

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	9
CHAPITRE PREMIER	
L'ENFANCE ROYALE :	
<i>LA FINTA PAZZA, ORFEO, ANDROMÈDE</i>	13
<i>La Finta Pazza</i>	13
<i>Orfeo</i>	15
Un public restreint	17
La quête d'une nouvelle formule dramatique	19
<i>Andromède</i> : une fiction mythologique	21
<i>Andromède</i> : de nouveaux principes formels	21
<i>Andromède</i> : un prologue dithyrambique	24
<i>Andromède</i> : un sujet anti-habsbourgeois	26
<i>Andromède</i> : un sujet solaire	29
Le Soleil comme symbole royal	31
Les retrouvailles du roi et de son peuple	34
CHAPITRE II	
L'ADOLESCENCE ROYALE	
<i>LE NOZZE DI PELÉO E DI THETI, XERSE, ERCOLE AMANTE</i>	35
La Fronde princière	35
La disgrâce de Corneille	37
La fortune du ballet	38
<i>Le Nozze di Peléo e di Theti</i>	39
<i>La Rosaure, Impératrice de Constantinople</i>	43
<i>Xerse</i>	45
<i>Ercole amante</i>	48
L'apothéose royale	50
Les avanies de Cavalli	55

CHAPITRE III

LA PREMIÈRE DÉCENNIE DU RÈGNE PERSONNEL
TRIOMPHE DU BALLET, PROPAGANDE ROYALE,
CRISE DE LA TRAGÉDIE

57

La tentative de Corneille

57

Un prologue grandiose

59

Le retour de Corneille à la tragédie classique

62

Le triomphe du ballet

64

La propagande royale

65

De l'héroïsme aristocratique à la monarchie héroïque : la crise de la tragédie

69

L'échec de la tragédie comme genre officiel

71

CHAPITRE IV

ÉPANOUISSEMENT ET FIN
DU BALLET DE COUR ET DE LA COMÉDIE-BALLET,
GENÈSE DE L'OPÉRA

75

Les métamorphoses du ballet et de la comédie

75

La fin du règne du ballet

77

La comédie-ballet et les ambitions de Molière

78

La tragédie-ballet : *Psyché*

80

Un sens énigmatique

82

Un conte ancestral

82

Un dernier souvenir d'*Andromède*

85

L'échec de Molière

85

L'intuition de Lully

88

Un phénomène européen

92

CHAPITRE V

LE MONOPOLE DU ROI
ET LES DÉBUTS DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE

95

Les balbutiements de l'opéra français

95

L'"Académie d'Opera"

97

Les premiers opéras de l'Académie

98

Le nouveau privilège

103

Un privilège léonin

105

Un monopole royal	106
La "Petite Académie"	108
Une œuvre d'art intégrale au service d'une sujétion politique intégrale	111
Les premiers tâtonnements : <i>Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus</i>	112
Un prologue en manière de manifeste littéraire	113
Une pastorale délicate	118
CHAPITRE VI	
<i>CADMUS ET HERMIONE</i>	
LE PROLOGUE	121
Le palais du Soleil	121
Une guerre enlisée	124
Le Prologue : le mythe de Python	126
Le Prologue : l'allégorie de l'Envie	127
Le Prologue : les Vents	129
Un drame encadré par une pastorale	131
L'oracle d'Apollon	132
Une morale hédoniste	134
CHAPITRE VII	
<i>CADMUS ET HERMIONE</i>	
LE DRAME	137
Un sujet d'exception	137
Un mythe détourné	137
Une construction dédoublée	139
Le premier acte	141
Une théomachie	142
La systématisation des apparitions divines finales	146
La prolifération des interventions divines	148
Un mythe fondateur	152
Hermione, c'est-à-dire Harmonie	154
Une quête apollinienne	161
Une constellation dramatique cornélienne, mais une œuvre tragi-comique	163

Une inauguration réussie	165
Épilogue versaillais	166
CHAPITRE VIII	
<i>ALCESTE OU LE TRIOMPHE D'ALCIDE</i>	
UN OPÉRA, UNE CABALE ET UNE QUERELLE	169
Une guerre qui s'égare	169
Une commande d'actualité	170
Un sujet d'actualité	171
La source dramatique antique	172
La métamorphose d'Euripide par Quinault	173
Le prologue	175
L'épître dédicatoire	178
Cabale à la ville	179
La réponse du roi	181
L'apologie de Perrault	184
L'ombre de Molière	185
La rage désarmée de Racine	186
Une réponse à la critique de Racine	190
Une suspension d'armes : d'une querelle à l'autre	191
La préface de <i>Phèdre</i>	192
CHAPITRE IX	
<i>ALCESTE OU L'ART NOUVEAU</i>	195
Une révolution dramatique	195
La double question	196
Un art pictural et de la clarté relative : le spectaculaire	197
Un art pictural : la peinture des passions	198
Un art pictural : les tableaux vivants	200
Un art pictural : complexité de l'intrigue	200
Un art de l'unité	201
Un art de la profondeur et de la forme ouverte : la présentation des personnages	203
Un art de la profondeur et de la forme ouverte : la présence du métaphysique	204

L'opéra comme synthèse du drame et de l'épopée	205
Un art de la forme ouverte : la symbolique d'Hercule	207
Un art de la forme ouverte : la symbolique d'Apollon	210
Un art neuf	214
De la coexistence des styles à leur ambivalence	215
Une langue classique pour un spectacle baroque	218
L'harmonie préétablie entre poésie et musique	219
CHAPITRE X	
<i>THÉSÉE</i>	223
Les leçons d'une cabale	223
Une guerre dramatique	224
L'actualisation du prologue	225
Symbolique d'un prologue	226
Le choix de la figure de Thésée	228
D'Athènes à Paris	229
La première source de l'opéra : Plutarque	231
La seconde source de l'opéra : Ovide	232
La présentation du héros	232
Le nœud du drame	235
Le <i>Thésée</i> de Puget de La Serre	235
L'énigme d'Æglé	236
Les péripéties	239
Des portraits nuancés : Médée	241
Des portraits nuancés : Ægée	244
Des portraits nuancés : Thésée	245
D'une esthétique à l'autre : les métamorphoses spatiales	245
D'une esthétique à l'autre : l'intrigue secondaire	246
Une lutte métaphysique	247
Des leçons méditées	248
Une œuvre féconde	250

CHAPITRE XI

<i>ATYS</i>	253
Une guerre qui perdure	253
Une œuvre originale	254
La “cabale du Sublime”	256
L'intrigue contre Quinault	257
La <i>Daphné</i> de La Fontaine	259
La réplique de Quinault	262
Une œuvre tragique	264
L'agencement des éléments antiques	265
Un symbolisme solaire	267
Un souvenir de l'Ancien Testament ?	272
Un manifeste en forme de prologue	273
Une réplique à Racine	275
La synthèse tragique du siècle	280
L’“opéra du roi”	282

CHAPITRE XII

<i>ISIS</i>	285
Le scandale des mœurs royales	285
La conversion du roi	286
Le nouvel état des choses	290
La commande d' <i>Isis</i>	292
L'acte premier	294
L'acte second	299
L'acte troisième	302
L'acte quatrième	305
L'acte cinquième	306
Le prologue	310

CHAPITRE XIII	
LA CABALE D'ISIS	
ET LE RENONCEMENT	
DE RACINE AU THÉÂTRE	313
Le hourvari du roi	313
La représentation d'Isis, la réserve du roi et la fureur de Mme de Montespan	314
La disgrâce d'Isabelle de Ludres	316
La nouvelle interprétation d'Isis	317
La feinte disgrâce de Quinault	318
<i>Les Amours de Céphale et de l'Aurore et Les Aventures d'Andromède</i>	320
Aux sources de la rivalité entre Racine et Quinault : <i>Pausanias</i>	320
Aux antipodes d'Isis : <i>Phèdre</i>	322
Le renoncement de Racine au théâtre	324
CHAPITRE XIV	
INTERMÈDE CORNÉLIEN :	
DE LA NOUVELLE <i>PSYCHÉ</i>	
À L'AUTRE <i>BELLÉROPHON</i>	325
Les fragments d'une énigme	325
La pastorale de Frontignière	325
La tragédie de Segrais	326
L'intervention de Thomas Corneille	328
La nouvelle <i>Psyché</i>	330
Une esthétique d'opéra	331
Un mythe païen christianisé	332
De la version de 1671 à celle de 1678 : retour au symbolisme	333
L'ignorance royale	336
La Paix de Nimègue	337
La persécution de Quinault : le choix de <i>Bellérophon</i>	340
La paternité de Thomas Corneille	341
L'intervention de Quinault	341
La participation de Boileau et la collaboration de Fontenelle	343
Une cabale à l'envers ?	345
Un prologue singulier	346

Un style de tragédie déclamée allié à une esthétique d'opéra	350
Un symbolisme politique	353
Un symbolisme mythologique	353
CHAPITRE XV	
<i>PROSERPINE</i>	355
La secrète disgrâce de Mme de Montespan	355
L'ascension de Mlle de Fontanges	356
L'aveu des deux favorites	358
La commande de <i>Proserpine</i> et le retour en grâce de Quinault	359
Le nouvel opéra : une nouvelle <i>Isis</i>	361
Le message destiné à la cour	364
La fable mythologique	367
Une refonte dramatique magistrale. L'acte I	370
L'acte II	373
L'acte III	375
L'acte IV	376
L'acte V	378
Le prologue	380
L'omniprésence de l'Amour	382
Les lendemains de <i>Proserpine</i>	384
La représentation de <i>Bellérophon</i> à la cour	386
CHAPITRE XVI	
<i>LE TRIOMPHE DE L'AMOUR,</i> <i>NICANDRO E FILENO</i>	387
L'Affaire des Poisons et la disgrâce définitive de Mme de Montespan	387
La fin de Mlle de Fontanges	389
<i>Le Triomphe de l'Amour</i>	390
Un thème humaniste traditionnel	392
Une structure d'opéra	394
Les épigrammes de circonstance	401
Un opéra inattendu : <i>Nicandro e Fileno</i>	403

CHAPITRE XVII

PERSÉE

	405
Une situation nouvelle	405
Une société alarmée	405
L'Édit de juillet 1682	409
La guerre couverte	410
Un prologue d'un genre nouveau	413
L'allégorie de Marly	416
Un sujet royal fondamental	419
Des prémisses nouvelles	421
Un miroir du Prince	423
La victoire sur Méduse	424
Chrysaor	425
La délivrance des maléfices	427
La délivrance d'Andromède et la pétrification de Phinée	427
L'omniprésence de Junon	429
Un hommage à la reine	431
La figure de Mérope	433
Une cohésion parfaite de forme comme de fond	435
Épilogue, ou de Quinault à Corneille	436

CHAPITRE XVIII

*PHAËTON*LE PROLOGUE : *LE RETOUR DE L'ÂGE D'OR*

	439
Une économie virgilienne	439
Les jardins de Versailles et ses deux axes apolliniens	441
Le mystère d'Apollon	442
Les fontaines des Saisons	445
L'originalité des jardins de Versailles	446
Jardins à la française, Petit Parc et Grand Canal : le Paradis retrouvé	447
La contre-épreuve par le témoignage	449
Louis XIV, élu d'Astrée	451
La race d'or	454

CHAPITRE XIX

PHAËTON

LE DRAME

457

Le gouvernement personnel, principe de la monarchie absolue

457

Le sujet du roi

460

La Chûtte de Phæthon de Racine et Boileau

461

Le prologue de Boileau pour *La Chûtte de Phæthon*

463

Le lien secret entre le drame et le prologue de Quinault

464

L'arrestation du cardinal de Retz

465

L'arrestation de Fouquet

466

Vaux, ou le palais du Soleil

467

Un rappel et une mise en garde

470

Le récit d'Ovide

473

Une savante élaboration : les personnages ajoutés à Ovide

474

L'acte premier

476

L'art d'étoffer la matière

477

L'acte II

480

L'acte III

481

Les deux derniers actes

482

Une œuvre homogène

483

Une faute tragique

484

Un héros du Mal

485

Du paganisme au christianisme

487

CHAPITRE XX

AMADIS

OU LE GRAND REVIREMENT

489

Un renouvellement radical

489

Le retrait de Perrault et la paralysie de la Petite Académie

489

Le renvoi de Perrault

490

Le démantèlement du système de propagande colbertiste :
les nominations de La Chapelle, de Racine et de Boileau

491

L'hostilité de Louvois envers Quinault

492

La rancœur de Louvois contre Lully	493
La volonté royale	494
L'esprit nouveau de la propagande	495
Une synthèse du ballet de cour et de l'opéra	496
Les romans de chevalerie	498
Résurgence du merveilleux national	499
<i>Amadis</i> : un prologue de conte	500
Une source complexe pour un drame simple	502
Les inévitables péripéties	503
Une construction cohérente : les actes I et II	504
L'acte III	504
L'acte IV	505
L'acte V	507
Un succès populaire	509
Un sens énigmatique	511
Une constellation singulière	512
Un hommage ambigu	513
La contre-épreuve : la représentation d' <i>Amadis</i> à la cour	514
Un sous-entendu politique ?	515
CHAPITRE XXI	
<i>ROLAND</i>	519
Inversion d'une situation	519
Révolution d'un genre	520
Continuation d'un cycle	522
Un succès populaire	523
Une source épique pour une leçon éthique	525
L'exemple de Roland	525
L'exemple d'Angélique	527
De Mairet à Quinault : la mutation esthétique	530
La fée Logistille : l'Harmonie du Saint-Esprit	535
L'exorcisme par l'Harmonie	537

La transfiguration finale	541
Une évolution continue	542
Un héros selon Aristote, un emblème de Louis XIV	545
CHAPITRE XXII	
<i>ARMIDE</i>	547
Le choix du roi	547
Un roman fondamental	547
Quinault et le Tasse : <i>La Comédie sans comédie</i>	548
L'inversion de la comédie : la tragédie en musique	550
L'acte I	551
L'acte II	554
L'acte III	560
L'acte IV	562
L'acte V	565
Sensus multiplex	575
La symbolique philosophique d'origine	576
La victoire sur l'Islam et ses stipendiaires génois	577
La ruine de l'hérésie	581
La ruine des prestiges de la marquise de Montespan	586
CHAPITRE XXIII	
MORT ET TRANSFIGURATION DE L'OPÉRA ROYAL	593
Le tournant du règne	593
La cabale dévote	594
Les scandales de la vie privée de Lully	595
La réduction de la fréquence des représentations d' <i>Amadis</i> et de <i>Roland</i> , et le mal du roi	596
Chronologie d' <i>Armide</i> (mai 1685-février 1686) : les retards d'exécution	598
Chronologie d' <i>Armide</i> (février 1686) : la maladie du roi ; son renoncement à une commande pour 1687 et sa permission de présenter <i>Armide</i> à Paris	601
Chronologie d' <i>Armide</i> (mars-novembre 1686) : l'opéra est représenté à Versailles, mais le roi renonce à le voir	603

Le mal de Quinault, son retrait et sa fin	604
La condamnation définitive de l'opéra royal	606
Une décision irrévocable	607
Relativité d'une décision	609
L'opéra selon Mme de Maintenon	610
La transfiguration architecturale de l'opéra royal	615
De la fin d'une époque au début d'une ère	620
ÉPILOGUE	
L'OPÉRA, SES DESTINÉES ET SES MÉTAMORPHOSES	623
NOTES DE L'AVANT-PROPOS	629
NOTES DU CHAPITRE I	630
NOTES DU CHAPITRE II	636
NOTES DU CHAPITRE III	649
NOTES DU CHAPITRE IV	658
NOTES DU CHAPITRE V	665
NOTES DU CHAPITRE VI	676
NOTES DU CHAPITRE VII	683
NOTES DU CHAPITRE VIII	690
NOTES DU CHAPITRE IX	699
NOTES DU CHAPITRE X	705
NOTES DU CHAPITRE XI	709
NOTES DU CHAPITRE XII	715
NOTES DU CHAPITRE XIII	725
NOTES DU CHAPITRE XIV	729

NOTES DU CHAPITRE XV	741
NOTES DU CHAPITRE XVI	750
NOTES DU CHAPITRE XVII	755
NOTES DU CHAPITRE XVIII	763
NOTES DU CHAPITRE XIX	769
NOTES DU CHAPITRE XX	774
NOTES DU CHAPITRE XXI	780
NOTES DU CHAPITRE XXII	793
NOTES DU CHAPITRE XXIII	802
TABLE DES ILLUSTRATIONS	809