

Deux réécritures tragiques du mythe d'Orphée à l'âge classique. *Orphée* (1690) de Louis Lully et Michel Du Boullay et *Orphée* (1736) de François-Joseph de Lagrange-Chancel

Nathanaël Eskenazy

Volume 6, Number 2, 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1068388ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1068388ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique (OICRM)

ISSN

2368-7061 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Eskenazy, N. (2020). Deux réécritures tragiques du mythe d'Orphée à l'âge classique. *Orphée* (1690) de Louis Lully et Michel Du Boullay et *Orphée* (1736) de François-Joseph de Lagrange-Chancel. *Revue musicale OICRM*, 6(2), 126–154. <https://doi.org/10.7202/1068388ar>

Article abstract

There are few operas or tragedies dealing with the myth of Orpheus in France during the classical era. The two works studied in this article (*Orphée* by Louis Lully and Michel Du Boullay, *Orphée* by François-Joseph de Lagrange-Chancel) belong to the Racinian tragedy's tradition and use the aesthetic canons of the lyric tragedy as created by Lully. The aim here is to show how these works put the myth into a new perspective by integrating a reflection on the notion of tragic as well as on Evil. Moreover, we will question their position in relation to tradition, especially Italian.

Deux réécritures tragiques du mythe d'Orphée à l'âge classique. *Orphée* (1690) de Louis Lully et Michel Du Boullay et *Orphée* (1736) de François-Joseph de Lagrange-Chancel

Nathanaël Eskenazy

Résumé

Il existe peu d'opéras ou de tragédies traitant du mythe d'Orphée en France à l'époque classique. Les deux œuvres étudiées (*Orphée* de Louis Lully et Michel Du Boullay, *Orphée* de François-Joseph de Lagrange-Chancel) s'inscrivent résolument dans le moule du théâtre racinien et font appel aussi aux canons esthétiques en vigueur dans la tragédie lyrique telle que l'a créée Lully. Il s'agit de montrer combien ces deux œuvres portent un éclairage nouveau sur le mythe en y intégrant une réflexion sur la notion de tragique ainsi que sur le Mal. Il faudra aussi interroger le positionnement par rapport à la tradition, italienne notamment.

Mots clés : époque classique ; Mal ; mythe ; tragédie ; tragédie lyrique.

Abstract

There are few operas or tragedies dealing with the myth of Orpheus in France during the classical era. The two works studied in this article (*Orphée* by Louis Lully and Michel Du Boullay, *Orphée* by François-Joseph de Lagrange-Chancel) belong to the Racinian tragedy's tradition and use the aesthetic canons of the lyric tragedy as created by Lully. The aim here is to show how these works put the myth into a new perspective by integrating a reflection on the notion of tragic as well as on Evil. Moreover, we will question their position in relation to tradition, especially Italian.

Keywords: classical era; Evil; lyric tragedy; myth; tragedy.

INTRODUCTION

« Initiateur ou initié, Orphée fut le premier poète. La poésie occidentale inaugure avec lui son histoire d'amour et de mort qui associe à la plus haute solitude et à la plus profonde souffrance les chants les plus pénétrants » (Maulpoix 2000, p. 297). C'est par ces mots que l'essayiste et écrivain Jean-Michel Maulpoix nous convie à une plongée dans le lyrisme et le chant orphique. Cette définition de la poésie lyrique joue avec les extrêmes et donne d'Orphée l'image d'un personnage sublime tout entier tourné vers le chant, mais un chant de la souffrance et de la solitude qui confine à une grandeur tragique où Éros et Thanatos sont à la fois profondément liés tout en s'affrontant et en se faisant face. Ce chant d'amour et de mort que Maulpoix décrit est en réalité très proche de ce qu'Ovide et Virgile¹ ont eux-mêmes exploité, c'est-à-dire la force pathétique d'un chant capable d'émouvoir les êtres animés ou inanimés comme les forces chtoniennes. Ce que l'art occidental a gardé d'Orphée, c'est bien cette image du demi-dieu devenu proprement humain, car terrassé par la douleur.

La musique s'est très tôt emparée de ce mythe pour le réactualiser et s'en est servi aussi comme manifeste artistique. Qu'il s'agisse de Monteverdi en 1607 ou de Gluck en 1761, Orphée reste une figure incontournable de l'Histoire de la musique et une figure tutélaire de l'opéra. Tout entière tournée d'abord vers l'Italie², elle ne connaît qu'à la fin du XVII^e siècle les faveurs de la musique française, principalement sous la forme de la cantate : Charpentier, mais aussi Rameau ou Clérambault rendent hommage au poète-musicien au sein d'une formation chambriste qui semble plus propice en France à l'épanouissement de la plainte orphique que l'opéra et ses pompeuses machines et ses superbes décors³. Il faut attendre la version de 1774 composée par Gluck pour l'Académie royale de musique pour que l'opéra français ose aller sur le terrain des Italiens (voir Buch 2008, p. 374-375). Peut-être peut-on voir dans cette production très mince une singularité française qui cherche à s'opposer avant tout à une thématique par trop usitée par les Italiens⁴.

Cependant, l'Histoire de la musique et de la littérature semble avoir oublié deux œuvres écrites à plus d'une trentaine d'années l'une de l'autre et que de nombreuses similitudes rapprochent. Créée le 8 avril 1690 à l'Académie royale de musique, la tragédie en musique de Louis Lully⁵ et Michel Du Boullay n'a suscité aucun

1 Ovide, *Les métamorphoses*, livres X et XI ; Virgile, *Les géorgiques*, livre IV « histoire d'Aristée ».

2 Dans la sphère italienne, outre la *fabula in musica* de Monteverdi de 1607, citons encore l'*Euridice* de Peri créée en 1600, ainsi que l'opéra *Orfeo* de Luigi Rossi créé en italien à Paris en 1647. Ce dernier opéra aura pu servir de modèle à celui de Lully.

3 N'oublions pas cependant le petit opéra en deux actes de Charpentier, *La descente d'Orphée aux Enfers*, composé en 1686. On suppose que Du Boullay et Lully se sont inspirés aussi de ce petit drame et y ont trouvé un modèle. On trouve par exemple dans le livret de 1690 les ombres criminelles et heureuses. Le livret de Charpentier fait figurer les « ombres heureuses » et les « ombres coupables ». On notera aussi la longue plainte d'Orphée que l'on retrouve aussi bien en 1686 qu'en 1690.

4 Pour une vue d'ensemble sur le thème d'Orphée à l'opéra, voir Pistone et Brunel 1999.

5 Il faut préciser que Louis Lully fut peut-être aidé par son jeune frère, Jean-Louis. François-Jean Fétis le mentionne déjà dans sa *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1875, tome V). Néanmoins, le *Recueil général des Opéras* (1971, tome IV) en attribue bien la paternité à Louis Lully.

commentaire à l'exception de deux pages que lui consacre Cuthbert Girdlestone dans son ouvrage sur la tragédie en musique (voir Girdlestone 1972, p. 153-155)⁶. De même, la tragédie à machines de Lagrange-Chancel est-elle restée un objet de bibliothèque : Girdlestone (*ibid.*, p. 163) consacre un paragraphe⁷ à cette pièce déjà considérée comme archaïque à l'époque de sa composition et qui ne fut jamais montée à cause des dépenses exorbitantes qu'elle eût entraînées, et dont la musique, pour les intermèdes ou certaines scènes, ne fut jamais écrite⁸. La tragédie en musique de Lully est peut-être restée dans l'ombre à cause de la personnalité discrète de son librettiste, Michel Du Boullay, dont on ne connaît pas grand-chose. Ce dernier vécut à Paris et mourut à Rome au début du XVIII^e siècle. Secrétaire du Grand Prieur de Vendôme, il composa, outre le texte d'*Orphée*, les paroles pour le ballet *Zéphyre et Flore* en 1688, dont la musique fut composée par Louis et Jean-Louis Lully⁹. Louis, fils aîné de Jean-Baptiste (1664-1734), fut surintendant de la Musique du roi en remplacement de son frère Jean-Louis décédé en 1688. Quant à Lagrange-Chancel, il fut connu comme un dramaturge renommé bien que l'Histoire littéraire l'ait placé depuis plus de trois siècles dans un purgatoire¹⁰. Il bénéficia très jeune des conseils de Racine, fut également librettiste, et l'on compte de sa plume trois tragédies en musique : *Médus, roi des Mèdes* (1702), *Cassandre* (1706) et *Ariane* (1717).

Les deux tragédies présentent des caractéristiques singulières qu'il paraît nécessaire d'explicitier au préalable d'un travail analytique. La tragédie en musique de Lully et Du Boullay fonctionne selon le schéma italien en trois actes avec un prologue, lequel reste dans la tradition des prologues écrits par Jean-Baptiste Lully, mais avec un léger infléchissement. En effet, s'il reste encore des traces du discours encomias-tique à la gloire de Louis XIV, le prologue annonce cependant déjà la thématique de la tragédie, à savoir le destin tragique d'Orphée et ce, grâce au personnage de Vénus qui

6 On trouvera également de brefs commentaires, mais uniquement en note, dans Naudeix 2004. On pourra encore lire quelques lignes dans l'article de [Raphaëlle Legrand \(2013\)](#). Bien que l'opéra de Lully fût un échec, il n'en connut pas moins un certain succès en Europe à travers plusieurs adaptations, d'abord par Telemann à Hambourg en 1726 (*Die Wunderbare Beständigkeit der Liebe : oder Orpheus*), puis par le librettiste Leopoldo de Villati pour le compositeur Graun à Berlin en 1752. Il semble que les journaux de l'époque ne fassent pas mention de la création de l'opéra. On ne trouve aucune référence à la tragédie de Lully dans *Le Journal des savants* ou encore dans *Le Mercure galant*. Pour ce dernier, d'ailleurs, l'exemplaire d'avril 1690 n'est pas paru. L'édition du livret ne donne pas le nom des chanteurs.

7 À notre connaissance, aucune étude récente et d'envergure n'a été menée sur le théâtre de Lagrange-Chancel. Il existe bien un travail universitaire d'Otto Nietzelt (1908), mais cette thèse est déjà très ancienne.

8 Précisons que *Orphée* fut une des dernières pièces écrites par Lagrange-Chancel, publiée dans le quatrième tome de ses œuvres complètes.

9 La seule référence à ce librettiste peu connu figure dans Noinville ([1752]1972). On trouve à la page 191, une très courte notice qui ne précise d'ailleurs ni l'année de naissance ni l'année de mort du librettiste.

10 Il suffit simplement de se reporter à certains commentateurs comme La Harpe dans les *Cours de littérature ancienne et moderne* pour se rendre compte des propos très négatifs sur son théâtre, sa versification, sa dramaturgie de manière générale. Bien qu'il ne soit pas passé à la postérité, son nom reste attaché aux poèmes des *Philippiques* qui sont une charge virulente contre le régent Philippe d'Orléans. Ce texte obligea Lagrange-Chancel à s'exiler à l'étranger. Précisons que le texte resta sous forme manuscrite et ne fut édité qu'à la fin du XVIII^e siècle.

vient chanter la mémoire du chanteur de la Thrace¹¹. Doit-on voir dans la structure en trois actes un hommage indirect au modèle italien ? Ou bien peut-on considérer que Lully et Du Boullay ont cherché à créer un Orphée français et d'une certaine manière se sont posés en rivaux des Italiens ? La question ne peut être tranchée de manière péremptoire, mais elle mérite d'être soulevée¹².

Quant à la tragédie en machines de Lagrange-Chancel, elle fonctionne selon le schéma canonique de la tragédie déclamée : cinq actes, mais avec un prologue qui rappelle d'une certaine manière la tragédie en musique, mais aussi des modèles de tragédie en machines comme celles de Corneille (*Andromède* ou *La conquête de la toison d'or*). Contrairement à son illustre prédécesseur, Lagrange-Chancel ne recourt pas à un « prologue-panégyrique », mais met en scène le personnage de Calliope, mère d'Orphée et muse de l'éloquence et de la poésie épique qui se lamente non seulement sur la disparition de son fils, mais aussi sur une propension des Belles-Lettres à délaissier la grandeur épique et l'éloquence au profit d'autres genres poétiques.

On voit donc que les deux pièces, même écrites à plusieurs années de distance, possèdent certaines caractéristiques communes structurelles. Mais on peut observer également plusieurs pas de côté. La tragédie de Lully et Du Boullay et celle de Lagrange-Chancel cherchent toutes deux à explorer le mythe d'Orphée dans son aspect le plus tragique. Si la tragédie en musique de Lully atteint une grande sobriété dans l'expression renonçant parfois à certains *topoi* de la tragédie lyrique française¹³, la pièce de Lagrange-Chancel recourt au contraire à de grands effets dont on pourrait dire qu'ils sont « spectaculaires », typiques de la tragédie en machines telle que le xvii^e siècle l'a exploitée : grande scène d'invocation, apparition de furies et de monstres, descente de dieux. Beaucoup de ressorts dramaturgiques de la tragédie en musique sont là, mais au sein d'un texte déclamé qui eût dû accorder, si elle avait été écrite, une place, même secondaire, à la musique et à la danse¹⁴. Tout reste donc à faire

11 Précisons que Vénus peut bien apparaître dans le prologue comme une allégorie de l'amour. La tragédie de Lully est d'emblée placée sous le sceau de deux catégories que nous allons expliciter en première partie : l'amour « dionysiaque » d'Orasie pour Orphée, caractérisé par sa fureur et ses excès et l'amour « apollinien » d'Orphée pour Eurydice et réciproquement marqué par la pondération et la modération.

12 La question des trois actes de cette tragédie lyrique mérite donc d'être soulevée. Pourquoi en effet cette structure ? On peut supposer que le librettiste et le compositeur ont cherché aussi à resserrer le drame pour se focaliser sur quelques éléments clés du mythe : noces et mort d'Eurydice, catabase d'Orphée, lamentation et mort du héros. C'est en réalité un livret beaucoup plus sobre et dépouillé que celui qu'avait donné Rossi à Paris en 1647, plus touffu, plus éclectique en ce qui concerne les tons, où se mêlent, comme dans l'opéra vénitien, le comique et le tragique.

13 Cela est particulièrement visible dans la manière dont le sentiment amoureux est traité. Point de galanterie, mais une expression contenue ou bien au contraire, on le verra avec le personnage d'Orasie, un amour passionnel qui mène au désastre et à la catastrophe. Par ailleurs, excepté le prologue où Vénus descend sur la scène, la tragédie en musique de Lully renonce au *deus ex machina*. Seul Pluton apparaît au deuxième acte, mais ici le compositeur et son librettiste ont été fidèles aux sources antiques.

14 Ce texte est d'autant plus intéressant qu'il se veut finalement un hommage appuyé à Racine. En effet, Lagrange-Chancel rappelle dans la préface d'*Orphée* que Louis XIV, souhaitant une pièce à machines, demanda à Racine, Quinault et Molière de proposer un sujet. Ce fut Molière, en 1671, qui obtint les faveurs du roi avec *Psyché*. Racine avait proposé le thème d'Orphée. Cette pièce ne vit donc jamais le jour sous la plume du grand dramaturge. Lagrange-Chancel marche ainsi sur les pas de son protecteur.

autour de ces réécritures de la légende d'Orphée. Bien que celles-ci conservent les grandes étapes de la fable mythologique¹⁵, elles retravaillent et réactualisent le mythe. Ce n'est plus simplement Éros et Thanatos qui s'unissent : l'histoire d'Orphée se teinte de sang et verse dans la vengeance et le mal, reprenant ainsi de grands thèmes tragiques¹⁶ que l'on trouve chez Racine et plus tard chez Voltaire. Comment une époque peut-elle influencer sur un mythe tout en le retraduisant et en le réinterprétant selon ses canons esthétiques et ses sensibilités ? Comment aussi se positionner par rapport aux traditions italienne et française, lyrique et théâtrale et de quelle manière les prendre en charge et les assumer ? La problématique annoncée ici est large et pose la question de la refondation du mythe. Elle montre néanmoins que celui-ci est susceptible d'être mouvant et qu'il ne reste pas figé dans le marbre. Pour reprendre les mots de Jean-Michel Maulpoix :

Au fil de l'histoire, un mythe à la fois se dégrade et s'enrichit. Il perd sa valeur proprement culturelle et fondatrice, mais il rayonne et étend le champ de son imaginaire à travers la série des œuvres d'art qui remettent périodiquement en jeu ses figures, longtemps après qu'a disparu l'univers social où elles sont pour la première fois apparues (Maulpoix 2000, p. 289-290).

On voit donc que le mythe perd de son caractère sacré pour entrer dans le domaine profane et que le regard de l'artiste, qui est responsable de ce passage, le façonne pour ne pas dire qu'il le métamorphose. Les tragédies de Lully et Du Boullay et de Lagrange-Chancel que l'on va croiser placent Orphée et plus largement le mythe dans une opposition entre apollinien et dionysiaque¹⁷, mais portent aussi, à travers les figures féminines, une réflexion sur la toute-puissance du Mal ainsi que sur ses corollaires que sont la violence et la destruction. Ce sont ces thématiques qui nous serviront de fil conducteur pour l'analyse des deux tragédies.

L'hommage ne s'arrête pas seulement au thème que Lagrange-Chancel reprend de son aîné. Certaines similitudes avec *Bajazet*, par exemple, sont troublantes. Ainsi, l'action de la pièce de Lagrange-Chancel se situe à Byzance (ancienne Constantinople). Par ailleurs, tout comme *Bajazet*, Orphée est pris dans un triangle amoureux et la demande de mariage de Philonice au héros n'est pas sans rappeler la même demande de Roxane au jeune frère du sultan.

15 En réalité, le texte de Du Boullay ne s'écarte pas vraiment du mythe tel que l'Antiquité nous l'a légué. On retrouve certains aménagements dramatiques, cependant : ainsi Orasie, personnage central du livret, est-elle la responsable de la mort d'Eurydice. Cette faute n'est pas sans rappeler ce que Virgile narre dans la quatrième *Géorgique* au moment où Aristée poursuit de ses assiduités Eurydice et que celle-ci est fauchée par le serpent. Lagrange-Chancel, en revanche, prend de grandes libertés avec le mythe : le cinquième acte voit ainsi Orphée métamorphosé en assassin, car il tue la magicienne Céléno. De plus, l'intervention de Calliope et celle d'Apollon à la toute fin du dernier acte ne sont pas rapportées par les auteurs antiques. Lagrange-Chancel atténue l'horreur de la fin d'Orphée déchiqueté par les bacchantes en le remplaçant par une mort plus apaisée où le héros peut rejoindre Eurydice aux Enfers.

16 Cette question de la tragédie est soulevée déjà dès le début du XVII^e siècle par Rinuccini dans son *Euridice* de 1600. En effet, le prologue a valeur de manifeste. Le personnage de la Tragédie ne chante plus les crimes, les folies des tyrans mais les doux sentiments : « *e desto nei cor più dolci affetti* » (« et j'éveille dans les cœurs de plus douces passions »). Cette question du tragique ainsi que de l'emprunt à la pastorale a été largement développée par Gerbino 2009, p. 378-399.

17 On pourra consulter le texte de Timothée Picard (1999) dans lequel ce dernier fait référence à ces deux catégories de Nietzsche en introduction de son article, mais ne les exploite pas véritablement.

THÉÂTRE DIONYSIAQUE, THÉÂTRE APOLLINIEN

Du Boullay comme Lagrange-Chancel bâtissent leur texte autour des passages obligés de la narration mythologique : après la mort d'Eurydice, Orphée descend aux Enfers, scelle avec Pluton un pacte qu'il viole, perd Eurydice une seconde fois et finit par mourir lynché par les bacchantes. Ce cadre posé, le librettiste et son musicien comme le dramaturge ont étoffé le mythe et l'ont enrichi. Le personnage tel que le présente Lagrange-Chancel est intéressant, car loin des textes antiques, il nous offre d'abord le portrait d'un personnage à l'allure fière et mâle. En effet, dans la version de 1736, la reine de Thrace, Philonice, voit sa ville de Byzance envahie par des troupes étrangères. Les Grecs alors présents la défendent et c'est Orphée qui paraît le plus valeureux et le plus combatif. Elle narre à la magicienne Céléno la première fois où elle le voit guerroyer et dévoile ainsi au lecteur un véritable coup de foudre comme le montre l'extrait suivant :

Mais durant le combat, parmi ces demi-dieux
 J'en suivis un sans cesse, et du cœur et des yeux.
 À voir tant de valeur jointe avec tant d'audace,
 Je crus, je l'avouerai, que le dieu de la Thrace,
 Sous les traits de l'amour s'offrait à mes regards [...].
 Sa main, sa docte main fit sortir de sa lyre
 Ces accords enchanteurs qu'Apollon même admire
 (Lagrange-Chancel [1736], I, 1, p. 83-84).

Ce coup de foudre, que Lagrange-Chancel invente, trahit ses origines raciniennes. En effet, il n'est pas sans évoquer la passion brutale et soudaine que ressent Phèdre au moment où elle voit le jeune Hippolyte. Alors que Phèdre fait tout pour éloigner cette passion en faisant exiler Hippolyte, Philonice met en place une stratégie redoutable : bien qu'amoureuse d'Orphée, elle veut quand même que l'union avec Eurydice ait lieu pour éviter que le héros ne quitte son royaume :

Faites-lui voir ici cette chère Euridice.
 J'aurai plus de repos, et moins de désespoir,
 À voir qu'il aime ailleurs qu'à ne plus le revoir (*ibid.*, p. 87).

Cette passion est en réalité contenue et comme réfrénée. Dans la tragédie de Lully et Du Boullay, la reine de Thrace, Orasie, clame dès le début de l'opéra sa jalousie et la souffrance qu'elle ressent de voir Orphée lui préférer Eurydice :

C'est trop voir ma rivale unie avec Orphée ;
 Tandis que dans mon sein ma flamme renfermée,
 Rend cette peine encore plus cruelle à souffrir (Du Boullay 1690, I, 1, p. 9-10).

Ce même constat est fait par Philonice lorsque, dans la deuxième scène du premier acte, elle veut encore se laisser le choix de ne pas basculer dans le crime :

Je ne sais point encore où mes transports jaloux,
 À ce terrible objet porteront mon courroux. [...]
 Et je veux n'épargner ni faveur ni bienfaits,
 Avant que d'en venir à de pareils effets (Lagrange-Chancel [1736], I, 2, p. 88).

On voit donc que se dessine ici une fureur qui ne peut que précipiter les héroïnes dans le crime et le sang. Il est intéressant de noter que les deux tragédies portent en elle, dès la fin du Grand Siècle et dans le premier tiers du XVIII^e siècle, la confrontation que Nietzsche évoque dans *La naissance de la tragédie* : l'opposition frontale entre l'apollinien et le dionysiaque. Avec les premiers exemples donnés, on voit que cette fureur qui conduit à l'oubli de soi est due à une passion contrariée. En réalité, les deux pièces s'acheminent progressivement vers ce basculement complet où le personnage s'aliène. Cette fureur dionysiaque fonctionne selon le principe de la gradation : d'abord en germe comme on l'a montré plus avant, elle explose totalement dans le dénouement des pièces et précipite celui qui en est victime passive ou active dans les affres de la mort. On pourra s'appuyer sur plusieurs exemples et montrer qu'il n'y a pas que les mots pour retranscrire cette fureur : la musique elle aussi participe de l'ire dionysiaque pour mieux exacerber les passions violentes et la soif de vengeance auxquelles les personnages sont confrontés.

On se fondera en premier lieu sur la tragédie en musique de 1690 et plus particulièrement sur le dénouement, car c'est ici que le dionysiaque tant du point de vue des mots que de la musique prend toute son ampleur. En effet, après la grande lamentation d'Orphée, apparaissent la prêtresse de Bacchus et les bacchantes qui réclament vengeance, car le poète-musicien leur a été livré par Orasie qui s'est vue éconduite. La scène 6 du troisième et dernier acte est construite comme une vaste fresque qui conduit à la mort d'Orphée et précède ainsi la mort de la reine Orasie. Du point de vue de la construction, Louis Lully reprend certains schémas que l'on retrouve dans les opéras de son père : on retrouve ainsi l'alternance entre les imprécations de la prêtresse et le redoublement furieux du chœur des bacchantes. Dit ainsi, on ne semble pas s'éloigner de ce que l'on trouve ordinairement dans la tragédie lyrique et qui consiste en un commentaire ou une reprise par le chœur de ce que le personnage soliste chante. L'intérêt de la musique réside dans un élément de première importance qui est le rythme. En effet, comment caractériser les bacchantes et leur courroux si ce n'est en insistant sur l'aspect rythmique particulièrement percussif de l'ensemble ? Nietzsche faisait déjà remarquer que le rythme est aussi une caractéristique essentielle de l'art dionysiaque et qu'il provoque une sorte d'exaltation liée à des mouvements frénétiques et quasi chorégraphiques du corps. On note dans les différentes interventions des bacchantes une importance du rythme ternaire. Louis Lully crée ainsi de sensibles variations rythmiques. Au rythme de base de la blanche suivie d'une noire, viennent s'agréger d'autres cellules rythmiques : noire pointée suivie de trois croches, noire pointée-croche/croche pointée double. On notera encore le jeu sur l'inversion rythmique : noire pointée-deux croches et noire-noire pointée croche. L'importance de la croche dans de nombreuses cellules rythmiques montre que Lully a cherché, par le *médium* de la voix, à retranscrire le rythme entêtant, voire obsédant, des percussions dont pouvaient s'accompagner les fidèles de Bacchus (voir l'annexe 1). Le compositeur joue ainsi sur des effets d'accélération et même de précipitation ou de décélération du rythme. On prendra ainsi la dernière intervention de la prêtresse :

Sa mort n'est pas assez affreuse,
Que ses membres épars
Rendent de toutes parts

Notre vengeance fameuse.
 Que l'Hèbre rougissant ses eaux,
 En porte la terreur à des climats nouveaux (Du Boullay 1690, III, 6, p. 51).

Les deux derniers vers sont repris par les bacchantes. À la cellule initiale d'une blanche et d'une noire lancée par une anacrouse en croche, Lully décélère le rythme en recourant à la cellule de deux croches-deux noires suivies d'une blanche pour brusquement relancer le rythme sur les paroles « porte la terreur à des climats nouveaux » où, sur deux mesures, l'on trouve huit croches suivies d'une noire pointée-croche. Les vers et le rythme sont donc fortement étirés ou condensés. Le compositeur s'est aussi souvenu de deux traditions italiennes. En premier lieu, l'air sur une basse de chaconne. C'est le cas pour la brève intervention de la prêtresse lorsqu'elle chante « il meurt enfin l'ennemi de nos lois ». Cette basse obstinée en *do* majeur tourne autour d'un pentacorde (*do-si-la-fa-sol*) lui aussi écrit à trois temps et qui trouve une variation dans une gamme descendante. On confère ainsi à ce vers, qui célèbre pourtant de manière triomphale une mort atroce, une allure presque dansante et même joviale (voir l'annexe 2). Enfin, Lully a également recours à des effets d'écho à l'intérieur du chœur des bacchantes. Sur les paroles « venge-toi, venge-nous », lancées par la prêtresse, le compositeur choisit d'alterner dessus et bas-dessus, puis l'ensemble des choristes jouant sur des effets de masse qui donnent ainsi plus de force à l'injonction au dieu.

Orasie comme Philonice s'abîment littéralement dans la fureur et la mort après la disparition d'Orphée. Ce courroux que plus rien ne retient montre aussi que les reines ont abandonné toute forme de maîtrise sur elles-mêmes. D'une certaine manière, la raison égarée montre aussi que Orasie comme Philonice dévoient leur statut de reine et qu'elles l'avalissent en le subjuguant à la passion amoureuse. L'exemple d'Orasie est intéressant, car c'est de sa haine féroce et de son ressentiment qu'elle entend poursuivre Orphée et Eurydice jusque dans la mort. Les derniers vers, dans l'acte III, scène 7, sont à ce propos éloquents :

Mais ce qui rend ma peine sans égale,
 Je le rejoins à ma rivale.
 Mourons, ou pour finir tant de tourments soufferts,
 Ou pour troubler encore ces amants aux enfers (*ibid.*, III, 7, p. 52).

Le monologue dont on n'a donné ici que la toute fin s'organise pour ce qui concerne la musique en deux grands volets. Il s'ouvre sur une grande lamentation dans la tonalité de *do* mineur où l'orchestre à cinq parties soutient la voix faiblissante de la reine de Thrace. Louis Lully recourt ainsi à des intervalles diminués (septième, quinte) pour symboliser le remords et la torture que s'inflige Orasie. La dernière partie de la tirade voit, au contraire, une accélération du mouvement. Le passage en *do* majeur et l'utilisation du rythme dactylique, qui illustre un bouillonnement, montrent la précipitation de la reine à se jeter dans les griffes de la mort pour tourmenter le couple Orphée-Eurydice¹⁸.

18 Ce double volet mineur/majeur se trouve à la fin de certains opéras de Lully, *Atys* ou *Armide*, par exemple. En ce sens Louis Lully suit une tradition bien établie par son père.

Le cas de Philonice, dans la pièce de Lagrange-Chancel, est encore plus remarquable. Voici les derniers vers de son monologue :

Oui, dans le désespoir où mon âme se livre,
 Impitoyables dieux, si vous me laissez vivre,
 Contre votre pouvoir craignez ce que je puis.
 Tremblez pour vos autels, qui vont être détruits
 (Lagrange-Chancel [1736], V, 7, p. 157).

Le désespoir et la fureur de Philonice poussent cette dernière à braver les dieux. La reine semble dans un dernier souffle retrouver un semblant de puissance. En réalité, elle est elle-même victime de sa propre démesure, l'*hybris*, péché condamnable qui la précipite dans la mort. La reine de Thrace, en apostrophant les dieux et en les menaçant, devient proprement sacrilège et blasphématrice. Détruire les autels équivaut à renverser un ordre établi, un cadre social et religieux qui plongerait tout un monde dans le chaos. Pour rétablir cet ordre qui menace ruine, il faut l'intervention d'un *deus ex machina*. Apollon, père d'Orphée, paraît et venge ainsi la mort de son fils en foudroyant Philonice et en rasant son palais :

Criminel rejeton d'une coupable race,
 Tes blasphèmes forcent mes traits
 D'éteindre dans ton sang ta sacrilège audace.
 Que ne puis-je avec elle ensevelir la Thrace
 Sous les débris de ton palais !

Apollon lance des traits enflammés sur Philonice, qui après l'avoir précipitée dans les Enfers, s'attachent au palais, et le consomment entièrement (Lagrange-Chancel [1736], V, scène dernière, p. 158).

C'est donc bien un cycle de la vengeance qui entraîne les personnages sur la pente d'une fureur que rien ne peut contrôler. Orphée, que l'Antiquité a dépeint comme un être gardant de la retenue malgré le désespoir et la douleur, est lui-même victime de cette ire cruelle qui le pousse à tuer et à plonger ses mains dans le sang. Sa mort en soi est déjà une vengeance contre Orasie ou Philonice responsable du trépas d'Eurydice. Cependant, si l'on se penche sur la tragédie de Lagrange-Chancel, on voit qu'il y a une double vengeance. En effet, avant de laisser Philonice à son désespoir et son remords, Orphée tue la magicienne Céléno, elle qui a invoqué les forces infernales sous la demande de Philonice afin de tuer Eurydice. La pondération que l'on retrouve chez Virgile ou Ovide fait place chez le dramaturge français à une irrépressible colère. En effet, Nérine rapporte à la reine comment Orphée pénètre dans le temple de Bacchus au moment où Céléno et les bacchantes officient pour le dieu et de quelle manière le poète-musicien profane le lieu saint en tuant la magicienne. Mêlant les figures de la prosopopée et de l'hypotypose, la confidente donne à « voir » cette scène d'une rare violence¹⁹ :

19 On trouve le même procédé pour un motif identique dans la pièce de Voltaire, *Mérope*, créée deux ans avant au Français. Égisthe, fils de Mérope, tue dans le temple le tyran Polyphonte au moment où il

Quand, par une fureur qui n'eut jamais d'exemple,
 Orphée en blasphémant est entré dans son temple,
 Mais à peine ses yeux errant de toutes parts,
 Sur Céléno, Madame, ont fixé leurs regards :
 « De ce monstre, dit-il, au défaut du tonnerre,
 Je vais, dieux immortels, je vais purger la terre :
 Et de son sang impur trop longtemps épargné,
 Il faut que par mon bras cet autel soit baigné »
 (Lagrange-Chancel [1736], V, 4, p. 151).

Orphée, à l'instar de son père, apparaît comme un *deus ex machina* qui vient se venger du crime commis contre Eurydice. On voit ainsi que dans le dénouement de la pièce se crée un effet d'écho et que la vengeance entraîne la vengeance dans un cycle qui ne prend fin que lorsque tous les coupables ont été châtiés. Le poète-musicien, loin de l'image de l'homme terrassé par la douleur et incapable d'action que l'Antiquité a véhiculée, verse au contraire du côté du crime et du sang : tuer Céléno, c'est atteindre indirectement Philonice. On remarquera dans les propos d'Orphée, rapportés par Nérine, une opposition très nette entre la purification que ce meurtre entraîne et la souillure qu'il faut éliminer, car elle contamine ce qu'elle touche. Fureur et ire dionysiaques sont au service non seulement de passions contrariées et d'une jalousie qui balaie tout sur son passage, mais elles entraînent encore celui ou celle qui en est la victime dans une spirale vengeresse qui ne peut aboutir qu'à une mort des plus atroces.

À l'opposé de cette fureur dionysiaque, Du Boullay et Lully ont choisi la voie de la tempérance pour Orphée. Imitant en cela les auteurs latins, les dramaturge et librettiste ont penché du côté de l'apollinien notamment à travers la supplication et la lamentation. L'apollinien se caractérise d'abord par une forme de retenue, de maîtrise de soi. Cette tempérance se manifeste aussi à l'intérieur d'un cadre bien établi où le souci de la forme est important. On se fondera ici sur deux exemples extraits de la tragédie en musique de 1690.

Le premier extrait se situe à la cinquième scène du deuxième acte. Orphée est descendu aux Enfers et ceux-ci bruissent de l'arrivée du poète-musicien²⁰. En se présentant devant Pluton, Orphée entend retrouver Eurydice et attendrir le roi des Enfers. Sa tirade, comme on peut le constater, est un modèle d'éloquence et de rhétorique :

Monarque des Enfers que la terre révère,
 À qui nous devons tous un tribut nécessaire,

s'apprête à se marier avec la reine. Le jeune homme venge à la fois son père, tué par le tyran afin de garder le pouvoir, et sa mère victime du joug du despote.

20 On peut encore voir ici une influence du petit drame de Charpentier. Certaines figures damnées des Enfers (Tantale, Ixion) voient un bref soulagement de leur martyre avec l'arrivée d'Orphée. Dans le livret de Du Boullay, on retrouve la même idée à la scène 4 du deuxième acte lorsque l'un des ministres de Pluton annonce que Prométhée comme les Danaïdes ou Tantale trouvent une forme d'apaisement dans la venue du héros et à l'écoute de sa musique.

Vous voyez devant vous le fils du dieu du jour ;
 Il n'y vient point, poussé d'un dessein téméraire,
 Il y vient forcé par l'Amour.
 S'il vous souvient de vos alarmes,
 Quand dans les premiers feux d'un hymen plein de charmes,
 De votre Proserpine on voulut vous priver :
 Jugez quel déplaisir mon cœur doit éprouver ;
 Je perds une épouse adorable,
 La Mort, la Mort impitoyable,
 Dans son plus beau printemps, vient de me l'enlever.
 Qu'une vie heureuse et nouvelle
 La redonne en ce jour à mon amour fidèle ;
 Rendez-la-moi, grand Dieu ; pour me la rendre, hélas !
 En sera-t-elle moins mortelle ?
 Et ne faut-il pas qu'avec elle,
 Tôt ou tard, sous vos lois je retombe ici-bas (Du Boullay 1690, II, 5, p. 33-34).

Cette tirade est organisée selon un cadre très précis qui vise non seulement à émouvoir Pluton, mais aussi à le persuader de rendre à Orphée sa bien-aimée. On notera, malgré l'audace du poète à se présenter devant Pluton, les précautions oratoires prises dès le début de la tirade : la révérence au dieu et l'argument de l'amour qui poussent le jeune homme à se présenter devant lui, rappelant à Pluton qu'il n'est là que pour de louables intentions²¹. Le poète entend en réalité se mettre sur un pied d'égalité avec Pluton dans la mesure où il fait le lien entre son malheur et la situation du dieu lorsque six mois par an Proserpine vit hors des Enfers. Il s'agit de mettre Pluton à l'unisson du poète et de rappeler qu'Eurydice a été enlevée trop tôt. Les derniers vers témoignent d'une plus grande véhémence bien que celle-ci reste contenue. Arracher Eurydice au royaume des morts ce n'est pas la rendre immortelle, mais apaiser un cœur meurtri par une mort injuste. Orphée rappelle aussi que ce retour vers la lumière, pour l'un comme pour l'autre, n'est que provisoire et que le dieu sera rétribué en temps et heure lorsque le couple aura achevé son temps d'existence²². Discours audacieux s'il en est dans la mesure où le poète-musicien ose faire face à celui que tout mortel redoute.

Maurice Blanchot rappelle qu'Orphée est aussi victime de l'*hybris* dès lors qu'il entreprend sa catabase : « Pour le jour, la descente aux Enfers, le mouvement vers la vaine profondeur, est déjà démesure » (Blanchot 1996, p. 227). Cependant cette démesure n'est que dans l'action d'Orphée. Les mots, eux, restent pondérés, réfléchis : deux questions oratoires à la fin de la tirade, une seule interjection. On n'est pas ici dans le débordement, le trop-plein et il y a aussi une forme de bienséance rhétorique qu'il faut savoir scrupuleusement observer. La musique participe de cet art apollinien

21 Le « dessein téméraire » dont parle le poète est celui de Thésée et de son ami Pirithoüs descendus aux Enfers afin de demander à Pluton la main de Proserpine. On trouve une même précaution oratoire dans le livret écrit pour Charpentier (acte II, scène 3).

22 Idée similaire chez Charpentier lorsqu'Orphée demande à Pluton de lui rendre Eurydice : « Tu ne la perdras point, hélas ! Pour me la rendre / Tout mortel est soumis à la loi du trépas, / Et ma chère Eurydice aura beau s'en défendre, / Il faut que tôt ou tard elle rentre ici-bas ».

et, tout comme les mots d'Orphée, cherche, elle aussi, à être éloquente. En effet, l'élément le plus intéressant reste la façon dont Louis Lully s'est occupé de l'écriture orchestrale. La prière d'Orphée est d'abord annoncée par une longue ritournelle à cinq parties dans laquelle on note un vrai travail de contrepoint note contre note comme pour rappeler le caractère religieux de cette supplication (voir l'annexe 3). À cela s'ajoute dès le début de l'introduction une recherche d'effets sonores : ainsi la basse est jouée par l'alto resserrant le tissu orchestral. Bien que la musique soit essentiellement diatonique, le compositeur n'hésite pas cependant à recourir aux instruments comme à la voix, aux chromatismes lorsqu'il s'agit d'évoquer « l'impitoyable Mort » qui a ravi Eurydice²³. La seconde partie qui débute sur les paroles « Qu'une vie heureuse et nouvelle » voit l'ajout des flûtes qui alternent rapidement avec les violons en une sorte d'écho qui semble se propager dans le royaume des morts. L'acmé de la tirade est atteinte au moment où Orphée réclame Eurydice à Pluton : le rythme vocal, qui jusque-là était composé principalement de valeurs longues telles que la blanche ou la noire, s'emballe. On notera l'utilisation de l'anapeste qui donne plus de poids à la demande du poète-musicien, dernière arme dans son travail de persuasion. Cette tirade qui tient à la fois du récit et de l'air est donc marquée par une sobriété certaine. La musique ne recherche pas ici d'effets ostentatoires, mais une simplicité, un quasi-dépouillement qui puissent faire corps avec les mots du poète.

On peut remarquer comment Louis Lully se singularise par rapport aux modèles antérieurs italiens et plus particulièrement à Monteverdi. La rhétorique persuasive d'Orphée est remplacée chez le compositeur italien, dans le fameux monologue « *Possente spirto* » (« Esprit puissant »), par une très grande virtuosité si l'on se fonde sur l'écriture vocale qui évoque de très près le madrigal à voix seule tel que l'avait pratiqué Caccini, par exemple. Cette virtuosité flamboyante de la voix contamine aussi l'écriture instrumentale dont les traits techniques sont autant d'échos au chant. Lully choisit au contraire un mode d'écriture plus sobre dans la mesure où l'orchestre accompagne la voix comme pour mieux soutenir la supplique du chanteur. On voit donc comment le compositeur se fait aussi héritier de son père dans l'importance qu'il donne aux mots quand la musique est avant tout là pour servir d'écrin aux propos. Nous sommes ici dans une grandeur qui est d'abord théâtrale avant d'être lyrique, car ce n'est pas forcément le « beau chant » qui est recherché, mais la « belle langue » soutenue par la musique, à la fois persuasive, pathétique et émouvante.

Le second exemple que l'on analysera est la grande lamentation du troisième acte après que Orphée est revenu des Enfers. Lully s'inspire de ce que Luigi Rossi avait fait en 1647, mais ne l'imité pas servilement²⁴. Voici le texte dans son intégralité :

23 Ces chromatismes qui évoquent aussi une douleur profonde se retrouvent par exemple chez Monteverdi. Pensons, à la fin du grand monologue d'Orfeo, à l'hexacorde chromatique descendant sur les paroles « *Ahi, chi niega il conforto a le mie pene?* » (« Qui pourrait refuser ce secours à ma peine »).

24 On pourra se reporter aux deux lamentations du héros, « *Lagrima, dove sete?* » (« Larmes, où êtes-vous ? ») et « *Lasciate Averno* », (« Laissez, Averno ») toutes deux au troisième et dernier acte de l'opéra du compositeur italien.

Séjour affreux et solitaire,
 Seul séjour qui puisse me plaire
 Que vous convenez bien à l'horreur de mon sort :
 Quand je ne cherche que la mort.
 Euridice faisait le bonheur de ma vie,
 Deux fois, hélas ! deux fois la mort me l'a ravie.

Les rochers retentissent des plaintes d'Orphée.

Écho, vous qui dans ces déserts
 Me montrez une pitié vaine,
 Au lieu de perdre dans les airs
 Le triste récit de ma peine,
 Par ces gouffres profonds, pénétrez aux Enfers :
 Que le fier Pluton s'attendrisse
 En écoutant ma languissante voix
 Gémir et redire cent fois,
 Je vous perds, pour jamais, Euridice, Euridice.

Les animaux les plus farouches viennent écouter Orphée.

Que le fier Pluton s'attendrisse ;
 Des antres et des bois les plus fiers habitants,
 Eux-mêmes sont touchés des peines que je sens.
 Euridice faisait le bonheur de ma vie,
 Deux fois, hélas ! deux fois la mort me l'a ravie.

La verdure naît sur les roches nues et sèches du mont Rhodope. Les arbres y sont attirés, et les ruisseaux commencent à y couler.

Eh ! que sert à me consoler,
 Que ces rochers, pour moi, se couvrent de verdure ?
 Clairs ruisseaux que ces lieux n'ont jamais vus couler,
 Cessez votre naissant murmure ;
 Miracles de ma voix, maintenant superflus
 Vous ne me plaisez plus.
 Loin de moi ces lauriers d'une gloire stérile.

Orphée jette sa couronne et sa lyre, et la symphonie cesse.

Vain instrument d'un art désormais inutile,
 Allez, ou rendez-moi le bien qu'on m'a ravi.
 Que dis-je ? hélas ! vous m'avez bien servi,
 Et je me plaignais sans justice.
 Mes yeux seuls m'ont causé le plus grand des malheurs,
 Ils m'ont coûté mon Euridice ;
 Mes yeux, mes tristes yeux, noyez-vous dans les pleurs.

Je ne la verrai plus ! ô tourment effroyable !
 Nul espoir ne vient plus s'offrir.
 Tigres, lions, venez me secourir,
 Déchirez, dévorez un amant misérable ;
 Hélas ! en me faisant périr,
 Vous me rendez à ce que j'aime.

Eh quoi, vous m'épargnez, vous me laissez souffrir,
Cruels, encore dans votre pitié même.

Ô Mort ! ô douce Mort, viens finir mes regrets !
J'entends du bruit, on s'avance,
Où pourrai-je désormais.

Fuir des mortels l'odieuse présence ? (Du Boullay 1690, III, 4, p. 46-48.)

Bien que les strophes soient irrégulières, le modèle reste celui des stances dans lesquelles le personnage laisse libre cours à sa réflexion et à son émotion. Le pathétique ne relève pas seulement de l'invocation à la mort lancée dans les deux dernières strophes. Orphée se dépouille aussi de ce qu'il a et qui est vu comme des oripeaux dont il faut se débarrasser : jeter la couronne et la lyre, ignorer la puissance de sa voix et de sa musique, c'est se nier soi-même. Cependant, Orphée conserve un pouvoir sur ce qui l'entoure en renversant le cours du monde et de la nature : les animaux sauvages l'écoutent, la nature reprend vie alors que lui-même chante un thrène douloureux. Le discours est marqué parfois par une grandeur pathétique : les yeux qui doivent se noyer dans les pleurs, les répétitions de l'interjection « hélas », l'appel à la cruauté des bêtes sauvages, tout concourt à renforcer le caractère douloureux de la lamentation. En réalité, il y a un décalage entre la situation du poète et le monde environnant : Orphée voudrait se taire alors que les ruisseaux prennent vie, il cherche à quitter le monde alors qu'il y a encore autour de lui une présence humaine et animale. Orphée est donc condamné à chanter indéfiniment sa douleur et seule la mort peut l'arrêter²⁵. Lully a pour modèle la grande plainte que Rossi écrit au début du troisième acte de son *Orfeo* de 1647, « *Lagrime, dove sete?* ». Le compositeur italien a privilégié une forme strophique assez dépouillée : les strophes sont encadrées par la même ritournelle de la basse continue. Louis Lully, quant à lui, choisit de caractériser chaque strophe en fonction des mots et des idées énoncés. Précisons, en outre, que Lully se situe dans la droite lignée de l'opéra vénitien : ce dernier avait fait du *lamento* un genre à part entière, fusion de la musique et du théâtre, pour reprendre ici les mots d'Ellen Rosand (1991, p. 361-386).

La lamentation s'ouvre sur un prélude en *sol* mineur dans lequel violons et flûtes entrent sur un motif en imitation dont la tête joue avec des intervalles dissonants : le demi-ton ascendant (*ré-mi*) qui s'élargit sur la quinte diminuée descendante (*mi-la*) (voir l'annexe 4). Ce motif intervallique de la plainte est repris par la voix. Dès l'entrée d'Orphée, la « symphonie » s'est étoffée : on passe à cinq parties qui tissent un véritable contrepoint autour de la voix. Louis Lully n'est pas seulement soucieux d'une écriture orchestrale dense ; les dynamiques ont aussi leur importance. Ainsi, le motif de l'écho dans la deuxième strophe est-il annoncé dans la ritournelle par des effets de *forte* et de *piano* (voir l'annexe 5). Le passage en ternaire permet au compositeur de modifier l'agogique : à la cellule blanche-noire des trois parties de tailles, quintes et basses, s'agrège le rythme de croche pointée-double croche aux deux premiers violons. Lully

25 Chez Virgile, même après sa décollation et la dispersion de ses membres, Orphée continue sa plainte.

recherche une certaine fluidité du rythme : au moment où Orphée évoque les ruisseaux se mettant à couler, ce sont tous les instruments qui dessinent un mouvement de six croches par mesures comme pour illustrer l'eau qui coule et les pleurs versés.

Les trois dernières strophes sont écrites en récitatif. La « symphonie » s'est interrompue au moment où le poète se débarrasse de sa couronne et de sa lyre. Cette interruption est symbolique, car elle signale que l'harmonie créée par toutes les parties instrumentales n'a plus suffisamment de pouvoir et que seule la voix chantée accompagnée uniquement par la basse, à l'instar d'une lyre orphique, peut encore soutenir la plainte. L'avant-dernière strophe passe dans le ton homonyme de *sol* majeur. La basse qui précède l'entrée de la voix est construite sur une octave ascendante (*sol-sol*) en blanche et s'ouvre sur un tétracorde descendant en blanche également (*sol-ré*) qui se résout précipitamment en doubles croches sur le pentacorde (*ré-sol*). Cette strophe est d'autant plus intéressante qu'il y a un contraste saisissant entre le calme apparent de la voix et le mouvement de la basse continue en doubles croches alors même que le texte atteint un acmé dans le désespoir²⁶. Lully n'oublie pas non plus, dans l'invocation à la mort qui conclut la lamentation, certains procédés que son père avait empruntés à la musique italienne : la quarte augmentée descendante *sol-ré#* sur « Ô Mort » laquelle est soutenue par un tétracorde *si-fa#*, qui eût pu annoncer une nouvelle lamentation sur une basse obstinée. Mais le confident d'Orphée, Eurimède, est là et la plainte doit cesser (voir l'annexe 6). On voit ainsi comment Louis Lully perpétue la tradition de la lamentation orphique. Si l'on se fonde sur ce que fait Monteverdi en 1607, les moyens musicaux sont différents. Ainsi, le compositeur italien, choisit-il la seule basse continue pendant tout le thrène du chantre. Mais l'expression est alors portée à son paroxysme grâce à plusieurs éléments. En premier lieu, le jeu sur les intervalles qu'ils soient à la basse ou encore à la voix et les harmonies dissonantes avec le chant qui renforcent le caractère douloureux de ce long monologue. Ensuite, les modulations qui donnent une couleur particulière à cet ensemble dans lequel tout concourt à créer un effet pathétique particulièrement saisissant. Peu de moyens, mais une très grande efficacité rhétorique. Presque un siècle plus tard, la forme s'est encore élargie, et ce qui est avant tout recherché, c'est une sobre expressivité.

Malgré l'extrême désespoir du personnage, il y a encore une forme de retenue et de cadre qui semblent imposer le librettiste et son compositeur. Cependant, on trouve ici comme un écho de l'affliction du poète au moment de la première mort d'Eurydice. Ce passage traité aussi bien par Du Boullay que par Lagrange-Chancel montre que la tempérance et la pondération de l'apollinien volent en éclats face à l'annonce de la mort de la bien-aimée. Il s'agit là d'un *apollinien dégradé* dans lequel le personnage semble laisser place à un « beau désordre » des émotions et des passions. Il suffit de lire l'extrait ci-dessous issu de la tragédie en musique de Lully et Du Boullay :

Et je sens ma faible paupière
S'ouvrir encore à la lumière,
Lorsqu'Euridice vient de la perdre à jamais !
Ô honteux ! ô lâches regrets !

26 « Je ne la verrai plus ! O tourment effroyable / Nul espoir ne vient plus s'offrir ».

Quand je devrais plutôt la suivre
 Euridice, eh ! comment pourrai-je vous survivre ?
 Mais je ne la vois plus... Ah ! laissez-moi courir
 Près de ce qui m'en reste.
 Après ce coup funeste
 J'y veux mourir (Du Boullay 1690, I, 8, p. 25).

L'*apollinien dégradé* se manifeste donc par l'illusion donnée au spectateur d'un désordre et d'une confusion des émotions alors que l'on se trouve dans le cadre d'un discours construit et réfléchi²⁷ : si Orphée compare sa situation à celle de sa bien-aimée, le deuxième temps de la tirade marque le questionnement de poursuivre son existence sans elle, pour conclure sur un appel à la mort. La tirade procède donc par gradation, voire par amplification. Tout le texte est marqué par une emphase débordante : les vers exclamatifs, la question oratoire, les hésitations rhétoriques ou les effets d'antithèse montrent qu'Orphée semble près de basculer dans la folie et le suicide et que la maîtrise de soi est toute relative. Cette perte momentanée du contrôle de soi montre aussi, pour reprendre les termes de Blanchot, qu'Orphée fait preuve d'impatience²⁸. En réalité, comment ne pas comprendre le terme du critique de façon polysémique ? L'impatience ne renvoie pas seulement à cette absence de contrainte qui pousse Orphée vers le désespoir. Il faut entendre le mot dans son sens étymologique : le héros est incapable d'endurer la douleur et de souffrir, et seule la mort pourrait mettre un terme à un mal trop aigu.

Le mythe d'Orphée permet donc dès la fin du XVII^e siècle et dans le premier tiers du siècle suivant d'opposer rigoureusement deux modes d'expression du tragique. Sorte de clarté obscure, l'*apollinien* et le *dionysiaque* s'opposent et se confrontent pour mieux mettre en relief les tourments des personnages et leurs passions contrariées et bouleversées. Orphée est un personnage « solaire » qui progressivement s'enfonce dans la nuit. Si l'on fait exception d'Eurydice, pleine de bonté et de compassion, les héroïnes Orasie, Philonice et dans une large mesure Céléno regardent du côté du Mal. La fable orphique pose dès lors la question de la propagation du Mal qui entraîne le déferlement de la toute-puissance de la violence et de la destruction.

PUISSANCE DU MAL, PUISSANCE DE LA VIOLENCE ET DE LA DESTRUCTION

Le Mal, en effet, est inscrit au cœur des deux pièces. Protéiforme, il apparaît cependant toujours lié à la passion amoureuse. Pour les héroïnes de Du Boullay et Lagrange-Chancel, il s'agit en premier lieu d'éliminer une rivale encombrante qui fait obstacle à l'amour ressenti pour Orphée. La tragédie lyrique recourt à de grandes scènes d'invocation aux Enfers : le maléfice doit aboutir à faire périr une victime désignée. Ces passages sont courants à l'opéra puisque ce dernier a pour cadre le

27 Pour une synthèse sur cette question des discours et de la passion, voir Forestier 2010, p. 143-145.

28 Voir Blanchot 1996, p. 228 : « Orphée est coupable d'impatience ». On retrouve dans le livret cette idée. Ainsi, à la scène 8 du deuxième acte, au moment où le couple s'apprête à sortir des Enfers, Orphée puis Eurydice déclarent : « Ah ! que je sens d'impatience ! » Et lorsqu'Eurydice est enlevée une seconde fois à Orphée, celui-ci s'empare : « Funeste impatience ! » (Acte II, scène 9).

merveilleux et le surnaturel. Ce goût pour un mal esthétisé se retrouve dans les deux tragédies sous une forme plus ou moins développée. Dans la tragédie de 1690, il s'agit d'une invocation assez courte de la reine Orasie. La reine de Thrace, devant sa confidente Ismène, invoque le serpent et demande à celui-ci de faire mourir Eurydice :

O toi, qu'un charme plein d'horreur
Vient d'instruire, en secret, à servir ma fureur,
Serpent, que sous ces fleurs cache cette prairie,
Cent nymphes, dès ce jour, y porteront leurs pas ;
Discerne bien mon ennemie,
C'est elle à qui tu dois donner un prompt trépas (Du Boullay 1690, I, 1, p. 10).

On remarque que cette invocation est très ramassée et qu'en six vers le maléfice a été déclenché. Il n'y a pas ici, comme c'est l'ordinaire dans la tragédie lyrique, une grande scène avec chœur et divertissements dansés. Orasie pourrait être à l'image d'une Médée ou d'une Armide qui a le pouvoir d'invoquer le mal et de le diriger. Mais bien que l'on soit dans un monde païen, la référence au serpent n'est pas sans évoquer la figure du Mal absolu et de Satan. Du Boullay inverse les codes : ici, Orasie revêt le costume de la sorcière, non pas celle de la mythologie, mais celle que le christianisme a inventée et qui fait de cette femme un suppôt du Mal et du Diable. La reine de Thrace a tout pouvoir sur l'entité maléfique qu'elle domine et à qui elle enjoint d'exécuter son dessein criminel. La jalousie apparaît donc comme le moteur du mal, propice aux desseins les plus noirs. Louis Lully a condensé cette scène qui eût pu être plus développée. Dans la tonalité de *ré* majeur, l'orchestre déploie un rythme lancinant de croches répétées qui forme une masse harmonique au-dessus de laquelle la voix de la reine peut déclamer son invocation et exprimer tout son ressentiment. On notera que la voix se déploie du grave (*ré*) à l'aigu (*fa*♯) en de grands sauts qui montrent ainsi une forme de puissance de l'héroïne et sa capacité à maîtriser les forces maléfiques. Le rythme évolue aussi avec les propos d'Orasie : d'abord fait de croches et de noires, celui-ci devient plus véhément au moment où la reine demande au serpent d'attaquer Eurydice : croches pointées doubles et doubles croches forment l'essentiel de cette déclamation plus impétueuse.

La scène d'invocation chez Larange-Chancel est de loin beaucoup plus développée. Philonice s'en remet à Céléno pour assouvir sa vengeance. La magicienne, dans une grande scène de goétie, invoque les puissances infernales :

On voit sortir de la terre une grotte magique, au travers de laquelle on découvre une affreuse et vaste solitude.

Vous, à qui tant de fois j'ai livré des victimes,
Qui punissez ensemble et protégez les crimes,
Noires filles du Stix, impitoyables sœurs,
Du profond de l'Érèbe écoutez mes clameurs.
Il ne faut qu'ici tout l'Enfer se déchaîne,
Un seul de vos serpents servira mieux ma haine.
Portez-le promptement, courez l'ensevelir
Dans les fleurs qu'une nymphe achève de cueillir. [...]

Une troupe d'esprits aériens descend à l'entrée de la grotte en forme de tourbillon, et fait l'entrée du second acte (Larange-Chancel [1736], II, 5, p. 110-111).

Cette invocation est très proche des modèles que l'on peut trouver dans la tragédie lyrique et que Sylvie Bouissou a analysés et commentés (Bouissou 2011, p. 101-106). Cette « configuration du maléfice » s'opère en quatre temps : la phase d'invocation, la phase d'action rituelle avec chœurs et divertissements dansés, la phase d'incantation que l'on a donnée ci-dessus, le tout se concluant par une sorte de cataclysme. On n'a retranscrit ici qu'une seule partie de la tirade de la magicienne, mais on remarque la présence des deux dernières phases du rituel. En l'absence de musique, on ne peut que supposer la manière dont celle-ci devait intervenir. Ainsi, le surgissement de la grotte et le déferlement des esprits à la fin de la scène devaient être de toute évidence accompagnés par la musique, ne serait-ce que pour une question pratique : il s'agissait de « couvrir » le bruit fait par les machines et annoncer de manière solennelle le début de l'incantation et la fin de la scène. En l'absence de chœurs, on peut supposer que le divertissement dansé a été déplacé à la fin de la scène au moment de la descente des esprits dans la grotte. De toute évidence, Lagrange-Chancel se plaît à pasticher des modèles et à jouer aussi avec un public averti. Ainsi, les vers 3 et 4 sont très proches, par exemple, de l'invocation de la Médée de Charpentier et Thomas Corneille en 1693²⁹. Le cadre est d'ailleurs similaire puisqu'il s'agit d'éliminer une rivale, Créüse. En lieu et place des poisons et des sucs, ce sont les serpents qui font office d'arme de la vengeance. En effet, Aleuton, à la fin de la scène, sort des Enfers accompagnée d'un serpent³⁰. On voit donc à travers ces deux exemples une vision différente de la scène d'invocation : à une vision plus chrétienne dans laquelle le Mal est incarné sous la figure du serpent s'oppose une sorte de pastiche de la scène de goétie de la tragédie lyrique : la solennité et la pompe technique concourent aussi au plaisir d'un spectacle effrayant, voire terrifiant.

Le Mal n'est pas seulement caractérisé par ces scènes d'invocation qui devaient mettre en valeur toute la complexité technique de la machinerie de la tragédie lyrique ou à machines. En développant ce thème dans leurs pièces, Du Boullay et Lagrange-Chancel en ont fait un moteur dramaturgique de la première importance. Cette force obscure qui saisit les héroïnes que sont Orasie et Philonice sait aussi se tapir dans les méandres du langage et le subvertir. C'est ainsi que les deux reines, pour masquer leur dépit et leur désespoir, recourent à la feinte. En effet, Orasie comme Philonice semblent accepter le mariage entre Orphée et Eurydice à tel point qu'elles l'encouragent : c'est le cas de Philonice. Les deux extraits ci-dessous montrent combien il s'agit de travestir la vérité et d'user de faux-semblants :

De votre hymen nouveau les doux commencements
 Demandaient de la complaisance ;
 Mais, songez désormais qu'après un si long temps
 Vous nous devez votre présence (Du Boullay 1690, I, 2, p. 14).

29 *Médée*, acte III, scène 5 : « Noires filles du Styx, divinités terribles / Quittez vos affreuses prisons ».

30 Encore une fois, le dramaturge se plaît à faire des références : Aleuton est aussi invoquée par Cybèle dans *Atys* de Lully-Quinault et dans un contexte presque similaire, puisqu'il s'agit de se venger d'une rivale. La déesse est également éconduite par son grand-prêtre, Atys. Aleuton rend fou le jeune homme, qui assassine sauvagement Sangaride, sa bien-aimée.

Vous m'avez prévenue ; et je venais, Seigneur,
 Sur cet heureux hymen vous découvrir mon cœur.
 Vous pouvez dès ce jour en célébrer la fête.
 Moi-même avec éclat j'aurai soin qu'on l'apprête ;
 Et je prends tant de part à des liens si doux,
 Que j'espère y trouver plus de plaisir que vous
 (Lagrange-Chancel [1736], II, 2, p. 103-104).

On voit donc ici comment le Mal insidieusement vient s'immiscer entre le héros et les prétendantes déjà éconduites. Le langage est le véhicule d'un discours où ne règnent que la fausseté et la rancœur. Orphée est pris dans un piège où les mots ne sont plus le reflet d'une pensée profonde et sincère. Il s'agit de farder sous les allures de l'amitié et de l'entente une violence qui ne cherche qu'à être expulsée et à se déchaîner. Les mots utilisés sont révélateurs d'un double discours : « doux commencements », « complaisance », « liens si doux », « plaisir », il y a ici une sorte de double énonciation qui est elle-même dévoyée dans la mesure où les mots adressés à Orphée peuvent être compris de manière différente par le héros qui croit cette amitié acquise et par le spectateur qui sait quelle est la stratégie mise en place. Orasie comme Philonice usent donc de la tactique rhétorique de la subversion du langage pour faire croire au héros que ce mariage est le bienvenu et qu'elles l'acceptent de leur plein gré. Cette première étape est pour le moins la plus pernicieuse, car tout y est caché et le faux prend l'allure du vrai³¹. À ce premier degré de pénétration du Mal s'ajoute un second dans lequel la colère est doublée d'une vengeance irrépressible. En réalité, il y a dans cette combinaison des deux sentiments un plaisir cruel et malin à voir aussi sa victime tomber sous ses coups. Le cas d'Orasie, dans la version de 1690, est d'autant plus intéressant qu'elle ne développe pas son discours. En quelques vers, elle abandonne Orphée aux bacchantes et à leur prêtresse, et déclare toute la haine qu'elle ressent pour le chancre :

Épargne-toi cette espérance vaine ;
 C'en est fait, je ne t'aime plus.
 Tu me peux désormais chercher quelque autre peine,
 Mais je dois te punir de tes cruels rebuts ;
 Tremble ma vengeance est prochaine,
 C'en est fait, je ne t'aime plus (Du Boullay 1690, III, 2, p. 44).

Il s'agit ici d'une véritable condamnation à mort qui ne laisse aucune possibilité à Orphée d'échapper à son sort. Orasie emprunte ici à deux personnages essentiellement. Tout d'abord, elle s'affirme comme une déesse de la vengeance à l'image de Némésis, par exemple. Par ailleurs, la sentence n'est pas aussi sans évoquer le

31 Cette question des vices grimés en vertus est au cœur des débats autour du théâtre dans la France classique. On peut se reporter à l'ouvrage de Thirouin, Laurent (1997), *l'Aveuglement salutaire, le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, p. 210-216. Bossuet dénonce aussi cette faiblesse de la passion « si artificieusement changée en vertu », in *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, Hatier, 1925, p. 11.

personnage de Roxane qui, en chassant Bajazet, alors que celui-ci n'a pas répondu à ses demandes, condamne le jeune frère du sultan à mourir en le poussant hors du sérail³². D'une certaine manière, Orasie chasse Orphée pour mieux le livrer à la fureur des bacchantes et en faire la victime expiatoire de leur fureur. On est ici proche de la folie sanguinaire et la musique de Lully caractérise ce courroux destructeur. En effet, la commination de la reine de Thrace se déploie sur une basse obstinée qui tourne autour d'elle-même et des mêmes intervalles : la tête du motif de basse s'étend sur une octave (*la-mi-la*) pour ensuite s'ouvrir sur une gamme de *la* mineur descendante qui trouve sa résolution sur une octave redoublée de la dominante. Le rythme anapestique contribue aussi à renforcer le caractère furieux de cette déclaration tandis que l'ambitus de la voix est également restreint puisqu'il tourne autour d'une octave plus une note (*mi₃-fa₄*) (voir l'annexe 7).

Cette fureur et ce courroux ne sont pas sans évoquer aussi une forme de possession : ici l'amour s'apparente à une entité maléfique qui saisit celui qui en est victime et le pousse à commettre un crime irréparable. Cette forme de possession démoniaque que rien ne peut apaiser, si ce n'est le crime, est encore plus éloquente chez Philonice :

O vengeance ! ô fureur trop longtemps retenue !
 De votre liberté l'heure est enfin venue.
 En vain jusqu'à ce jour, j'ai su vous commander,
 Au torrent qui m'entraîne il est temps de céder ; [...]
 Non, je ne verrai point ce spectacle odieux [le mariage] ;
 Tombe plutôt sur moi la colère des dieux.
 Que tout meure avec nous. Dans la même contrée
 Renouvelons plutôt les fureurs de Térée³³ ;
 Et que le sang fatal qui m'a donné le jour
 Se reconnaisse encore aux crimes de l'amour
 (Lagrange-Chancel [1736], II, 3, p. 105-106).

Vengeance et fureur apparaissent ici comme deux allégories maléfiques qu'il faut expulser pour donner une toute-puissance à la destruction du couple Orphée-Eurydice. Philonice est en réalité son propre démon. Desserrer l'étau dans lequel elle a enfermé tout son ressentiment, c'est aussi provoquer son propre mal. Elle le signifie très clairement en appelant à la mort et en réclamant la colère des dieux. Philonice, à l'instar de Phèdre, se présente aussi comme la descendante d'une race maudite et qui ne peut trouver son contentement que dans le sang de la victime ou dans son propre sang. Le langage tragique n'est plus ici un exutoire qui permet de s'exorciser et d'apaiser ses propres démons. La libération de la parole devient une manière d'affirmer que l'on s'enferme dans le mal et que cette pente descendante vers le crime, la destruction et le sang, ne connaît plus désormais de limites.

32 Il s'agit de la fameuse injonction de Roxane, « Sortez », prononcée par la sultane à l'acte V, scène 4 de *Bajazet*.

33 Il s'agit ici du roi de Thrace qui viole Philomèle, sœur de Procné, son épouse (Ovide, *Métamorphoses*, livre VI).

À la manière d'une contagion, ce mal se répand aussi dans les paroles d'Orphée. En effet, en perdant une seconde fois Eurydice et en apprenant qu'Orasie ou Philonice sont responsables de sa mort, il cherche à assouvir sa vengeance et à provoquer le mal. Le héros sait que sa propre mort est aussi un moyen de toucher son ennemie au plus près. Au cinquième acte de la pièce de Lagrange-Chancel, les dernières paroles d'Orphée montrent que celui-ci n'espère que revoir Eurydice aux Enfers et que cet amour, par-delà la mort, est une vengeance assez pleine qui laisse Philonice face au mal qu'elle a provoqué et seule devant son désespoir de se voir encore éconduite au moment où elle cherche à se faire pardonner :

De ta rage plutôt viens admirer l'effet,
Barbare ! et t'applaudir de ton double forfait.
Je suis assez vengé si mon père propice
Me permet de revoir les mânes d'Euridice
(Lagrange-Chancel [1736], V, 5, p. 153-154).

Les paroles sont d'autant plus terribles qu'elles accablent la reine de Thrace : ce sont deux crimes qu'elle a commis ou du moins qu'elle a fait commettre. Ce mal, chez Philonice, semble dans un dernier sursaut vouloir se convertir en remords au moment où elle prend conscience de perdre celui qu'elle aime. De bourreau, elle veut devenir victime expiatoire d'un sacrifice comme elle le précise en ouverture de la scène :

Viens, malheureux Orphée, approche et venge-toi.
Mêle mon sang au tien. Dans mon sein homicide
À ta mourante main je servirai de guide (*ibid.*, V, 5, p. 153).

Ce mal qu'Orphée entend étendre au-delà de sa mort se retrouve également dans le livret de Du Boullay en 1690 : le héros n'entend pas oublier Eurydice malgré sa mort et c'est ainsi que la reine Orasie se trouve une nouvelle fois éconduite.

Un jour ! l'avez-vous pu croire
Qu'Euridice jamais sorte de ma mémoire ?
Non, non, malgré la mort, elle sera toujours
L'unique objet de mes amours,
Et de votre impuissante rage.
C'est ainsi que je laisse à venger mon outrage
À votre désespoir, à vos transports jaloux :
Ah ! que ne m'aimez-vous mille fois davantage,
Pour en ressentir mieux l'horreur que j'ai pour vous (Du Boullay 1690, III, 2, p. 44).

Texte d'une extrême cruauté s'il en est. L'exclamation « un jour ! » vient totalement balayer d'un revers de main les espoirs chéris par Orasie. Ce passage est d'autant plus frappant qu'il résume toute la haine du chanteur pour la reine de Thrace. Orphée montre que son amour n'a pas de limites, qu'il peut encore braver la mort et que la colère et le courroux de la reine n'ont aucune incidence, aucun effet sur cet amour. Ce sont surtout les derniers vers qui sont les plus symboliques : à l'instar de Philonice, Orasie reste seule face au cataclysme qu'elle a provoqué et qu'elle ne peut réparer. L'hyberbolisation des deux derniers vers montre aussi qu'Orphée est dans une surenchère du mal et que sa haine eût été encore plus grande, à l'image de la passion d'Orasie.

CONCLUSION

Avec la tragédie en musique de Lully et Du Boullay et la pièce de Lagrange-Chancel, le mythe d'Orphée est entré de plain-pied dans la sphère tragique. Le compositeur et son librettiste comme le dramaturge ont pris en charge non seulement la tradition lyrique française (et à certains égards, italienne), mais aussi celle du théâtre tragique qui leur était contemporain. Violence des passions, destruction de soi et d'autrui, volonté consciente de faire le mal, ces deux œuvres font ressortir la part sombre de la fable et exploitent à fond la toute-puissance de la violence³⁴. La tragédie en musique de 1690 fait la part belle à la passion destructrice. On n'est plus ici dans la galanterie amoureuse telle qu'elle a été reprochée à Quinault et de manière générale à la tragédie lyrique. En réalité, pour reprendre l'idée de Georges Forestier à propos des tragédies de Racine, les conflits tragiques de ces deux pièces reposent sur une impossibilité pour les personnages de résister à la passion (voir Forestier 2010, p. 287). On parle plus spécifiquement ici des héroïnes, mais la douleur d'Orphée, le soin qu'il prend à se venger alors qu'il est irrémédiablement condamné à mort, fait de lui aussi un héros de tragédie. La passion amoureuse est devenue ici proprement *tragique*, c'est-à-dire qu'elle pousse sa victime vers une destinée implacable et inexorable qui ne peut aboutir qu'à la mort. D'une certaine manière, les personnages sont entraînés dans une chute, et comprenons aussi ce mot dans le sens chrétien qu'il revêt : la tentation de la passion mène les héroïnes à la faute et donc au crime³⁵. Le meurtre d'Eurydice et ses prémices, que l'on trouve dans la naissance de la passion amoureuse tout comme dans la mort des deux reines provoquées indirectement par Orphée, peuvent apparaître comme le bouleversement d'un monde et de destinées. En faisant de la passion et de ses corollaires que sont le Mal et la violence un enjeu dramaturgique de première importance, Lully-Du Boullay et Lagrange-Chancel sont parvenus à une forme sublime dans l'expression des émotions et des sentiments, sublime dans lequel la grandeur pathétique s'allie à la terreur provoquée par l'amour destructeur et ravageur.

34 En réalité cette violence extrême prend appui aussi sur la poétique aristotélicienne et fait partie des conditions d'être d'une tragédie comme le précise par exemple Corneille dans le *Discours sur le poème dramatique*. On pourra se reporter à Kintzler 1991, p. 228-232.

35 On pourra pousser encore plus loin cette lecture judéo-chrétienne, notamment pour la version de 1690. En effet, le cadre pastoral du premier acte du livret de Du Boullay peut tout à fait être transposé dans un cadre édénique, le serpent venant ici contaminer ou souiller un monde encore situé dans un âge d'or. La mort d'Eurydice, et donc son crime, peut aussi être relue sous l'angle du premier crime de Caïn : les deux frères sont rivaux pour plaire à Dieu, tout comme Orasie qui voit en Eurydice une rivale pour l'amour d'Orphée. En outre, le cycle du mal ne semble pas vouloir prendre de fin à cause de la vengeance outre-tombe de la reine de Thrace, alors que chez Lagrange-Chancel, le trépas de Philonice vient restaurer, somme toute, une paix et un ordre précaires.

BIBLIOGRAPHIE

- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire* (1996), Paris, Folio essais.
- Bossuet, Claude-Bénigne (1925), *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, Hatier.
- Bouissou, Sylvie (2011), *Crimes, cataclysmes et maléfices dans l'opéra baroque français*, Paris, Minerve.
- Buch, David J. (2008), *Magic Flutes and Enchanted forests*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Corneille, Pierre (1963), *Discours sur le poème dramatique*, Paris, Seuil.
- Du Boullay, Michel (1690), *Orphée*, Paris, Ballard.
- Durey de Noinville, Jean-Bernard, ([1752]1972), *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France*, Genève, Slatkine Reprints.
- Fétis, François-Jean (1875), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, tome V, Paris, Firmin-Didot Frères.
- Forestier, Georges (2010), *La tragédie française, passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin.
- Gerbino, Giuseppe (2009), *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Girdlestone, Cuthbert (1972), *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève, Droz.
- Kintzler, Catherine (1991), *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve.
- Lagrange-Chancel, François-Joseph de ([1736]), *Orphée, tragédie en machines*, [s. l.], [s. n.].
- Legrand, Raphaëlle (2013), « Orphée. Baro/queer », *Transposition. Musique et théorie queer*, n° 3, <http://transposition.revues.org>, consulté le 7 avril 2019.
- Maulpoix, Jean-Michel (2000), *Du lyrisme*, Paris, José Corti.
- Naudeix, Laura (2004), *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Honoré Champion.
- Nietzelt, Otto (1908), *Lagrange-Chancel als Tragiker*, Leipzig, Dr. Seele and Co.
- Nietzsche, Friedrich (1994), *La naissance de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, trad. de l'allemand par Jean Marnold et Jean Morland, éd. rev. par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Librairie générale française.
- Ovide (1966), *Métamorphoses*, trad. du latin par Joseph Chamonard, Paris, Garnier-Flammarion.
- Picard, Thimothée, « Les figures lyriques d'Orphée (ou la représentation allégorique que l'opéra s'offre de lui-même). Étude du mythe d'Orphée dans les opéras du XVII^e et XVIII^e siècles », dans Pistone et Brunel 1999, p. 63-88.
- Pistone, Danièle, et Pierre Brunel (1999), *Musiques d'Orphée*, Paris, PUF.
- Racine, Jean (2012), *Phèdre*, dans *Œuvres complètes*, édition de Gorges Forestier, Paris, Gallimard.
- Recueil général des opéras* (1971), tome IV, Genève, Slatkine Reprints.
- Rosand, Ellen (1991), *Opera in Seventeenth-century Venice, the Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press.
- Thirouin, Laurent (1997), *L'aveuglement salutaire, le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion.
- Virgile (1926), *Les géorgiques*, texte établi par Henri Goelzer, Paris, Les Belles Lettres.

ANNEXES³⁶

- Annexe 1 : Lully / Du Boullay, *Orphée* (1690), III, 6, mesures 1-5.



ACTE TROISIÈME. 219
CHŒURS DE BACCHANTES.
Qu'il perisse, Qu'il perisse le profane Qui nous condamne.

- Annexe 2: Lully / Du Boullay, *Orphée* (1690), III, 6, mesures 1-25.



ACTE TROISIÈME. 243
VIOLONS,
LA PRÊTRESSE.
Il meurt enfin l'Ennemy de nos Loix, Il reçoit son juste supplice, Son sang qu'ont répandu cent Thirses à la fois Vient d'étouffer l'indigne voix Qui ne célébroit Qu'Euridice, Il reçoit son juste supplice, Il meurt enfin l'Ennemy de nos loix.
BASSE-CONTINUE.
BASSE-CONTINUE.
BASSE-CONTINUE.
BASSE-CONTINUE.
Hh ij

36 Annexes tirées de Louis de Lully (1690), *Orphée. Tragédie mise en musique par Monsieur de Lully l'aîné*, Paris, Christophe Ballard, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90627282/f3.image.r=orph%C3%A9%20du%20boullay%20lully>, consultée le 11 octobre 2019.

- Annexe 3: Lully / Du Boullay, *Orphée* (1690), II, 5, mesures 1-16.

14^A O R P H E E,
 SCENE V.
 O R P H E E , & les precedents.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-CONTINUE.

- Annexe 4 : Lully / Du Boullay, *Orphée* (1690), III, 4, mesures 1-14.

204

IM O R P H E E, O A

SCENE IV.

ORPHEE seul.

PRELUDE, VIOLONS.

FLUTES.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-CONTINUE.

- Annexe 5: Lully / Du Boullay, *Orphée* (1690), III, 4, mesures 41-43.

ACTE TROISIÈME. 207

The image shows a page of a musical score for the opera *Orphée* (1690) by Jean-Baptiste Lully and Pierre Du Boullay. The page is titled "ACTE TROISIÈME." and is numbered "207". The score is for the Basse-Continue (Cello and Double Bass) and consists of two systems of music. The first system contains measures 41-43. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegretto". The dynamics are marked "doux" (soft) and "fort." (loud). The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system continues the music from the first system. The page is numbered "207" in the top right corner.

- Annexe 6: Lully / Du Boullay, *Orphée* (1690) III, 4, mesures 170-196.

216 ACTE III. ORPHÉE. SCÈNE IV.

Je ne la verray plus ! ô tourment effroyable ! Nul espoir ne vient plus s'offrir,

Tygres, Lyons, venez me secourir, Déchirez, devez un Amant misérable, He-

lasten me faisant périr, vous me rendez à ce que j'aime, He quoy? vous m'épar-

gnez? vous me laissez souffrir, Cruels encor dans vostre pitié mes- me.

O mort! ô douce mort! viens finir mes re- grets; J'entens du bruit, on s'a-

BASSE-CONTINUE.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-CONTINUE.

- Annexe 7: Lully / Du Boullay, *Orphée* (1690), III, 2, mesures 77-89.

O R P H É E.

120

vaine, C'en est fait, je ne t'aime plus. Tu me peux désormais chercher quelqu'autre

BASSE-CONTINUE.

peine, Mais je dois te punir de tes cruels rebuts; Tremble, ma vengeance est pro-

chaine; C'en est fait, je ne t'aime plus.

BASSE-CONTINUE.