

Persée armé de pied en cap : réécritures lyrique et parodique sur la scène française (XVII^e-XVIII^e siècles)

Pauline Beucé, Lucie Thévenet

Citer ce document / Cite this document :

Beucé Pauline, Thévenet Lucie. Persée armé de pied en cap : réécritures lyrique et parodique sur la scène française (XVII^e-XVIII^e siècles). In: Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque, numéro 17, 2014. pp. 227-248;

doi : 10.3406/gaia.2014.1631

http://www.persee.fr/doc/gaia_1287-3349_2014_num_17_1_1631

Document généré le 08/02/2017

Abstract

Perseus in arms, from head to toe : lyrical and parodical re-writes of French theatre (17-18th Century).

Objects took a major role in the narrative development of myths, often fed by a ritual and symbolic background, and their use was brought back to life by the lyrical tragedy of 17th and 18th century French theatre, and at the same time resonated in parodies that proliferated then after each performance. The myth of Perseus with its many intrinsic objects (winged sandals, shield, helmet of invisibility, sword, bag) provides an enlightening example : after having studied the already very diverse ancient sources on this matter, we will study the re-use of those objects in Lully and Quinault's opera, *Perseus* (1682), as well as their echo in the parodies : Louis Fuzelier's *Arlequin Perseus* (1722), Denis Carolet's *Mariage en l'air* (1737) and *Polichinelle Perseus* (1737). While opera embarked on a return to the ritual and symbolic value of objects, in particular in their relationship to royalty, it is paradoxically the parodists who truly brought them to fore, even on a comical mode, and kept greater faith to the ancient sources.

Résumé

Les objets ont une place de taille dans le déroulement narratif des mythes, souvent nourrie par un arrière-plan rituel et symbolique, et leur utilisation se voit revivifiée par la scène de la tragédie lyrique française aux XVIIe-XVIIIe siècle, tout en trouvant une résonance dans les parodies qui foisonnent après chaque représentation. L'exemple du mythe de Persée, dans lequel plusieurs objets sont nécessaires (sandales ailées, bouclier, casque d'invisibilité, épée, besace) est à ce titre éclairant. Après avoir examiné les sources antiques déjà très hétérogènes sur ce point, on étudiera leur réemploi dans l'opéra *Persée* de Lully / Quinault (1682), ainsi que leur écho dans les parodies : *Arlequin Persée*, de Louis Fuzelier (1722), *Le Mariage en l'air* (1737), et *Polichinelle Persée*, de Denis Carolet (1737). Si l'opéra entame un retour vers une valeur rituelle et symbolique forte des objets, en particulier dans le rapport à la royauté, ce sont paradoxalement les parodistes qui la mettent véritablement en lumière, même sur un mode comique, et ce par une fidélité plus grande aux sources antiques.

Persée armé de pied en cap : réécritures lyrique et parodique sur la scène française (XVII-XVIII^e siècles)

PAULINE BEAUCÉ ET LUCIE THÉVENET
Université de Nantes

Si les objets ont une place de taille dans le déroulement narratif des mythes, souvent nourri par un arrière-plan rituel et symbolique, ils perdent de leur importance dans le passage à la scène, et la tragédie antique les évoque plus à travers les parties chorales ou les récits qu'elle ne les utilise au cours de l'action représentée. Ils refont pourtant une apparition significative dans l'opéra français des XVII^e et XVIII^e siècles, qui trouve ensuite un écho dans les parodies dramatiques. L'histoire de Persée fournit un excellent exemple pour l'étude du réemploi des mythes à la scène : le héros possède pour accomplir une partie de sa geste un nombre important et variable d'objets constitutifs de son identité¹. Le passage à la tragédie en musique (*Persée*, Quinault et Lully, 1682) et à son esthétique codifiée entraîne une accentuation de la fonction narrative et décorative des « armes magiques » de Persée tout comme de ses exploits héroïques². L'opéra français se veut en effet une « représentation magnifique sur scène [...] dont les vers se chantent, et sont accompagnés d'une grande symphonie, de danses, de ballets, avec des habits, et des décorations superbes, et des machines surprenantes »

1. Malgré ou grâce à l'absence de tragédies grecques conservées sur le sujet. En outre, les drames perdus attestés concernent des épisodes situés avant ou après celui qui va nous occuper (*Danaé* et *Andromède*, traités à la fois par Sophocle et par Euripide); quant à la tétralogie d'Eschyle, les fragments et allusions diverses sont de peu de secours sur la question des objets.

2. Voir Naudeix (2004) et Norman (2009).

(Furetière). Si le contexte de la monarchie de Louis XIV réactive la signification symbolique du mythe et des objets, ne risque-t-elle pas par la suite de se perdre au sein des réécritures parodiques au XVIII^e siècle ? Nous verrons que les parodies dramatiques, non contentes de se faire l'écho du théâtre lyrique, enrichissent à leur tour le rapport au mythe en le complétant et en élargissant les références aux sources.

Dès la naissance de l'opéra français et la création du privilège de l'Académie royale de musique à la fin du XVII^e siècle, de nombreuses parodies ponctuelles, textuelles ou musicales, apparaissent à l'ancien Théâtre-Italien de Paris, puis à la Comédie-Française³. La parodie, pratique protéiforme, se saisit de la nouveauté, «“consacre” autant qu'elle “sape” les œuvres⁴» en détournant des vers et des passages musicaux, comme des scènes des tragédies en musique, des opéras-ballets ou des pastorales lyriques. Si cette pratique n'est pas sans rappeler parfois de manière très précise le mécanisme des relectures qu'opère Aristophane sur les tragédies concourus après concours, l'envergure en est bien plus vaste. La parodie dramatique d'opéra, qui procède, elle, à une réécriture complète du livret, naît véritablement au XVIII^e siècle sur les théâtres forains, ces grands marchés de Paris. Leur essor se fait en parallèle avec les premiers opéras-comiques ; tous deux partagent une forme chantée-parlée ou uniquement chantée en vaudevilles, ces airs issus de la musique populaire ou savante sur lesquels sont écrites de nouvelles paroles.

Parodier l'opéra, ce n'est pas écrire contre l'opéra mais bien participer à sa promotion : «la forme des parodies a reçu sa sanction du public, et bonne ou mauvaise, une pièce qui fait du bruit doit être parodiée⁵». Il s'agit de répondre à l'attente d'un public varié de rieurs, qu'ils soient du petit peuple ou grands de la cour, qu'ils aient vu l'opéra ou non⁶. Dans la première moitié du siècle, trois scènes s'offrent principalement aux parodistes, l'Opéra-Comique et les théâtres pour marionnettes qui se situent dans les foires Saint-Germain et Saint-Laurent et la Comédie-Italienne. La série des parodies de *Persée* rend compte de cet incroyable succès puisque presque chaque reprise de l'opéra a trouvé un écho parodique sur différentes scènes parisiennes. Outre *Persée le cadet* (anonyme, en monologue, foire Saint-Germain 1709), première parodie dramatique d'opéra du siècle, et *Arlequin Persée* de Valois d'Orville (25 février 1747, Nouveau spectacle pantomime de la foire Saint-Germain) qui sont perdus, trois textes nous permettent de prendre la mesure de cet engouement :

3. Voir Le Blanc (2009).

4. Dervaux (1997, p. 824).

5. « Très courtes réflexions sur la parodie » par M. F. L. B. *** , *Errata*, parodie de *Tarare* de Beaumarchais, Paris, Laurent, 1787, p. 4.

6. Pour une étude générale sur les parodies dramatiques d'opéra, voir Beucé (2013).

– *Arlequin Persée*, Louis Fuzelier, 18 décembre 1722, Comédie-Italienne : cette parodie en trois actes est en prose et en couplets chantés sur des vau-devilles. Elle connaît un succès important notamment parce qu’il s’agit d’une « pièce de grand spectacle⁷ ». Fuzelier est l’un des dramaturges les plus féconds au XVIII^e siècle : il écrit pour tous les genres (livret d’opéra, opéra-comique, comédie, parodie, tragédie) et pour tous les théâtres parisiens, c’est aussi un fervent défenseur de la pratique parodique⁸.

– *Le Mariage en l’air*, Denis Carolet, 13 mars 1737, Opéra-Comique de la foire Saint-Germain.

– *Polichinelle Persée*, Denis Carolet, avril 1737, Théâtre de marionnettes du sieur Bienfait de la foire Saint-Germain.

Les deux dernières pièces sont liées, « elles sont filles du même père⁹ » clame Polichinelle dans le prologue *Polichinelle censeur des théâtres* qui précède la parodie de *Persée* pour marionnettes, « cadette de celle de l’Opéra-Comique¹⁰ ». L’existence de deux parodies d’un même opéra, par un même auteur pour des théâtres différents illustre à elle seule la vogue des parodies d’opéra et la variété des réécritures possibles d’une œuvre lyrique.

« Armons-nous de pied en cap » (Carolet, *Le Mariage en l’air*, scène 16) : quelles armes pour Persée ?

Comment reconnaître Persée ? Comme les dieux, les héros sont associés à des objets qui fonctionnent comme des attributs distinctifs, des signes de reconnaissance. Il s’agit généralement de leurs armes et / ou des dépouilles des monstres qu’ils ont vaincus, tels que la massue et la peau de lion d’Héraklès. Persée est le vainqueur de la Gorgone, dont il porte la tête comme trophée ; à ce trophée qui deviendra arme s’ajoutent généralement les sandales ou talonnières ailées semblables à celles d’Hermès¹¹ – et qui de ce fait ne sont pas suffisantes à elles seules. C’est ainsi que le héros apparaît sur le bouclier d’Achille décrit par le chœur de l’*Électre* d’Euripide (458-464) : saisi en plein vol au-dessus de la mer, sandales ailées aux pieds (ποτανοῖσι πεδίλοις), et « tête égorgée de la Gorgone » (λαμοτόμαν κορυφὰν Γοργόνης) en main.

7. Marquis d’Argenson, *Notice sur les œuvres de Théâtre*, éd. H. Lagrave, SVEC, vol. XLIII, 1966, t. II, p. 728-729.

8. Voir Rubellin (2012, p. 267-279).

9. D. Carolet, *Polichinelle censeur des théâtres*, ms. BnF, fr. 9315, f^{os} 421-424.

10. *Ibid.*

11. Dans des sources plus tardives, comme chez Lucain, c’est Hermès qui lui donne ses propres chaussures (Lucain, *Pharsale*, IX, 660-661), voire une seule d’entre elles selon Artémidore, *Oneirocriticon*, IV, 63, 14-16.

Il existe par ailleurs une représentation plus complète de Persée, paré de tous les objets qui lui permettent d'affronter ce monstre et son pouvoir pétrifiant bien connu. Sa première occurrence littéraire est là aussi la description, l'*ekphrasis* d'un bouclier, celui d'Héraklès, petit-fils de Persée, faite par Hésiode¹², et qui recoupe nombre de représentations sur vases. Persée y est également représenté en plein vol, mais cette fois dans une scène de fuite devant les Gorgones sœurs de Méduse et donc toujours en possession de ses armes magiques : il porte des sandales ailées (πτερόεντα πέδιλα ; 220), une épée niellée sortant d'un baudrier d'airain (μελάδεντον ἄορ ; 221-222), la tête de la Gorgone sur le dos dans un sac, une besace appelée κίβισις (*kibisis* ; 224), et « le casque terrible d'Hadès, apportant la ténèbre effrayante de la nuit (δεινὴ [...] Ἄιδος κυνὴ νυκτὸς ζόφον αἰνὸν ἔχουσα » ; 226-227).

Ces quatre objets établissent une liste canonique, grâce à laquelle se reconstitue le déroulement narratif de l'exploit héroïque : pour aller affronter Méduse, Persée bénéficie de l'aide d'objets magiques, et par là même de celle des dieux. Grâce aux sandales ailées, il peut se rendre aux confins du monde, là où résident les Gorgones, et en revenir, même pourchassé par elles (comme sur le bouclier d'Héraklès) ; l'épée est l'outil de la décapitation ; la besace l'instrument nécessaire pour transporter la tête ; le casque d'Hadès, qui apporte l'invisibilité, facilite l'approche vers les monstres, et la fuite. On trouve cette liste à l'identique dans le résumé de l'œuvre perdue du mythographe Phérécyde (milieu du V^e siècle avant J.-C.)¹³ qui offre à la fois une synthèse du mythe tout en mentionnant de manière répétée les différentes étapes, les gestes successifs faits par Persée. Notons ici que l'épée niellée d'Hésiode est unique en son genre, et si une épée droite se rencontre sur les représentations figurées, il s'agit le plus souvent dans les textes d'une ἄρπη (*harpè*), une sorte d'épée courbe semblable à une faucille, le même outil qu'utilise Cronos pour émasculer son père Ouranos dans la scène primordiale de la *Théogonie*¹⁴ ; il semblerait que cela soit une arme adaptée aux serpents et monstres anguiformes, comme en témoigne l'usage qu'en fait Héraklès face à l'hydre, et Zeus face à Typhon (Ogden, 2008, p. 46).

Un élément manque toutefois, qui deviendra incontournable dans le processus même de la décapitation : le bouclier du héros, grâce auquel, selon la vulgate du mythe la plus connue, il peut regarder la Gorgone comme dans un miroir sans risquer d'être pétrifié par son regard. C'est

12. Hésiode, *Bouclier*, 216-237.

13. Résumé conservé par des commentateurs anciens aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes : *FGH* fr. 26 = fr. 11 Fowler.

14. L'« ἄρπην καρχαρόδοντα – *harpè* aux dents aiguës » (175, puis 179-180) initialement désignée comme δρέπανον (162).

chez Ovide que cette utilisation apparaît pour la première fois, semble-t-il¹⁵, en lien sans doute avec les thèmes de l'image et de la représentation figurée omniprésents dans les *Métamorphoses*. Il faut néanmoins préciser que Phérécyde mentionne un miroir, dans lequel les dieux montrent à Persée la tête de Méduse¹⁶, scène attestée par ailleurs dans l'iconographie des vases, qu'il s'agisse du reflet dans l'eau ou dans un bouclier¹⁷. Cet épisode a évidemment lieu *après* la décapitation, et au moment de la confrontation avec le monstre, il est généralement précisé que Persée doit tourner la tête, ce qu'il fait de manière très nette sur les scènes de vases¹⁸.

Cinq objets au total sont donc utilisables par Persée, et disponibles ainsi pour les auteurs : sandales ou talonnières ailées / épée / besace / casque / bouclier. On trouvera la liste complète chez Apollodore, dont le but est bien de synthétiser les données mythiques de manière exhaustive¹⁹.

Dans son *Persée*, Quinault reprend l'ensemble des objets existant ultérieurement, ce qui, au vu des antiques, est déjà une gageure, même s'il le fait de manière parfois purement anecdotique ; d'autre part, son exhaustivité et son exactitude l'éloignent paradoxalement d'une des sources majeures de l'époque, les *Métamorphoses* d'Ovide, et de ses contemporains comme Corneille dans l'*Andromède*, auxquelles on l'associe de manière trop restrictive. Mais il reste pourtant un absent : la *kibisis*.

La kibisis

Si Quinault ne mentionne pas dans son livret la besace destinée à recevoir la tête coupée de la Gorgone, c'est sans doute que cet objet, pourtant magique, sied mal au demi-dieu, devenu héros d'opéra et symbole de la monarchie. Le librettiste use pourtant d'un subterfuge qui lui permet d'être parfaitement en accord avec la vulgate du mythe : après avoir coupé la tête de Méduse, Persée « *la cache dans une écharpe pour l'emporter avec lui* » (III, 3), une écharpe qui joue le rôle de réceptacle, de contenant, mais qui sort

15. Ovide, *Métamorphoses*, IV, 782-783 ; voir Gantz (2004, p. 545) et Ogden (2008, p. 47).

16. Καὶ δεικνύουσιν ἐν τῷ κατόπτρῳ τὴν Μέδουσαν, fr. 26, 74-75. Un tableau du peintre préraphaélite E. Burne-Jones, « The Baleful Head », représente Persée montrant à Andromède la tête de la Gorgone reflétée dans l'eau d'un puits (1887, Staatsgalerie, Stuttgart).

17. *LIMC*, s. v. Perseus, n° 66-80, début IV^e siècle av. J.-C.

18. Notons l'utilisation du participe ἀπεστραμμένον, Phérécyde, 26, 73 ; ἀπεστραμμένος chez Apollodore, même avec le bouclier ; *averso*, Lucain, *Pharsale*, IX, 668, parlant de Persée qui doit se détourner « des royaumes de la Gorgone », et s'ensuit le don du bouclier ; voir par exemple l'une des plus anciennes représentations de la décapitation, avec un Persée retourné qui coupe la tête d'une Méduse à corps de cheval, sur un *pithos* en terre cuite, art cycladique, trouvé en Béotie et conservé au Louvre (CA 795 = *LIMC*, s. v. Gorgo, 290, et CA 937, un fragment similaire d'après Gantz (2004, p. 541).

19. Apollodore, *Bibliothèque*, II, 4, 1-5.

de nulle part et ne réapparaît pas dans la didascalie de l'acte V, au moment où Persée utilise la tête de la Gorgone pour pétrifier Phinée (V, 7).

Fuzelier et Carolet (dans sa parodie pour l'Opéra-Comique) vont réintroduire plus nettement l'objet éloigné par souci de bienséance : dans *Arlequin Persée*, le protagoniste «*serre la tête [de Méduse] dans un sac de campagne*» (II, 4). Il s'agit d'un sac de voyage porté sur le dos, notamment par les militaires lorsqu'ils partent en campagne. Cette lecture est corroborée par la mention d'un «sac de nuit» (c'est-à-dire un baluchon de voyage) au lieu d'un «sac de campagne» dans le résumé de cette parodie donné par Desboulmiers²⁰. Carolet est proche de Fuzelier dans *Le Mariage en l'air* : Persée «*emporte la tête qu'il met dans son sac*» (scène 19). Il va plus loin car il mentionne à nouveau le sac au moment où le héros va pétrifier Phinée, ainsi qu'un autre objet, absent de la version de Quinault et des différentes versions du mythe : «*Persée se bande les yeux avec un mouchoir et, tirant la tête de Méduse du sac, la montre à Phinée*» (scène 31). Avec ce nouvel objet protecteur, Carolet pose la touche finale à son portrait du héros en lâche, qui se trouve désormais aveuglé comme dans un jeu par un accessoire de la vie quotidienne.

Le bouclier

Épée, talonnières ailées, bouclier de diamant, casque de Pluton vont être tour à tour donnés à Persée dans la tragédie en musique. Nous avons déjà précisé que le bouclier n'avait pas avant Ovide la fonction du miroir tenu par Persée au moment de frapper. Si un bouclier de bronze poli pouvait fort bien être assimilé aux miroirs fabriqués dans le même métal, les plus communément répandus dans l'Antiquité, le bouclier de diamant utilisé chez Quinault peut étonner au vu de la tradition antique. Il n'est pourtant pas surprenant : l'*Orlando Furioso* de l'Arioste, composé en de nombreux passages par des variations sur des épisodes des *Métamorphoses*, et destiné à des réécritures en nombre, multiplie déjà dès le début du XVI^e siècle les allusions au diamant comme la matière la plus dure²¹, et c'est précisément un bouclier de diamant utilisé comme miroir révélateur qui va permettre le sursaut de Renaud, prisonnier de l'amour d'Armide dans *La Jérusalem délivrée* du Tasse (1581)²². La matière même du bouclier est importante, car

20. Desboulmiers (1769, t. II, p. 131).

21. Il est en général utilisé comme comparant pour rehausser encore le comparé : Roland a ainsi la peau ou le corps plus durs que le diamant ; on le trouve aussi appliqué à des armes. Il semble qu'il y ait eu à date ancienne une confusion, ou une superposition entre les deux sens du terme désignant le diamant - ὁ ἀδάμας, -αντος en grec (littéralement «l'indomptable»), puis *adamas*, -antis en latin - qui au départ désigne l'acier, une matière plus adéquate à la fabrication des armes.

22. Quinault reprendra cet épisode dans sa tragédie en musique *Armide*, en 1686.

elle guide son utilisation. Ainsi des sources mythographiques latines tardives font-elles état d'une matière transparente, cristal ou verre, avec la précision pour ce dernier qu'il permet « de ne pas être vu par la Gorgone²³ » : il s'agit donc d'un fonctionnement proche de celui d'un miroir sans tain, qui fait que l'on peut voir d'un côté, à *travers* le bouclier sans que le regard traverse de l'autre, et que toute action pétrifiante se trouve empêchée. Le Persée de Quinault s'attaque à Méduse en « *tenant son bouclier devant ses yeux* » (III, 3), comme une sorte de filtre à ses propres regards, et cela en cohérence avec les descriptions de la première scène : « Qui le voit est soudain en rocher transformé », déclare Céphée en parlant du monstre. C'est bien ici le regard porté sur la Gorgone qui pétrifie. Le mécanisme même de la pétrification hésite entre deux voies : le regard porté par la Gorgone ou le regard porté sur elle, la première étant la plus communément admise, comme le remarque Daniel Ogden (2008, p. 51). Les parodies illustrent l'un et l'autre fonctionnement.

Étrangement, alors que dans *Arlequin Persée* et *Le Mariage en l'air* un bouclier est donné au protagoniste (avec l'épée, le casque et les talonnières), il n'est nullement signalé au moment de la scène avec la Gorgone. On peut à raison supposer que l'acteur utilisait malgré tout cet objet, peut-être en imitant le chanteur de l'opéra ou en faisant des jeux de scènes comiques. De fait, chez Carolet, le bouclier « est aussi haut » que Persée (scène 19) et le cache sûrement, accentuant ainsi sa couardise. Dans *Arlequin Persée*, le protagoniste, juste avant de décapiter Méduse se livre à une réflexion des plus ridicules, qui s'accorde avec la logique observée chez Quinault : « Morbleu, si j'allais être pétrifié... Il me semble que je durcis... Je n'ai pourtant point regardé Méduse. Cherchons sa tête... Ah ! je la tiens, et je l'ai coupée net comme un navet » (II, 3). Fuzelier semble ainsi renouer avec des versions plus anciennes du mythe en faisant se détourner le regard de Persée.

Sur la scène parodique, le regard de Méduse est capable de pétrifier, mais, obéissant à la loi du genre qui évacue la tension tragique au profit du comique, la menace du regard est amoindrie pour laisser place à la scène ridicule d'une Gorgone endormie qu'il ne faut pas réveiller. Ainsi les vers de conseils chantés par Mercure se trouvent-ils pastichés, et invitent à douter de l'utilité d'un bouclier protecteur face à un ennemi qui dort. « Avancez sans bruit, surprenez / Une si terrible ennemie. / Si vous osez la voir, c'est fait de votre vie » (III, 3) devient dans *Arlequin Persée* : « Avancez sans bruit, surprenez, / Une si terrible ennemie ; / Gardez-vous de la réveiller » (II, 3). Réplique à laquelle fait écho Carolet dans *Le Mariage en l'air* « Méduse est

23. « *Accepto a Minerva, ne a Gorgona posset videri, vitreo clypeo* » (Mythographe du Vatican, II, 112 Bode), et « *cum crystallino clipeo* » (Mythographe du Vatican, I, 130, Bode = II, 28, 2, Zorzetti).

des mieux endormie / Parlez bas et marchez tout doux, / Sinon elle vous pétrifie» (scène 19).

Les talonnières ailées

Un autre objet mérite qu'on s'y intéresse, qui pourrait presque passer inaperçu si l'on ne le replace pas dans son contexte de création : la présence des «*talonnières ailées semblables à celles de Mercure*» (II, 8) mentionnées par Quinault. En effet, élément incontournable dans l'Antiquité, il s'est progressivement effacé au profit d'un tout autre mode de locomotion, le cheval ailé Pégase. Traditionnellement, le héros cavalier associé à Pégase n'est autre que Bellérophon, mais l'iconographie a très vite superposé un Persée chaussé d'ailes, tueur de Méduse, à un Bellérophon pourfendeur de la Chimère, monté sur Pégase ailé²⁴; outre ces points communs, le lien s'explique par l'origine de Pégase, comme le souligne lui-même Corneille dans sa Préface pour se justifier : «*ce n'est pas sans fondement*», puisque «*le même Ovide rapporte que sitôt que Persée eut coupé la monstrueuse tête de Méduse, Pégase tout ailé sortit de cette Gorgone*». Benoît Bolduc rappelle que le choix de Quinault est «*un choix audacieux dont on mesurera le caractère exceptionnel en commentant les avantages que procure la présence de Pégase au théâtre*» (2002, p. 68). Le dramaturge renoue donc avec les versions antiques du mythe de Persée mentionnant les talonnières, tout en mettant aussi en scène la naissance même de l'animal, lors de la décapitation, et l'on voit ainsi Pégase sortir du sang de Méduse avec Chrysaor et «*plusieurs autres monstres de figure bizarre et terrible*» pour s'envoler immédiatement et ne jamais reparaître sur la scène (II, 4).

Dans *Le Mariage en l'air*, Carolet fait aussi surgir Pégase au moment de l'assassinat de Méduse mais contrairement à Quinault et Fuzelier, le cheval ailé reste sur la scène («*Plusieurs monstres sortent du théâtre et font des lazzi en courant autour de Persée. Pégase sort de la terre et s'arrête à côté de Persée*», scène 19). Mercure entonne alors un couplet de rappel mythologique :

MERCURE

AIR : *Ton humeur est, Catherine*

Tu le vois le cheval Pégase

Que de gens le monteront!

Dans leur ignorante extase,

Que de sots s'estropieront!

Que je plains la pauvre bête,

Ah, qu'on lui fera de mal!

24. L'assimilation est déjà effective dans les textes mythographiques du Moyen Âge, et dès Boccace, d'après l'étude de Lee (1977, p. 302-329), cité par Morel (1996, p. 62).

Des pieds jusques à la tête
On meurtrira ce cheval.

Carolet fait référence ici à la fin tragique de Bellérophon, lorsque le jeune héros audacieux décide de gagner l'Olympe grâce à Pégase, mais chute de sa monture et se tue. À la suite de ce couplet, «*Pégase s'envole*» et Persée s'adresse à Mercure en ces termes : «*Vous auriez bien dû, seigneur Mercure, ne point laisser envoler Pégase, il m'aurait servi dans la route, car je commence à être bien las*» (scène 30). Carolet s'étonne-t-il de ce que Quinault n'utilise pas Pégase ? Effectivement, la scène d'un Persée regardant sa monture désormais traditionnelle partir sans lui pouvait prêter à sourire dans l'opéra ; Pégase une fois né, il ne resterait plus à Persée qu'à l'enfourcher. Il semble que le parodiste cherche ici la complicité du public, et la renforce par un tour comique, puisque le Persée parodique possède aussi des talonnières ailées : Carolet souligne alors la paresse de son héros de pacotille²⁵.

Cette présence affirmée des objets dans les parodies de *Persée*, encore enrichie et soulignée par la réapparition du sac et de Pégase n'est pas anodine, car comme le montrent d'autres cas de réécritures, les objets sont souvent transposés. Le voile de Thisbé, par exemple, que l'on trouve à l'opéra sous la plume de La Serre (musique de Rebel et Francœur, 1726) devient dans les parodies une baignoire, coiffe d'été en dentelle (associant Thisbé à une bourgeoise et non plus à la princesse qu'elle était devenue à l'opéra) ou un simple mouchoir (objet prétexte à une plaisanterie sur un probable saignement de nez de l'héroïne)²⁶. L'objet mythologique étant dénaturé, la reconnaissance qu'il amène devient simple quiproquo. Le choix de Fuzelier et de Carolet est donc lourd de sens : en maintenant les mêmes objets au sein de l'intrigue de leur parodie, ils reprennent également leur fonction narrative, décorative et symbolique ; ils doivent en outre se positionner par rapport aux choix dramaturgiques de Quinault qui met en scène le don des objets en le fondant avec brio dans l'esthétique spectaculaire de la tragédie en musique.

25. Alors que la liste des personnages du *Mariage en l'air* indique la présence du grand-prêtre de l'hymen, c'est un «*notaire grec*» qui vient sceller le mariage entre Andromède et Persée : on ne saurait douter qu'il s'agit d'un clin d'œil à la mythologie !

26. Respectivement dans *Pyrame et Thisbé* de Romagnesi et Riccoboni (1726) et *Pyrame et Thisbé, parodie* de Favart (1740) : ses deux pièces ainsi que les autres parodies de l'opéra sont éditées dans Rubellin (2007).

«Le Ciel, la Terre et les Enfers se sont cotisés pour les frais de votre équipement» (Fuzelier, *Arlequin Persée*, I, 12) : le don des objets mis en scène

Si les objets ont toujours trouvé une place notable dans les traitements du mythe, leur insertion dans la narration même du parcours mythique de Persée est généralement éludée ou très rapidement traitée par la mention de leur origine. Cela va sans doute de pair avec le type de sources auquel nous pouvons remonter, qui font de Persée tout armé un motif iconographique, sur des boucliers par exemple, ou qui résument son histoire dans des notices mythographiques. La scène du don des armes reste une sorte de scène manquante, et il est troublant de voir que c'est au théâtre qu'elle va pouvoir prendre corps. En effet, si cet épisode est absent en tant que scène en soi dans les sources anciennes, il avait déjà été mis en avant dans les traitements italiens du mythe de Persée et d'Andromède sur la scène²⁷, signes d'une adéquation particulière avec le théâtre, au-delà d'Ovide et des résumés mythographiques.

Quinault choisit ainsi de faire incarner cette scène par le divertissement dansé et chanté, partie incontournable et très attendue de la dramaturgie d'une tragédie en musique. C'est Mercure qui vient trouver Persée au moment de son départ précipité vers Méduse. Demi-frère divin du héros, messager des dieux, il l'assiste traditionnellement dans sa quête en le guidant ou en le munissant de certaines armes comme les sandales ailées (Ératosthène et Lucain), et en sus le casque (Ératosthène), ou la *harpè* (Apollodore). Or il existe également une version plus narrative de l'acquisition des armes, selon laquelle ce sont les Nymphes qui équipent Persée avec les objets nécessaires à sa quête, dans le résumé de Phérécyde et la notice d'Apollodore, soit deux mythographes, mais aussi à date plus ancienne sur des vases²⁸; cet épisode s'incluaient dans une suite d'étapes préparatoires menant Persée chez les Grées, qui lui indiquaient l'emplacement de la demeure des Nymphes, où il s'armait pour ne se rendre qu'ensuite chez les Gorgones. Quinault va habilement mêler ces deux éléments, la présence de Mercure, fournisseur des armes, et le passage chez les Nymphes, en supprimant le déplacement et en convoquant les divinités donatrices sur la scène.

27. B. Bolduc signale ainsi que la remise des armes donne sa scène principale au *Perseo Trionfante* de Girolamo Bartolomei (Florence, 1656), et qu'on le trouve également dans l'*Andromeda* de Carlo Bassi où Minerve prend les traits d'Andromède pour remettre épée et écu au héros (Plaisance, 1667), ainsi que dans le *Perseo* d'Aurelio Aureli (Venise, 1665) (Bolduc, 2002, note p. 356-357).

28. Par exemple l'amphore chalcidienne datée de 520 av. J.-C. environ, sur laquelle Persée, armé d'une épée droite, reçoit des mains de trois Nymphes (identifiées comme «Nèides») sandales, casque et *kibisis* : Londres B155 = LIMC, s. v. Perseus, 88; Gantz (2004, p. 541-542).

Pas de voyage vers un lieu mystérieux et lointain : c'est le divertissement du deuxième acte qui se charge d'ouvrir sur un autre monde (II, 7-10), tout comme il doit apporter une pause dans la tension dramatique : il le fait par une rupture dans l'action et dans l'esthétique du spectacle, grâce à l'apparition toute-puissante de la danse, du chant des chœurs et de la musique. Subtilité supplémentaire : comme le nom d'un dieu est très souvent accolé aux objets (il peut en être le fabricant, le possesseur et / ou le donateur), Quinault reprend cette association, certainement parlante pour les spectateurs, afin de diversifier l'intervention du panthéon classique à ce moment clé. Leur identité lui permet également de démultiplier les intermédiaires : trois groupes de divinités secondaires, emblématiques de chaque dieu, apparaissent au lieu des seules Nymphes, pour constituer la « scène à faire » du divertissement. Vont ainsi se succéder les Cyclopes émissaires de Vulcain, les Nymphes guerrières de la suite de Pallas, et les Divinités infernales pour Pluton, dans un foisonnement mythologique des plus spectaculaires. La trame justifie parfaitement la présence de ces êtres, par ailleurs personnel courant du divertissement : c'est là tout le « naturel » de cet opéra où « les divertissements n'interrompent jamais le développement de l'intrigue » (Norman, 2009, p. 240). Le librettiste a subtilement su développer les potentialités de l'intrigue mythologique pour les mettre au service des contraintes du genre de la tragédie en musique.

Les correspondances mythologiques entre dieux et objets sont claires et lisibles, même si certains rôles peuvent se trouver modifiés par l'agencement du livret :

– Vulcain, forgeron des armes divines, a fabriqué l'épée, comme son homologue Héphaïstos chez Ératosthène, ainsi que les talonnières, parfois offertes par Hermès / Mercure (Ératosthène et Lucaïn), et il charge ses Cyclopes ouvriers de les apporter.

– Pallas, incarnation de la *métis*, la sagesse rusée, offre le bouclier grâce auquel on peut regarder l'irregardable, par le biais d'une catégorie de Nymphes, les guerrières de sa suite ; Quinault fait ainsi réapparaître Athéna presque omniprésente sur les représentations figurées aux côtés de Persée²⁹ : à date ancienne, c'est elle qui guide sa main lorsqu'il ne peut regarder Méduse, et qui à terme récupérera la fameuse tête pour en orner son bouclier.

– Pluton est compris comme possesseur du casque d'invisibilité qu'il met à disposition : « Il répandra sur vous l'épaisse obscurité / Qui règne en nos demeures sombres », déclare la divinité infernale qui le porte, faisant ainsi écho à Hésiode chez qui il se définit comme « *νυκτὸς ζόφον αἰὸν ἔχουσα*

29. LIMC, s. v. Perseus, 151-164, pour la présence d'Hermès et / ou Athéna (dès le début du VII^e siècle av. J.-C.).

– apportant la ténèbre effrayante de la nuit » (227). En effet, si Hadès est lié au casque, c'est très certainement en raison de son lien à l'invisibilité, vertu associée par l'étymologie et la mythologie au dieu des Enfers³⁰.

Dans *Arlequin Persée* et *Le Mariage en l'air*, les parodistes proposent aussi un divertissement de quatre scènes pour servir de cadre aux dons des objets magiques ; on retrouve les mêmes personnages que chez Quinault (Cyclopes, Nymphes guerrières de Pallas, Divinités infernales). Fuzelier va même jusqu'à pasticher la scénographie de l'opéra puisque les Nymphes, après avoir donné à Persée le bouclier de diamants « *se rangent avec les cyclopes des deux côtés du théâtre, comme les chœurs de l'Opéra* » (I, 11). Il évacue en revanche les parties chantées de chaque représentant des dieux, et redonne une place non négligeable à Mercure, qui présente chaque donateur au héros. Le parodiste opte ainsi pour la prose au détriment des couplets chantés sur des vaudevilles (seulement trois couplets à la fin du divertissement parodique), sorte d'antidote au chant lyrique. Ce faisant, Fuzelier rompt avec l'esthétique de l'opéra et redonne une importance à Persée qui chez Quinault n'était qu'un simple spectateur des danses et des chants – ce que la mise en scène de la tragédie en musique par Marshall Pynkoski illustre bien³¹ : Persée est assis à l'avant-scène, côté cour, pendant qu'au centre les représentants des dieux dansent et chantent. Les parodistes profitent de ces scènes de divertissement pour critiquer l'inadéquation entre l'essence guerrière des scènes et la fonction décorative des objets et des danses. *Arlequin Persée* regorge de ce type d'accusation visant l'esthétique même du genre lyrique français :

MERCURE

[...] il faut bien des cérémonies pour tuer Méduse [...], je vais remuer Ciel et Terre, et même mettre les Enfers en dépense pour vous habiller d'un goût assortissant à la visite que vous allez faire à Méduse. (I, 9)

Le Persée de la parodie ne cache pas son étonnement : « Est-il du cérémonial de danser quand on habille un héros ? », Mercure répond :

On voit danser souvent plus mal à propos dans un certain pays où les gens ne parlent qu'en musique ; et si la cérémonie que nous venons de faire s'y était passée, vous n'en auriez pas été quitte pour des rigaudons. On vous aurait cousu à chaque pièce de votre ajustement quelque belle maxime sur [...] l'avantage qu'il y a d'allier la valeur à la prudence, mais comme vous avez

30. Il existe une interprétation courante dans l'Antiquité liant Hadès (Ἅιδης), et la négation de la racine de la vision, ἄ-ιδεῖν ; il s'agit donc du casque d'Hadès en tant que divinité liée à l'« invisible », qui devient ensuite faculté de l'objet en question.

31. *Persée* de Lully, par le Tafelmusik Baroque Orchestra, sous la direction de H. Niquet, mise en scène de M. Pynkoski, chorégraphie de J. Zingg (EuroArts, 2004, enregistrement à Toronto).

quelque chose à faire de plus pressé que d'entendre ces belles sentences, je vous les montrerai à votre retour [...]» (I, 12)

Carolet est plus lapidaire : dès son entrée en scène, Mercure désigne les objets magiques comme des « bijoux » (scène 13). La critique se fait en parole mais aussi en acte, car les parodistes font le choix d'accentuer la mise en scène de l'armement. Mercure dans la parodie de Fuzelier sort des enfers pour « équiper convenablement Persée » (I, 9) et les didascalies prescriptives vont dans ce sens (par exemple : « deux cyclopes chantant attachent les ailes et lui ceignent l'épée », I, 10); dans la parodie de Carolet, à la fin du divertissement, « *Persée s'arme comiquement* » (scène 16 puis de nouveau avant de tuer Méduse scène 19) : d'une certaine manière les parodies dramatiques, parce qu'elles sont détachées des règles de la tragédie en musique peuvent aller plus loin que Quinault et présentent, sous le visage le plus comique, une véritable scène d'armement, la scène qui manquait.

Dans *Arlequin Persée*, les objets sont avant tout des éléments matériels et chacun est ramené à un niveau trivial : l'épée sort « de la boutique des fourbisseurs des dieux » et les talonnières ailées de chez « la bonne faiseuse » qui « emplume » Mercure lui-même ; le casque de Pluton est comparé à un bonnet de nuit et Persée porte « un sac de campagne ». Carolet opte plutôt pour la surenchère comique des objets : l'épée du Persée parodique est « longue », le bouclier est « grand » (tout comme le casque) et « aussi haut » (scène 19) que le héros. Tout se passe comme si Carolet en précisant la taille disproportionnée des objets permettait par là même l'armement comique de Persée à la fin du divertissement.

A contrario, dans *Polichinelle Persée*, Carolet ne reprend pas les scènes consacrées aux dons des objets. À la scène 5 de l'acte II, Mercure annonce à Persée : « je viens vous dire de la part de Jupiter qu'il vous reconnaît pour son fils, qu'il va vous envoyer des armes magiques pour couper la tête de Méduse quand elle dormira ». Aucune autre mention de dieux, aucune danse, aucune description. La scène de décapitation est tout aussi lacunaire : Polichinelle coupe la tête de Méduse sans que soit indiquée l'utilisation d'armes magiques (III, 3). Les grandes lignes de l'intrigue sont replacées dans le monde trivial de Polichinelle où Andromède est une « poulette », Persée le « bâtard » de Jupiter, et Méduse en proie à des « insomnies ». L'emploi même des marionnettes limite l'utilisation des petits objets : l'intérêt se porte sur les lazzi des acteurs de bois, la langue concrète qu'ils emploient et tout ce qui frappe l'œil. Deux mois avant de donner cette parodie, Carolet écrit pour le même théâtre de marionnettes *L'Assemblée des poissardes ou Polichinelle maître d'hôtel* (février 1737)³². Polichinelle est sur le point d'épouser Mlle Margot, fille de Mme Flanchet, marchande de

32. Carolet, *L'Assemblée des poissardes*, ms. BnF, fr. 9315, f^{os} 412-419v^o.

morue et souhaite les emmener à l'Opéra-Comique. La mère de la future mariée insiste pour aller voir une parodie de *Persée* aux marionnettes : « il y a un dragon vert comme pré qui veut manger une fille blanche. Une femme rouge qui pleure, [...] un Mercure qui vole en l'air et pis Polichinelle en tablier de brasseur qui coupe la tête à une femme plus laide qu'un diable [...] ils appellent ça un opéra contrefait³³ ». Dans un sens, ce que Carolet cherche à montrer par le truchement de la parodie de *Persée*, c'est un nouvel épisode des tribulations de Polichinelle; les objets du mythe n'échappent pas à la logique d'une réécriture qui relève de la caricature.

« Il est donc bien vrai que je suis son fils ? » (Fuzelier, *Arlequin Persée*, I, 9) : trame initiatique et mise en jeu de l'identité

Pour saisir tous les enjeux de la scène du don des armes et de la fonction plus profonde des objets, il faut revenir à la trame dans laquelle elle s'insère. On fait souvent remonter la généalogie du *Persée* de Quinault aux *Métamorphoses* d'Ovide, vaste réceptacle de la mythologie dès l'Antiquité jusqu'à la modernité, et à l'*Andromède* de Corneille (créée en 1650, puis reprise en concurrence avec *Persée* en 1682). Or, ces deux œuvres ne traitent pas exactement de la même séquence narrative du mythe, car elles se centrent davantage sur l'épisode de la délivrance d'Andromède. Dans son livret, Quinault semble reprendre le moment de l'*Andromède*, et avant elle celui du cœur des *Métamorphoses*, puisqu'il situe lui aussi la scène à la cour de Céphée, en Éthiopie, mais il développe le début de l'épisode en y greffant la quête de Méduse, traditionnellement antérieure à l'ensemble. Ovide revenait à cet épisode par le biais d'un récit fait par Persée au cours du banquet célébrant la délivrance d'Andromède³⁴, tel un nouvel Ulysse contant ses aventures; Quinault l'intègre au déroulement chronologique des faits et, s'il conserve en apparence l'unité ovidienne, il transforme malgré tout l'agencement des épisodes³⁵, et ainsi leur portée. Chez Quinault, Persée doit donc tuer Méduse, avant de tuer le monstre marin, les deux étant des avatars de la vengeance de Junon, menaçant de plus en plus près la belle Andromède. Nul besoin de préciser trop longuement l'intérêt de montrer la confrontation avec Méduse et sa décapitation, soit de donner

33. Ms. Bnf, fr. 9315, f° 414v°-415.

34. *Métamorphoses*, IV, 782-786; tout le début du livre V est consacré au combat épique contre la troupe de Phinée.

35. Il faut donc nuancer la remarque de Norman (2009, p. 238) pour qui : « Quinault reste relativement fidèle au récit ovidien même s'il choisit pour des raisons évidentes de replacer l'épisode de Méduse dans la chronologie exacte des faits plutôt que de laisser le héros raconter lui-même ses exploits au cours du festin de noces. »

aux spectateurs la possibilité hautement symbolique de voir Méduse sans risque aucun ; le récit ovidien fait par Persée devient une étape majeure sur la scène de la tragédie lyrique.

Mais le seul profit de ce resserrement de l'action est-il de servir le spectaculaire demandé par le genre, et de donner à voir les deux grands combats traditionnels dans lesquels s'illustre Persée ? Loin d'une redondance dépourvue de sens, il semblerait que la juxtaposition des deux combats permette de mieux saisir la portée de chacun et leur relation l'un à l'autre. Cela est rendu d'autant plus clair par le choix de Quinault de les faire précéder de la scène de l'armement de Persée, le fameux divertissement dont nous avons parlé plus haut.

La focalisation sur l'épisode d'Andromède et la suppression des étapes précédentes évacuent à première vue la matrice originelle du mythe liée à des rites initiatiques de probation, et plus précisément de probation royale et de succession ; comme Jason, comme Thésée, Persée est un prince sans royaume, qui doit prouver sa légitimité avant de prétendre récupérer le trône qui lui est dû, tout en devenant un héros accompli. Pas de retour possible vers la cité d'origine pour faire valoir ses droits, dans cette intrigue recentrée, alors que le mythe offre un parcours double fait de séquences enclavées : Persée doit d'abord regagner Sériphos pour donner à Polydektès le trophée promis, et délivrer sa mère, avant de revenir à Argos (Aéliou, 1984). L'Éthiopie n'était qu'une unique étape, elle devient le centre autour duquel se greffe l'exploit de la Gorgone. Le catastérisme final de Cassiopée et de Céphée, et du couple nouvellement uni de Persée et d'Andromède vient mettre un terme inéluctable à la geste du héros. Il n'est donc plus question du conflit de génération avec son grand-père le roi Acrisios, dont l'oracle avait prédit la mort violente des mains de son petit-fils, ni de l'exposition du nouveau-né qui s'ensuit, jeté à la mer dans un coffre, soient les thèmes du meurtre du vieux roi par le plus jeune dans les rites de succession (comme pour Œdipe), et de l'enfant maléfique et bâtard, exposé, mais d'ascendance divine (Aéliou, 1984 ; Moreau, 1992).

Pourtant, la dimension initiatique ne se trouve pas totalement évacuée. Le choix de conserver les deux monstres oblige, pour éviter la simple duplication, à les hiérarchiser, et de manière étonnante, à remettre en lumière leur fonction originelle respective. En effet, ces deux combats peuvent se comprendre dans le parcours de Persée comme deux étapes bien différenciées de son initiation de guerrier et de futur prince. La plus évidente est celle du combat, comme l'illustre parfaitement le duel avec le monstre marin qui montre en acte la valeur physique et le courage du jeune homme parvenant à défaire un être surnaturel craint de tous. C'est évidemment la définition que l'on pourrait aussi donner de Méduse, mais la confrontation avec cette dernière est loin de ce schéma : Persée ne se bat pas à proprement parler avec la Gorgone, puisque non content d'être

équipé d'armes magiques lui permettant de l'approcher sans dommage, il lui coupe la tête dans son sommeil³⁶, en totale opposition avec le face-à-face chevaleresque, d'ailleurs impossible. Voilà un combat qui n'en est pas un, d'une certaine manière, et les parodistes ne vont pas s'y tromper ; son enjeu est en fait ailleurs. Ce n'est pas l'ardeur au combat qui est ici mise à l'épreuve, mais une autre qualité du guerrier, et du jeune homme en phase d'initiation : la ruse (Moreau, 1992, p. 210-211).

Comme le montrent certains des exploits d'Héraklès, la force physique ne suffit pas nécessairement à vaincre tous les monstres, et la sienne est pourtant paradigmatique : le combat contre l'Hydre aurait été sans fin, s'il n'avait pas eu l'idée de cautériser chaque fois l'endroit où il coupait une tête. De multiples exemples, qu'ils concernent Ulysse, Thésée, Pélops, ou Oreste, mettent en action la fameuse *métis* grecque, l'intelligence mouvante, ondoiyante, qui s'adapte aux circonstances, et « procède obliquement, [...] par le détour³⁷ », l'oblique étant un thème porteur face au danger du regard direct de la Gorgone. Et il n'est pas sans intérêt de rappeler qu'Athéna, fille de Métis, en est une incarnation, symboliquement sortie de la tête de son père Zeus ; la ruse est aussi l'une des qualités d'Hermès, soient les deux dieux qui viennent traditionnellement assister Persée dans sa quête. Les commentaires allégorisants qui fleurissent depuis la Renaissance ne s'y sont pas trompés, tel celui de Renouard au début du XVII^e siècle que cite Benoît Bolduc (2009, note p. 365-366) : le bouclier de Minerve symbolise la « sagesse en la conduite de ses desseins », « l'épée de Mercure, ses ruses », ses talonnières ailées rappellent « sa diligence et promptitude ès exécutions³⁸ », au-delà de l'utilité technique et immédiate des armes.

Si la dédicace de Lully à Louis XIV qui précède l'édition de la partition de l'opéra rappelle la corrélation connue de tous à l'époque entre le roi et Persée, il faut remarquer que ce sont précisément les armes du héros que Quinault choisit de commenter, de manière similaire : l'épée « représente la force redoutable de son courage », les talonnières « montrent sa diligence dans l'exécution de ses desseins », le bouclier associe prudence et

36. Mentionné par Ératosthène, Apollodore, Ovide (*gravis somnus* : Ovide, *Métamorphoses*, IV, 784), Lucain après lui qui précise que le danger reste présent car les serpents de sa chevelure lui servent de gardien (Lucain, IX, 671-675), et illustré dès le milieu du V^e siècle av. J.-C. par la belle scène du vase à figures rouges de Polygnotos, conservé au Metropolitan Museum of Art : vase 45.11.1, étudié par Milne (1946, p.126-130) = *LIMC*, s. v. Gorgo, 301 ; voir aussi 299, 305, et *LIMC*, s. v. Perseus, 102, 103, 105, qui datent de 450 av. J.-C.

37. Voir Detienne, Vernant (1978, p. 295).

38. Autour du texte d'Ovide se multiplient les éditions commentées au XVI^e siècle, qui jouent un rôle très important dans la transmission du texte et ses variations. Il faut y ajouter les diverses éditions de l'*Ovide moralisé*, interprétations allégoriques dans perspective chrétienne dès Moyen Âge, dans lesquelles Persée, comme d'autres héros, préfigure le Christ lui-même.

valeur³⁹. L'autre intérêt du mythe de Persée réagencé de cette manière, c'est que, toujours porteur du substrat initiatique, il devient également lisible dans une perspective contemporaine de la pièce, voire plus largement, celle d'un roi chrétien de droit divin. Comme le souligne Buford Norman : « Comme tout prince impliqué dans un système politique dit "de droit divin", Persée a reçu des dieux des pouvoirs extraordinaires dont il doit être capable d'user à bon escient, pour le seul bien de son peuple. Par ailleurs, en dépit de sa force et de son courage, il ne peut ignorer qu'il aura toujours besoin du secours des dieux » (Norman, 2009, p. 237). C'est une mise à l'épreuve de ses propres limites qui lui est ainsi paradoxalement assurée à travers ses exploits.

Quinault reprend donc dans l'ordre les étapes à valeur initiatique du parcours du jeune Persée, et leur réinsuffle un sens parfois oublié. Or, l'enjeu est de taille, car Persée n'est pas un jeune homme comme les autres, et les sens se superposent alors : il doit faire la preuve de sa capacité à devenir un homme au sens plein du terme, en alliant force et réflexion rusée ; ce rite de passage initiatique vaut à une autre échelle pour sanctionner sa capacité à devenir roi, et il doit par ailleurs témoigner plus spécifiquement de son ascendance divine, soit de son identité même.

Le thème de la reconnaissance identitaire est particulièrement présent dans l'histoire de Persée, et il est surtout décelable dans la mise en doute de cette identité par les autres personnages. Cette logique est très clairement illustrée chez Ovide, dès l'introduction de l'histoire de Persée : Ovide le fait succéder à Cadmos, et utilise précisément comme lien le destin parallèle de son petit-fils Dionysos et celui de Persée, tous deux fils de Zeus et d'une mortelle, et dont l'entourage remet en question l'ascendance divine. Dans la suite de la narration, Persée n'a de cesse de proclamer de manière ostentatoire son identité (IV, 639-641, 697-701) ; c'est la négation de celle-ci par Atlas (649-650) qui signe sa perte, de même ensuite pour Phinée, et pour Polydecte à Sériphos (V, 10-12 et 246-249) ; l'accusation de mensonge sert de déclencheur à la colère meurtrière de Persée, preuve que le sujet est sensible. Quinault reprend cette idée du doute identitaire, en la plaçant dans la bouche de Phinée, le seul véritable ennemi de Persée, ou plutôt le seul doué de parole, évoquant Jupiter comme « le dieu qu'il vous fait croire auteur de sa naissance » (II, 4). C'est ensuite comme une reconnaissance de paternité qu'il faut comprendre le don des armes, aide apportée en contrepartie de l'élan héroïque de Persée : Jupiter « reconnaît son sang à l'effort généreux / Que vous allez tenter, d'une ardeur héroïque / Pour secourir des malheureux » (II, 7).

39. *Persée*, partition de J.-B. Lully, Paris, Ballard, 1682, dédicace au Roi.

Fuzelier noue plus clairement la question de l'identité à celle des objets. Dès le début l'ascendance de Persée est questionnée par Phinée, comme dans les versions ultérieures du mythe ; en revanche, le rival accuse Persée de ne pas montrer « son extrait baptistaire » (I, 6), comme si seule la preuve matérielle pouvait convaincre de son ascendance. De fait, ce n'est que parce que Mercure annonce à Arlequin Persée que Jupiter lui fait don d'armes magiques qu'il s'exclame : « Il est donc bien vrai que je suis le fils de Jupiter » (I, 9). Dans *Arlequin Persée*, l'objet se définit d'abord comme un signe de reconnaissance identitaire et cela ne concerne pas que Persée. Ainsi les premiers mots de Mercure sont-ils une injonction au héros parodique : « Inventoriez mon ajustement et vous me connaîtrez ». Persée ne reconnaît pas non plus immédiatement les Nymphes guerrières à cause de leur habit d'opéra et dit à Mercure : « Je n'ai pas besoin de cela dans mon voyage » (I, 11). Même après que le dieu lui a expliqué qui elles sont, Arlequin les appelle des « femmes de chambre ». Le lien entre identité et objet/costume sert avant tout une critique de l'opéra ; Fuzelier, dans une autre parodie d'opéra, *Hercule filant* (1721)⁴⁰, explique clairement son point de vue :

HERCULE, *avec sa peau de lion, une quenouille et un fuseau*

L'Opéra n'est qu'un ignorant, qui chante toujours la même chanson. Sait-il caractériser les héros ? Il habille leurs pensées, comme leurs personnes de clinquant et d'oripeaux.

C'est précisément à la valeur morale attribuée à chacun des objets dans l'opéra que s'attaque Carolet, car Persée, dans cette parodie, connaît son ascendance et s'en vante. Il annonce « *fièrement* » à Andromède dès leur première entrevue « qu'il est le fils de son père » (scène 12) et ne craint pas Méduse. Le parodiste se moque de la « vertu » du casque de Pluton, chanté à maintes reprises dans l'opéra, par la bouche même de la divinité infernale donatrice : « Il rend un homme invincible / Invulnérable, invisible » (scène 16). L'assonance et l'hyperbole font office de couperets : le casque est *trop* magique et sa vertu protectrice en devient suspecte ou tout du moins ridicule. Le bouclier donné par les Nymphes guerrières est censé protéger le héros : « Il faut avoir de la vaillance. / Et ne point fuir ses ennemis / Mais l'on doit user de prudence ». Or ces vers sont chantés sur un air à boire « Contre mon gré, je chéris l'eau » et perdent ainsi leur caractère sentencieux d'autant que Persée répond sur la fin de l'air « Oh, je suis bien de votre avis ! ». C'est que le héros de la parodie n'a rien d'un grand prince guerrier, c'est un fanfaron, fier de son ascendance mais qui ne saurait en assumer la charge face au combat : « J'ai une épée de longueur,

40. Fuzelier dans *Hercule filant* [parodie d'*Omphale* de La Motte et Campra], dans *Parodies du nouveau Théâtre-Italien* (1731, t. I, p. 115-162).

mon bouclier est aussi haut que moi, ce casque doit me 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).

Contrairement à Quinault, Fuzelier et Carolet donnent ensuite à voir de nouveaux objets pour le véritable combat. En effet, les armes magiques deviennent désuètes dans la parodie. Chez Fuzelier, le casque opère puisque les Gorgones s'exclament «Mais il est invisible» (II, 4) en parlant de Persée. Toutefois le caractère insouciant du héros qui joue à colin-maillard avec les Gorgones rend l'objet presque inutile : Fuzelier crée un jeu de scène qui n'a pas d'équivalent à l'opéra pour permettre à l'Arlequin Thomassin d'épater le public par ses lazzi et ses acrobaties. Les talonnières fonctionnent mais leur usage est immédiatement questionné par le héros : «ces ailes ne sont propres tout au plus que pour une hirondelle : il me faudrait à moi autant qu'à un éléphant pour pouvoir voler en sûreté» (I, 12). Quant à l'épée, elle ne sert qu'à la décapitation de Méduse, car pour tuer le monstre marin, le Persée de Fuzelier utilise trois objets : une ligne de pêche, un filet au bout d'une perche et une broche (qui finit par passer «à travers la gueule du monstre» [III, 5])! Ces objets, qui rappellent étrangement les armes des gladiateurs, sont une invention de Fuzelier : Persée, libéré des armes nobles de son père, des armes d'opéra, peut enfin prouver son courage sur la scène parodique et embrocher le monstre. On retrouve la même inutilité des objets mythologiques chez Carolet mais cette fois-ci ce sont moins les objets qui n'opèrent pas que le héros qui ne sait s'en servir. Les talonnières ne servent pas vraiment puisque «Mercure emmène Persée» après le meurtre de Méduse ; comble du comble, lorsqu'il vient tuer le monstre, il paraît «*en l'air à cheval sur un cerf-volant*», et dit qu'il est arrivé à point nommé⁴¹ ! Même si au XVIII^e siècle un cerf-volant renvoie au jeu d'enfant que nous connaissons, il est probable qu'ici Carolet fasse référence au «petit animal ou espèce d'insecte volant dont la tête ressemble à celle du cerf» (*Dictionnaire de l'Académie*, 1718) ; cet insecte serait-il une allusion au κάθαρὸς qu'enfourche Trygée au début de la *Paix* d'Aristophane? Fort possible, puisqu'il s'agit là d'une parodie déclarée de l'utilisation de la machine dans le *Bellérophon* d'Euripide, montrant le héros à cheval sur Pégase... *In fine*, le parodiste raccorde de manière burlesque avec certaines versions du mythe qui font revenir Persée sur le dos de Pégase.

Dans les parodies, la scène de combat du monstre se construit ainsi sur le merveilleux comique, pour reprendre la terminologie de l'abbé Batteux dans son *Quatrième mémoire sur la poétique d'Aristote*⁴². L'objet est une aubaine

41. *Mercur de France*, avril 1737, p. 787.

42. L'abbé Batteux, *Quatrième mémoire sur la Poétique d'Aristote. De l'épopée comparée avec la tragédie et l'histoire*, article V «Des fins de l'Épopée», dans *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XXXIX, Paris, Imprimerie royale, 1777.

pour les parodistes car ils trouvent là un élément concret propre à servir les jeux de théâtre. Or si ces pièces apportent certainement une contribution comique aux versions du mythe, elles permettent aussi un recentrement sur l'essentiel du mythe de Persée, qui chez Quinault, ne ressort peut-être que d'une lecture attentive et d'une connaissance mythologique préalable : la fonction première de l'objet est la reconnaissance de son ascendance divine et non la préparation au combat. Voilà pourquoi d'ailleurs on ne retrouve pas dans les versions comiques un véritable usage de ces armes. Persée, une fois son parcours initiatique terminé, trouve ses propres armes et ses propres moyens de transport pour libérer celle qu'il aime, même si sur la scène parodique, ces objets sont triviaux et que Persée est un balourd un peu couard.

En passant à la scène, le mythe de Persée connaît un remaniement certain qui loin de le dénaturer lui donne une nouvelle unité et le charge de significations liées autant au contexte de création qu'à une essence plus profonde. Les objets mêmes du mythe prennent une place centrale, en partie parce que l'objet au théâtre se voit doté d'une fonction décorative, active et significative, que la narration ne saurait lui donner dans toute son ampleur. L'écriture sous la contrainte à laquelle le librettiste est obligé de se plier, de par la fonction encomiastique du genre lyrique à la fin du XVII^e siècle, fait paradoxalement ressortir les aspects les plus essentiels du lien profond entre les objets et la geste du héros. C'est ainsi que le détour des parodies permet de redonner une place à des sources mythologiques plus variées que celles du seul texte cible. Les parodistes entretiennent en effet pour la plupart un rapport critique et créatif aux sources du livret de l'opéra : ils ont conscience de s'inscrire dans la lignée des réécritures mythologiques et, dégagés des règles de bienséances, ils en retrouvent parfois la substance, tout en laissant libre cours à l'inventivité littéraire et artistique. «Montrez que vous en savez plus que celui que vous reprenez⁴³», les exhorte Nougaret dans son *Art du théâtre*, donnant ainsi le précepte fondamental de leur art aux parodistes, précepte parfaitement mis en pratique dans le cas du mythe de Persée, et des objets qu'il met en scène.

43. Nougaret (1769, t. II, livre V, chap. v, p. 86).

Bibliographie

Sources antiques

Hors précision, les textes antiques sont disponibles dans la Collection des universités de France des Belles Lettres, ou par le *Thesaurus linguae graecae* (TLG DOC, University of California Irvine, 1992).

Apollodore, *Bibliothèque*, II, 4.

Ératosthène, *Catastérismes*, 22.

Hésiode, *Bouclier*, 216-237.

Hygin, *De Astronomia*, II, 12 (*Fabulae*, 63).

Lucain, *Pharsale*, IX, 659-684.

Ovide, *Métamorphoses*, IV, 604 et suiv., et V, 1-249.

Phérécyde, *Die Fragmente der griechischen Historiker (FGH)*, F. Jacoby (éd.), Leiden, 1923-, 3 fr. 26.

BODE Georg H., *Scriptores Rerum Mythicarum Latini*, Cellis, Schulze, 1894.

ZORZETTI Nevio, BERLIOZ Jacques, *Le premier mythographe du Vatican*, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1995.

Sources XVII^e-XVIII^e siècles

CAROLET Denis, *Le Mariage en l'air*, ms. BnF, fr. 9315, f^{os} 425-448.

—, *Polichinelle Persée*, ms. BnF, fr. 9313, f^{os} 81-92.

CORNEILLE Pierre, *Andromède*, dans *Œuvres complètes II*, G. Couton (éd.), Paris, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1984.

FUZELIER Louis, *Arlequin Persée*, dans *Parodies du nouveau Théâtre-Italien*, Paris, Briasson, 1731, t. I, p. 163-230.

QUINAULT Philippe, *Persée*, Paris, Ballard, 1682.

—, *Persée*, partition de J.-B. Lully, Paris, Ballard, 1682.

Bibliographie

AÉLION Rachel, «Les mythes de Bellérophon et de Persée. Essai d'analyse selon un schéma inspiré de V. Propp», *Lalies*, 4, 1984, p. 195-214.

BEAUCÉ Pauline, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : évolution d'un genre comique*, Rennes, PUR, coll. «Le Spectaculaire Théâtre», 2013.

BOLDUC Benoît, *Andromède au rocher. Fortune théâtrale d'une image en France et en Italie 1587-1712*, Florence, Leo. S. Olschki, 2002.

DERVAUX Sylvie, article «Parodie», *Dictionnaire européen des Lumières*, M. Delon (éd.), Paris, PUF, 1997, p. 824.

DESBOULMIERS Jean-Augustin-Julien, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, Paris, Lacombe, 1769.

- DETIENNE Marcel et VERNANT Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La métis des Grecs* [1974], Paris, Flammarion, 1978.
- GANTZ Timothy, *Mythes de la Grèce archaïque* Paris, Belin, 2004 (éd. originale : *Early Greek Myth: A Guide To Literary and Artistic Sources*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1993).
- LE BLANC Judith, *Avatars d'opéras. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, thèse de doctorat sous la direction de C. Biet, université Paris-Ouest, 2009.
- LEE Rensselaer W., «Ariosto's Roger and Angelica in Sixteenth-Century Art: Some Facts and Hypotheses», dans I. Lavin et J. Plummer (éd.), *Studies in Late Medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, New York University Press, Princeton, 1977, p. 302-329.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, H. C. Ackerman and J.-R. Gisler (éd.), Zurich, 1981-1999.
- MILNE Marjorie J., «Perseus and Medusa on an Attic Vase», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, vol. 4, n° 5, janvier 1946, p. 126-130.
- MOREAU Alain, «Initiation en Grèce antique», *Dialogues d'histoire ancienne*, 18, 1, 1992, p. 191-244. Disponible sur <www.persee.fr> (consulté le 16/07/2014).
- MOREL Philippe, «Le Persée et Andromède de Vasari», dans F. Siguret et A. Laframboise (dir.), *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 57-83.
- NAUDEIX Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique*, Paris, Champion, 2004.
- NORMAN Buford, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre, Mardaga, 2009.
- NOUGARET Pierre Jean-Baptiste, *L'Art du théâtre*, Paris, Cailleau, 1769.
- OGDEN Daniel, *Perseus*, London et New York, Routledge, 2008.
- RUBELLIN Françoise (dir.), *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies (1726-1779)*, Montpellier, Espaces 34, 2007.
- RUBELLIN Françoise «Écrire pour tous les théâtres : le cas singulier de Louis Fuzelier», dans S. Chaouche, D. Herlin et S. Serre (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique (1672-2010) : approches comparées*, Paris, Études et rencontres de l'École des Chartes, 2012, p. 267-279.