

## Artikel

---

### Le monstre « classique », un trompe-l'œil ? *Atys*, « tragédie en musique », et l'esthétique baroque

Christian Grünagel

HeLiX 1 (2009), S. 52-75.

## Abstract

---

*Atys*, one of Jean-Baptiste Lully's operas (libretto by Philippe Quinault) that experienced a sort of revival stemming from the Arts Florissants' production in 1987, is typically taken by scholars and spectators as the representative example of its genre, the so-called "tragédie en musique." This article analyzes the presence of the monster and monstrosity in act five from a literary point of view, elements regarded traditionally as incompatible with the aesthetics of French classicism. It is, however, possible to come to a "baroque" re-interpretation of *Atys*, bearing in mind the myth-based plot of this opera which features not only Foucault's "monster" *par excellence* of the *Grand Siècle*, i.e., the hermaphrodite, but also includes the *monstre sacré* of Italian opera, the castrato.

## Le monstre « classique », un trompe-l'œil ?

*Atys*, « tragédie en musique », et l'esthétique baroque

*Christian Grönnagel*

*Atys* réalise le type à peu près achevé de la tragédie lyrique. [...] Toute proportion gardée, elle équivaut, dans le genre opéra, à ce qu'était une œuvre de Racine dans le domaine de la tragédie.

(GROS, *Philippe Quinault. Sa vie et son œuvre*)

Jean-Baptiste Lully, on le sait trop bien, a créé l'opéra français en l'opposant esthétiquement aux créations de sa propre patrie, l'Italie de Monteverdi, le « père » du théâtre musical.<sup>1</sup> Le terme générique choisi pour désigner l'opéra dans la France du Roi-Soleil est révélateur de la volonté novatrice du futur directeur de l'Académie royale de musique: la « tragédie en musique », rebaptisée plus tard « tragédie lyrique »<sup>2</sup> par la critique, s'oriente résolument vers le théâtre du classicisme et ses représentants les plus éminents, Pierre Corneille et, surtout, Jean Racine. Le librettiste préféré de Lully, Philippe Quinault, s'est toujours considéré comme un dramaturge composant des tragédies, mises en musique par le Florentin, tout en suivant les règles de la doctrine – dénommée beaucoup plus tard – « doctrine classique ».<sup>3</sup> La tragédie en musique s'érige donc apparemment en bastion d'un classicisme musical face aux spectacles « baroques » de l'Italie contemporaine.<sup>4</sup> Sa forme extérieure semble prouver l'antagonisme mis en avant au XVII<sup>e</sup> siècle par les contemporains français face à

<sup>1</sup> On a coutume de faire commencer l'histoire de l'opéra en 1607 avec la première de l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi.

<sup>2</sup> Le terme générique usuel au XVII<sup>e</sup> siècle était « tragédie en musique ». Dans la critique des siècles suivants, on trouve pourtant également la désignation « tragédie lyrique », terme préféré, « because of its more common modern use », par NORMAN, *Touched by the Graces*, p. 8.

<sup>3</sup> Le terme est une « Erfindung des 19. Jahrhunderts » (STENZEL, *Die französische ‚Klassik‘*, p. VIII).

<sup>4</sup> Cf. l'hypothèse de KINTZLER, « De la Pastorale à la Tragédie lyrique: quelques éléments d'un système poétique », p. 71, qui part de « la spécificité de l'opéra français dès 1659 [qui] doit être traité comme un objet autonome », ce qui « signifie notamment qu'il est théorisable distinctement de l'opéra italien [...] ». L'opéra français classique est autre que l'opéra italien; il est pensé comme étranger à l'opéra italien: altérité absolue. »

l'opéra italien :<sup>5</sup> conçue en cinq actes, la tragédie en musique reflète la structure de base de la tragédie classique qui suit, sur ce point, l'*Ars poetica* d'Horace.<sup>6</sup> Le « naturel », notion chère aux théoriciens du classicisme, disqualifie les « monstres sacrés » du bel canto, les contraltistes et sopranistes italiens – les castrats – et opte pour le ténor comme héros de l'opéra lullyste.<sup>7</sup>

Si l'on entre dans le détail et qu'on s'interroge sur le contenu de ces affirmations, la dialectique d'opposition et d'imitation s'avère toutefois beaucoup plus complexe. Même si le naturel exclut la voix du castrat comme quelque chose de merveilleux<sup>8</sup> et de surhumain,<sup>9</sup> il est, pour le reste, largement absent de la tragédie en musique, peuplée de dieux païens, de « monstres et de prodiges ». <sup>10</sup> Et le ténor, il faut le dire, est souvent une (!) haute-contre, une sorte de ténor *contraltino* proche du contraliste italien. Par conséquent, afin de souligner quelques-unes des apories de l'approche « classique » brièvement esquissée, la présente étude se concentrera sur la figure du monstre et la monstruosité dans une œuvre exemplaire – *Atys* (1676) – en partant de l'hypothèse selon laquelle le monstre est un élément déplacé dans une tragédie « classique », donc aristotélicienne, puisque le Philosophe l'exclut *expressis verbis* du drame sous le terme

<sup>5</sup> L'opéra italien connaît son apogée comme *opera seria* à la fin du XVII<sup>e</sup> et surtout dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> avec des compositeurs italiens comme Alessandro Scarlatti, Antonio Vivaldi et beaucoup d'autres, mais aussi à l'étranger: le cas de Händel en Angleterre est trop connu pour qu'il soit nécessaire de le commenter. En ce qui concerne la période qui nous intéresse dans cette étude, les structures formelles de l'opéra italien sont en train de se développer vers l'*opera seria*, par exemple, l'air da-capo, typique de l'*opera seria* au XVIII<sup>e</sup>, gagne de plus en plus de terrain. Ce qui est important en dehors des détails, c'est que l'opéra français est une réaction face aux créations italiennes en pleine évolution vers le modèle de l'*opera seria* avec ses castrats, leur acrobatisme vocal qui signifie la priorité de la musique envers le livret, et le *lieto fine* obligatoire.

<sup>6</sup> Cf. HORACE, *Ars poetica*, vv. 189-190.

<sup>7</sup> Le rôle du héros éponyme dans la création de Monteverdi (l'*Orfeo* de 1607), fut probablement composé pour un ténor tandis qu'Euridice fut chantée par un castrat (cf. MONTEVERDI, *Orfeo* ; GLUCK, *Orpheus und Eurydike*, p. 110). Dans les futurs opéras de Monteverdi, la décision est pourtant prise : la catégorie vocale de Néron dans *L'Incoronazione di Poppea* (1642) est, par exemple, celle d'un soprano. À partir des opéras de Monteverdi, les castrats régneront comme *primi uomini* sur l'opéra italien jusqu'à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>8</sup> La voix « contre nature » du castrat pourrait se ranger dans la catégorie « c » proposée par SPIELMANN pour l'analyse du merveilleux : « événement ou phénomène jugé naturel, mais partiellement ou totalement inexplicable, en particulier dans le domaine médical », par exemple, « personnes ou animaux monstrueusement déformés » (« Poétique(s) du merveilleux », p. 233), car jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, on était incapable d'expliquer pourquoi la castration avant la mue l'empêche. Cf. DAUPHIN (éd.), *Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau*, s.v. *castrato*, p. 174 : « Quelque peu de rapport qu'on aperçoive entre deux organes si différents, il est certain que la mutilation de l'un prévient et empêche dans l'autre cette mutation qui survient aux hommes à l'âge nubile, et qui baisse tout-à-coup leur voix d'une Octave ».

<sup>9</sup> Surhumain ou bien inhumain si l'on pense à l'opération qui est la condition *sine qua non* pour y accéder (voir, si l'on veut, pour les détails BARBIER, *Histoire des castrats*, pp. 13-25).

<sup>10</sup> Cf. le titre de l'œuvre de PARE, *Des Monstres et des Prodiges*.

de *teratôdes* (< *teras* = *monstrum*).<sup>11</sup> Les manuels universitaires d'aujourd'hui qui nous expliquent le « classicisme », partagent la conviction qui fait du monstre quelque chose d'incompatible avec l'esthétique du Grand Siècle « classique ». Écoutons Kibédi Varga, éminent spécialiste du XVII<sup>e</sup> :

[L]e classicisme a sa poétique propre, un ensemble cohérent de « règles » formulées par les théoriciens. Il faut rechercher la clarté et le naturel, il faut imiter la nature mais en l'embellissant, c'est-à-dire en évitant la laideur [...]. Le poète et l'artiste [...] évitent *tout* ce qui pourrait être considéré comme écart individuel (*monstruosités*, perversités).<sup>12</sup>

Cependant, si l'on s'éloigne des affirmations formulées *a priori* comme des déductions de la « doctrine classique » pour se pencher sur les textes transmis jusqu'à nous à travers le temps, il ne semble plus aussi facile de chasser complètement le monstre du terrain du « classicisme ». On peut se demander ce qu'on apprend sur l'exclusion ou la possible inclusion du monstre dans la poétique du Grand Siècle et on devra bientôt constater que la « monstruosité » et le « monstre » ne sont nullement exclus *a priori* du classicisme du XVII<sup>e</sup>, ce qu'on peut aisément prouver en ayant recours au « législateur du Parnasse » *in personam*, Nicolas Boileau, qui nous enseigne dans son *Art poétique*, somme de la théorie littéraire du « classicisme », la chose suivante:

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux,  
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux:  
D'un pinceau délicat l'artifice agréable  
Du plus affreux objet fait un objet aimable.<sup>13</sup>

Les métaphores rassemblées par Boileau s'inspirent du principe horacien, « ut pictura poesis »,<sup>14</sup> mais à part cette imitation d'un précepte antique, il est frappant que Boileau n'ait aucun scrupule à présenter le monstre « aux yeux » du spectateur. « [L]'artifice » créé grâce au « pinceau délicat » de l'artiste est capable de changer la laideur extrême du « monstre odieux » en « objet aimable », une créature artificielle. Le processus d'alchimie littéraire n'aboutit pas seulement à une métamorphose surprenante qui présente le paradoxe d'un « beau monstre »<sup>15</sup> au lecteur (ou au spectateur), mais insiste sur le statut ontologique particulier du « monstre odieux/[...] par l'art imité » : le

<sup>11</sup> Cf. ARISTOTE, *La Poétique*, ch. 14, p. 81.

<sup>12</sup> KIBEDI VARGA, *Le classicisme*, p. 5 (c'est moi qui souligne).

<sup>13</sup> BOILEAU, *Art poétique*, Chant III, vv. 1-4.

<sup>14</sup> HORACE, *Ars poetica*, v. 361.

<sup>15</sup> TRISTAN L'HERMITE, *Œuvres complètes*, t. 2, p. 373.

monstre accepté – ou même prôné par – Boileau est une créature chimérique ; dans l'art littéraire du « classicisme », le monstre n'est qu'un trompe-l'œil ingénieux.

Ce qui toutefois n'est pas apprécié, c'est la poétique du spectacle et l'admiration à tout prix,<sup>16</sup> c'est-à-dire, une esthétique qu'on a tendance aujourd'hui à qualifier de « baroque ».<sup>17</sup> Le poète italien du *Seicento*, Giambattista Marino, nous fournit un fragment de cette théorie implicite du baroque littéraire, applicable aussi au spectacle musical :

È del poeta il fin la meraviglia  
(parlo de l'eccelescente, non del goffo):  
chi non sa far stupir, vada a la striglia[.]<sup>18</sup>

Si nous suivons l'*Art poétique* de Boileau, il faut se demander cependant comment fonctionne la métamorphose du « monstre odieux » en « objet » qui « puisse plaire aux yeux » dans la pratique littéraire et théâtrale, vu que le monstre, par définition « contre nature », provoque l'admiration ou même la stupeur prônée par Marino comme peu d'autres éléments du merveilleux, « pierre fondamentale de l'édifice [de l'opéra français] ».<sup>19</sup> Un monstre « classique » est-il donc concevable et dissociable des créations/créatures « baroques »?<sup>20</sup> Et comment situer la tragédie en musique dans cette expérience d'alchimie classicisante ?<sup>21</sup> Nous allons par la suite essayer de répondre à la provocation qui suppose la présence du monstre pour l'esthétique « classique » en analysant des scènes clés du dernier acte de l'opéra lullyste *Atys*, livret de l'infatigable

<sup>16</sup> Voir aussi SPIELMANN, « Poétique(s) du merveilleux », p. 235.

<sup>17</sup> C'est, par exemple, CHRISTOUT qui souligne le lien étroit unissant le merveilleux et le baroque (cf. *Le Merveilleux et le théâtre du silence*), p. 21.

<sup>18</sup> MARINO, *Opere*, p. 853.

<sup>19</sup> Cf. KINTZLER, *Poétique de l'Opéra Français*, pp. 270-277.

<sup>20</sup> Cf. l'essai de SERROY, « De Florinde à Hippolyte. Deux combats avec le monstre ».

<sup>21</sup> Selon SAINT-ÉVREMOND, la question ne se pose même pas car le fait que tout opéra est chanté « depuis le commencement jusqu'à la fin » est déjà « tellement contre la nature, que mon imagination [= Saint-Évremond] en est blessée » (« Sur les opéras », p. 342), c'est-à-dire que la tragédie en musique, création contre nature par définition, se situe en dehors des règles du « classicisme », le titre *Monstrous Opera*, choisi par DILL pour sa monographie sur Rameau serait donc, à vrai dire, un pléonasme. L'alternative pourrait être la proposition bien argumentée de KINTZLER: « bien qu'il [= le théâtre lyrique] ne soit pas réglé comme le théâtre dramatique, [il] est cependant réglé sur lui, grâce à un certain nombre d'opérations (translations, oppositions, inversions et transformation) » (« De la Pastorale à la Tragédie lyrique: quelques éléments d'un système poétique », p. 69), ce qui revient *grosso modo* à opter pour l'interprétation de l'opéra lullyste comme un genre non pas irrégulier, mais suivant résolument d'autres règles que celles du « classicisme ». Au XVIII<sup>e</sup> siècle encore, la « métaphore du monstrueux » est omniprésente dans le discours théorique et critique autour de l'opéra, à en croire l'étude suggestive de GESS, « Oper des Monströsen – monströse Oper ».

Quinault, où l'œuvre même s'interroge sur la monstruosité.<sup>22</sup> Ces analyses pourraient servir de préliminaires à une interprétation d'*Atys* comme œuvre de théâtre (musical) de « l'âge baroque » (Rousset) en Europe. Dans la tragédie en musique, la chasse au monstre est donc ouverte.

Que l'opéra français du Grand Siècle s'interprète comme une création baroque n'est pas une idée toute nouvelle.<sup>23</sup> On connaît très bien les éléments perturbateurs qui n'entrent pas dans une esthétique « classique » car les opéras lullystes ne sont pas concernés par la « vraisemblance » et le « naturel » du classicisme littéraire.<sup>24</sup> Les sujets, inspirés comme c'est le cas dans la tragédie racinienne, de la mythologie grecque, peuplent habituellement la scène de dieux et de monstres, et le « machiniste » n'est pas moins important que le compositeur et le librettiste pour le succès du spectacle auprès du public de la Cour et de la Ville,<sup>25</sup> la lutte du héros contre les monstres, tel que Persée contre un monstre marin et Bellérophon contre la chimère, étant un lieu commun pour l'esthétique de l'opéra perçu comme un « spectacle », tant en Italie qu'en France.<sup>26</sup> De plus, même s'il est vrai que le goût des spectateurs français du XVII<sup>e</sup> bannit les castrats de la scène de l'opéra,<sup>27</sup> il n'en est pas moins vrai que l'opéra lullyste reprend la

<sup>22</sup> L'édition critique utilisée est la suivante : QUINAULT, *Atys*, éd. par BASSINET. Toutes les citations renvoient à cette édition en indiquant simplement le numéro du vers ou, pour les didascalies, la page.

<sup>23</sup> L'histoire de la musique n'a pas de scrupules à parler d'un opéra « baroque » de la France « classique » (cf., par exemple, la compilation préparée par HEYER (éd.), *Jean-Baptiste Lully*).

<sup>24</sup> On peut lire ou relire ce qui sépare la tragédie en musique de la « doctrine classique », par exemple, dans NEWMAN, *Lully and his Tragédies Lyriques*, pp. 1-3 et pp. 10-11). KINTZLER propose une interprétation intéressante du merveilleux dans la tragédie réglée selon « une vraisemblance qui lui est propre » (*Poétique de l'Opéra Français*, p. 86, note 23). Mais cette prétendue « vraisemblance du merveilleux » (ibid., p. 94) s'avère réduite à la logique fictionnelle intérieure des pièces situées complètement hors du vraisemblable : « Un prodige doit donc être motivé » (ibid.). Pour une « poétique du merveilleux », opposée au vraisemblable, voir SPIELMANN, « Poétique(s) du merveilleux », pp. 145-238.

<sup>25</sup> Cf. NAUDEIX, « Par où commencer une tragédie lyrique? », p. 64 : « la tragédie lyrique est aussi la manifestation la plus achevée de la virtuosité des décorateurs et costumiers ». À compléter par BROOKS, « Lully and Quinault at Court and on the Public Stage, 1673-86 », p. 108 : « Lully was determined to have the finest machinery and *machinistes*. »

<sup>26</sup> Les deux scénarios sont présents dans l'œuvre de Quinault : *Bellérophon* (1671), tragédie, et *Persée* (1682), opéra. En ce qui concerne la présence des monstres antiques dans l'opéra lullyste, voir aussi CLARKE, « A Symbiosis of Special Effects », pp. 128-129. La thèse musicologique de LANG-BECKER sur Rameau consacré, pour sa part, un chapitre entier à l'analyse de la musique accompagnant le monstre comme élément incontournable de l'opéra français jusqu'au siècle des Lumières (cf. *Szenentypus und Musik*, pp. 66-69 et 75-83), monstre qui, selon POROT, partage deux tonalités, qui lui sont propres, avec d'autres éléments dramaturgiques de l'opéra lullyste comme l'enfer : *Fa* majeur et *Si<sup>b</sup>* majeur (cf. « Les tonalités dans les divertissements des opéras de Lully et Quinault : approche dramaturgique », pp. 139-140).

<sup>27</sup> Sous Mazarin (Mazzarino, italien lui aussi) il y eut quelques tentatives pour introduire l'opéra italien avec les vedettes de ce genre, les castrats, en France, des expériences avortées après la Fronde (cf. pour un résumé du sort de l'« Italian Opera in France » ANTHONY, *French Baroque Music*, pp. 64-71). Mais il

structure de base qui soutient également l'*opera seria*: le héros possède toujours la voix la plus aiguë possible – et acceptée du public –, contralto ou soprano en Italie, ténor ou même haute-contre en France.<sup>28</sup> Face aux voix aiguës des chanteurs masculins, les autres voix masculines, surtout la basse, sont reléguées au second rang. Le Cerf, critique du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, explique ce parallélisme par une convention de la musique de son époque :

Nos femmes sont toujours femmes :<sup>29</sup> nos basses chantent d'ordinaire les Rois, les Amans en second & méprisés, les Magiciens, les Heros graves & un peu vieux, &c. & nos tailles [= nos ténors] & nos hautes-contre, dont les voix sont aussi hautes & aussi flexibles que la nature souffre & veut qu'elles le soient, sont les Heros jeunes, galans, & qui doivent être aimés ; les Dieux amoureux & gais, &c.<sup>30</sup>

Le Cerf – ou plus précisément son porte-parole – conclut sa polémique contre l'opéra italien, lequel repose, pour sa part, sur le *Gender Trouble* (Butler) « contre nature » provoqué par les castrats, interprétant également des femmes, des « Heros jeunes, galans » et des « Dieux », par un argument prônant encore une fois le « naturel » comme principe esthétique :

La representation de nos Tragédies en Musique en est sans doute plus juste & plus naturelle & par-là même, selon mon grand principe, elle en est plus belle & meilleure. La contrainte & les déguisements, où les *Castrati* réduisent les Italiens, sont des défauts que nous n'avons point[.]<sup>31</sup>

S'il est possible de parler d'une véritable fascination pour la monstruosité à l'âge baroque,<sup>32</sup> la présence évidente et quelque peu facile des monstres mythologiques sur la scène française du classicisme louis-quatorzien n'est plus que l'emblème visuel, la *pictura* si l'on veut, d'une esthétique baroque beaucoup plus complexe. Plus intéressante toutefois pour l'interprétation de ces phénomènes esthétiques devrait être

---

faut savoir que des castrats étaient bien présents au sein de la chapelle royale à Versailles tout au long du XVII<sup>e</sup> et durant une grande partie du XVIII<sup>e</sup> (cf. BARBIER, *La maison des Italiens*).

<sup>28</sup> Un bel exemple de la présence de la haute-contre sur scène nous est justement fourni par *Atys*, le héros éponyme chantant dans cette catégorie de voix masculine.

<sup>29</sup> « Nos femmes sont toujours femmes », c'est-à-dire qu'elles ne sont pas des castrats camouflés. Cependant, à en croire MADAME DE SEVIGNE, Le Cerf n'a pas complètement raison car les hautes-contre français chantaient aussi des rôles féminins comme « la Furie et la Nourrice », ce qui provoquait une sorte de *Gender Trouble* comparable à l'opéra italien (cf. MADAME DE SEVIGNE, *Lettres*, t. 2, p. 88 [6 mai 1676]) ; voir aussi BARTHES, *Le Neutre*, p. 234.

<sup>30</sup> LE CERF DE LA VIEVILLE, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, t. 1, p. 122.

<sup>31</sup> Ibid. Voir aussi le commentaire que nous fournit l'étude de WOOD, *Music and Drama in the Tragédie en Musique*, p. 58.

<sup>32</sup> Voir, pour le cas de l'Espagne voisine, la monographie de DEL RIO PARRA, *Una era de monstruos*.

l'autoréflexion des œuvres d'art sur le monstre et la monstruosité. A ce sujet, le cinquième et dernier acte d'*Atys* est particulièrement révélateur avec la célèbre scène de folie du héros éponyme qui prend sa belle amante, Sangaride, pour un « monstre odieux » selon la terminologie de Boileau.

Mais avant d'entrer dans l'analyse de la monstruosité chez Lully et Quinault, il est indispensable de rappeler au lecteur le fond mythologique de la pièce car le choix même de cette matière par le compositeur et le librettiste du roi – ou peut-être par Louis XIV lui-même ?<sup>33</sup> – provoque déjà des doutes concernant la bienséance, la vraisemblance et le naturel du futur opéra créé à l'apogée du « classicisme louis-quinatorzien », un an avant le sommet incontournable, la *Phèdre* de Racine. Bref, peu de choses ont l'air d'être plus clairement éloignées du goût « classique », d'être plus « extravagantes », pour reprendre une expression chère aux contemporains du Grand Siècle, que le mythe d'*Atys*, Sangaride et Cybèle. La généalogie et le sort du héros sont monstrueux : selon la légende, Attis/*Atys* est le fils d'Agdistis dont la conception et la naissance ont été « contre nature ». Pausanias nous raconte que le roi des dieux, Zeus, alors qu'il rêvait, « laissa tomber sur la terre de sa semence [qui] engendra un être hermaphrodite », Agdistis, père (?) d'*Atys*, après avoir été émasculé soit par les « autres dieux » en troupeau, soit par Dionysos. Du sang d'Agdistis « sortit un amandier » dont le fruit fit tomber enceinte la « fille du dieu-fleuve Sangarios », qui donna naissance à un fils : notre *Atys* (*Attis*), la signification de son nom oscillant entre « bouc » et « le beau » en Phrygien.<sup>34</sup> Le héros est donc lié généalogiquement à l'hermaphrodite, « monstre » par excellence selon les dictionnaires de l'époque<sup>35</sup> et emblème des « anormaux » au XVII<sup>e</sup> selon Foucault :

<sup>33</sup> Pour une discussion concernant les sources, voir BROOKS, « Lully and Quinault », p. 107 et 119, note 17.

<sup>34</sup> Toutes les citations renvoient à GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, s. v. *Agdistis* et *Attis*, qui nous fournit les indications bibliographiques nécessaires pour arriver *ad fontes*.

<sup>35</sup> « [L]es hermaphrodites sont des monstres » (*Dictionnaire de l'Académie française*, t. 2, s.v. *monstre* (la cursive est dans l'original). La fascination de l'époque pour l'hermaphrodite ou, plus généralement, pour les êtres dont le sexe est douteux se manifeste dans les beaux-arts (par exemple, l'*Hermaphrodite endormi* au Musée du Louvre, une trouvaille antique, certes, mais pour lequel la Rome baroque éprouvait une fascination toute particulière et pour lequel Le Bernin, le grand artiste baroque, sculpta lui-même le matelas – cf. les informations disponibles sur <http://www.louvre.fr>), dans la musique (l'*opera seria* et ses *primi uomini*), la littérature (cf. *L'Isle des Hermaphrodites*, éd. par DUBOIS), au théâtre (la femme vêtue en homme) et même dans le discours poétologique (cf. GRÜNNAGEL, « ¿Comedia queer? El hermafrodita y la poética del teatro aurisecular », sous presse).

Je crois [...] qu'il y a eu à chaque époque – au moins pour la réflexion juridique et médicale<sup>36</sup> – des formes de monstre privilégiées. [...] À l'Âge classique, c'est un troisième type, je crois [c'est-à-dire, après « l'homme bestial » au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance », « les frères siamois »], de monstruosité qui est privilégié : les hermaphrodites.<sup>37</sup>

La version transmise par Ovide, la source directe de Lully et Quinault, veut que Cybèle tombe amoureuse d'Atys et lui impose la chasteté. Après la « chute » du héros, Cybèle le frappe de folie pour le forcer à s'émasculer.<sup>38</sup> Ce qu'on distingue clairement dans ce brouillard que constitue cet amas de mythologies phrygiennes, ce sont deux motifs, inconcevables sur la scène du « classicisme » : l'hermaphrodisme et le héros émasculé, le castrat.

Vu l'incompatibilité flagrante du mythe avec les exigences poétologiques du « classicisme », il faut se demander comment il serait possible de métamorphoser le « monstre odieux » qu'est la matière « crue » du mythe dans l'opéra qui puisse « plaire aux yeux ». La solution de Lully et Quinault est ingénieuse mais, on va le voir, présente certains problèmes concernant une interprétation dans les « règles de l'art », figées, par exemple, dans l'*Art poétique* de Boileau. Quand le librettiste supprime un détail malséant du mythe, on a l'impression que le même détail a tendance à réapparaître sous une forme différente, – tout comme dans la théorie freudienne du « retour du refoulé » (« *Wiederkehr des Verdrängten* »), dans laquelle les éléments refoulés, indestructibles, non seulement persistent dans l'inconscient mais encore tendent sans cesse à resurgir sous une forme autre.<sup>39</sup>

Mais pour concevoir l'importance de ces éléments « refoulés » dans la pièce et, plus particulièrement, toute la portée de la présence trompeuse du monstre dans le dernier acte d'*Atys*, il est nécessaire de rappeler la structure actancielle de cette tragédie en musique qui oppose deux couples en suivant le modèle de base amoureux – amant :<sup>40</sup> Atys, le héros éponyme, aime la nymphe Sangaride et en est aimé (amant/amante), tandis que la nymphe est courtisée par Celænus (amoureux), « roy de Phrygie, fils de Neptune » (p. 61). Atys lui-même est l'objet du désir de la déesse Cybèle (amoureuse).

<sup>36</sup> L'expression « au moins » choisie par Foucault admet « l'extension du domaine de la lutte » au champ artistique et littéraire, bref : esthétique.

<sup>37</sup> FOUCAULT, *Les anormaux*, pp. 61-62. L'« Âge classique », pour Foucault, comprend les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (cf. *ibid.*, p. 62).

<sup>38</sup> Cf. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, s. v. *Attis*.

<sup>39</sup> Cf. FREUD, « Die Verdrängung », p. 115.

<sup>40</sup> Cf. REY (éd.), *Dictionnaire historique*, s.v. *amoureux* : « à l'âge classique (depuis Corneille), une distinction s'opère entre *l'amant*, qui aime et est aimé et *l'amoureux*, qui ne l'est pas. »

Après que les amoureux, tous deux participant de la divinité comme déesse et fils d'un dieu, ont découvert les véritables liens unissant Atys et Sangaride et, par conséquent, leur propre statut d'amoureux relégués, ils crient vengeance et préparent une punition atroce, un « suplice » (v. 884, 899) pour le couple d'amants :

CELÆNUS

La mort est pour leur crime une peine legere.

CYBELE

Mon cœur à les punir est assez engagé ;

Je vous l'ay déjà dit, croyez-en ma colere,

Bien tost vous serez trop vangé. (vv. 880-883)

L'hyperbole –être « trop vangé »– témoigne d'une ironie tragique, la vengeance désirée par Celænus sera *de trop*, même aux yeux de l'amoureux offensé qui, après la mort de Sangaride, s'écriera : « O promesse fatale !/Sangaride n'est plus, et je suis trop vangé. » (vv. 938-939) Que Cybèle, déesse phrygienne de la terre, leur prépare-t-elle exactement? « D'un suplice cruel craignez l'horreur extremesme » (v. 899) chante Cybèle seule, se détournant de la poétique aristotélicienne et, en même temps, rompant la structure musicale que Lully a prévue pour toute la scène seconde du cinquième acte qui oppose deux duos, Cybèle et Celænus vs. Atys et Sangaride, chantant les mêmes vers, par exemple :

ATYS ET SANGARIDE

Ne vous souvient-il plus de nous avoir aimez ?

CYBELE ET CELÆNUS

Vous changez mon amour en haine legitime. (vv. 888-889)

Comme la définition du monstre au Grand Siècle dépend largement de la notion de mixture ou de mélange d'essences (binaires) opposées, l'artifice musical de Lully n'est pas gratuit :<sup>41</sup> le parallélisme sonore d'une voix masculine (basse taille : Célénus) et d'une voix féminine (soprano : Cybèle), mis en place dans des vers construits grammaticalement comme si un seul personnage chantait les accusations et menaces de la déesse et du demi-dieu dédaignés<sup>42</sup>, pourrait être l'allusion musicale à l'être

<sup>41</sup> Voir aussi le commentaire de DURON : « Et les duos ! Sangaride-Atys, Cybèle-Célénus, jamais seuls, mais toujours récitant et à deux ; vision irréaliste, non humaine. [...] Les personnages s'effacent quelque peu derrière le duo » (« Introduction », p. 75). En ce qui concerne la partition cf. LULLY/QUINAULT, *Atys*, pp. 267-273.

<sup>42</sup> Cf. v. 889, déjà cité, et les vers 894-895 : « Perfide, deviez-vous *me* taire/Que c'estoit vainement que *je* voulois vous plaire ? » (c'est moi qui souligne ; notez également la forme de l'adjectif au singulier – « [p]erfide[-Ø] » – mot « hermaphrodite » aussi, si l'on veut, car identique au masculin et au féminin ;

« anormal » pour lequel, selon Foucault, le XVII<sup>e</sup> éprouvait une fascination extrême, l'hermaphrodite. Certes, Lully et Quinault ont pris soin d'éloigner l'opéra *Atys* de la malséance inhérente au mythe antique puisque leur héros n'est plus le fils d'un hermaphrodite émasculé et que sa voix n'est pas nécessairement hermaphrodite comme dans le cas des *castrati*; les tentatives pour camoufler l'abîme mythique qu'est la fable d'*Atys* et *Cybèle* sont donc bien visibles, mais s'avèrent finalement impuissantes à extirper complètement le fond monstrueux du mythe. Les allusions abondent.<sup>43</sup> La voix d'*Atys* a beau être moins aiguë que celle d'un soprano italien, il chante d'une voix plutôt surprenante pour un homme : haute-contre. Madame de Sévigné nous apprend que le chanteur représentant *Atys* en 1676 était spécialisé auparavant dans les rôles féminins : « *Atys* est ce petit drôle qui faisait la Furie et la Nourrice [dans *Cadmus et Hermione*]; de sorte que nous voyons toujours ces ridicules personnages au travers d'*Atys*. »<sup>44</sup> L'être mixte, l'hermaphrodite musical présent dans la catégorie de la voix d'*Atys* et dans la fusion des deux « essences » musicales (dessus–basse-taille, V, 2)<sup>45</sup> est donc une sorte d'allusion à l'être dominant l'opéra italien à l'époque même où Lully et Quinault régnaient sur la scène parisienne, un être ayant un corps – et surtout un poumon ! – d'homme et une voix aiguë de contralto ou soprano : le castrat.

Pour résumer, on pourrait donc dire que l'émascation ovidienne d'*Attis* revient de l'inconscient (musical) pour réapparaître dans la voix du chanteur « qui faisait la Furie et la Nourrice » (haute-contre) et que l'hermaphrodisme qui entoure *Attis* et sa mère (?) *Agdistis* revient dans la fusion particulière du duo au cinquième acte,<sup>46</sup> indices supplémentaires qui préparent tout simplement l'irruption de la monstruosité sur

---

voir aussi BARTHES, *Le Neutre*, pp. 234-239 : « Le sexe des mots ». Dans son analyse musicale de la pièce, DURON souligne le caractère exceptionnel des duos dans *Atys* : « Quinault a tenté [...] d'utiliser de manière particulière les couples, dépassement de l'être pour un personnage nouveau, bicéphale, dans lequel chacun des deux perd de son identité. » (« Introduction », p. 34) Comme interprétation de ce « personnage nouveau », fusion du féminin et du masculin, nous proposons l'hermaphrodite.

<sup>43</sup> Christie et Villégier ont souligné l'hermaphrodisme camouflé dans *Atys* en introduisant « Lully » dans le prologue de l'opéra comme représentant du créateur qui, tout d'un coup, « metamorphoses into *Cybèle's* messenger Iris and breaks 'his' silence with a soprano voice. » (BURGESS, « Revisiting *Atys* », p. 470 ; voir aussi *ibid.*, p. 477, note 13 où l'artifice du directeur moderne est qualifié directement de « hermaphroditic »).

<sup>44</sup> MADAME DE SEVIGNE, *Lettres*, t. 2, p. 88 (6 mai 1676).

<sup>45</sup> Le duo « hermaphrodite » contredit la constatation apodictique de HOWARD : « Quinault's classical inheritance is of a world in which male and female are specifically opposed. » (« The Positioning of Woman in Quinault's World Picture », p. 193) Malgré la structure principalement patriarcale de la société au XVII<sup>e</sup> siècle, la littérature, la musique et les beaux-arts rêvent d'autres possibilités, soit de la femme forte, soit de l'hermaphrodite.

<sup>46</sup> Voir aussi KINTZLER qui s'interroge sur le fait « étonnant » que « le théâtre lyrique n'ait pas été davantage comparé à un songe. » (*Poétique de l'Opéra Français*, p. 87)

scène,<sup>47</sup> préparée par le fait que Cybèle rompt le schéma « hermaphrodite » une deuxième fois à la fin de la scène déjà commentée pour lancer sa menace prophétique faisant allusion à « l'horreur extrême » (v. 899) – terme intimement lié au *teratôdes* aristotélicien – qui va s'ensuivre de la vengeance de la cruelle déesse ; elle conjure une des érinnyes, Alecton, pour qu'elle frappe le héros de folie :

CYBELE  
 Toi qui portes par tout et la rage et l'horreur,  
 Cesse de tourmenter les criminelles ombres,  
 Vien, cruelle Alecton, sors des royaumes sombres,  
 Inspire au cœur d'Atys ta barbare fureur. (vv. 909-912)

Alecton, « traditionnellement représentée armée de vipères, de torches et de fouets » (p. 116, note 47), n'apparaît pas seulement dans un autre opéra lullyste basé sur un livret de Quinault, *Alceste* (IV, 4), mais fait également allusion à la très célèbre scène dans *l'Andromaque* (1666) de Racine, où Oreste *furioso* croit voir sa victime Pyrrhus et son aimée Hermione dans le sein des érinnyes, la plus horrible de toutes :

Quoi, Pyrrhus, je te rencontre encore?  
 [...]  
 Mais que vois-je? À mes yeux Hermione l'embrasse?  
 Elle vient l'arracher au coup qui le menace?  
 Dieux, quels affreux regards elle jette sur moi!  
 Quels Démons, quels serpents traîne-t-elle après soi?  
 Hé bien, Filles d'Enfer, vos mains sont-elles prêtes?  
 Pour qui sont ces Serpents qui sifflent sur vos têtes?  
 À qui destinez-vous l'appareil qui vous suit?  
 Venez-vous m'enlever dans l'éternelle Nuit?  
 Venez, à vos fureurs Oreste s'abandonne.  
 Mais non, retirez-vous, laissez faire Hermione;  
 L'Ingrate mieux que vous saura me déchirer,  
 Et je lui porte enfin mon cœur à dévorer.<sup>48</sup>

Foucault commente cette scène comme si elle était une sorte d'hapax théâtral car, selon la théorie du « classicisme », la folie ne peut être montrée ouvertement sur scène.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Selon l'analyse de WOOD, le modèle musical auquel ce duo appartient n'est pas seulement associé « with evil or supernatural characters » (*Music and Drama*, p. 100), mais aussi directement au monstrueux, à en croire les exemples qui nous y sont présentés, entre autres un duo des sœurs de la Méduse dans *Persée* (III, 4).

<sup>48</sup> RACINE, *Andromaque*, vv. 1673-1688.

<sup>49</sup> En ce qui concerne la provocation inhérente à la représentation de la folie sur la scène du « classicisme » forcément malséante, voir MARY, « La folie d'Oreste ou l'écart minime de l'équilibre », p. 171. KINTZLER, suivant son hypothèse de la tragédie en musique « réglé[e] sur [le théâtre dramatique] » (cf. « De la Pastorale à la Tragédie lyrique: quelques éléments d'un système poétique », p. 69 et 75), propose une explication des différentes manières de présenter la folie sur scène aux XVII<sup>e</sup> et

Selon le grand épistémologue, la dernière scène d'*Andromaque* doit être interprétée comme « la dernière des grandes incarnations tragiques de la folie »<sup>50</sup> avant que la « folie en train de s'esquiver pour toujours », ne soit recluse dans les asiles, et il avance l'hypothèse suivante :

Il fallait que ce fût la *dernière* scène de la *première* grande tragédie classique ; ou si l'on veut, la *première* fois où s'énonce la vérité classique de la folie dans un mouvement tragique qui est le *dernier* du théâtre préclassique. Vérité, de toute façon, instantanée, puisque son apparition ne peut être que sa disparition[.]<sup>51</sup>

Nous nous trouvons confrontés ici à l'un des problèmes centraux lié à une approche strictement épistémologique : après avoir délimité l'épistémè de l'âge « classique », Foucault se voit contraint de figer comme « ultime figuration » ce qui est *a priori* censé disparaître juste après que « [l]e rideau [...] tombe sur la dernière scène » de la tragédie racinienne en 1666 : « Après quoi, le silence pouvait régner, et la folie disparaître dans la présence, *toujours retirée*, de la déraison. »<sup>52</sup>

*Atys* nous offre au moins un exemple (empirique, si l'on veut) qui contredit l'affirmation du philosophe français : le héros éponyme de l'opéra, tel un nouvel Oreste, est pris d'un accès de folie dans la troisième scène du dernier acte, dix ans après *Andromaque*, « la *première* grande tragédie classique ». Sa folie et sa déraison ne sont nullement « retirées », tout au contraire : la « rage » (v. 928) d'Atys est doublement « publique » car Lully et Quinault prirent soin d'introduire un public dans la pièce – l'artifice « baroque » du théâtre dans le théâtre – qui assiste – comme le public dans la salle – à la folie d'Atys : pour la troisième scène accourent, selon les didascalies, Mélisse, « confidente et prestresse de Cybele », Idas, « amy d'Atys » (p. 61), et tout le « Chœur de Phrygiens [*sic*] » (p. 116). Il est donc tout à fait évident qu'un état d'âme aussi éloigné de la bienséance, du naturel et de la raison que la rage et la folie,

---

XVIII<sup>e</sup> siècles en se basant sur la distinction « illusion » vs. « réalité », distinction problématique si l'on pense au statut ontologique de la littérature dramatique qui fait toujours partie de la fiction : « On sait que la tragédie exclut en principe le recours à l'illusion : les scènes de folie [...] y sont réelles, et non suscitées par un auxiliaire enchanté. » (ibid., p. 83).

<sup>50</sup> FOUCAULT, *Histoire de la folie*, p. 314.

<sup>51</sup> Ibid. ; l'italique se trouve dans l'original.

<sup>52</sup> Ibid., p. 317 ; c'est moi qui souligne. La conséquence de la perception de la folie comme déraison, donc l'antonyme de la raison, à l'âge « classique » est, selon Foucault, « l'internement », « la pratique qui correspond au plus juste à une folie éprouvée comme déraison, c'est-à-dire comme négativité vide de la raison » (ibid.).

« négativité vide de la raison », <sup>53</sup> se présente *coram publico* en suivant la logique intérieure de la tragédie en musique car le « Chœur de Phrygiens » représente bel et bien le « public » dans le sens de « tout le monde » : « toute » la Phrygie est témoin de la folie d'Atys. <sup>54</sup>

Les conséquences de l'apparition « volant[e] » de l'érinnye, sortie « des enfers », sont fatales pour le héros, il commence bientôt à délirer, à avoir des hallucinations cauchemardesques qui nous rappellent, encore une fois, l'Oreste racinien aux prises avec son aimée métamorphosée en érinnye « armée » ou couronnée des serpents :

ATYS

Dieux ! que vois-je ? le Ciel s'arme contre la Terre ?  
 Quel desordre ! quel bruit ! quel éclat de tonnerre !  
 Quels abismes profonds sous mes pas sont ouverts !  
 Que de fantômes vains sont sortis des Enfers ! (vv. 917-920).

L'abbé Mably fait entendre la voix de la raison au XVIII<sup>e</sup> siècle lorsqu'il « relève ici une incohérence » (p. 117, note 48), « une légère [!] tache » au cœur de « ces beaux Vers » exprimant « les fureurs d'Atys »:

Je suis fâché qu'au milieu de son désordre, Atys conserve assez de présence d'esprit pour sentir que tout ce qu'il voit ne sont que des *fantosmes vains*. <sup>55</sup>

Et M. l'Abbé a raison ; mais il faut se demander s'il s'agit simplement d'une erreur commise par Quinault ou si une *lectio difficilior* du passage est possible. La clé de cette lecture pourrait se situer dans une interprétation des vers d'Atys comme un commentaire métopoétique de l'opéra. Si l'on pense que Cybèle et Alec-ton, « agent muet » des décisions de la déesse, ne sont pas seulement des avatars de Circé, <sup>56</sup> véritable héroïne du baroque selon l'analyse déjà « classique » de Rousset, mais représentent le pouvoir « magique » de l'artiste, musicien ou librettiste, capable de créer des « chimères » convaincantes et provoquant l'admiration du public. Le *locus classicus*

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Il est peut-être vrai qu'Atys n'est pas « as 'public' an opera » car, contrairement aux *Haupt- und Staatsaktionen* des autres opéras, Atys se concentre sur la tragédie du héros éponyme, de Sangaride et de Cybèle, mais il est tout à fait évident que le chœur y sert de « spectator » (cf. WOOD, *Music and Drama*, p. 282).

<sup>55</sup> [MABLY,] *Lettres à Madame la marquise*, pp. 84-85.

<sup>56</sup> CLARKE mentionne la similarité du décor et des machines entourant Cybèle qui rapprochent la déesse d'Atys de la sorcière « baroque », héroïne éponyme d'une pièce de Thomas Corneille et Donneau de Visé, représentée juste un an avant la première de l'opéra lullyste (cf. « A Symbiosis of Special Effects: from the Machine Play to the *tragédie lyrique* and Back Again », p. 123).

du Grand Siècle est, très probablement, l'*Illusion comique*, un « étrange monstre »<sup>57</sup> créé en 1635 par Pierre Corneille comme un jeu compliqué avec différents niveaux de réalité et différents genres théâtraux (comédie, tragédie, tragi-comédie). L'extravagance et le caprice cornéliens<sup>58</sup> dépendent de la « magie » d'Alcandre, allusion à l'*artifex* et allégorie du dramaturge en « pequeño dios » (Huidobro). Ce prétexte nous fournit une clé pour interpréter le personnage de Cybèle comme le porte-parole des propres créateurs de l'opéra. La mise en « abysmes » subie par *Atys furioso* est pour nous, critiques, lecteurs et spectateurs du XXI<sup>e</sup> siècle, aussi la « mise en abyme »<sup>59</sup> de la tragédie en musique ouvrant une voie vers une interprétation métapoétique. Les « fantômes vains [...] » sont un emblème de la création « monstrueuse », car mixte, qu'est la tragédie en musique.<sup>60</sup> Pourquoi ?

Une piste nous est fournie par le vocabulaire du XVII<sup>e</sup> siècle. Selon les dictionnaires de l'époque, le *fantôme vain* est une des significations de la chimère, qui représente la fiction – nous pourrions ajouter : théâtrale.<sup>61</sup> Quand *Atys* se croit confronté à un « monstre », il est sous l'influence de forces magiques ou même divines qui dépassent la force humaine. Le monstre qui se présente à ses yeux n'est plus qu'une « chimère » au sens que lui attribuent les contemporains du Grand Siècle, celui de monstre emblématique de la rhétorique et de la fiction (littéraire). Voici quelques exemples tirés des dictionnaires et d'un livre d'emblèmes de l'époque, montrant aussi la perspective européenne d'une culture largement partagée :

CHIMERE. s. f. Monstre fabuleux que les Poëtes ont feint avoir la teste d'un lion, le ventre d'une chevre, & la queue d'un serpent [... ;] se dit figurément des vaines imaginations qu'on se met dans l'esprit, des terreurs & des monstres qu'on se forge pour les combattre [...], & generalement de tout ce qui n'est point reel & solide.<sup>62</sup>

<sup>57</sup> Ces sont les termes utilisés par Pierre Corneille lui-même dans sa dédicace pour caractériser sa création (CORNEILLE, *L'Illusion comique*, p. 613).

<sup>58</sup> Les deux termes apparaissent comme adjectifs dans la dédicace de la pièce où CORNEILLE parle de sa « pièce capricieuse » dont on peut nommer « l'invention [= l'*inventio* au sens rhétorique du terme] bizarre et extravagante » (ibid.).

<sup>59</sup> Cf. GIDE comme l'inventeur du terme – « mettre [...] < en abyme > » – dans son *Journal*, t. 1 (1893), p. 171 et l'étude fondamentale de DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*.

<sup>60</sup> Selon SPIELMANN, le monstrueux fait aussi parti de la pompe – la catégorie « a » de sa classification du merveilleux –, élément indispensable dans la tragédie en musique (cf. « Poétique(s) du merveilleux », pp. 233-235).

<sup>61</sup> Cf. FURETIERE, *Dictionnaire universel*, t. 2, s.v. *illusion*.

<sup>62</sup> FURETIERE, *Dictionnaire universel*, t. 1, s.v. *chimere*.

Sambucus, humaniste autrichien, nous présente la chimère comme un monstre associé à la rhétorique dans son livre d'emblèmes paru en 1646 à Anvers, ce qui est révélateur étant donnée l'importance accordée à la rhétorique dans les poétiques classiques et baroques et également dans la composition musicale de l'époque basée, elle aussi, sur une sorte de « rhétorique musicale » ou *Musica poetica*.<sup>63</sup> L'épigramme relatif à l'emblème nous explique la relation métaphorique qu'entretient la chimère en tant que trompe-l'œil ingénieux – une créature des poètes selon Furetière – avec l'art de persuader, la rhétorique:

Et studet [Rhetorica] efficto lucrari schemate caussas,  
Dum se venustis venditat coloribus [...]  
Rhetorque [vt] Chimaera[.]<sup>64</sup>

La chimère est donc l'emblème de la création ingénieuse, mais trompeuse – aujourd'hui on dirait aussi : fictionnelle – rendue possible grâce à l'art de la rhétorique. Mais revenons à notre pauvre Atys qui va être confronté, lui aussi, à une « chimère » grâce à l'art de Quinault, librettiste et dramaturge.

Contraint par le pouvoir d'une érinnye, Atys conçoit la métamorphose de façon diamétralement opposée à celle voulue par l'*Art poétique* :<sup>65</sup> la belle nymphe qu'est Sangaride se métamorphose en affreuse chimère, l'extrême beauté de l'amante se transforme ou, si l'on préfère, se pervertit pour devenir un « objet » qui provoque une émotion interdite dans le cadre de la tragédie, selon la poétique d'Aristote, à savoir

<sup>63</sup> *Musica poetica* est le titre d'un traité de Burmeister, publié en 1606, basé sur Quintilien, *Institutio oratoria* (cf. MORBACH, *Die Musikwelt des Barock*, p. 22). Pour l'importance de la rhétorique musicale au XVII<sup>e</sup> siècle (en France aussi) voir LEGRAND, « La rhétorique en scène » ; les pages 84-86 et 88-89 sont consacrées à l'analyse exemplaire de l'hypotypose et de la gradation dans *Atys*.

<sup>64</sup> HENKEL/SCHÖNE (éd.), *Emblemata*, colonne 1537. Les lexicographes espagnols du XVII<sup>e</sup> expliquent la signification et la relation de la chimère avec l'art de bien parler de la manière suivante, déjà visualisée dans l'emblème austro-belge: « [e]stas tres cabezas de la quimera aplican otros a las tres partes de la retórica[.] » (COVARRUBIAS HOROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, s.v. *quimera*)

<sup>65</sup> Comme on peut l'observer, seuls deux ans séparent la somme poétologique de Boileau (1674) de la première d'*Atys* (1676). D'autre part, il faut souligner qu'un traité sur la théorie de la tragédie en musique faisait défaut au XVII<sup>e</sup> siècle. On peut donc essayer de dégager la poétique de l'opéra lullyste soit à partir de la théorie littéraire de l'époque (cf. KINTZLER, *Poétique de l'Opéra Français*), soit d'une interprétation métapoétologique des œuvres elles-mêmes, surtout, mais pas uniquement, des prologues perçus comme une « mise en abyme » de l'opéra (cf. CORNIC, « *Ad limina templis Polymniae* », p. 49) ; voir aussi NAUDEIX, « Par où commencer une tragédie lyrique? », p. 72 : « La scène française se choisit [...] ses propres dieux tutélaires qui [...] proclament la grandeur d'un genre original qui affranchit l'art dramatique français de la tutelle antique, et le fortifie contre l'art italien. Le prologue est le lieu de cette émancipation. »

l'horreur qui dérive du *teratôdes*, du « monstrueux »,<sup>66</sup> en même temps que la stupeur prônée par le grand poète du baroque italien, Marino.

La belle Sangaride se métamorphose en « monstre » sous les yeux d'Atys. Selon les allusions disséminées dans le livret – « fantômes vains » –, c'est une chimère, un « des monstres qu'on se forge pour les combattre »,<sup>67</sup> avec lequel le héros, nouveau Bellérophon, mais détourné du droit chemin – car fou – engage le combat :

ATYS *prenant Sangaride pour un monstre*  
 Quel monstre vient à nous ! quelle fureur le guide !  
 Ah ! respecte, cruel, l'aimable Sangaride. (vv. 925-926)

Puis, la beauté hyperbolique de « l'aimable Sangaride » se mue en laideur, la plus surprenante qui soit dans une œuvre musicale, celle de la dissonance, qui, selon Spielmann, entre dans le « merveilleux auditif », qui « étonne par l'ingéniosité ou l'inorthodoxie de la composition ».<sup>68</sup>

SANGARIDE  
 Atys, mon cher Atys ;  
 ATYS  
 Quels hurlements affreux ! (v. 927)

Quand Atys dit ces vers « incohérents », c'est donc bien plutôt un clin d'œil des créateurs, Lully et Quinault, qui semblent dire au public : vous assistez tous à l'apparition des « fantômes vains », tout l'opéra n'est qu'une chimère, genre mixte, donc monstrueux selon les théoriciens de notre siècle – et ce monstre n'est qu'un trompe-l'œil « par l'art » créé. Cependant, comme la totalité (musique, machines, vers, costumes etc.) sert à susciter votre admiration, voire votre stupeur à la Marino, il s'agit d'un monstre esthétiquement justifié, peut-être si l'on s'en tient à l'*Art poétique* car notre opéra a l'air de « plaire aux yeux » et même aux oreilles, peut-être en surpassant Boileau par une extravagance<sup>69</sup> que les futurs critiques qualifieront de « baroque » – ou

<sup>66</sup> Selon KINTZLER, l'horreur, « la version lyrique de la terreur » ou bien le « répondant lyrique de la terreur et de la pitié [aristotéliennes] », est un ingrédient indispensable pour le succès auprès du grand public de l'œuvre totale qu'est l'opéra (français) (cf. *Poétique de l'Opéra Français*, pp. 89-90).

<sup>67</sup> FURETIERE, *Dictionnaire universel*, t. 1, s.v. *chimere*.

<sup>68</sup> Cf. SPIELMANN, « Poétique(s) du merveilleux », p. 237.

<sup>69</sup> Au sens étymologique du mot: extravagance < *extra-vagari* = sortir dehors.

bien dans les propres vers du prologue délibérément placés par Quinault dans la bouche de Melpomène, la muse de la tragédie :<sup>70</sup>

La puissante Cybele  
Pour honorer Atys qu'elle a privé du jour,  
Veut que je renouvelle,  
Dans une illustre cour,  
Le souvenir de son amour. (Prologue, vv 41-45).

Si les « fantômes vains » sont donc une allusion au statut « chimérique » de la fiction théâtrale et que Cybèle, comme *dea artifex*, représente les créateurs du spectacle, comment est-il possible qu'elle soit, en tant que « Divinité toute-puissante » (v. 947), impuissante à empêcher la catastrophe ?<sup>71</sup> Bassinet, dans son introduction à l'édition critique du livret, commente les limites de la puissance divine et magique de Cybèle et les explique d'une manière convaincante par les exigences du dénouement tragique:

La deuxième surprise du dénouement [la première étant les morts malséantes, « le raffinement du supplice »] vient de la réaction de Cybèle après le meurtre de Sangaride. L'amour peut la forcer à épargner Atys [vv. 990-995]. C'est à ce moment que le dénouement devient réellement tragique. La volonté de la toute-puissante Cybèle ne peut rien contre un processus déjà engagé : Atys se suicide. La déesse elle-même reconnaît le caractère inexorable du sort [vv. 1016-1017] (pp. 29-30).

Ce que le dramaturge écarte délibérément dans *Atys*, « pièce expérimentale » selon Bassinet (p. 19), c'est le *lieto fine*, typique du genre concurrentiel, l'opéra italien. Même s'il est vrai que Pierre Corneille expérimente avec la « tragédie sans tragique »<sup>72</sup> en préférant le *happy ending* pour des œuvres comme *Cinna*, la volonté délibérée de créer un opéra français bien différent du modèle italien suggère à Lully et Quinault le dénouement tragique pour *Atys*, œuvre qui se situe encore au début de la carrière du

<sup>70</sup> Voir aussi CORNIC, « *Ad limina templis Polymniae* : Les fonctions du prologue d'opéra chez Quinault », p. 54 et 62 : « La structure dramatique du prologue d'*Atys* résume donc la théorie d'un genre » ; ce serait l'esquisse des « linéaments d'un *Art poétique* qu'il [= Quinault] n'a jamais écrit. »

<sup>71</sup> Selon HOWARD, l'impuissance de la déesse s'explique à travers la vision du monde du librettiste, principalement opposée à la femme forte, « ultimately defeated by the dominant behaviour of men or god » (« The Positioning of Woman in Quinault's World Picture », p.195), ce qui paraît surprenant car on a de la peine à voir Cybèle « vaincue » par les hommes de la pièce : lequel en eût été capable ? Au lieu de supposer que la déesse soit « vaincue », il serait plutôt juste de parler d'une *hamartia* aristotélicienne : la vengeance de Cybèle s'avère finalement une erreur tragique. L'« emphase » de Quinault sur « her *tragic powerlessness* » (ibid.; c'est moi qui souligne) s'explique plutôt en accord avec la poétique de la tragédie (en musique). S'il était vrai que les œuvres de Lully et Quinault ne soient plus qu'une « school for royal mistresses » (ibid., p. 198), l'intérêt qu'elles suscitent serait uniquement historique, ce qui ne semble pas très plausible étant donné le grand succès d'*Atys* en 1687 grâce à la production des Arts Florissants et William Christie (cf. LULLY, *Atys*, 3 disques).

<sup>72</sup> Cf. la monographie de MAURENS, *La tragédie sans tragique*.

Florentin, créée trois ans après *Cadmus et Hermione*,<sup>73</sup> car dans le théâtre parlé, dominant à l'époque, les « tragédies sans tragiques » cornéliennes sont reléguées au second plan par les triomphes de Racine à partir d'*Andromaque*, créée dix ans avant la première d'*Atys*, jusqu'à *Phèdre*, créée un an après, c'est-à-dire en 1677.

La seule chose que Cybèle puisse faire en tant que démiurge contrarié par les lois d'un univers tragique, c'est opérer une métamorphose ultime en changeant Atys, après son suicide, en arbre favori de la déesse, le pin, symbole du travail du compositeur et du dramaturge qui « métamorphosent » la matière brute et beaucoup trop cruelle pour le goût français de la Cour et de la Ville en œuvre d'art qui « puisse plaire aux yeux »:

CYBELE

Atys, sois à jamais l'objet de mes amours :

Prend un sort nouveau, deviens un arbre aimable

Que Cybèle aimera toujours. (vv. 1018-1020)

*Atys prend la forme de l'arbre aimé de la déesse Cybèle, que l'on appelle pin.*

Comme la magie de Cybèle clôt la pièce par une dernière « œuvre », l'opéra créé par Lully et Quinault font du mythe antique d'Atys et de Sangaride une œuvre profondément contemporaine, le livret et la partition représentant ce travail qui consiste à faire revivre Atys mort dans une création bien vivante qui résistera au temps : *Atys*, tragédie en musique.

Le plaisir, le « delectare » horacien,<sup>74</sup> que le public éprouve en assistant à une représentation de l'opéra n'est cependant pas compatible avec la « doctrine classique », postulée par la critique des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Les indices qui s'y opposent, répartis dans son œuvre par le librettiste, sont nombreux : la matière de cette tragédie en musique a beau remonter au mythe antique et un chœur rappelant celui de la tragédie grecque a beau commenter l'action, non seulement la structure dramatique reflète le mélange de différents genres, mais en plus, les barbares, aux antipodes de l'Antiquité classique, se voient attribués l'effet que produit cette tragédie en musique sur le spectateur : la folie d'Atys est inspirée par la « barbare fureur » de l'érinnye ; Cybèle est, pour Atys, « [u]ne divinité barbare » ou simplement une « [b]arbare » (v. 972) ; il commente de la manière suivante le meurtre de la belle nymphe qu'il a lui-même

<sup>73</sup> Cependant, cette expérience n'a pas su s'ériger en règle de la tragédie en musique car il faut compter avec toute une série d'exemples qui préfèrent le dénouement heureux à l'imitation de la tragi-comédie française ou bien de l'opéra italien (voir *Alceste*, *Persée* et *Armide*, entre autres du répertoire lullyste).

<sup>74</sup> HORACE, *Ars poetica*, v. 333.

commis dans un moment de délire : « Ah quelle barbarie ! » Et c'est vrai, l'argument d'*Atys* est barbare<sup>75</sup> et inspire une émotion bannie de la tragédie grecque par Aristote, fort problématique pour les théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle : l'horreur,<sup>76</sup> maintes fois évoquée par les personnages d'*Atys*.

ATYS

Moi, j'aurois immolé la beauté qui m'enchanté ?

O Ciel ! ma main sanglante

Est de ce crime *horrible* un tésmoins trop certain !

[...]

Quelles *horreurs* sont comparables

Aux *horreurs* que je sens ?

Barbare ! [= Cybèle] quel amour qui prend soin d'inventer

Les *plus horribles maux* que la rage peut faire !

(vv. 954-973 ; c'est moi qui souligne)

La beauté de Sangaride subit, dans la catastrophe de la pièce, une dernière métamorphose : le corps de la nymphe, après avoir perdu sa beauté aux yeux d'*Atys* qui ne voit plus qu'un monstre, la retrouve dans la mort, mais il s'agit d'une beauté mêlée d'horreur :

ATYS

Il faut que je l'adore,

Jusques dans *l'horreur* du trépas. (vv. 987-988 ; c'est moi qui souligne)

Ces vers cachent un double sens : ou l'aimée, même morte, est adorée d'*Atys*, ou *Atys*, mort, va adorer Sangaride. Dans le « spectacle » qui « se présente » aux yeux de Cybèle (v. 998) et en même temps au public, la bienséance ne joue plus aucun rôle, *Atys* se devenant un véritable « amphithéâtre sanglant ». <sup>77</sup> Au dernier acte, le sang se répand partout, sur les mains d'*Atys*, meurtrier de Sangaride, et plus tard sur son propre corps, preuve sanglante de la « barbarie » de Cybèle :

IDAS soutenant *Atys*

Il s'est *percé le sein*, et mes soins de sa vie

<sup>75</sup> Les « barbares » comme antagonistes de la poétique « classique », ancrée dans l'Antiquité, apparaissent aussi dans une des poétiques les plus importantes du théâtre baroque du XVII<sup>e</sup> siècle. LOPE DE VEGA se confesse d'une manière ironique face au lecteur implicite de son traité en vers, l'Académie de Madrid : « Mas ninguno de todos llamar puedo/ más bárbaro que yo, pues contra el arte/ me atrevo a dar preceptos [...] » (*Arte nuevo de hacer comedia*, vv. 362-364).

<sup>76</sup> Cf. EMELINA, «L'Horreur dans la tragédie », pp. 171-179.

<sup>77</sup> Cf. le titre de la collection de nouvelles de CAMUS, *L'amphithéâtre sanglant*.

N'ont pû prévenir sa fureur.<sup>78</sup>

CYBELLE

Ah c'est ma *barbarie*,

C'est moy qui lui perce le cœur. (vv. 1000-1003 ; c'est moi qui souligne)

La mort d'Atys est l'invention de Quinault, une liberté poétique qu'il prend envers le mythe qui présente une catastrophe encore plus malséante qu'une mort même « pudique » sur scène,<sup>79</sup> à savoir, la castration du héros.

Comme le « prodesse »<sup>80</sup> prôné par Horace est absent de « l'hécatombe des valeurs qu'est cette pièce » (p. 125) et que c'est la barbarie et l'horreur qui triomphent, il sera impossible de réconcilier la tragédie en musique avec la prétendue « doctrine classique ». Les barbares règnent sur la composition louis-quatorzienne d'un mythe « classique » et l'horreur provoquée par le meurtre de Sangaride et le suicide d'Atys, évidemment malséants, provoque la stupeur du public tandis que la musique, les machines et les ballets suscitent son admiration. La dernière scène en est révélatrice car les « appas » (v. 1066) dépendent largement des machines qui sont censées, paradoxalement, leur ôter tout agrément :

CYBELE et LE CHŒUR DES DIVINITES DES BOIS ET DES EAUX

Penetrons tous les cœurs d'une douleur profonde :

Que les bois, que les eaux, *perdent tous leurs appas*.

[...]

TOUS ENSEMBLE

Que tout sente, icy-bas,

*L'horreur* d'un si cruel trépas. (vv. 1065-1066/1067-1073 ; c'est moi qui souligne)

Ces « monstruosités », la « barbarie » et l'« horreur » qu'elles inspirent, semblent avoir extrêmement plu au public contemporain : en 1676, le triomphe de Lully et Quinault est complet, *Atys* sera l'« Opéra du Roi ».<sup>81</sup> Et la prétendue « doctrine classique » ? Au

<sup>78</sup> La « fureur » d'Atys constitue un élément supplémentaire établissant la relation intertextuelle avec l'Oreste racinien, tout aussi « furieux » qu'Orlando/Roland, héros de maints opéras aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup>, dont une version de Lully et Quinault.

<sup>79</sup> Mais il ne faut pas sous-estimer le moment choquant que signifie une mort sanglante sur scène. Racine opte, à l'insu de Quinault, pour la mort soit hors scène (dans la majorité de ses tragédies), soit pour une mort réellement « pudique » selon l'expression de Bassinet (QUINAULT, *Atys*, p. 29), c'est-à-dire, sans blessures extérieures comme dans le cas de Phèdre qui se suicide en prenant un poison.

<sup>80</sup> HORACE, *Ars poetica*, v. 333.

<sup>81</sup> BEAUSSANT approuve ce baptême dans sa monographie volumineuse sur Lully : « Atys fut surnommé l'« Opéra du Roi » parce que c'était, dit-on, de tous les opéras de Lully, son œuvre favorite. Décidément, Louis XIV avait le jugement sûr et le goût bon. » (*Lully ou Le musicien du Soleil*, p. 578) S'il s'agit là d'un goût « classique », ce serait – à en croire les résultats de la présente étude – plutôt peu probable.

moins en ce qui concerne l'opéra favori de Louis XIV, elle semble caduque, une « chimère » de la critique des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.<sup>82</sup>

## Bibliographie

### Sources

- ARISTOTE : *La Poétique*, éd. et traduite par ROSELYNE DUPONT-ROC/JEAN LALLOT, Paris : Seuil 1980.
- BOILEAU, NICOLAS : *Art poétique*, éd. par SYLVAIN MENAT, Paris : Garnier-Flammarion 1969.
- CAMUS, JEAN-PIERRE : *L'amphithéâtre sanglant*, éd. par STEPHAN FERRARI, Paris : Champion 2001.
- LE CERF DE LA VIEVILLE, JEAN-LAURENT [1705-1706] : *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, t. 1-3 [fac-similé], Genève : Minkoff 1972.
- CORNEILLE, PIERRE : *L'illusion comique ; Œuvres complètes*, t. 1, éd. par GEORGES COUTON, Paris : Gallimard 1980, pp. 611-688.
- DAUPHIN, CLAUDE (éd.) : *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique*, Bern/Berlin/Bruxelles et al. : Peter Lang 2008.
- Dictionnaire de l'Académie Française*, t. 1-2, Genève : Slatkine 1968.
- FURETIÈRE, ANTOINE : *Dictionnaire universel*, t. 1-3, Paris : Le Robert 1978.
- [Horace : *Ars poetica*] Q. Horati Flacci *Opera*, éd. par D. R. SHACKLETON BAILEY, Stuttgart : Teubner 1985.
- L'Isle des Hermaphrodites*, éd. par CLAUDE-GILBERT DUBOIS, Genève : Droz 1996.
- LULLY, JEAN-BAPTISTE : *Atys*, 3 disques, LES ARTS FLORISSANTS/WILLIAM CHRISTIE, Paris : Harmonia Mundi 1987.
- LULLY, JEAN BAPTISTE/PHILIPPE QUINAULT [1689] : *Atys. Tragédie mise en musique* [fac-similé de la partition], éd. par ELMA SANDERS, New York : Broude 1998.
- [MABLY, GABRIEL BONNOT DE :] *Lettres à Madame la marquise de P... sur l'Opéra*, Paris : Didot 1741.
- MARINO, GIAMBATTISTA : *Opere*, éd. par ALBERTO ASSOR ROSA, Milano : Rizzoli 1967.
- PARE, AMBROISE : *Des Monstres et des Prodiges*, éd. par JEAN CEARD, Genève : Droz 1971.
- QUINAULT, PHILIPPE : *Atys*, éd. par STEPHANE BASSINET, Genève : Droz 1992.
- RACINE, JEAN : *Andromaque ; Œuvres complètes*, t. 1, éd. par GEORGES FORESTIER, Paris : Gallimard 1999, pp. 193-298.

---

<sup>82</sup> « Où est le monstre ? », avait demandé MERLIN avant de répondre qu'il n'était presque nulle part au Grand Siècle français, le siècle « classique » aurait été « singulièrement pauvre en figures monstrueuses », (« Où est le monstre? Remarques sur l'esthétique de l'âge classique », p. 179). Un seul coup d'œil à l'article de NORMAN, entre autres, suffit pour réfuter le postulat de la « rareté » ou de la « pauvreté » du monstre au XVII<sup>e</sup> (cf. « Hybrid Monsters and Rival Aesthetics: Monsters in Seventeenth-Century French Ballet and Opera »). Nous serions plutôt tenté de répondre que le monstre est presque partout et surtout au cœur de la prémodernité française vu l'importance – pas uniquement, mais aussi statistique (cf. KINTZLER, cf. *Poétique de l'Opéra Français*, p. 198) – de l'opéra pour connaître le(s) goût(s) de la Cour et de la Ville au XVII<sup>e</sup> siècle.

- SAINT-ÉVREMOND, CHARLES DE : « Sur les opéras », dans : *Œuvres choisies de Saint-Évremond*, éd. par A.-CH. GIDEL, Paris : Garnier Frères 1867, pp. 341-349.
- SEVIGNE, MADAME DE : *Lettres*, t. 2, éd. par GERARD GAILLY, Paris : Gallimard 1960.
- TRISTAN L'HERMITE : *Œuvres complètes*, t. 2, éd. par JEAN-PIERRE CHAUVÉAU, Paris : Champion 2002.
- VEGA, LOPE DE : *Arte nuevo de hacer comedias*, éd. par ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS, Madrid : Cátedra 2006.

#### Études et articles

- ANTHONY, JAMES R. : *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, Portland, Oregon : Amadeus Press<sup>2</sup>1997.
- BARBIER, PATRICK : *L'histoire des castrats*, Paris : Grasset 1989.
- *La maison des Italiens. Les castrats à Versailles*, Paris : Grasset 1998.
- BARTHES, ROLAND : *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, éd. Par Thomas Clerc, Paris : Seuil/IMEC 2002.
- BEAUSSANT, PHILIPPE : *Lully ou Le musicien du Soleil*, Paris : Gallimard 1992.
- BROOKS, WILLIAM : « Lully and Quinault at Court and on the Public Stage, 1673-86 », *Seventeenth Century French Studies* 10 (1988), pp. 101-121.
- BURGESS, GEOFFREY : « Revisiting *Atys*: reflections on Les Arts Florissants' production », *Early Music* 34 (2006), pp. 465-477.
- BUTLER, JUDITH : *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge 2008.
- CHRISTOUT, MARIE-FRANÇOISE : *Le Merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle*, La Haye/Paris : Mouton 1965.
- CLARKE, JAN : « A Symbiosis of Special Effects: from the Machine Play to the *tragédie lyrique* and Back Again », BUFORD NORMAN (éd.) : *Formes et formations au dix-septième siècle. Actes du 37<sup>e</sup> congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, Tübingen : Gunter Narr 2006, pp. 122-132.
- CORNIC, SYLVAIN : « *Ad limina templis Polymniae* : Les fonctions du prologue d'opéra chez Quinault », CHARLES MAZOUER (éd.) : *Recherches des jeunes dix-septiémistes. Actes du V<sup>e</sup> colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII<sup>e</sup> siècle*, Tübingen : Gunter Narr 2000, pp. 47-62.
- DÄLLENBACH, LUCIEN : *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil 1977.
- DILL, CHARLES : *Monstrous Opera. Rameau and the Tragic Tradition*, Princeton : Princeton UP 1998.
- DURON, JEAN : « Introduction », *L'Avant Scène – Opéra* 94 (1987), pp. 32-80.
- EMELINA, JEAN : « L'Horreur dans la tragédie », CLAIRE L. CARLIN/KATHLEEN WINE (éd.) : *Theatrum Mundi. Studies in Honor of Ronald W. Tobin*, Charlottesville : Rookwood 2003, pp. 171-179.
- FOUCAULT, MICHEL : *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard 1972.
- *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris : Seuil/Gallimard 1999.
- FREUD, SIGMUND : « Die Verdrängung », *Studienausgabe*, éd. par Alexander Mitscherlich/ Angela Richards/James Strachey, t. 3 (*Psychologie des Unbewußten*), Frankfurt/M. : Fischer<sup>7</sup>1994, pp. 103-118.

- GESS, NICOLA : « Oper des Monströsen – monströse Oper. Zur Metapher des Monströsen in der französischen Opernästhetik des 18. Jahrhunderts », ACHIM GEISENHANSLÜKE/ GEORG MEIN (éd.) : *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, Bielefeld : Transcript 2009, pp. 655-667.
- GIDE, ANDRE : *Journal*, t. 1 (1887-1925), éd. par Éric Marty, Paris : Gallimard 1996.
- GROS, ÉTIENNE : *Philippe Quinault. Sa vie et son œuvre*, Paris : Champion 1926.
- GRÜNNAGEL, CHRISTIAN : *Klassik und Barock – Pegasus und Chimäre. Französische und spanische Literatur des 17. Jahrhunderts im Dialog*, Heidelberg: Carl Winter [2010] – sous presse.
- « ¿Comedia queer? El hermafrodita y la poética del teatro aurisecular », TOBIAS BRANDENBERGER/HENRIETTE PARTZSCH (éd.) : *Deseo, juegos, camuflajes. Letras hispánicas de la Edad Media hasta el principio del siglo XIX desde los estudios de género y la teoría torcida (queer theory)*, Frankfurt/M. : Peter Lang [2010] – sous presse.
- GRIMAL, PIERRE : *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris : PUF 1951.
- HEYER, JOHN HAJDU (éd.) : *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque. Essays in honor of James R. Anthony*, Cambridge : 1989.
- HOWARD, PATRICIA : « The Positioning of Woman in Quinault's Wold Picture », JEROME DE LA GORCE/HERBERT SCHNEIDER (éd.) : *Jean-Baptiste Lully. Actes du colloque Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987*, Laaber : Laaber-Verlag 1990, pp. 193-199.
- KIBEDI VARGA, ARON : *Le classicisme*, Paris : Seuil 1998.
- KINTZLER, CATHERINE : « De la Pastorale à la Tragédie lyrique: quelques éléments d'un système poétique », *Revue de Musicologie* 72.1 (1986), pp. 67-96.
- *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris : Minerve 1991.
- LANG-BECKER, ELKE : *Szenentypus und Musik in Rameaus tragédie lyrique*, München/Salzburg : Emil Katzwichler 1978.
- LEGRAND, RAPHAËLLE : « La rhétorique en scène. Quelques perspectives pour l'analyse de la tragédie en musique », *Revue de Musicologie* 84.1 (1998), pp. 79-91.
- MAURENS, JACQUES : *La tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris : Colin 1966.
- MERLIN, HELENE : « Où est le monstre? Remarques sur l'esthétique de l'âge classique », *Revue des Sciences Humaines* 69.188 (1982), pp. 179-193.
- MORBACH, BERNHARD : *Die Musikwelt des Barock*, Kassel/Basel/London et al. : Bärenreiter 2008.
- NAUDEIX, LAURA : « Par où commencer une tragédie lyrique ? », CHARLES MAZOUER (éd.) : *Recherches des jeunes dix-septiémistes. Actes du V<sup>e</sup> colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII<sup>e</sup> siècle*, Tübingen : Gunter Narr 2000, pp. 63-73.
- NEWMAN, JOYCE : *Jean Baptiste de Lully and his Tragédies Lyriques*, [Ann Arbor, Mich. :] 1979.
- NORMANN, BUFORD : *Touched by the Graces. The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*, Birmingham, Alabama : Summa Publications 2001.
- POROT, BERTRAND : « Les tonalités dans les divertissements des opéras de Lully et Quinault : approche dramaturgique », BUFORD NORMAN (éd.) : *Formes et formations au dix-septième siècle. Actes du 37<sup>e</sup> congrès annuel de la North*

- American Society for Seventeenth-Century French Literature*, Tübingen : Gunter Narr 2006, pp. 133-147.
- RIO PARRA, ELENA DEL : *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid/Frankfurt/M. : Vervuert 2003.
- ROUSSET, JEAN : *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris : José Corti <sup>3</sup>1960.
- SERROY, JEAN : « De Florinde à Hippolyte: deux combats avec le monstre », *XVII<sup>e</sup> siècle* 96 (1972), pp. 21-29.
- SPIELMANN, GUY : « Poétique(s) du merveilleux dans les arts du spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », DAVID WETSEL/FREDERIC CANOVAS (éd.) : *La Spiritualité/L'Epistolaire/Le Merveilleux au Grand Siècle. Actes du 33<sup>e</sup> congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, t. 3, Tübingen : Gunter Narr 2003, pp. 227-240.
- STENZEL, HARTMUT : *Die französische ‚Klassik‘. Literarische Modernisierung und absolutistischer Staat*, Darmstadt : WBG 1995.
- WOOD, CAROLINE : *Music and Drama in the Tragédie en Musique, 1673-1715. Jean-Baptiste Lully and His Successors*, New York/London : Garland 1996.