

Les enjeux de la célébration royale dans *Armide* de Lully et Quinault (1686)

Version d'auteur. Paru dans *Arts et pouvoir, Revue d'analyse musicale*, n° 50, février 2004, p. 16-27.

Lors de la création de la tragédie en musique, Lully et Quinault ont perpétué la pratique de l'*encomium* déjà à l'œuvre dans les divertissements royaux, notamment dans le ballet de cour. Cependant ils opèrent un glissement dans l'esprit et le ton de la glorification du roi : celle-ci devient plus symbolique et plus allégorique et transfigure davantage encore l'image monarchique. L'élaboration de la tragédie en musique tient également compte d'un autre facteur : le goût et les demandes du public. En effet, l'ouverture début 1674 d'une salle d'opéra, celle du Palais Royal, permet aux Parisiens de fréquenter régulièrement ce type de divertissement. L'institution gérée par Lully rend toute son importance à la capitale : le public a son mot à dire presque autant que le roi ou la cour. Ainsi, Lully et Quinault ont-ils dû créer un spectacle capable d'être accepté par les Français, toutes classes sociales confondues – « d'un rang entre la princesse à la cuisinièreⁱ ». Ils ont tenu compte de bien des éléments de la tradition nationale, en puisant aussi bien auprès de la tragédie littéraire que du ballet de cour et de la comédie-balletⁱⁱ. -

Les deux artistes agissent ainsi sous la contrainte de deux « pouvoirs » : celui de la monarchie –qui attend d'être célébrée avec toutes les convenances possibles- et celui du public –attaché aussi bien à des principes esthétiques qui régissent les relations texte-musique qu'à un goût prononcé pour la danse et les machines.

On peut se demander si, devant des obligations tellement fortes, Lully et Quinault ont réduit leur espace de liberté, espace nécessaire à toute démarche artistique. Il est donc pertinent de s'interroger sur la portée musicale et dramatique de l'opéra : peut-on l'envisager comme un pur spectacle de propagande monarchique, certes orné d'éléments capables de séduire un public varié ?

L'analyse d'*Armide*, œuvre créée en 1686, montre au contraire que le poète comme le musicien ont orienté le drame selon une vision personnelle et ont déplacé la glorification royale vers un objet plus profondément humain et artistique.

L'étude proposée ici s'appuie essentiellement sur la présentation d'éléments dramaturgiques, ceci pour deux raisons. La première repose sur une évidence : la tragédie en musique mêle à la fois le drame et la musique. Ainsi les aspects artistiques –le texte poétique, l'écriture musicale- et les aspects scéniques –progression dramatique, caractérisation des personnages, etc.- sont-ils aussi importants les uns que les autres et difficiles à dissocier. La deuxième raison qui préside à ce choix relève plus strictement de l'analyse musicale : c'est par le maniement d'une architecture sonore, la disposition d'unités qui conjuguent à la fois symétries et disparités que Lully montre qu'il est un auteur dramatique de premier plan. L'étude tient compte, bien sûr, des détails et techniques d'écriture employés par le compositeur. Cependant ils ne prennent tout leur sens qu'à l'intérieur d'un ensemble plus vaste et pensé en termes de grands équilibres.

Même s'il n'est pas encore très répandu, ce type d'analyse a déjà été engagé par certains musicologues, et plus particulièrement par Raphaëlle Legrand, dans cette même revue, à propos de *Persée* de Lullyⁱⁱⁱ. Nous nous proposons donc de l'appliquer à *Armide*, vue à travers les enjeux de la célébration royale.

1. LE DOUBLE CORPS DU ROI

Cette célébration s'impose tout particulièrement dans le prologue. Dès leur première tragédie, Lully et Quinault en ont fait un des lieux favoris de la louange royale. Cependant à l'examen, le prologue ne possède pas seulement cette fonction : il se présente également, selon les termes de Manuel Couvreur, « comme un sorte de vestibule qui annonce l'édifice

tout entier^{iv} ». Il est donc lié au drame et l'anticipe. Dans le prologue d'*Armide*, la Gloire et la Sagesse symbolisent la thématique déployée tout le long de l'opéra : le triomphe de la gloire – au sens de vertu chrétienne- sur l'amour profane. Les deux allégories, par leur présence dans le cœur d'un « auguste héros », montrent que le roi est habité par les plus nobles qualités humaines et religieuses et qu'il a su vaincre ses faiblesses. De manière encore plus directe, la Sagesse annonce le sujet du drame lui-même : elle invite les personnages à suivre le combat de Renaud :

« *Nous y verrons Renaud, malgré la volupté,
Suivre un conseil fidèle et sage.
Nous le verrons sortir du Palais enchanté,
Où par l'amour d'Armide il étoit arrêté ;
Et voler où la gloire appelle son courage.*^v »

Le spectateur est ainsi averti de la teneur principale de l'opéra : la victoire de Renaud sur les plaisirs et la volupté. Cette lutte est hautement allégorique : Renaud, chevalier chrétien, est identifié au roi –le terme de « héros » renvoyant à la fois au roi et à son allégorie- et Armide symbolise les tentations de la vie profane. Cependant la portée métaphorique du conflit ne prend sa véritable dimension que si on l'inscrit dans une conception politique et spirituelle héritée du Moyen Âge et répandue au XVII^e siècle : celle du double corps du roi^{vi}. Le monarque, en effet, est réputé posséder un corps mortel comme tous les humains, soumis aux maladies, à la mort mais également aux mauvais penchants, et un corps immortel qui se transmet par la dynastie et qui est le reflet de la perfection divine. Les deux corps du roi entrent souvent en conflit et ce combat constitue un des sujets favoris à l'opéra : les dualités entre gloire et amour, entre vertu et passion, entre bien et mal sont parmi les thématiques les plus courantes. Ainsi dans *Armide*, Renaud réussit-il à vaincre son inclination amoureuse. Il renonce au plaisir pour la gloire chrétienne : le roi renonce à son corps mortel pour son corps immortel.

Comme l'a démontré Manuel Couvreur^{vii}, cette double thématique engendre une construction binaire dans *Armide*, qui trouve des échos dans de nombreuses symétries internes. Citons, par exemple, le quatrième acte qui représente la victoire de la vertu sur l'amour profane grâce à l'action de deux nouveaux personnages, Ubalde et le Chevalier danois : tentés par les fantômes de leurs maîtresses dépêchés par Armide, ils résistent à cet enchantement. Ce combat préfigure celui de Renaud : l'acte quatre possède une fonction proleptique en annonçant l'issue du cinquième acte. De tels dispositifs apparaissent également à l'intérieur d'un acte : au cinquième, le divertissement (scène 2) forme un axe de symétrie entre les deux scènes d'adieux : ceux d'Armide à Renaud (scène 1) puis ceux de Renaud à son amante (scène 4).

Mais Lully et Quinault ont mis l'accent sur un autre conflit qui, cette fois, réside dans le cœur même de l'héroïne éponyme : l'enchanteresse est partagée entre son attirance irrésistible pour Renaud et la haine qu'elle devrait lui vouer, puisqu'elle est l'ennemie des chevaliers chrétiens. Son principal adversaire devient ainsi son objet le plus aimé. Ce conflit éclate dans le troisième acte dont la place, au centre du drame, n'est sans doute pas fortuite : Armide, déchirée et tourmentée, convoque la Haine –une des puissances maléfiques qu'elle a à son service- pour tenter d'oublier son amour sacrilège. Elle-même, incapable de résister, renonce à se détourner du chevalier qu'elle devrait haïr. Le combat entre gloire et volupté, fondement de l'opéra, se double donc, dans le personnage d'Armide, d'un conflit haine-amour, conférant à la magicienne une incontestable dimension humaine.

2. UNE DRAMATURGIE MUSICALE ÉLABORÉE

Le livret cependant, même s'il présente le personnage d'Armide comme complexe, ne parvient pas à faire oublier son objectif premier : la glorification du pouvoir, distanciée et métaphorique, à travers le conflit entre gloire et amour. Ce dualisme a sûrement inspiré Lully dans l'établissement d'une dramaturgie musicale. Elle peut s'examiner sur deux plans complémentaires : le rôle des tonalités et la construction des divertissements.

2.1 Rôle de tonalités

Raphaëlle Legrand, dans son analyse de *Persée*, a déjà mis en évidence la démarche si précise et si pensée de Lully dans l'établissement d'une architecture tonale, architecture qui se superpose, avec sa logique propre, à celle du poème. Ainsi, dans *Persée*, les symétries engendrées par le parcours harmonique donnent une grande cohésion à l'œuvre^{viii}. Il n'en est pas de même pour *Armide*, où la diversité règne : aucun équilibre à grande échelle ne se remarque, en particulier dans le prologue et le dernier acte où les tonalités sont différentes et dessinent donc un parcours ouvert. Une étude plus approfondie – qui dépasse le cadre de cet article – pourrait montrer la variété des démarches de Lully dans ce domaine ; pour lui, chaque opéra semble se constituer comme un projet particulier qui demande des solutions compositionnelles spécifiques^{ix}.

En revanche, comme pour *Persée*, la plupart des scènes sont bouclées sur elles-mêmes : quatorze scènes sur vingt-deux débutent et se concluent dans le même ton (environ 64%). Ce découpage a deux fonctions : suivre la structure du livret et servir de cadre aux fluctuations tonales constantes dans les scènes en récitatif. Dans ce domaine, l'analyse de Raphaëlle Legrand convient tout à fait à *Armide* :

« Comme dans toutes ses tragédies lyriques, le découpage du livret est fidèlement souligné par le musicien : à chaque scène est associée une tonalité et l'irruption ou le départ d'un ou plusieurs personnages est marqué par une modulation. Sauf cas exceptionnel [...], toujours justifié par l'action, chaque scène commence et se termine donc dans le même ton, qui sert de cadre aux modulations intérieures. Le passage entre ces couleurs tonales est nettement marqué : en général après la cadence parfaite finale, quelques notes de la basse introduisent la nouvelle tonalité^x. »

Mais le choix des tons ne s'arrête pas seulement à un découpage par scène : il s'envisage également dans un cheminement dynamique. Celui-ci épouse le plus souvent possible la progression dramatique en la complétant ou en l'éclairant. Un des meilleurs exemples de ce type de parcours lié à l'action est sûrement celui du cinquième acte, dont l'agencement faisait l'admiration de Lecerf : « Il est tout seul un Opéra^{xi} ».

Dans l'architecture tonale, on retrouve des symétries qui doublent plus ou moins celles du livret : le ton de *sol* mineur des scènes 1 et 2 est repris dans les scènes 4 et 5 (tableau 1).

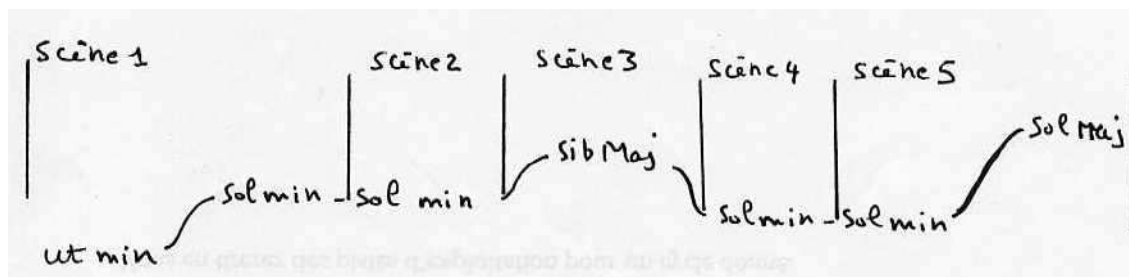


Tableau 1 : Parcours tonal de l'acte V d'*Armide*.

Mais ce qui frappe, c'est la logique dramatique mise en place par Lully. La première scène est ouverte : elle débute en *ut* mineur pour conclure en *sol* mineur. En effet, Armide, agitée de pressentiments, fait ses adieux à Renaud (*ut* mineur) puis convoque, dans les derniers vers, les plaisirs profanes pour son amant (*sol* mineur). La scène du divertissement – scène 2- se présente comme une plage de repos -elle module très peu- avant que l'arrivée des chevaliers, à la scène 3, n'obéisse à une remontée en force dans le ton majeur de *sib*. Celui-ci d'ailleurs se constitue comme un climax après les tons mineurs employés jusque là. Les adieux de Renaud à Armide retrouvent le ton de *sol* mineur, sorte de retombée qui confère à la scène une atmosphère poignante. Enfin *sol* majeur qui conclut la dernière scène ne clôt pas le parcours tonal –ni à l'échelle de la scène, de l'acte ou de l'opéra lui-même- et débouche sur l'errance, l'inconnu. L'emploi de deux tons homonymes (scène 5), fondé sur les modes majeur et mineur, est une caractéristique de l'écriture française : il s'agit du bimodalisme très répandu dans la musique vocale et instrumentale. Il possède une grande force expressive : pour Rameau, qui a si bien rendu compte de l'écriture de Lully, il se constitue en ressource musicale de premier plan, à l'instar des autres modulations vers les tons en # ou en b^{xii} . Il est particulièrement bien employé ici puisqu'il met en valeur le dernier monologue d'Armide, en deux parties, où, après s'être désolée, l'héroïne décide de brûler son palais dans un ultime geste de vengeance, ce que traduit la « force^{xiii} » du mode majeur.

Cependant, malgré les sommets mis en évidence par le tableau 1, le plan harmonique de l'acte met l'accent sur une tonalité principale : *sol* mineur. Elle est attachée au personnage de la magicienne, que ce soit pour les plaisirs qu'elle offre à Renaud (scène 2), pour ses adieux (scène 4) ou pour son désespoir (scène 5). Ce ton règne donc dans la majorité de l'acte : le musicien insiste non pas tant sur la résolution du conflit –la victoire de Renaud- que sur l'omniprésence de l'héroïne qui voit tous ses enchantements et son amour réduits à néant. De fait, c'est elle qui domine le dernier acte.

L'emploi de *sol* mineur n'est d'ailleurs pas fortuit : il renvoie à un réseau de significations beaucoup plus vaste et qui se joue, cette fois, à l'échelle de l'œuvre.

2.2 Le dualisme amour-gloire dans les tonalités

Lully double, en effet, dans *Armide*, le dualisme amour-gloire par un jeu symbolique sur les tonalités : certaines d'entre elles, bien choisies, sont associées à des actions, des personnages ou des thématiques spécifiques. Dans ce cas, on retrouve aisément les deux axes du livret (tableau 2).

La gloire et la vertu

Ut Maj : la gloire et la victoire
-Prologue
-I, 2, 3
-II, 1
-IV, 2, 3, 4
-V, 1 (centre de la scène)

Sib maj : tons des chevaliers
-IV, 1
-V, 3

Le monde d'Armide

Sol min : les plaisirs profanes
-II, 3, 4
-III, 2

-V, 1, 2, 4, 5
Sol maj : les plaisirs et la vengeance
II, 4
V, 5

Fa maj : aspect maléfique
-I, 1
-III, 4

Mi min : Armide amoureuse
-II, 5

Tableau 2 : Les tonalités et leur symbolique dans *Armide*.

Deux tons se révèlent fondamentaux dans l'opéra : *ut* majeur –le ton de la gloire et de la vertu- et *sol* mineur –celui des plaisirs profanes. L'emploi du premier est prégnant : majoritaire dans le prologue, il revient dans l'acte IV en une sorte de symétrie puisque ces deux parties de l'œuvre sont consacrées à la victoire de la vertu. Une preuve de cette portée symbolique est donnée par Lully lui-même au centre d'un récitatif du cinquième acte, scène 1, au moment où les amants évoquent la « gloire » –c'est-à-dire la vertu chrétienne- désormais méprisée par Renaud^{xiv}. Ce passage utilise le ton d'*ut* majeur qui intervient après une cadence en *ut* mineur, le ton de départ de la scène. Ici encore le bimodalisme joue un rôle expressif, cette fois-ci à l'intérieur d'une plus petite unité dramatique.

Le symbolisme se rattache également à une conception répandue au XVIIe siècle : celle d'un ethos des tonalités. L'« énergie^{xv} » d'un ton est, en effet, capable d'exprimer un affect particulier. La démarche est théorisée par des auteurs comme Charpentier, Jean Rousseau ou Charles Masson^{xvi}. Cependant cette adéquation est quelque peu contradictoire selon les traités. Pour ne citer que l'exemple de *sol* mineur, nous le trouvons qualifié chez Charpentier de « sérieux et magnifique^{xvii} » alors que pour Masson, il est « plein de douceur et de tendresse^{xviii} ». La relation entre expression et tonalité doit donc s'observer à partir des œuvres : les classifications rhétoriques de l'époque ne peuvent venir qu'enrichir ou éclairer les démarches des compositeurs sans s'imposer *a priori*^{xix}.

Ut majeur est souvent associé à l'idée de victoire, qu'elle soit guerrière ou non. Pour Jean Rousseau, il marque « la grandeur^{xx} ». Lully l'a déjà employé ainsi, particulièrement dans le *Ballet de Flore* (1669) : son finale –où Louis XIV apparaît à la tête du quadrille de l'Europe- est fondé sur cette tonalité, magnifiée par l'emploi des trompettes^{xxi}. Cette tradition explique une utilisation conventionnelle d'*ut* majeur dans le premier acte d'*Armide* (divertissement et scène finale) : la célébration de la victoire de l'héroïne sur les chevaliers chrétiens. Le ton d'*ut* majeur glisse, pour les autres scènes, à une acception plus symbolique : celle du triomphe de la vertu sur l'amour profane.

Dans le cas de *sib* majeur, il ne jouit pas d'une telle tradition : son emploi ne se justifie que par rapport à une situation dramatique. Il est utilisé de manière symétrique et tout à fait significative : il se manifeste la première fois à l'acte quatre pour les chevaliers qui débarquent dans le royaume d'Armide afin d'arracher Renaud des bras de la magicienne ; il est de nouveau présent pour ces personnages lorsqu'ils rencontrent Renaud au cinquième acte. La symétrie est évidente et double celle du livret puisque le quatrième acte est profondément lié au cinquième.

La deuxième tonalité importante dans l'opéra, est celle de *sol* mineur : elle est attachée à l'évocation des plaisirs et au monde d'Armide. Son emploi est presque aussi étendu qu'*ut* majeur et se présente comme un pendant négatif de ce ton. Comme nous l'avons vu, *sol* mineur domine le cinquième acte et se retrouve également dans les divertissements des

deuxième et cinquième actes, faisant apparaître des personnages maléfiques déguisés sous d'aimables allégories : Bergers, Nymphes, Plaisirs et Amants fortunés. Tous, bien sûr, exaltent l'amour et les plaisirs de la vie terrestre. On peut lier ce ton à son homonyme majeur avec qui il est toujours associé : *sol* majeur se présente ainsi comme un double de *sol* mineur grâce à la technique de la bimodalité.

En ce qui concerne *fa* majeur, sa caractérisation est encore contradictoire dans les traités^{xxii}. Cependant son utilisation chez Lully pour des scènes infernales ou des apparitions de monstres semble l'orienter vers une connotation particulière, celle des maléfices^{xxiii}. Dans *Armide*, il est ainsi réservé au divertissement de La Haine au troisième acte ainsi qu'à une brève évocation par Armide d'un « songe affreux » au premier acte.

Enfin, le dernier ton, *mi* mineur, n'apparaît qu'une seule fois dans le découpage des scènes^{xxiv}. Il met en valeur un des moments les plus forts de l'œuvre : la découverte par Armide de son amour pour Renaud. Cet emploi singulier est cette fois-ci en concordance avec le traité de Charpentier qui le qualifie d'« efféminé [féminin], amoureux et plaintif^{xxv} ».

Ainsi les tons, dans l'opéra de Lully, obéissent-ils à une symbolique que l'on peut rattacher à la thématique dualiste du livret. Cependant leur variété permet au compositeur de renouveler l'atmosphère des différentes scènes : autour des deux tonalités principales -*sol* mineur et *ut* majeur- d'autres gravitent et viennent enrichir la palette harmonique de l'œuvre.

Si nous n'avons pas pu dégager de symétries tonales à l'échelle de l'opéra entier, ce n'est pas le cas des divertissements qui sont régis par une organisation beaucoup plus logique, tant du point de vue de leur univers tonal que de leur construction.

2.3 Les divertissements : symétrie et variété

La place des divertissements est une question délicate dans la dramaturgie de l'opéra français. Par leur configuration –c'est le moment privilégié des chœurs, des airs et de la danse- et la présence de personnages secondaires, ils créent une suspension ou une sorte de pause dans l'action. Tout l'art du musicien et du librettiste consiste donc à les relier le plus possible au drame. Ils peuvent fonctionner comme des repos –qui contribuent fortement à la variété du spectacle- ou, au contraire, endosser un rôle dramatique à part entière. En réalité, le divertissement est le lieu où règne en maître le musicien : à lui de trouver un agencement efficace grâce aux différents éléments qui le constituent ainsi qu'à leur caractère et leur type d'écriture. Lully dans ce domaine révèle toutes ses qualités de compositeur et organise les divertissements d'*Armide* d'une manière rigoureuse.

Cette rigueur est de toute évidence perceptible dans la logique tonale qui régit les six divertissements de la tragédie^{xxvi} : ils obéissent à une construction symétrique et leur univers affectif est caractérisé par la tonalité (tableau 3).

	Prologue	I	II	III	IV	V
Sujet	Gloire et Sagesse	Beauté et victoire d'Armide	Amour profane : Renaud endormi	la Haine	Tentation et victoire des Chevaliers	Amour profane : Passacailles
Tons	Ut Maj	Ut Maj/ut min	sol min/Sol Maj	Fa Maj	Ut Maj	sol min
Construction	Alternance	Symétrie	Symétrie	Alternance	Symétrie	Symétrie

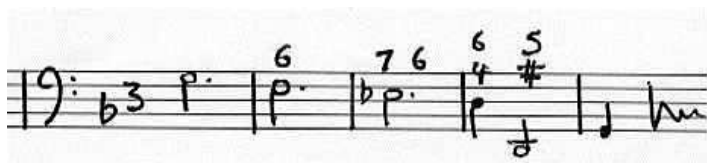
Tableau 3 : Tonalités et construction des divertissements d'*Armide*.

La structure binaire de l'opéra se retrouve, en effet, dans l'emploi des tons principaux d'*ut* majeur, celui de la gloire, et de *sol* mineur, celui des plaisirs profanes. Ils sont placés

symétriquement par rapport au divertissement du troisième acte et se répondent deux à deux : *ut* majeur de la gloire et la sagesse du prologue fait pendant à l'*ut* majeur de la victoire des Chevaliers à l'acte IV ; les plaisirs offerts à Renaud –actes II et V- utilisent tous deux *sol* mineur. Cependant Lully ne se contente pas des deux tons principaux et leur adjoint celui de *fa* majeur pour le divertissement du troisième acte. Dès lors celui-ci se constitue comme un axe de symétrie : il prend un relief particulier grâce à sa tonalité « infernale » et tranche ainsi sur les deux mondes harmoniques principaux. Il s'agit ici autant d'évoquer la dimension maléfique d'Armide –incarnée dans l'apparition de la Haine- que d'exprimer le tourment qui déchire l'héroïne : le troisième acte est celui où haine et amour se partagent son cœur.

Les symétries à l'œuvre dans les tons des divertissements se retrouvent également dans leur construction. Comme le montre le tableau 3, quatre divertissements sur six sont construits sur des structures en miroir grâce à une technique souvent employée par Lully : la reprise de certaines pièces, comme les danses, les airs ou les chœurs qui encadrent le reste des compositions^{xxvii}.

L'exemple le plus frappant est sans doute constitué par le divertissement du cinquième acte, la célèbre passacaille aux dimensions imposantes –plus de 500 mesures. Elles sont dues au fait que Lully ne propose pas seulement une danse instrumentale, comme dans *Persée* ou *Phaéton*, mais une vaste fresque qui comprend la passacaille elle-même, des airs pour un soliste et des chœurs. Il poursuit ainsi la démarche déjà adoptée dans *Roland* en 1685. Le divertissement d'*Armide* se déploie à partir d'un motif unique de basse, un tétracorde descendant, qui oriente le matériau harmonique –la passacaille module peu- ainsi que la structure : il s'agit d'une forme à variations fondée sur le motif donné dans l'exemple 1.



Exemple 1 : basse de la Passacaille d'*Armide*, acte V, scène 2, p. 220.

Cette ligne de basse, traditionnelle dans l'écriture des chaconnes et passacailles depuis le XVII^e siècle^{xxviii}, se comporte donc comme un noyau qui soutient un édifice de vastes dimensions de structure ABA' (tableau 4)^{xxix}.

A

Passacaille		Orchestre/trio de flûtes
Couplet 1	Air/chœur	Haute-contre+basse continue/chœur+orchestre

B

Ritournelle		Trio de flûtes/orchestre
Couplet 2	Air/chœur	Haute-contre+basse continue/chœur+orchestre
Ritournelle		Trio de flûtes/orchestre
Couplet 3	Air/chœur	Haute-contre+basse continue/chœur+orchestre

A'

Couplet 1	Air/chœur	Haute-contre+basse continue/chœur+orchestre
-----------	-----------	--

Passacaille		Orchestre/trio de flûtes
Couplet 1	Air/chœur	Haute-contre+bc/chœur+orchestre

Tableau 4 : Structure de la Passacaille de l'acte V d'*Armide*.

Deux grands blocs se répondent selon la technique lullyste des reprises : la passacaille ainsi que le premier air et le premier chœur doivent être intégralement réitérés^{xxx}. Des symétries internes sont également perceptibles : les couplets vocaux sont constitués régulièrement d'un air pour haute-contre dont le texte musical et littéraire est repris par le chœur, en totalité ou en partie^{xxxi}. Dans la partie B, les couplets sont de plus encadrés de ritournelles instrumentales qui reprennent les alternances de textures des parties A et A' (orchestre à cinq parties et trio de flûtes). On ne peut qu'admirer ici la virtuosité de Lully qui combine la cohérence de l'écriture –un seul motif est à l'origine de tout le divertissement- et le maniement habile de grands blocs sonores. Détail et ensemble sont ici particulièrement bien soudés : leur relation étroite donne naissance à une vaste architecture qui combine régularité et variété.

Mais si ce divertissement témoigne du grand art lullyste, il possède également une autre fonction : celle de divertir le public. Comme le note très justement Jérôme de La Gorce^{xxxii}, les Parisiens avaient l'habitude de reprendre, avec les chœurs de l'Opéra, les passages chantés par les solistes, ce qui explique sans doute les répétitions des couplets données par Lully lui-même dans ce divertissement.

On peut donc s'interroger sur son statut : il devait représenter la vanité des plaisirs profanes offerts par Armide à Renaud. Or il devient, sous la plume de Lully, une page grandiose alliant la rigueur et le charme, capable de séduire aussi bien « la princesse » que « la cuisinière ». La passacaille se comporte donc comme le symbole même de l'opéra français qui mêle les démarches rationnelles à l'enchantement des sens : l'approche de Lully est ici plus artistique que politique.

La construction rigoureuse des divertissements ne l'empêche pas bien sûr d'user de variété et de jouer sur différents éléments de dramaturgie musicale. Citons, par exemple, l'emploi de sourdines aux cordes^{xxxiii} qui, associées à des textures vocales légères (airs et petit chœur de trois voix aiguës), singularise le divertissement du deuxième acte.

Mais c'est sans doute celui du troisième qui est le plus particulier, par sa tonalité de *fa* majeur -dont nous avons précisé le symbolisme- et par sa structure. Il est placé au centre de l'opéra et ne comporte aucune symétrie. Les pièces, en effet, sont plutôt régies par la loi de la simple alternance. Ce qui frappe également, c'est le lien étroit avec le drame : Armide est présente et dialogue avec le personnage principal, la Haine. Pour accentuer cet aspect, Lully propose seulement deux danses qui ne sont pas des danses conventionnelles écrites sur un moule préexistant –comme les sarabandes ou gavottes-, mais des pièces plus libres, proches de l'esprit de la pantomime.

De même tous les airs de la Haine, ainsi que son récitatif avec Armide, sont accompagnés par l'orchestre à cinq parties, ce qui souligne encore l'atmosphère sombre et dramatique de ce divertissement. Celui-ci, singulier par sa facture musicale, est donc amené à jouer un rôle de première importance : il nous montre Armide en proie au conflit entre haine et amour. Comme dans le cinquième acte, c'est elle qui domine par l'agitation de ses passions : le dualisme à l'œuvre dans l'opéra s'efface devant une caractérisation prononcée du personnage de la magicienne.

3. ARMIDE : UNE HÉROÏNE DE PREMIER PLAN

En effet, si Lully s'est inspiré de la construction binaire du livret pour certains éléments du drame, il a plus insisté encore sur le traitement musical de son héroïne, aussi bien

sur le plan dramaturgique que dans le raffinement de l'écriture musicale. Un des premiers exemples que l'on peut en donner est constitué par l'emploi de motifs rythmiques récurrents.

3.1 Les motifs récurrents

Ils sont nommés par Herbert Schneider « motifs des démons^{xxxiv} » et sont le plus souvent fondés sur des rythmes pointés, à l'allure tourmentée et nerveuse. On en trouve un exemple caractéristique dans le prélude du monologue d'Armide au deuxième acte, à la partie de dessus de violons (exemple 2). (note à supprimer).



Les monologues sont donc hautement représentatifs de l'art de Lully ; ils prennent de l'importance dans ses derniers ouvrages, particulièrement à partir d'*Amadis*^{xxxviii}. Même si leur distribution dans l'opéra provient sans doute d'une décision commune entre le poète et le musicien, ils constituent bien le fleuron musical des dernières œuvres de Lully et témoignent de tout son sens dramatique.

Ceux d'*Armide* sont au nombre de cinq : quatre pour la magicienne, un seul pour Renaud et aucun pour les autres personnages. L'héroïne acquiert donc une dimension de premier plan, comme le montre le tableau 6.

Monologues d'Armide	Monologue de Renaud
II, 5, Basse continue Armide tombe amoureuse de Renaud	II, 3, Accompagné par l'orchestre Renaud s'endort près d'une rivière
III, 1, Accompagné par l'orchestre Armide se reproche son amour	
III, 3, Accompagné par l'orchestre Armide invoque La Haine pour tenter d'oublier Renaud	
V, 5, Accompagné par l'orchestre Armide se désespère du départ de Renaud. Elle brûle son palais.	

Tableau 6 : Les monologues dans *Armide*.

Le monologue de Renaud est plus proche de la facture de l'air ; malgré son caractère poétique, son relief dramatique est moins fort : il décrit l'assoupissement du chevalier. Ceux d'Armide, en revanche, expriment ses tourments ou ses fureurs et sont beaucoup plus pathétiques. Placés à des moments clés du drame, ils se constituent comme des climax. À cet égard, l'acte III est le plus caractéristique : il en comporte deux qui font état du conflit intérieur dont est agitée l'héroïne. Avec le divertissement déjà étudié plus haut, cet acte acquiert alors un statut particulier : il est le lieu où Armide s'interroge sur son amour et prend une stature véritablement humaine.

D'autre part, trois monologues sur quatre sont soutenus l'ensemble de l'orchestre, ce qui renforce leur caractère dramatique. Celui du cinquième acte est le plus impressionnant avec ses changements de vitesse et son écriture vocale accidentée. Le drame s'achève, en effet, sur un monologue de l'héroïne en proie à une immense douleur et non sur la vision d'un chevalier chrétien victorieux...

3.3 Une rhétorique expressive

L'écriture de Lully joue aussi un grand rôle dans la portée expressive des monologues. Le plus célèbre, celui du deuxième acte, scène 5, en constitue un bon exemple. L'analyse que nous en proposons a pour but de montrer la manière dont le compositeur traite le texte auquel il impose sa propre vision. Deux axes ont été privilégiés : la notation de la déclamation et le rôle de l'harmonie.

Tous les monologues d'*Armide* comportent des sections importantes en récitatif, soit simple soit accompagné. L'utilisation par Lully de ce type d'écriture vise à favoriser la compréhension du texte, à le déclamer de manière à ce que la musique ne l'obscurcisse jamais. Le compositeur avait bien compris qu'il s'agissait là d'une des exigences du public français^{xxxix}.

Son système se fonde principalement sur de nombreuses fluctuations métriques. Elles ont pour but d'épouser plus étroitement la structure du poème et de guider la déclamation chantée. Les textes employés à l'opéra sont, en effet, le plus souvent de structure hétérométrique : ils présentent des vers de différentes longueurs. Selon les lois de la prononciation particulière de la langue française et de la déclamation de l'époque, chaque vers porte un ou plusieurs accents qui sont donc distribués de manière irrégulière. Ces accents sont de deux sortes : le premier est fixe et dépend de la longueur du vers. Les petits vers n'en comportent qu'un seul, toujours à la finale, alors que les grands vers en possèdent deux, un à la finale et l'autre à l'intérieur même du vers (à l'hémistiche pour l'alexandrin par exemple).

Le deuxième type d'accent, l'accent expressif ou accent mobile, revient au musicien et l'autorise à mettre en valeur certains mots. Les changements de mesure facilitent dès lors la tâche du compositeur : ils lui permettent de distribuer tous ces accents qu'ils soient obligatoires ou expressifs. Ils tombent principalement sur les temps forts, tout en utilisant également d'autres procédés : rythmiques (valeur longue), mélodiques (intervalle disjoint ou expressif) ou harmoniques. Le schéma métrique a donc deux objectifs : épouser le schéma poétique et guider la déclamation de l'interprète.

Ainsi, dans l'exemple 3, les accents de vers se remarquent sur le mot « Enemy » à l'hémistiche (une valeur longue sur le premier temps) et sur celui de « vainqueur » en fin d'alexandrin (même procédé).

The musical score for Armide, Act II, Scene 5, pp. 101-102, is presented in two systems. The first system, labeled 'Armide', shows the vocal line in G major and common time. The lyrics are: 'En - fin il est en ma puis - san - ce, Ce fa - tal en - ne - mi, ce su - per - be vain -'. The second system, labeled 'Basse continue', shows the basso continuo line with the lyrics: 'queur. Le char - me du som - meil le li - vreà ma ven - gean - ce;'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, along with figured bass notation for the basso continuo.

Exemple 3 : Début du monologue d'Armide, *Armide*, acte II, scène 5, pp. 101-102.

Le premier mot du récitatif, « Enfin », possède un accent expressif : la valeur longue de la deuxième syllabe tombe sur le premier temps, soulignée de plus par un intervalle de quinte ascendante. Le compositeur exprime à la fois l'impatience de l'héroïne et son désir de vengeance par un geste musical qui épouse le geste théâtral : Armide entre en scène armée d'un poignard.

Une autre particularité du poème français est constituée par l'alternance de finales masculines et féminines. Ces dernières comportent le fameux *e* muet si délicat à manipuler. Selon les règles de déclamation, l'accent porte sur la finale masculine et, pour la finale féminine, sur l'avant-dernière syllabe. Toutefois, si le *e* muet n'est pas accentué, il doit se chanter. Il est donc mis en musique avec de multiples précautions : la plupart du temps sur une valeur rythmique courte et sur la même hauteur que la syllabe pénultième (voir exemple 3 sur le mot « puissance »).

Le travail rhétorique de Lully est donc très détaillé et raffiné : il prend en compte à la fois le respect de la déclamation chantée sans pour autant la systématiser. En effet, lorsqu'il veut imposer une vision plus personnelle, le compositeur n'hésite pas à effacer la disposition versifiée, ce qui est le cas dans les mesures 10, 11 et 12 (exemple 3). Dans le vers « par luy tous mes captifs sont sortis d'esclavage », l'hémistiche n'est presque plus accentué : bien que

disposé sur un temps fort, il n'interrompt pas la série de valeurs brèves. Le vers suivant, d'autre part, est enchaîné grâce à un court silence d'un quart de soupir. Ces deux vers forment donc une seule entité et le sens qui apparaît désormais est celui de l'urgence de la vengeance : l'auditeur est amené rapidement au mot « rage » (mesure 12, exemple 3).

Mais ce type de notation ne pourrait se suffire à lui-même : l'harmonie vient compléter cet intense travail déclamatoire. Au milieu du XVIII^e siècle, Rameau, grand admirateur du style lullyste, a magistralement détaillé l'importance des tonalités chez Lully : l'expression résulte des différentes modulations ou des degrés employés qui s'apprécient à partir d'un ton de départ^{xl}. Chaque changement harmonique est en étroite relation avec un effet dramatique ou avec un détail du texte. L'analyse ramiste assigne un rôle prépondérant à l'harmonie dans la mise en musique d'un texte : un compositeur peut donc imposer sa propre vision et enrichir le poème d'un réseau de significations supplémentaires. L'utilisation de la dominante d'un ton implique, par exemple, une tension et permet de ne pas créer de repos. Rameau relève, par exemple, que la dominante de *mi* mineur choisie par Lully pour le mot « vengeance » (mesure 7, exemple 3)

« fait souhaiter un nouveau repos sur la tonique qui doit la suivre. De sorte qu'on sent par là qu'Armide a encore quelque chose à dire, lorsque cependant le sens qui finit avec le vers n'en donne aucun soupçon.^{xli} »

Lully efface donc la structure poétique au profit d'un nouveau sens amené par la musique : l'urgence de la vengeance qui contraste plus loin avec les hésitations amoureuses.

On peut faire le même type de remarque lorsque l'harmonie ne change pas : aux mesures 1 à 4 (exemple 3), l'absence de cadence dans le ton de *mi* mineur établit une liaison entre les deux premiers vers : toute l'attention se porte sur les mots « ce superbe vainqueur » qui éclatent en *sol* majeur sur un « repos absolu^{xlii} ». Rameau précise qu'ici ce ne sont pas les méfaits de Renaud qui importent à Armide, mais le mépris qu'il éprouve à l'égard de sa beauté et de ses charmes^{xliii} : le dépit de l'héroïne constitue déjà les prémices de son amour. Dès le début de la scène, la magicienne est donc troublée et ses gesticulations vengeresses ne parviennent pas à cacher son penchant naissant : elle tente de « s'exciter à une action que son cœur dément^{xliv} ». C'est sur cet aspect complexe que Lully met l'accent grâce au raffinement de son écriture qui joue aussi bien sur le respect du texte que sur une conception musicale autonome. Il est donc très difficile de hiérarchiser les relations entre le poème et la musique : plutôt que de donner la primauté au premier sur la deuxième, il est plus juste de parler, comme le fait Catherine Kintzler, « d'émulsion de musique et de langue française^{xlv} » et de reconnaître au compositeur un rôle prépondérant.

Conclusion : un spectateur passionné

Le dualisme à l'œuvre dans le livret a certes inspiré Lully dans le choix des tons ainsi que dans la construction des divertissements. Mais le traitement musical dépasse de loin cette démarche : le compositeur nous propose un opéra dominé par le personnage d'Armide, que ce soit dans les dispositifs dramaturgiques ou dans les détails d'une écriture expressive qui nous révèlent la complexité et la dimension profondément humaine de l'héroïne. Le charme même de l'écriture lullyste, alliée à une grande rigueur –qui s'épanouit dans la Passacaille du cinquième acte–, déplace la célébration du roi vers une véritable célébration musicale en l'honneur d'un genre, l'opéra, largement apprécié du public.

On peut se demander si, finalement, c'est la passion dévorante d'Armide qui a touché les Parisiens plus que le combat du pieux Renaud, figure officielle d'une propagande obligée. On en veut pour preuve la réaction des auditeurs du XVII^e siècle à la dernière scène de la tragédie, réaction rapportée par Lecerf :

« Cela finit par le Fracas du Palais enchanté, que les démons viennent détruire en un instant. [...] l'Auditeur plein de sa passion, qu'on a augmentée jusqu'au dernier moment, ne peut pas ne point la remporter toute entière. Il s'en retourne chez lui pénétré malgré qu'il en ait, rêveur, chagrin du mécontentement d'Armide.^{xlvi} »

Ce spectateur, rêveur et passionné, est le même au XXI^e siècle : *Armide* s'impose à l'évidence comme une œuvre d'art et non comme une œuvre de propagande.

Bertrand POROT.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Ouvrages et études

COUVREUR, Manuel, *Jean-Baptiste Lully : Musique et dramaturgie au service du prince*, Bruxelles, M. Vokar, 1992.

Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, direction BENOÎT, Marcelle, Paris, Fayard, 1992.

FAJON, Robert, *L'Opéra à Paris du Roi-Soleil à Louis Le Bien-Aimé*, Genève, Paris, Slatkine, 1984.

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

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

-*Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.

Articles

Entre théâtre et musique : récitatifs en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles, Actes du colloque de Tours, Tours, Imprimerie de l'Université, 1999.

FAJON, Robert, "Propositions pour une analyse rationalisée du récitatif de l'opéra lullyste", *Revue de Musicologie*, 1978, LXIV/1, pp. 55-75.

LEGRAND, Raphaëlle, "Persée de Lully et Quinault : orientations pour l'analyse dramaturgique d'une tragédie en musique." *Analyse musicale* n° 27, Paris, avril 1992, pp. 9-14.

- "La Rhétorique en scène, quelques perspectives pour l'analyse de la tragédie en musique", *Revue de musicologie*, Paris, Société française de musicologie, 1998, LXXXIV, n°1, pp. 79-91.

ROSOW, Lois, "French Baroque Recitative as an expression of tragic declamation", *Early Music*, XI, 1983, pp. 468-479.

- "The Metrical Notation of Lully's Recitative", *Jean-Baptiste Lully : colloque, Heidelberg, 1987, actes*, éd. par Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, pp. 405-422.

SCHNEIDER, Herbert, "Les Monologues dans l'opéra de Lully", *XVII^e siècle*, 161, 1988, pp. 353-362.

ⁱ LECERF de la VIEVILLE de FRENEUSE, *Comparaison de la musique italienne et française*, Bruxelles, François Foppens, 1705-1706, t. I et II, fac. sim., Genève, Minkoff, 1972, t. II, *Quatrième dialogue*, p. 328.

ⁱⁱ Cf à ce sujet les ouvrages de LA GORCE, Jérôme de : *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV, histoire d'un théâtre*, Desjonquères, 1992 et *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.

ⁱⁱⁱ « Persée de Lully et Quinault orientations pour l'analyse dramaturgique d'une tragédie en musique », *Analyse musicale* n° 27, Paris, avril 1992, pp. 8-14. Voir aussi FAJON, Robert, *L'Opéra à Paris du Roi-Soleil à Louis Le*

Bien-Aimé, Genève, Paris, Slatkine, 1984, en particulier les pages sur les tragédies de Lully, 1 à 39 ; COUVREUR, Manuel, *Jean-Baptiste Lully : Musique et dramaturgie au service du prince*, Bruxelles, M. Vokar, 1992.

^{iv} *Jean-Baptiste Lully : Musique et dramaturgie au service du prince*, op. cit., p. 326.

^v *Armide, tragédie mise en musique*, Paris, Christophe Ballard, 1686, pp. XXXIII-XXXIV. C'est à partir de cette édition complète que nous avons fondé l'étude présentée ici ; exemplaire de la Bibliothèque Nationale département musique : Vm2 92. Voir aussi la remarquable édition critique de ROSOW, Loïs, *Armide*, Association Lully, Hildesheim, Georg Olms, 2004.

^{vi} Pour cette donnée essentielle au XVIII^e siècle, voir COUVREUR, Manuel, *Jean-Baptiste Lully : Musique et dramaturgie au service du prince*, op. cit., pp. 344-391.

^{vii} *Ibid.*, pp. 390-391.

^{viii} « Persée de Lully et Quinault orientations pour l'analyse dramaturgique d'une tragédie en musique », op. cit., p. 10.

^{ix} Cf. également d'étude de DURON, Jean sur *Atys : Atys, L'Avant-Scène Opéra* n°94, Paris, 1987, en particulier les pp. 32-42.

^x « Persée de Lully et Quinault orientations pour l'analyse dramaturgique d'une tragédie en musique », op. cit., p. 10.

^{xi} *Comparaison...*, *Seconde lettre à Madame D...*, op. cit., t. I, p. 15.

^{xii} *Observations sur notre instinct pour la musique et son principe*, Paris, 1754, in *Musique raisonnée*, textes choisis, présentés et commentés par Catherine Kintzler et Jean-Claude Malgloire, Stock, Paris, 1980, p. 169.

^{xiii} *Ibid.*

^{xiv} *Armide*, op. cit., pp. 214-215.

^{xv} CHARPENTIER, Marc-Antoine, *Règles de composition*, ms français, Paris, Bibliothèque nationale manuscrits, n. a. f. 6355, fol. 13 r°.

^{xvi} CHARPENTIER, Marc-Antoine, *Règles de composition*, op. cit., édité dans CESSAC, Catherine, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, pp. 456-457. MASSON, Charles, *Nouveau traité des règles de composition de musique...*, Paris, J. Collombat, L'Auteur, 1697 ; le symbolisme des tonalités est publié par SCHNEIDER, Herbert, « Charles Masson und sein 'Nouveau traité' », *Archiv für Musik-Wissenschaft*, Wiesbaden, F. Steiner Verlag, XXX, 1973, pp. 256-257. ROUSSEAU, Jean, *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, cinquième édition, Amsterdam, Pierre Mortier, s.d. [1710], réédition de l'exemplaire Paris, L'Auteur, 1683, fac-sim, Genève, Minkoff, 1976, p. 79.

^{xvii} *Règles de composition*, fol. 13 v°.

^{xviii} SCHNEIDER, Herbert, « Charles Masson und sein 'Nouveau traité' », op. cit., p. 257.

^{xix} Cf également LEGRAND, Raphaëlle, « Persée de Lully et Quinault orientations pour l'analyse dramaturgique d'une tragédie en musique. », op. cit., p. 11 ; PSYCHOYOU, Théodora, « 'In principio erat verbum' ? Quelques réflexions sur les paroles en musique et le modèle antique au XVIII^e siècle », *Analyse Musicale* n° 42, avril 2002, p. pp. 25-26. L'auteur y note très justement qu'au XVIII^e siècle « La question des propriétés expressives des différents tons est [...] restée ouverte et n'a jamais trouvé les musiciens unanimes. » (p. 26).

^{xx} *Méthode claire...*, op. cit., p. 79.

^{xxi} LULLY, Jean-Baptiste, *Ballet de Flore*, éd. par Albert Cohen, Association Lully, Hildesheim, Georg Olms, 2001, pp. 236-271. Voir aussi le premier acte de *Thésée* (1675), Paris, Ballard, 1688, I, 8, pp. 146 et sq.

^{xxii} « Naturellement gay et mêlé de gravité » pour Masson (SCHNEIDER, Herbert, « Charles Masson und sein 'Nouveau traité' », op. cit., p. 256), il est « furieux et emporté » chez Charpentier (*Règles de composition*, op. cit., fol. 13 v°).

^{xxiii} On le trouve, par exemple, dans le divertissement infernal de *Thésée* (1675) ou règne également une magicienne, Médée (*Thésée*, op. cit., III, 6, pp. 232 et sq.).

^{xxiv} Nous ne tenons pas compte ici des modulations internes à chaque scène où bien sûr ce ton apparaît, mais seulement du cadrage tonal opéré par Lully au point de vue dramaturgique : dans ce sens *mi* mineur est d'un emploi unique.

^{xxv} *Règles de composition*, op. cit., fol. 13 v°. On le trouve souvent employé à l'opéra dans les monologues amoureux des héroïnes féminines, chez les successeurs de Lully comme Campra ou Stuck.

^{xxvi} Nous avons inclus dans les divertissements, la fin du prologue dont l'écriture et la composition relèvent tout à fait de ce type de scène.

^{xxvii} Ces reprises sont très clairement indiquées dans l'édition de 1686 réalisée et supervisée du vivant de l'auteur.

^{xxviii} Cf. BUKOFZER, Manfred, *La Musique baroque*, traduit de l'américain par Claude Chauvel, Dennis Collins, Frank Langlois, Nicole Wild, Paris, J.-C. Lattès, nouvelle édition, 1988, pp. 51-52.

^{xxix} La ligne de basse, elle-même, est parfois variée : formule chromatique (V, 2, p. 231), mouvement ascendant (pp. 235 et 236), sans compter les monnayages rythmiques (p. 222).

^{xxx} *Armide*, op. cit., p. 245.

^{xxxi} En totalité pour le couplet 1 et seulement pour leur première section pour les couplets 2 et 3.

^{xxxii} *Jean-Baptiste Lully*, op. cit., p. 669.

^{xxxiii} *Armide*, op. cit., II, 3, p. 80 et 4, p. 89, 91 et 93.

^{xxxiv} « *Armide* », *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, direction BENOIT, Marcelle, Paris, Fayard, 1992, p. 26.

^{xxxv} *Armide*, op. cit., II, 2, pp. 69-70.

^{xxxvi} *Ibid.*, IV, 1, p. 161 et 3, p. 194.

^{xxxvii} *Dictionnaire de musique*, Paris, Vve Duchesne, 1768, p. 301.

^{xxxviii} Cf. LA GORCE, Jérôme de, *Jean-Baptiste Lully*, op. cit., p. 685.

^{xxxix} À propos de la déclamation dans le récitatif français, voir les travaux de : FAJON, Robert, « Propositions pour une analyse rationalisée du récitatif de l'opéra lullyste », *Revue de Musicologie*, Paris, Heugel, 1978, LXIV, p. 56-58 ; ROSOW, Loïs, « French baroque recitative as an expression of tragic declamation » *Early Music*, XI, 1983, pp. 468-479, « The metrical notation of Lully's recitative », *ibid*, pp. 405-422 ; MILNER, Jean-Claude, REGNAULT, François, *Dire le vers*, Paris, Le Seuil, 1987 ; *Entre théâtre et musique : récitatifs en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Actes du colloque de Tours, Tours, Imprimerie de l'Université, 1999, en particulier : BACKÈS, Jean-Louis, « Récitatif et vers mêlés », pp. 3-6, COUVREUR, Manuel, « Le récitatif lullyste et le modèle de la Comédie Française », pp. 33-46 ; CLÉRC, Pierre-Alain, « De Racine à Lully, de Lully à Racine : chanter comme on parle », *Analyse Musicale* n° 42, avril 2002, pp. 47-59.

^{xl} *Observations sur notre instinct pour la musique et son principe*, op. cit., p. 170.

^{xli} *Ibid*, p. 178.

^{xlii} *Ibid*, p. 176. Cet effet est encore renforcé par le mouvement mélodique ascendant qui culmine sur un *sol* aigu.

^{xliii} *Ibid*, pp. 176-177.

^{xliv} *Ibid*.

^{xlv} *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, p. 360.

^{xlvi} *Comparaison...*, *Seconde lettre à Madame D...*, op. cit., t. I, p. 16.