous les dons extérieurs, l'organe même également nécessaire à la déclamation et au chant, elle avait échoué d'abord à la Comédie Française et ensuite à

²²⁷ Jean-François LA HARPE, *Correspondance littéraire, adressée à son Altesse impériale M^{gr} Le Grand-Duc, aujourd'hui Empereur de Russie, et à M. le Comte André Schowalow, Chambellan de l'Impératrice Catherine II, depuis 1774 jusqu'à 1789*, Paris : Migneret, 1804, t. 3, p. 150, « Lettre CXXXVI ».

²²⁸ *Abrégé du Journal de Paris*, Paris : Au Bureau du Journal de Paris, 1789, t. 2, seconde partie, p. 1253.

l'Opéra ; son talent et la chaleur de son jeu l'avaient fait rappeler à ces théâtres ; depuis quelques années, les rôles de force, ceux de furies, dans lesquels elle avait un grand succès, la rendaient chère à l'Académie de musique et aux amateurs de ce spectacle. »²²⁹

MERCURE – M. Muguet

Le rôle de Mercure est circonscrit aux actes II et III. Le dieu intervient alors qu'Andromède et Persée se quittent (II, 7). Envoyé par les dieux, il vient remettre au héros des armes offertes par Vulcain, Pluton et Pallas pour terrasser Méduse. C'est lui qui, par son intervention, lie la tragédie et le divertissement ; il conclue brillamment l'acte par un appel à la gloire auquel se joint le chœur (« *Que l'enfer, la terre et les cieux...* »), et entraîne Persée dans les cieux. C'est toutefois au troisième acte que Mercure joue le rôle le plus important, apparaissant dans l'antre des Gorgones (III, 2) précédé d'une douce symphonie confiée aux flûtes seules. Ses interventions sont accompagnées en trio par les flûtes et les violons, et contrastent avec celles de Méduse accompagnées par l'orchestre à 5. Il envoûte les Gorgones par un air ayant toutes les caractéristiques du « sommeil » : sonorité des flûtes, lignes conjointes, valeurs longues. (« *Ó tranquille sommeil que vous êtes charmant...* »). La résistance des trois sœurs et bientôt vaincue, le chant de Mercure ayant raison de leur rancœur. Après les avoir endormies, Mercure invite Persée à trancher la tête de Méduse et le laisse agir seul (scène 3) ; il revient le chercher (scène 5) pour le conduire au royaume d'Éthiopie.

Le rôle de Mercure n'est pratiquement pas modifié en 1770 sinon par l'adjonction d'un quatuor de solistes durant la séquence finale du deuxième acte. Les arrangeurs imaginent en effet de réunir tous les personnages en scènes, dansants et chantants, dans un grand ensemble avec chœur, coupé de ballets : Mercure, la Nymphe guerrière, le Cyclope et la Divinité infernale constituent un petit chœur à 4 – puis à 3 lorsque Mercure s'envole avec Persée – qui s'oppose au grand chœur.

On ne sait pas qui créa le rôle en 1682, mais il fut repris par messieurs Chopelet (1703), Guesdon (1710), Tribou (1722), Jélyotte (1737) et Poirier (1746/47). Tous étaient premiers remplacements des acteurs hautes-contre en chef et alternaient sans doute entre Mercure et le rôle-titre au cours des représentations. Plus tard dans leur carrière, Tribou et Jélyotte incarnèrent d'ailleurs Persée « en premier ». En 1770 c'est Muguet qui interprète le rôle ; ce sera Laînez en 1780, dans la version de Philidor. Muguet avait intégré la troupe de l'Académie royale de musique en 1757, et la quitta en 1776. Il ne devint jamais premier sujet et se contenta – avec des qualités certaines – de doubler successivement messieurs Pillot et Legros, chantant en parallèle des rôles de second plan.

VÉNUS – Marie-Jeanne Lemièrre [Larrivée]

Vénus n'occupe, dans la version originale de Quinault et Lully, qu'un rôle très bref. Elle descend des cieux durant un prélude et un air de Persée (« *Cessons de redouter la Fortune cruelle, / Le Ciel nous promet d'heureux jours ; / Vénus vient à notre secours, / Elle amène l'Amour et l'Hymen avec elle.* » V, 8), annonce la fin de la colère de Junon, et invite Cassiope, Céphée, Persée et Andromède à rejoindre les divinités dans les cieux. Ce rôle appartient en plein à celui des grands accessoires, spécifiques au théâtre des enchantements qu'est alors l'Opéra. Son apparition, juste après la pétrification de Phinée et de ses troupes, est avant tout l'occasion d'un grand effet de machinerie et de l'entrée du ballet : la descente de la troupe céleste est suivie d'une grande passacaille dansée. Le bref récitatif (« *Mortels, vivez en paix...* ») lance un

²²⁹ *Correspondance secrète, politique et littéraire*, Londres : Adamson, 1788, t. 13, p. 29.

ensemble final (« *Héros victorieux, Andromède est à vous...* ») où le grand chœur sur scène répond en alternance au petit chœur des divinités dans leur machine (trois dessus : Vénus d'une part, l'Amour et l'Hymen, le plus souvent en duo, de l'autre). Un dernier air dansé achève l'opéra. La spatialisation vocale imaginée par Lully devait rehausser ce final d'effets sonores bienvenus, à défaut d'être véritablement grandioses.

Dans la version de 1770, l'importance de Vénus est démultipliée par l'enjeu symbolique du tableau final : la déesse préside à l'union de Persée et Andromède, allégorie du mariage royal pour lequel l'œuvre est jouée. Une divinité supplémentaire est jointe à l'Hymen et à l'Amour, présents dans la version d'origine : c'est Hébé, déesse de la Jeunesse, dont la présence est justifiée par l'âge du Dauphin (16 ans) et de son épouse (15 ans). Mais ces divinités – Vénus exceptées – sont des divinités dansantes et non plus chantantes : aussi quittent-elles rapidement les cintres où Vénus reste seule :

« VÉNUS, L'AMOUR, HÉBÉ, L'HIMEN & leur suite descendent dans une gloire. [...] Le théâtre change & représente le palais de l'Amour. [...] Sur une Passacaille dansée, & chantée en partie, les Grâces & les Plaisirs conduisent L'AMOUR & HÉBÉ au milieu du théâtre, pour y être unis par L'HIMEN. Au moment de cette union, des lis, auxquels sont entrelassés des branchages de roses, semblent naître & s'élever pour entourer un autel, qui sort en même-tems du dessous du théâtre, & sur lequel l'Aigle de Jupiter, planant & tenant le foudre dans ses serres, vient allumer le feu sacré. Ces différents prodiges donnent lieu au CHEUR suivant. [...] Sur la fin d'une Chaconne, qui termine l'Opera, les Jeux & les Plaisirs entourent L'AMOUR & HÉBÉ, qu'ils enchaînent de guirlandes de fleurs, en même-tems que les Grâces les couronnent de roses & de mirrhe fleuri. »²³⁰

Le cérémonial imaginé pour clore l'opéra est donc, dans sa symbolique, totalement différent de celui d'origine. Initialement, les jeunes époux et le couple royal quittaient la terre pour gagner les cieux, cette transfiguration prenant la forme d'une véritable apothéose.²³¹ En 1770, c'est une partie des dieux qui quittent le monde céleste et rejoint la terre, où elle reproduit un simulacre de protocole rappelant celui des unions royales : le mariage par procuration. Ce ne sont pas Persée et Andromède qui sont unis, mais l'Amour et Hébé. Et c'est l'Hymen qui les rassemble, sous l'œil bienveillant de Vénus. La déesse préside mais n'agit pas : les cieux observent, tandis que l'agitation sur scène des Grâces, des Jeux et des Plaisirs – nantis de guirlandes et de couronnes – ajoute une dimension profane et pastorale qui contraste avec la solennité de la pompe céleste (Vénus immobile dans sa gloire, et le vol de l'aigle de Jupiter allumant le feu sacré).

En 1770, le rôle de Vénus est musicalement étoffé. Les quatre premiers vers du récitatif d'entrée (« *Mortels, vivez en paix...* ») sont conservés, mais totalement remis en musique²³² et enrichis d'un accompagnement dense à quatre parties de cordes. Suit un bref air ajouté, délicatement orné, à l'adresse des personnages sur le plateau (« *Grâces, Jeux et Plaisirs...* »), et un nouveau chœur (« *Chantons, célébrons le beau jour...* »), dont Vénus se détache par moment. Après un air de ballet, la déesse poursuit par une solennelle phrase de récitatif (« *Hymen, de ce beau jour consacre la mémoire.* ») et surtout une longue ariette (« *L'aimable Hébé, le dieu des cœurs...* ») particulièrement virtuose. Elle s'efface ensuite et laisse à Persée et au chœur le soin de conclure.

Malgré la brièveté du rôle, il nécessitait un charisme vocal indispensable pour conserver au

²³⁰ *Persée*, 1770, didascalies des scènes 10 et 11.

²³¹ Notons que cette apothéose sera rétablie en 1780 dans la version de Marmontel et Lully : « Vénus, après la fête : *Cassiope, Céphée, et vous, heureux époux, / Prenez place au ciel avec nous.* » (III, scène dernière).

²³² La prosodie et les valeurs rythmiques sont toutefois exactement conservées.

spectacle sa magnificence jusqu'au bout.²³³ C'est M^{lle} Lemière qui fut chargée de le chanter, car il entraîna pleinement dans son emploi, et avait d'ailleurs certainement été taillé sur mesure pour elle. Marie-Jeanne Lemière (1733-1786) s'était fait entendre à l'Académie royale pour la première fois en 1750. Après s'être perfectionnée hors du théâtre, elle intégra définitivement la troupe en 1757, la quittant vingt ans plus tard, en 1777. Ses qualités vocales la font immédiatement remarquer :

« Qui ne serait enchanté de la méthode, du goût, du prestige, avec lequel M^{lle} Lemière nous peint tous les objets sensibles de la nature ! Sa voix est une magie continue. C'est tour-à-tour un rossignol qui chante, un ruisseau qui murmure, un zéphire qui folâtre ».²³⁴

Elle devient rapidement premier double de M^{lle} Fel pour les rôles légers. Elle prétend toutefois chanter également les emplois de princesses et de nymphes. À la reprise de *Proserpine*, en 1758, elle se signale dans le rôle-titre en développant « toute la justesse de caractères, toutes les grâces de sentiments et d'action répandues dans le rôle de Proserpine » et faisant « voir dans le moment de l'enlèvement, tout ce que l'art d'une actrice peut offrir de plus frappant, de plus vrai, et de plus pathétique ».²³⁵ Mais lorsque Sophie Arnould quitte la scène, quelques mois plus tard, M^{lle} Lemière est supplantée dans les emplois tragiques par M^{lle} Arnould et doit se contenter, la plupart du temps, de tenir en chef les rôles décoratifs. « Ces sons brillants, ces cadences légères, cette douce sérénité d'une physionomie riante, ne semblent pas faits pour les rôles passionnés »,²³⁶ reconnaissent même ses admirateurs. Les absences régulières de sa rivale, dues à une santé fragile, lui permettent toutefois d'incarner des personnages tragiques dans des reprises du répertoire, comme l'Aurore dans *Titon et l'Aurore* (1764), où elle « paraît encore supérieure à elle-même. On ne se lasse point d'applaudir et à l'expression qu'elle met dans le cours des scènes, et à la brillante légèreté de sa voix dans les passages de pur agrément ».²³⁷ Elle sera aussi Aricie dans *Hippolyte et Aricie* (1767) et Amélite pour la dernière reprise de *Dardanus* (1770), et créera des premiers plans comme les rôles-titres de *Canente* (1760) et d'*Ernelinde, princesse de Norvège* (1767), ou Éponine dans *Sabinus* (1773). Elle semble toutefois plus à l'aise dans des rôles virtuoses comme Nérine dans *Les Paladins* (1760), Zélidie dans *Zaïs* (1761) ou le rôle-titre de *Naïs* (1764). Dès 1764, on estimait que M^{lle} Lemière avait « beaucoup perdu de sa voix ».²³⁸ Avec l'arrivée de Gluck à Paris, en 1774, ne possédant « plus cette souplesse nécessaire pour se façonner à la mélodie moderne », elle se voit écarté du devant de la scène : « la nécessité indispensable dans les tragédies lyriques nouvelles d'avoir de l'âme et de la sensibilité, la rend désormais assez inutile »,²³⁹ affirme-t-on alors.

Dans le *Persée* de 1770, M^{lle} Lemière ne pouvait prétendre à aucun autre rôle que celui de Vénus – tout comme, dans le *Castor et Pollux* joué peu de temps après, elle ne trouva à chanter que les rôles décoratifs des divertissements. Mais Dauvergne avait eu soin de retravailler le rôle pour qu'il la mette tout particulièrement en valeur. En 1780, dans la version de Marmontel et Philidor, le personnage retrouvera une dimension plus modeste (avec seulement

²³³ Dans sa version originale, le rôle avait été chanté par mesdemoiselles Dupeyré (1703), Hucqueville (1710), Antier [cadette ?] (1722), Delorge (1737) et Rollet (1746-47), toutes chanteuses de rangs inférieurs.

²³⁴ *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 1, p. 17, 8 janvier 1762.

²³⁵ Abbé de LA PORTE, *L'Observateur littéraire*, Amsterdam/Paris : Lambert, [1759], t. 2, Année 1759, p. 350 : « Lettre XV : Lettre à M. l'abbé de La Porte, sur le début des demoiselles Lemière, Camouche, Rosalie et Dubois. »

²³⁶ *Mercur de France*, novembre 1759, p. 197.

²³⁷ *L'Avant-Coureur*, 1764, n°8, du lundi 20 février, p. 113.

²³⁸ *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 1, p. 14, 26 janvier 1764.

²³⁹ Jean-Toussaint MERLE, *L'Espion anglais ou Correspondance entre deux milords sur les mœurs publiques et privées des Français*, Paris, Collin, 1809, t. 1, p. 319 (« Lettre XVIII. Sur l'Opéra ; révolution arrivée à ce spectacle. Des Acteurs ; des Actrices [...] »).

six vers de récitatifs) et un statut inférieur : il sera chanté par M^{lle} Châteaueux, chanteuse en troisième, décrite comme « une belle voix pour les grands accessoires, comme prêtresses, divinités dans la gloire ; mais peu suffisante aux grands rôles ». ²⁴⁰

*
* *

Entre 1682 et 1780, les remaniements de *Persée* et ses distributions successives témoignent de la physionomie changeante de l'œuvre : les deux paramètres se répondent en échos et concourent à part égale à maintenir l'œuvre « au goût du jour ». L'étape de 1770 est particulièrement emblématique de cette évolution : elle tente d'amoindrir les défauts – estimés comme tels – de l'œuvre, d'exalter ses beautés et – surtout – de la combiner au mieux avec les forces vives de la troupe chantante de l'Académie royale. Cassiope retrouve prestance et vérité théâtrale tandis que son époux Céphée la seconde plus discrètement. Andromède, policée, devient la douce admiratrice de son héros. Persée n'est plus seulement le « bourreau de Méduse » : il peut désormais prétendre au rang de héros valeureux et magnanime, en plus de celui de virtuose du chant. Mérope se mue en un discret rôle tendre tout de fragilité. Phinée, manipulateur, s'isole dans sa rage et s'immole par orgueil. Méduse devient le symbole de la beauté déchu et de l'injustice du sort, tandis que Mercure et Vénus ajoutent au *decorum* de rigueur pour un mariage royal à la Cour.

²⁴⁰ [Denis Papillon de LA FERTE], *État de tous les sujets du chant et des chœurs de l'Académie royale de musique, avec un précis sur leurs talents et leurs services*, [1783], F-Pan/ O¹ 630 n°44.

ANNEXE :
Frontispices et gravures de *Persée*



Persée, Paris : Baussen, 1710 (frontispice de l'acte IV)

Au centre : Persée, volant et Andromède, attachée au rocher
À l'avant à gauche : Cassiope, Céphée. Devant eux : Phinée et Mérope



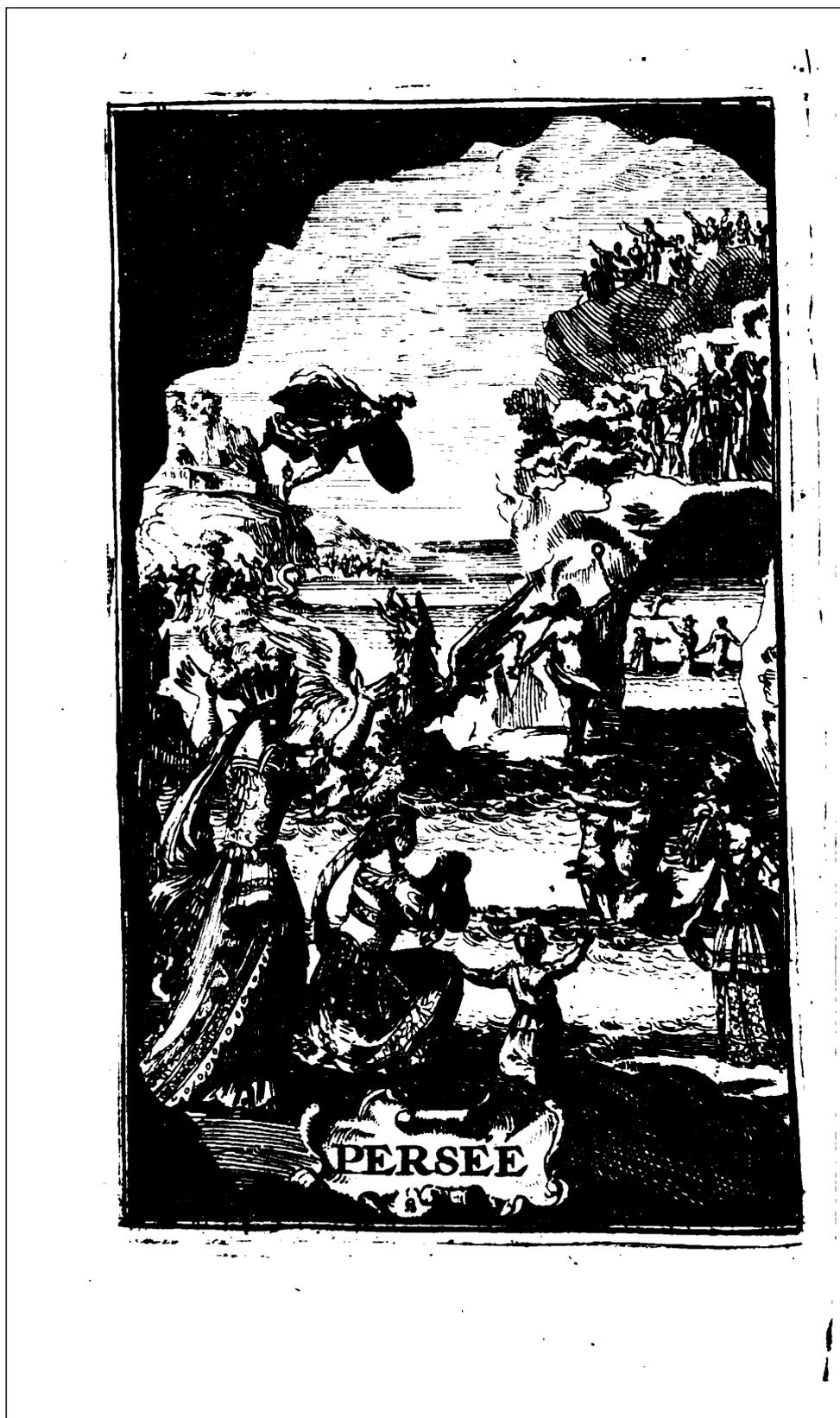
Persée, Amsterdam : Mortier, [ca 1710]

Au centre : Persée, volant et Andromède, attachée au rocher

Au centre à droite : Mérope

À l'arrière à droite : Phinée et ses troupes

À l'avant à gauche : Cassiope et Céphée



Persée dans Recueil général des opéras, Amsterdam, 1684, t. 2

Céphée et Phinée ont disparu



Dessins originaux et croquis d'habillements, mascarades, scènes et décorations de théâtre..., 1768,
F-Pn/ Cat II, 1460, planche n°87

Cassiope et Andromède