



HAL
open science

Thésée sur la scène lyrique (1675): une mythologie d'opéra

Céline Bohnert

► **To cite this version:**

Céline Bohnert. Thésée sur la scène lyrique (1675): une mythologie d'opéra. Laurence Baurain-Rebillard. Héros grecs à travers le temps: autour de Bellérophon, Cadmos, Persée, Thésée, Université de Lorraine, p. 265-296, 2016, 2-85730-065-4. hal-02546845

HAL Id: hal-02546845

<https://hal.science/hal-02546845>

Submitted on 6 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HÉROS GRECS À TRAVERS LE TEMPS
Autour de Persée, Thésée, Cadmos et Bellérophon



Actes du colloque de Metz, 28-30 mai 2015
édités par Laurence Baurain-Rebillard

THÉSÉE SUR LA SCÈNE LYRIQUE (1675) :
UNE MYTHOLOGIE D'OPÉRA*

Céline BOHNERT**

Précisément en ce temps-là, Quinault, renonçant à la tragédie et à la comédie, n'écrivait plus que des tragédies lyriques. Il créait le grand opéra, l'opéra mythologique : *Cadmus*, *Alceste*, *Thésée*, *Atys*. Remarquez bien ces titres, Messieurs ; ce sont ceux des sujets de Racine ; et notez également les dates. *Cadmus* est de 1672 [*sic* pour 1673], *Alceste* de 1674, *Thésée* de 1675, *Atys* de 1676. L'*Iphigénie* de Racine est de 1674, *Phèdre* est de 1677, et, entre sa *Phèdre* et son *Iphigénie*, vous savez qu'il n'a rien donné. Sensible comme il l'était aux beautés de ces sujets grecs, est-il téméraire de croire qu'il a voulu montrer à Quinault comment on les devait traiter ? Car, pour celui-ci, vous n'ignorez pas de quelle étrange manière il les travestissait¹.

La tragédie en musique a longtemps eu la réputation de déployer ses fastes spectaculaires à partir de textes pour le moins légers, voire faciles. Qui aurait osé répondre à Ferdinand Brunetière que le génie du tendre Quinault valait peut-être celui de l'auteur de *Phèdre* et d'*Iphigénie* ? Depuis maintenant plusieurs décennies, la critique est revenue sur ces jugements, en mettant en avant les différentes dimensions de l'écriture du livret : ses caractéristiques génériques², le

* Ce texte doit beaucoup à Jean Duron, dont l'article sur *Thésée* (voir plus bas n. 61) est à l'origine du nôtre : nous ne saurions le remercier assez pour les précieuses pistes qu'il nous a ouvertes. Notre vive gratitude va également à Marion Platevoet, dont les conseils ont fortement contribué à donner sa forme définitive à cette réflexion. La recherche à l'origine de cet article a été menée dans le cadre d'une délégation au CESR (UMR 7323) dont nous remercions le directeur, Philippe Vendrix, ainsi que le directeur de l'Atelier Recherche du CMBV, Rémy Campos. Enfin c'est un plaisir de remercier Laurence Baurain de son invitation au très beau colloque dont on lit ici les actes.

** Université de Reims-Champagne Ardenne (CRIMEL, EA 3311).

¹ Ferdinand BRUNETIÈRE, « Septième conférence » de ses *Époques du théâtre français (1636-1850)*, prononcée à l'Odéon le 17 décembre 1891 ; citation d'après l'édition publiée chez Hachette en 1896, p. 168-178.

² Comme genre littéraire, dans le sillage de Cuthbert GIRDLESTONE, *La Tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève, Droz, 1972 ; Béatrice DIDIER, *Le Livret d'opéra en France au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2013 – l'ouvrage offre une riche bibliographie sur la question du livret comme genre. Ou comme genre livresque : voir notamment Pascal DENÉCHEAU, *Thésée de Lully et Quinault, histoire d'un opéra. Étude de l'œuvre de sa création à sa*

système imaginaire et philosophique qui le sous-tend³, l'art de l'écriture pour la musique dont il est l'un des champs d'application⁴, ainsi que son efficacité dramaturgique comme partition spectaculaire⁵ et comme texte doté d'une poétique propre⁶. L'étude de l'œuvre de Quinault éclaire également la production des livrets d'un jour précieux en mettant en avant dans ces textes la présence d'une personnalité poétique singulière⁷. Enfin l'analyse de la place de la tragédie en musique dans une économie générale des plaisirs royaux, instrument de promotion symbolique du pouvoir, invite également à repenser les livrets mis en musique par Lully⁸. Mais la critique de Ferdinand Brunetière touche ici une autre dimension : le traitement du sujet, donné pour fantaisiste, désinvolte, ridicule. Quelle prétention que celle de traiter les sujets grecs à la mode de l'opéra ! S'il est admis que la mythologie antique – plus encore, insiste Brunetière, la mythologie grecque – trouve de plein droit sa place sur la scène lyrique, il n'est pas moins évident que ce n'est pas pour sa profondeur, mais sans doute, réduite à sa plus simple expression, par ce qu'elle fournit d'émerveillement facile et d'enchantement convenu. Crime de lèse-Antiquité que la reprise des

dernière reprise sous l'Ancien Régime (1675-1779), thèse de 3^e cycle réalisée sous la direction de Jérôme de La Gorce et de Herbert Schneider, université de Paris IV-Sorbonne/Universität des Saarlandes, décembre 2006 ; « Le livret de *Thésée* dans tous ses états. Proposition d'une méthodologie pour le classement des livrets des opéras de Lully créés à la cour », *Revue de Musicologie*, t. 96, n° 2, 2010, p. 445-471 ; « Les livrets, témoins des premières représentations de *Thésée* à Saint-Germain-en-Laye », *L'Avant-Scène Opéra*, « *Thésée* », n° 243, mars-avril 2008, p. 54-57.

³ Catherine KINTZLER, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, [1991], Paris, Minerve, 2006 ; EAD., *Théâtre et opéra à l'âge classique : une familiarité étrangeté*, Paris, Fayard, 2004.

⁴ Sur l'art des paroles de musique, abordé non comme un avatar de l'art des vers, mais comme une pratique poétique spécifique : Anne-Madeleine GOULET, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle : les "Livres d'airs de différents auteurs" publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, H. Champion, 2004 ; EAD. et Laura NAUDEIX (dir.), *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010.

⁵ Laura NAUDEIX, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, H. Champion, 2001.

⁶ Voir les travaux de Jean-Philippe GROSPELLIN, notamment *Campistrion & consorts : tragédie et opéra en France (1670-1730)*, Actes du colloque de Toulouse (décembre 2002), dir. Jean-Ph. GROSPELLIN, *Littératures classiques*, n° 52, automne 2004.

⁷ Philippe QUINAULT, *Livrets d'opéra*, éd. Buford Norman, Toulouse/Paris, Société de Littératures classiques/Honoré Champion, 1989. Et Buford NORMAN, *Touched by the graces : the libretti of Philippe Quinault in the context of French classicism*, Birmingham, Suma, 2001 (trad. fr. : *Quinault, librettiste de Lully : le poète des Grâces*, trad. Jean Duron et Thomas Vernet, Wavre, Mardaga, 2009) ; Sylvain CORNIC, *L'Enchanteur désenchanté : Quinault et la naissance de l'opéra français*, Paris, PUPS, 2001.

⁸ Georgia COWART, *The Triumph of pleasure : Louis XIV & the politics of spectacle*, Chicago, Chicago University Press, 2008.

figures grecques à l'opéra, fût-il admis que l'on parle du « grand opéra » mythologique – catégorie du reste étrangère au temps de Quinault.

Peut-être ce dossier pourrait-il être rouvert et instruit d'autre manière, car la question mérite d'être posée : comment Quinault a-t-il abordé l'héritage antique ? Quels sujets a-t-il choisis ? Peut-on comprendre pourquoi ? Si la commande royale et les impératifs liés à la dimension matérielle du spectacle ont parfois joué un rôle déterminant, les résonances des sujets retenus dans la culture contemporaine devaient peser au moins tout autant.

C'est l'hypothèse qui sous-tendra ce travail sur le *Thésée* de 1675. On s'intéressera ici aux sources possibles du livret, moins pour mesurer le jeu des variations, des accommodements ou des trahisons qu'en cherchant ce que pouvait représenter la figure de Thésée l'Athénien dans la seconde moitié du XVII^e siècle. De là on en viendra à la pièce de Quinault et Lully, pour proposer quelques hypothèses sur le choix et le traitement du sujet, en interrogeant la notion d'héroïsme telle que l'élabore la scène lyrique dans les années 1670.

*

Entre le 9 et le 15 janvier 1675⁹, Lully et Quinault créèrent à Saint-Germain-en-Laye, devant le roi, leur troisième tragédie en musique, *Thésée*. De leurs œuvres communes, ce fut celle qui connut le plus grand nombre de reprises jusqu'à la fin du XVIII^e siècle¹⁰.

De manière singulière, ce n'est pas la geste crétoise qui est mise en scène par Quinault et Lully, ni, comme Racine deux ans plus tard, la tragédie de Phèdre, ni encore l'abandon d'Ariane cher au XVIII^e siècle, mais l'épisode athénien. Suivant les deux principales sources connues, les *Métamorphoses* d'Ovide (VII, v. 404-452) et les *Vies parallèles* de Plutarque (la « Vie de Thésée » ouvre la série des parallèles), le jeune Thésée se rend de sa Trézène natale à Athènes pour y être reconnu par Égée son père. Il choisit pour son voyage le chemin de terre afin de tuer les brigands qui infestent alors la Grèce en l'absence d'Héraklès. À son arrivée, précédé de sa réputation héroïque, Thésée trouve une ville troublée et les affaires du roi menacées par son mariage avec Médée. La magicienne pousse son époux à empoisonner un héros qui représente

⁹ Plusieurs dates ont été avancées : B. NORMAN, *Quinault, librettiste de Lully, op. cit.* (n. 7), n. 2, p. 123-124.

¹⁰ Jean-Baptiste LULLY, *Thésée : tragédie en musique*, éd. Pascal DENÉCHEAU et Sylvain CORNIC dans les *Œuvres complètes* de Jean-Baptiste Lully : *Série III, Opéras*, Hildesheim-Zürich-New York, G. Olms, 2010, t. 4, et Raphaëlle LEGRAND, « Guide d'écoute », *Thésée. Lully, Avant-Scène Opéra*, n° 243, mars-avril 2008, p. 8 (article p. 8-49).

pour elle une menace, mais le roi, *in extremis*, reconnaît Thésée pour son fils et Médée s'enfuit.

Le choix de l'épisode athénien, sujet qui n'avait pas été abordé sur la scène italienne¹¹, trouve un précédent dans une tragicomédie à succès de Jean Puget de La Serre, *Thésée ou le prince reconnu*, donnée en 1644. La Serre adaptait pour les planches un roman de Guyon Guérin de Bouscal, *L'Antiope*, paru la même année chez les mêmes éditeurs¹². Le texte de La Serre démarque celui du roman de si près que la réécriture confine au plagiat.

Le traitement que Quinault réserve à l'épisode est trop différent des œuvres de 1644 pour que l'on évoque La Serre comme une source au sens strict. Qui plus est, trente ans se sont écoulés, le goût et l'esthétique théâtrale ont changé : malgré ce qui en elle relève de la catégorie du romanesque, la tragédie en musique n'est pas la tragicomédie du début du siècle. Cependant l'influence de Puget de La Serre pourrait être examinée. La place dans le paysage littéraire du XVII^e siècle de cet auteur rejeté (à juste titre) parmi des mineurs du panthéon littéraire ne va pas de soi : le succès extraordinaire de l'œuvre de La Serre, notamment de sa production dramatique¹³, amène à se demander comment ses pièces étaient lues dans les années 1670. Sans aller plus loin dans cette voie, notons que la pièce eut suffisamment de succès pour susciter des émules – et des émules jésuites, ce qui vaut la peine d'être précisé pour souligner le potentiel moral et pédagogique de la figure : en 1663 le Père Pierre Boucher faisait représenter par des

¹¹ Marion PLATEVOET, *Médée en échos dans les arts : La réception d'une figure antique, entre tragique et merveilleux, en France et en Italie (1430-1715)*, thèse dirigée par Dominique Arnould et Philippe Sénéchal, soutenue en déc. 2014, p. 675-677 : si le sujet n'a pas été traité en Italie avant la tragédie en musique de Quinault et Lully, il l'est en décembre de la même année par Aurelio Aureli et Antonio Gianetti, dans un opéra intitulé *Medea in Atene*, édité à Venise, Francesco Nicolini, 1676. Voir aussi Pierre RENAULD, « La figure de Thésée dans le théâtre du XVII^e siècle », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. 80 (1), 1970, p. 1-27 ; Alain NIDERST, « Thésée dans le théâtre français, de Garnier à La Fosse », *Le Héros légendaire sur les scènes du théâtre et de l'opéra*, Actes du 9^e colloque international, Paris/Aix-les-Bains, 1999, Irène MAMCZARZ (dir.), Florence, L.S. Olschki, 2001, p. 25-75.

¹² G. GUÉRIN DE BOUSCAL, *L'Antiope*, Paris, A. de Sommerville, 1644. Jean PUGET DE LA SERRE, *Thésée ou le prince reconnu, tragi-comédie en prose*, éd. Maurizio BUSCA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013. M. Busca fait le point sur les emprunts de La Serre au roman de Guérin de Bouscal.

¹³ La production de Jean Puget de La Serre est impressionnante ; traduites en plusieurs langues, ses œuvres sont publiées régulièrement jusque trente ans après sa mort survenue en 1665. En 1681, la veuve Bobin édite encore son *Histoire des hommes illustres de Plutarque grecs et romains* (Paris) parue d'abord en 1662. Il est vrai cependant qu'on ne connaît qu'une édition de son *Thésée ou le prince reconnu* ; en revanche d'autres pièces sont éditées en recueil en 1666.

collégiens un *Theseus Tragoedia dabitur in Theatrum Claromontanum Societas Jesu ad Solemnem praemiorum distributionem rege Agonotheta*, dont le texte est aujourd'hui perdu¹⁴. Et remarquons un écho entre la pièce de 1644 et celle de 1675. La Serre, suivant Bouscal, donnait au sujet une ampleur remarquable : l'ensemble de la collectivité athénienne est concernée par le drame ; et l'espace dramaturgique est structuré de manière à faire de la cité, de ses remparts et de ses entours non seulement le lieu de l'action, une action démultipliée, mais aussi le lieu d'où voir l'action et enfin le lieu que l'action amène à voir, enjeu de l'intrigue et, de là, objet d'attention en soi. Cette mise en espace propre à la tragicomédie plaçait Thésée au cœur de la cité.

On ne saurait donc poser la question du rapport entre le livret de 1675 et ses deux précédents en termes d'intertextualité. Mais ces trois essais si différents font signe vers un socle commun auquel ils doivent être rapportés : la place qu'occupe la figure de Thésée l'Athénien dans les représentations du XVII^e siècle.

*

Aussi nous tournerons-nous vers les sources antiques, et au premier chef vers les *Vies parallèles* de Plutarque¹⁵. Texte fondateur, dont le rayonnement européen a été souvent souligné¹⁶, les *Vies* offrent le traitement le plus complet des hauts faits de Thésée, dont l'historien grec suit toutes les vicissitudes. Le trait saillant du personnage réside ici dans son identité d'homme d'un peuple, de souverain aimé et bienveillant. En cela, Plutarque confirme Thucydide¹⁷. Plutarque souligne à plusieurs reprises que Thésée s'attache immédiatement le respect des Athéniens. À propos des jeunes gens livrés au Minotaure :

¹⁴ La pièce est connue par le programme du ballet qui en fait l'intermède : *Ballet de la vérité pour la tragédie de Thésée*, [A Paris, le septième aoust 1663], BnF : RES- YF-2570 (M. PLATEVOET, *Médée en échos*, thèse cit. [n. 11], p. 576).

¹⁵ Pour un panorama des sources antiques sur Thésée voir A. NIDERST, « Thésée dans le théâtre français », art. cit. (n. 11), p. 27-41.

¹⁶ Parmi les ouvrages les plus récents, mentionnons *Plutarque de l'Âge classique au XIX^e siècle. Présence, interférences et dynamiques*, Olivier GUERRIER (dir.), Grenoble, Jérôme Million, 2012 ; Luísa DE NAZARÉ FERREIRA, Paulo SIMÕES RODRIGUES et Nuno SIMÕES RODRIGUES, *Plutarco e as artes. Pintura, Cinema e Artes Decorativas*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012 ; *Gli scritti di Plutarco : tradizione, traduzione, ricezione, commento*, Atti del IX Convegno internazionale della International Plutarch Society, Ravello-Auditorium Oscar Niemeyer, 29 settembre-1^o ottobre 2011, Giovanna PACE et Paola VOLPE CACCIATORE (dir.), Naples, M. D'Auria, 2013.

¹⁷ *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, II, 15.

Ces justes doléances des pères, à qui l'on ôtait les enfants, perçaient le cœur à Thésée : lequel se voulant mettre à la raison, et courir la même fortune que feraient ses citoyens, s'offrit volontairement à y être envoyé sans attendre l'aventure du sort, dont ceux de la ville estimèrent grandement la gentillesse du courage et l'aimèrent singulièrement pour l'affection qu'il montrait avoir à la communauté¹⁸ [...].

Thésée n'est pas seulement la figure héroïque éblouissant le peuple et le séduisant par sa commisération sincère : il est aussi celui qui a su unifier Athènes, la constituer en un peuple, en prenant la peine d'aller « de bourg en bourg et de famille en famille » :

Au reste depuis la mort de son père Égée, il entreprit une chose grande à merveille : c'est qu'il assembla en une cité, et réduisit en un corps de ville les habitants de toute la province d'Attique, lesquels auparavant étaient épars en plusieurs bourgs¹⁹.

Enfin, à propos du rapatriement des restes de Thésée à Athènes, qui forme une sorte de bilan du récit de son existence :

Lesquelles choses furent toutes portées à Athènes par Cimon, sur sa galère capitainesse, que les Athéniens reçurent à grande joie, avec procession et sacrifices magnifiques, ni plus ni moins que si ç'eût été Thésée lui-même vivant qui fût retourné en la ville ; et gisent encore aujourd'hui ces reliques tout au milieu de la ville [...] en mémoire de ce que Thésée en son vivant fut protecteur des opprimés et qu'il reçut humainement les prières de ceux qui lui requièrent aide²⁰.

Reste que Plutarque, élogieux dans le récit, se montre critique dans la comparaison qui conclut le parallèle de Thésée et de Romulus :

Mais ayant tous deux eu la nature propre à commander et gouverner, ni l'un ni l'autre ne retint les façons de faire d'un vrai roi. Mais en sortirent tous deux, l'un se changeant en homme populaire, et l'autre en tyran : si que par diverses passions ils tombèrent tous deux en même inconvénient et erreur²¹.

¹⁸ Plutarque, « Thésée », *Les Vies des hommes illustres*, traduction de Jacques AMYOT, texte établi et annoté par Gérard WALTER, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 14 ; voir aussi p. 12 : « Cela fait, Thésée, qui ne voulait pas demeurer sans rien faire, et quant et quant désirait gratifier au peuple... ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁰ *Ibid.*, p. 36. Gide se souviendra de ce trait dans *Thésée* (1946) : « Derrière-moi, je laisse la cité d'Athènes. Plus encore que ma femme et mon fils, je l'ai chérie. J'ai fait ma ville [...]. » (*Romans, Récits et Soties, Œuvres Lyriques*, éd. Maurice NADEAU, Yvonne DAVET et Jean-Jacques THIERRY, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 1453.)

²¹ *Ibid.*, p. 80.

Plus loin Plutarque qualifie Thésée de « populaire flatteur » et souligne l'« erreur » que constitue sa « trop grande bonté et magnanimité », défaut qui suscite le mépris des sujets.

Mais ces critiques sont progressivement estompées au cours des XVI^e et XVII^e siècles : après 1650, reste essentiellement l'idée d'un souverain proche de son peuple et qui a su s'en faire aimer – qualité du prince à laquelle les anti-machiavéliens se sont particulièrement attachés tout au long du XVII^e siècle français. Le profil héroïque de Thésée en vient ainsi à correspondre à l'idée communément répandue du souverain parfait.

Cette évolution est liée à la lecture héroïque des *Vies parallèles* qui s'amorce dès la traduction d'Amyot, comme l'atteste le titre attribué à l'œuvre : non pas les *Vies parallèles*, mais les *Vies des hommes illustres*. La perspective s'en trouve modifiée : la méthode s'efface devant l'admiration pour les héros du passé et les *Vies* se déploient dès lors comme une galerie de grands hommes. Le XVII^e siècle a amplement exploité le genre textuel, livresque et graphique de la galerie héroïque, comme l'attestent parmi bien d'autres exemples la *Galerie des femmes fortes* du Père Le Moyne et les *Tableaux du Temple des Muses*²². La représentation livresque des illustres passait également depuis la Renaissance par les devises héroïques dans la lignée de Paolo Giovio²³. Dans le cas de Plutarque, soulignons que le changement de titre fait glisser le parallèle du passé vers le présent : plutôt qu'entre la Grèce et Rome, il s'établit entre l'Antiquité et l'époque contemporaine.

Les illustrations françaises de l'ouvrage aux XVI^e et XVII^e siècles vont également dans ce sens. Apparues tardivement dans la tradition éditoriale des *Vies*, elles ne s'imposent qu'à partir de la seconde édition que Simon Goulart donne du texte d'Amyot en 1587²⁴. Alors que les artistes italiens de la Renaissance déployaient un traitement narratif des *Vies*, proche des cycles qui accompagnaient les *Métamorphoses*

²² Sur le livre-galerie voir Bernard TEYSSANDIER, « Les métamorphoses de la *stoa* : de la galerie architecturale au livre-galerie. Historique, descriptif et enjeux d'une appropriation de l'espace au XVII^e siècle », *Études Littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 71-101.

²³ Paolo GIOVIO, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, Rome, A. Barre, 1555. La première traduction française illustrée paraît en 1561 : *Dialogue des devises d'armes et d'amours...* (Lyon, Guillaume Rouillé). Nous remercions vivement Bernard Teyssandier pour cette référence.

²⁴ La première édition des *Vies des hommes illustres* traduites par Plutarque est de Paris, Vascosan, 1558. La première édition illustrée est celle annotée par Simon Goulart (Paris, Jacques Dupuys, 1583) ; elle comporte un portrait entouré du nom en grec au début de chaque vie.

figurées, et tiraient ainsi le texte vers l'épopée²⁵, les graveurs français créèrent des séries de portraits imitant l'art des médailles. Chaque vie s'ouvre visuellement par ce support somptueux dans sa matérialité (ici simplement imitée, présente comme signe) mais sobre dans sa représentation : les faits sont supplantés par des effigies, les actions par des portraits qui résument les qualités attendues des héros en autant de facettes particulières. On admirera en chacun tel trait spécifique ; mais ces hommes illustres sont autant de représentants d'une même espèce héroïque.

La relecture des *Vies* dans la seconde moitié du XVII^e siècle nous semble en outre marquée par la rationalisation du texte. On se souvient que l'ouvrage s'ouvre par une discussion sur les temps légendaires. Est-il légitime pour un historien d'analyser la figure de Thésée et de s'aventurer ainsi sur des terres délicates où la vérité le cède à la vraisemblance, toujours troublée par la légende ?

Ainsi comme les historiens qui décrivent la terre en figure, ami Sossius Sénécion, ont accoutumé de supprimer aux extrémités de leurs cartes les régions dont ils n'ont point de connaissance, et en conter quelques telles raisons par endroits de la marge : outre ces pays-ci n'y a plus que de profondes sablonnières sans eau, pleines de bêtes venimeuses, ou de la vase qu'on ne peut naviguer, ou la Scythie déserte pour le froid, ou bien la mer glacée. Aussi en cette mienne histoire²⁶...

De manière frappante, ce passage est escamoté par Puget de La Serre dans ce qui pourrait passer pour une traduction des *Vies*, *l'Histoire des Hommes illustres Grecs & Romains*²⁷. Le développement consacré à Thésée, à l'ouverture du livre, est introduit de tout autre manière :

Quand Thésée ne seroit pas digne de marcher à la tête des Hommes Illustres, & quand il ne meritoit pas cette place d'honneur, par les marques qu'il a données de la grandeur de son courage, & de la bonté

²⁵ *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento, 1400-1500*, Roberto GUERRINI (dir.), La Spezia, Agorà Edizioni, 2001.

²⁶ Plutarque, « Thésée », éd. cit. (n 18), p. 1. La traduction d'Amyot, exceptionnellement, est ici peu aisée. Dans une langue aujourd'hui plus lisible : « Quand les historiens représentent la terre, Sossius Senecion, ils relèguent aux extrémités de leurs cartes les pays qui échappent à leur connaissance, et ils inscrivent à côté de certains : "au-delà, sables arides, pleins de bêtes féroces", ou : "marais ténébreux", ou : "froid de Scythie", ou : "mer prise par les glaces". Je pourrais à leur exemple... » (trad. Anne-Marie Ozanam, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001).

²⁷ Jean PUGET DE LA SERRE, *L'Histoire des Hommes illustres de Plutarque, Grecs et Romains. Avec les portraits tirez de leurs Anciennes Medailles*, [1662], Paris, Veuve Bobin, 1681 (privilege pris en 1652).

de son esprit, l'ordre du temps ne laisseroit pas de la lui conserver, & de lui donner le premier rang dans le Temple de la Gloire²⁸.

La chronologie et la préséance s'accordent pour laisser au chef athénien la première place dans ce « Temple de la Gloire » inspiré de Plutarque. Cohérent dans son parti pris, La Serre ne rend pas compte de la rencontre avec Médée : la magicienne disparaît d'un récit que l'auteur entend plier aux normes de la raison. Le caractère purement historique et non légendaire des *Vies* aux yeux des lecteurs apparaît également dans l'*Abregé de la vie de Thésée* proposé par Tanneguy Le Fèvre au comte D.L. en 1665²⁹. Cet ouvrage, fruit du travail d'un précepteur, nous intéresse en ce qu'il signale en outre l'usage éducatif, politique et épédictique des *Vies*. Le discours historique au XVII^e siècle est fondamentalement, on le sait, un discours éducatif, particulièrement lorsqu'il s'agit de l'institution des princes³⁰. Le Thésée faillible et critiquable de Plutarque est peu à peu héroïsé par ce biais : les *Vies* deviennent une sorte de manuel princier, un miroir tendu aux monarques, comme l'attestent les différentes dédicaces. Amyot avait dédié sa traduction à Charles IX, Puget de La Serre l'offre au duc d'Enghien, qui avait déjà couronné de son nom l'édition de la traduction d'Amyot parue en 1645 ; en 1664 la traduction nouvelle par l'abbé François Tallemant est vouée au roi.

Or le fonctionnement de ce miroir du prince que sont les *Vies* évolue au cours du siècle, progressivement envahi et peut-être détourné par la visée encomiastique. L'ouvrage doit d'abord – comme il le fait longtemps dans les collèges – proposer des modèles de conduite à imiter, ponctuellement à fuir (les grands hommes eux-mêmes ont eu leurs faiblesses). Mais quels modèles l'Histoire propose-t-elle et pour quelles raisons ? De quelle vision de l'héroïsme est-elle porteuse ? La réponse pour le premier XVII^e siècle réside dans une forme de providentialisme : l'histoire est le théâtre de la grandeur des âmes nobles et de la déchéance du pécheur. Les notes adjointes par Simon Goulart au Plutarque d'Amyot reposent sur cette vision providentielle. Derrière les acteurs humains, se laisse apercevoir le véritable maître des événements : Dieu, qui élève et punit :

Ce livre est un Theatre, où Plutarque le sage
Ameine un million de mortels [...]

²⁸ *Ibid.*, p. 3.

²⁹ *Abregé de la vie de Thésée avec Le Mariage de Belfégor, nouvelle italienne*, s.l., 1664.

³⁰ Béatrice GUION, *Du bon usage de l'histoire : histoire, morale et politique à l'âge classique*, Paris, H. Champion, 2008.

Mais parmi tant de cas tragiquement divers,
 Regarde ce grand Dieu, Juge de l'Univers,
 Qui garde vérité, ruine le mensonge,

Abat l'ambitieux, maintient le genre humain,
 Veut que petis et grands tremblent dessous sa main,
 Et leur dit par ceux-ci, que le monde est un songe³¹.

Thésée devient l'un des acteurs de ce théâtre. Ainsi à propos de prémices offertes à Apollon :

En ce fait particulier et de peu d'importance Theseus montre qu'un cœur généreux ne peut (non plus qu'un grand brasier couvert de peu de cendre) demeurer longuement caché : le misérable état de son temps servant de théâtre à sa vertu par la providence du Souverain Seigneur de tout le monde, qui pour châtier les mauvais, fait de bonne heure aprester les glaives nécessaires à l'exécution de ses jugements [*sic*]³².

On peut être sensible dans ce passage à tout ce qui relève du visible. La grandeur est un spectacle. Et tout la rend manifeste. C'est qu'elle est elle-même une manifestation de l'action providentielle de Dieu par l'entremise des grands hommes. Le lecteur est invité à admirer l'action de la Providence divine qui relève les héros, les pousse vers les plus hauts desseins, ou les punit de leurs faiblesses. Ainsi pour l'arrivée de Thésée à Athènes, Goulart commente :

Ceux que le souverain seigneur du monde veut eslever surmontent en peu d'heures tous empeschemens, & montent au degré que la providence leur apreste, tirant aussi quelque ordre de beaucoup de confusion, encores que les instrumens dont il se sert, ou pour punir ou pour unir & benir les peuples, n'y pensent aucunement, ains soient aveuglez de leurs passions³³.

Par ailleurs Goulart n'est pas tendre pour Thésée : à propos de Melanippus, conçu par le jeune homme avec Perigonne, la fille de Sinis, le premier brigand tué sur la route d'Athènes :

³¹ « Sur le sujet des vies de Plutarque », sonnet liminaire dans l'édition de 1587.

³² Plutarque, *Les Hommes illustres Grecs et Romains. Comparez l'un à l'autre par Plutarque de Chéronée. De la version de Grec en François, par M^e Jacques Amyot, Conseiller du Roy, &c. Avec Addition en cette Edition dernière, d'amples sommaires sur chaque Vie, d'annotations en marge, & de Table des matières. Figures en Taille-douce des Hommes Illustres, tirées des Médailles antiques, & d'une chronologie marquant le temps de leurs Vies. Dediez à Monseigneur le Duc d'Anghien, Paris, Antoine Robinot, 1645, p. 4-5.*

³³ *Ibid.*, p. 8-9.

Theseus bastard, suivant le train de son père, & la corruption du monde (qui se plaist en l'ordure, & suffoque tant qu'il peut les loix naturelles & divines) engendre un bastard, & ternit d'autant le beau lustre de ses actes vertueux³⁴.

Goulart insère ainsi dans les marges du *Plutarque* d'Amyot une conception de l'Histoire défendue dans les milieux réformés depuis Melanchthon³⁵. Mais le commentaire que le catholique Nicolas Renouard adjoint à l'épisode athénien dans ses *Métamorphoses* de 1617 diffuse cette même lecture providentielle et morale qui fait du grand homme l'objet de l'attention divine :

Encore, dit Ariste, la faut-il voir arriver chez Egée pour apprendre le danger qu'il y a en la hantise des Medées, puis que sa presence fut si contagieuse à ce bon vieillard, qu'elle le porta jusques à l'instant, auquel il s'alloit voir le parricide de son propre fils, si son bon-heur n'eust gauchy un coup si horrible. Ce sont les fruicts que portent telles plantes, que ceste denaturée ; tousjours le feu, le fer, ou le poison les accompagne. Mais fort à propos le Poëte, pour monstrier de quelles armes se servent les enchanteresses, & que tout leur pouvoir se tire des forces de l'Enfer, fait sortir de l'escume de Cerbere ce poison qu'elle porta jusques aux lèvres de Thesée. *On doit toutesfois admirer icy sur tout l'assistance divine, qui ne laisse point tomber la vertu dans les embusches de ces esprits vouëz à Pluton.* Thesée qui en est un patron, & qui avoit employé sa valeur, pour le repos de plusieurs peuples, à la chasse du Taureau de Marathon, de Procuste, de Periphete, de Cercyon, de Scinis, de Scyron, & autres semblables, tous voleurs insignes en cruauté, qui affligeoient diverses Provinces, void la mort sur le bord de ses lèvres, & en mesme instant eut le contentement de se voir recognu de son pere, l'enchanteresse prendre la fuite, & par sa fuite le deuil qu'elle y avoit apporté, converty en joye, en festins, & sacrifices pour la prosperité de Thesée, auquel on venoit de mettre un pied dans le tombeau. *Ce sont les abyssmes, dis-je, desquels la main souveraine tire ceux qui se rendans les fleaux du vice, sont subjects de cheoir tous les jours és pieges secrets des ennemis, que l'esclat de leurs vertus leur engendre*³⁶.

³⁴ *Ibid.*, p. 7.

³⁵ B. GUION, *Du bon usage de l'histoire*, op. cit. (n. 30), p. 84-87. Sur Goulart éditeur du Plutarque d'Amyot voir Jacques PINEAUX, « Un continuateur des *Vies parallèles* : Simon Goulart de Senlis (S.G.S.) », *Fortunes de Jacques Amyot*, Actes du colloque international (Melun 18-20 avril 1985), Michel BALARD (dir.), Paris, Nizet, 1986, p. 331-342.

³⁶ Nicolas RENOUARD, *XV. Discours sur les Métamorphoses d'Ovide, contenant l'explication morale des fables*, [1617], Paris, Pierre Billaine, 1636, p. 98.

La moralisation du texte prend ici un tour particulièrement élaboré et dramatique, en plongeant le lecteur dans la conscience du héros prêt à succomber mais qui, spectateur de son salut, « se voit » tiré de l'abîme et justement récompensé. La traduction commentée des *Métamorphoses* par Renouard s'impose à tout le premier XVII^e siècle, avant que celle de Pierre du Ryer ne prenne le relais. Le Plutarque d'Amyot, lui, est édité avec les notes de Goulart jusqu'en 1645 au moins. Tous deux contribuent à diffuser une conception de l'histoire comme théâtre de la grandeur régi par l'action de Dieu – nous nous demanderons si les interventions des divinités sur la scène lyrique relèvent de ce paradigme.

Les différentes formes textuelles données aux *Vies* après 1650, de même que le commentaire ovidien, témoignent d'un effritement de la grande fresque historique qui sous-tendait la pensée des événements et la définition des acteurs de l'histoire. L'accent est mis sur l'individu, en l'absence remarquable de la mention de Dieu. Qui plus est, l'héroïsme se décline volontiers au présent. Le fonctionnement exemplaire des *Vies* s'en trouve, nous semble-t-il, modifié. L'équilibre entre le modèle et l'image s'inverse même dans les entours encomiastiques de l'œuvre : les hommes illustres de l'Antiquité deviennent le support sinon le prétexte d'un panégyrique porté à un très haut degré. Les héros du passé ne sont plus donnés pour les modèles des grands mais pour leurs prédécesseurs chargés de préfigurer leur gloire insurpassable. Enghien, selon La Serre, peut contempler quelques traits de sa perfection, un peu gauchie, dans les différents héros du passé. Dans les traductions, paraphrases ou imitations des années 1650 et suivantes, le dessein général s'estompe au profit d'une série de portraits particuliers, admirables, grandioses, tendus aux princes comme gage d'admiration de leur valeur, série de facettes diffractant leur propre grandeur. Les grands deviennent les spectateurs des pièces jouées (pour eux ?) par les héros antiques.

Le Thésée hérité de Plutarque est donc, en 1675, une figure historique – historicisée – modèle de perfection, y compris morale, modèle qui n'en signale pas moins encore une potentielle faiblesse du grand homme : son trop d'amour pour les femmes est le seul défaut qui lui reste. Héroïque, le souverain athénien incarne des qualités de grandeur d'âme et d'efficacité dans l'action, auxquelles s'ajoute son talent de juste législateur : Thésée a donné sa forme au régime athénien. Parmi d'autres grands hommes du passé, Thésée a pour trait particulier sa capacité à susciter l'amour et l'admiration de son peuple, auquel il s'est consacré avec non moins de courage que de bienveillance. C'est en tant que tel qu'il trouve sa place sur le théâtre de la grandeur, dans les différentes formes et conceptions que recouvre cette image tout au

long du siècle. Lorsqu'il exploite d'autres épisodes de la geste de Thésée, le théâtre français reprend ce portrait héroïque, complété par des facettes plus sombres³⁷. Le Thésée royal – contresens historique, Thésée ne conserve que le commandement de l'armée – trouve toute sa grandeur dans l'épisode athénien.

*

L'étude de la réception des *Métamorphoses* vient à la fois corroborer et compléter ce premier portrait. Elle le confirme en ce que le passage consacré par Ovide à Thésée l'Athénien est lu suivant les mêmes perspectives que les *Vies* et subit les mêmes évolutions. Elle le complète, par les choix narratifs et esthétiques propres au poète d'Auguste.

Dans les *Métamorphoses*, l'arrivée de Thésée à Athènes croise la geste de Médée et celle de Thésée. Mais toutes deux reçoivent des éclairages différents. Alors que les aventures successives de Médée font l'objet d'un traitement suivi et s'organisent en un cycle centré sur l'héroïne, les passages consacrés à Thésée sont le point d'ancrage d'où se développent différents récits au cours des livres VII et VIII – de manière si ample que le cadre premier se laisse souvent oublier. Les déplacements du héros athénien, loin de former un tout continu, servent de trame, dont le dessin se resserre autour du moment crétois, seul mis en valeur comme matière continue. Ainsi l'épisode athénien sert-il à Ovide de transition : il conclut le cycle de Médée et redouble les événements survenus à Corinthe en une sorte de coda narrative, puis permet, par l'intermédiaire de Thésée, de passer à d'autres développements.

L'arrivée de Thésée à Athènes reçoit un traitement très bref, comme on peut le constater dans la traduction de Pierre Du Ryer parue pour la première fois en 1655 et très régulièrement rééditée dans toute la seconde moitié du siècle :

De là, ses Dragons l'emporterent dans Athenes [...]. Egée Roy d'Athenes la receut dans son Palais ; & ne se contenta pas de luy faire un bon accueil, mais la prit aussi pour femme. Cependant Thesée son fils, que pourtant il ne connoissoit pas pour son fils, le vint trouver, apres avoir purgé l'Isthme de Pirates, & retably sur la Mer, & la paix &

³⁷ La Pinelière, *Hippolyte*, 1634 ; Gilbert, *Hippolyte*, 1637 ; Bidard, *Hippolyte*, 1674. Notons que la *Phèdre* de Racine et la *Phèdre et Hippolyte* de Pradon sont de 1677, tandis que l'*Ariane* de Thomas Corneille date de 1671 : les années 1671-1677 constituent au théâtre une sorte de « moment Thésée ». Voir A. NIDERST, « Thésée dans le théâtre français », *art. cit.* (n. 11).

la seureté. Mais aussi-tost Medée fit dessein de s'en deffaire ; & pour executer cette cruelle entreprise, elle composa un breuvage de l'Aconit qu'elle avoit apporté de Scythie [...].

Suit une évocation de l'aconit, dont Ovide signale l'origine merveilleuse.

Elle en composa donc un breuvage, & fit en sorte par ses artifices, que le père le presenta [*sic*] à son fils, comme si c'eust esté son ennemy. Ainsi Thesée avoit desja la coupe en main, lorsque son père le reconnut à son épée, dont la garde estoit gravée de ses armes ; & en mesme temps il luy osta la mort & le poison de la bouche. Cependant Medée qui voyoit bien que le mal tomberoit sur elle seule, évita la mort par sa fuite ; & s'étant enlevée sur les nuës par la force de ses charmes, elle se deroba de la veuë d'Egée.

Bien que ce Prince s'estimast le plus heureux père du monde, d'avoir recouvré son fils, il demeura pourtant étonné de ceste fatale aventure, qui l'avoit presque rendu le meurtrier de son fils. Aussi en rendit-il aux Dieux des actions de graces, par des sacrifices, et par des offrandes. On ne vit jamais dans Athenes une journée plus éclatante ; il fit des festins publics pour les Grands & pour le peuple ; & comme le vin donne quelquefois de l'esprit, chacun parust ingenieux à chanter les louïanges de Thesée.

On voit combien Ovide résume les événements. Puis le poète consacre au chant des Athéniens un passage plus développé que tout ce qui précède : le contraste est frappant. Enfin le poète conclut :

Ainsi tout le Palais retentissoit de chants d'allegresse, & des vœux que l'on faisoit pour Thesée ; & il n'y avoit point de lieu dans toute la ville, où il y eust la moindre apparence de douleur & de tristesse³⁸.

On peut être frappé de tout ce qui correspond dans le texte à une esthétique spectaculaire. Médée fabrique un poison épouvantable qui suscite le souvenir de Cerbère ; elle disparaît sur un nuage ; puis la reconnaissance de Thésée appelle une fête grandiose, et l'essentiel de l'épisode consiste dans les chants par lesquels les Athéniens réunis célèbrent la gloire du héros. Magie, monstre, machine, reconnaissance subite, fête finale : Ovide invite son lecteur à l'opéra. Plus encore : on dirait volontiers que Thésée est ici un objet lyrique. Ovide ne dit rien des circonstances de la reconnaissance, qui semble presque fortuite

³⁸ Ovide, *Les Métamorphoses d'Ovide, divisées en XV livres, avec de nouvelles explications historiques... enrichies de figures et nouvellement traduites par Pierre Du Ryer*, Paris, A. de Sommerville, 1660, p. 301-302.

(chez Plutarque, Thésée l'organise minutieusement). Le poète ne s'intéresse pas plus à la dimension politique de l'épisode : simplifiant à l'extrême, il ne donne aucune indication sur l'état d'Athènes à l'arrivée de Thésée et ne creuse guère les raisons du conflit entre la belle-mère et le fils ; Plutarque signale que Médée s'était attaché Égée par la promesse d'une descendance. Ovide préfère s'arrêter sur la fascinante origine de l'aconit (la gueule de Cerbère !). L'horreur suscitée par le monstre et la célébration grandiose du fils retrouvé forment un somptueux diptyque et suffisent à l'intérêt du passage. Thésée n'existe guère ici comme personnage agissant et ses traits restent flous – même si l'on trouve, de manière intéressante, la double mention des grands et du peuple qui signale autour de lui l'unanimité des citoyens – : il existe par le chant de la collectivité.

Si les *Métamorphoses* constituent une variante par rapport à la version de Plutarque, c'est moins par le contenu, malgré les divergences de détail, que par le traitement accordé au sujet. Ce traitement spectaculaire et lyrique – on dirait volontiers choral – de l'épisode a-t-il attiré l'attention au XVII^e siècle ? Il semble que non, ou de manière très marginale, de sorte que la figure de Thésée l'Athénien est rejetée dans l'ombre de la tradition ovidienne, qui promeut le personnage de Médée. Thésée l'Athénien est quasi inexistant dans les illustrations européennes des *Métamorphoses* aux XVI^e et XVII^e siècles : le prince est figuré essentiellement en vainqueur du Minotaure. Seule une tradition italienne rend compte du moment qui nous intéresse : la première gravure consacrée à la reconnaissance de Thésée paraît à Venise en 1553, chez Giolito de' Ferrari dans les *Trasformationi* de Ludovico Dolce (III. 1)³⁹.

³⁹ *Le Trasformationi di messer Ludovico Dolce*, Venise, Gabriele Giolito de'Ferrari, 1553. Giolito serait peut-être, d'après Henkel, l'auteur des gravures qu'il publie ; Daniel Kinney les attribue à Giovanni Antonio Rusconi (*Ovid illustrated*, (dernière consultation 20/02/2015), <http://etext.lib.virginia.edu/latin/ovid/ovidillust.html>, [en ligne]). Sur cette édition et son illustration, voir Bodo GUTHMÜLLER, « Bild und Text in Lodovico Dolces *Trasformationi* », *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit : der Antike Mythos in Text und Bild*, Hermann WALTER et Hans-Jürgen HORN (dir.), Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1995, p. 58-78 ; Françoise GLÉNISSON-DELANNÉE, « Illustration, traduction et glose dans les *Trasformationi* de Ludovico Dolce (1553) : un palimpseste des *Métamorphoses* », *Le Livre illustré italien au XVI^e siècle. Texte/Image*, Actes du colloque organisé par le « Centre de recherche Culture et société en Italie aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles » de l'Université de la Sorbonne Nouvelle (1994), Paris, Klincksieck-Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 119-150.



Illustration 1. Ludovico Dolce, *Le Trasformazioni di messer Ludovico Dolce*, Livre VII, Venise, Giolito de' Ferrari, 1553. (<http://ovid.lib.virginia.edu/MetDolce1553/LD155354.jpg>)

Le graveur consacre un véritable cycle au héros, ainsi devenu visible : pas moins de quatre gravures. Après avoir été diffusé dans les nombreuses reprises de cette édition, le bois sera imité dans l'*Ovidio Politico Istorico Morale* de Francesco Bardi, paru en 1674, 1688 et 1696⁴⁰. Cet ouvrage se présente comme une suite d'emblèmes ovidiens, tirant de chaque épisode, évoqué conjointement par une gravure et un résumé en prose, une leçon politique et/ou morale. Or l'argument et l'allégorie adjoints à l'épisode mettent l'accent sur le personnage de Médée :

*Medea doppo haver incendiata la Reggia, e squarciati li figli di Giasone, perche Giasone li havea mancato di fede, prendendo per nova moglie Creusa figlia di Creonte Rè de Corinthii, vâ in Athene, e viene sposata dal Rè Ageo, il cui figlio Teseo sarebbe stato auvelenato da Medea, se per consiglio del padre non rifiutava la bevanda composta d'Aconito, erba che nacque dalla spuma che vomitò il cane Cerbero, quando Ercole lo trasse dell'Inferno al Cielo*⁴¹.

⁴⁰ *Metamorfosi di P. Ovidio N. brevemente spiegate et rappresentate con artificiose figure et allegorie...* da Francesco Bardi, Venise, s.n., 1674 (Venise, Giovanni Parè, 1688 ; Venise, s.n., 1696).

⁴¹ *Ibid.*, p. 55.

L'allégorie propose au lecteur de voir ici une « *Figura di quelli, che sotto finta amicitia machinano tradimenti* ». En 1676, Bardi ajoute : « *Non vi è animale come amoroso, così più vindicativo della donna.* » La reconnaissance de Thésée par son père devient l'exemple d'une fourberie déjouée, et la figure saillante est celle, maléfique, de la traîtresse. Thésée apparaît aussi, de manière très discrète, dans la traduction d'Andrea dell'Anguillara illustrée par Giacomo Franco (1584⁴²) (III. 2) et dans ses imitations lointaines pour la traduction anglaise de George Sandys, illustrée par Klein et Savery (III. 3)⁴³. Les gravures se constituent en sommaires visuels, elles répartissent dans la perspective la succession des épisodes de chaque livre. La reconnaissance de Thésée, figurée tout à fait en arrière-fond, n'est pas un sujet saillant.

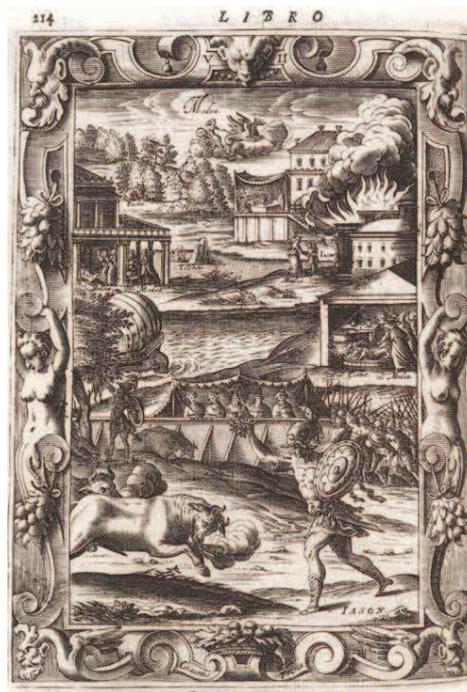


Illustration 2. *Le Metamorfosi di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, gravure-sommaire du Livre VII, Venise, B. Giunti, 1584, gravure de Giacomo Franco.
(<http://ovid.lib.virginia.edu/vaam1584/large/pg214P4.html>)

⁴² *Le Metamorfosi di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Venise, B. Giunti, 1584, gravure de Giacomo Franco.

⁴³ Gravure de F. Klein et Salomon Savrij, *Ovid's Metamorphosis Englished, Mythologiz'd, And Represented in Figures* (traduction de Sandys), Oxford, John Lichfield, 1632. La planche est réutilisée dans l'édition latine de Thomas Farnaby, Paris, Gilles Morel, 1637.



Illustration 3. Gravure de F. Klein et Salomon Savrij, *Ovid's Metamorphosis Englished, Mythologiz'd, And Represented in Figures* (traduction de Sandys), Oxford, John Lichfield, 1632.
(<http://ovid.lib.virginia.edu/sandys/bk7start.html>)

Le fait est remarquable : l'épisode athénien n'est jamais traduit en image dans les éditions et traductions françaises des *Métamorphoses*. Et lorsqu'Isaac de Benserade donne sa version galante de l'ouvrage

ovidien, qu'il tourne en rondeaux, Thésée disparaît corps et biens du texte comme des images⁴⁴. La seule planche française que nous ayons pu repérer n'est pas éditée avec le texte d'Ovide, mais dans un ensemble de gravures à sujet ovidien. Réalisée par Jean Lepautre, elle paraît à Paris chez Pierre Mariette vers 1660 (III. 4).



Illustration 4. Jean Lepautre, gravures d'après les *Métamorphoses*, Paris, Mariette, c. 1660.
(http://ovid.lib.virginia.edu/lepautre/IMG_0070.html)

Elle est peut-être inspirée d'une œuvre de l'artiste germanique Johan Wilhelm Baur, gravée vers 1641 (III. 5)⁴⁵. Fidèles à l'esprit ovidien, les deux gravures mettent l'accent sur la dimension spectaculaire de la scène, en choisissant le moment de la fuite de Médée. L'image

⁴⁴ *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*, Paris, impr. Royale, 1676. En revanche, Benserade consacre plusieurs poèmes à Ariane.

⁴⁵ Johan Wilhelm BAUR, *Ovidii Metamorphosis*, Vienne, s.n., 1641. Jean Lepautre, album de gravures à sujet ovidien, Paris, Mariette, ca. 1660. Voir le site de Daniel Kinney, *Ovid illustrated*, <http://ovid.lib.virginia.edu/lepautre/> [consulté le 30 sept. 2015]. Pierre-Henri BIGER signale une reprise de cette image sur un éventail datant de la fin du règne de Louis XIV : « L'éventail, moyen de propagation des œuvres littéraires et théâtrales », *La Médiation du littéraire dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. Florence BOULERIE, Tübingen, Narr Verlag, « Biblio 17 », 2013, p. 277-292, mention p. 287.

proposée par Jean Lepautre renchérit encore en posant au premier plan des rideaux qui forment une sorte de cadre de scène⁴⁶.



Illustration 5. Johan Wilhelm Baur, *Ovidii Metamorphosis*, Vienne, s.n., 1641. (<http://www.uvm.edu/~hag/ovid/baur1703/baur1703b7p66.jpeg>)

Après 1650, le texte des exégètes n'équilibre plus l'absence de Thésée dans les images. On a vu que, dans son commentaire des *Métamorphoses*, Nicolas Renouard relisait l'épisode athénien dans une perspective providentialiste et accordait une attention soutenue aux dangers encourus par Thésée au moment de sa reconnaissance. En revanche, le sujet se trouve dans l'angle mort du commentaire de Pierre Du Ryer : l'exégète s'intéresse au poison et à la fuite de Médée. Il est pour lui évident que Thésée est un héros et il n'a guère plus à en dire : son commentaire des « actions de Thésée » consiste à en établir la liste avec quelques explications historiques tirée des *Vies parallèles*⁴⁷. Ceci

⁴⁶ D'autres images de la même série, dans lesquelles Lepautre met l'accent sur l'architecture des palais, ne sont pas sans évoquer la perspective frontale des décors de théâtre. C'est le cas notamment pour la gravure qui représente Myrrha prête à rejoindre la couche de son père. http://ovid.lib.virginia.edu/lepautre/IMG_0033.html

⁴⁷ *Les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, A. de Sommaville, 1660, p. 304 : « Fable vingt-troisiesme. Des actions de Thesée, & des os de Scyron metamorphosez en rochers. Du temps de Thesée toute la Grece estoit remplie de brigandages. Un certain Candiot nommé Taurus voloit & pilloit dans les plaines de Marathon ; Et aupres de Corinthe il y avoit une certaine femme que l'on nommoit Phée, & que le peuple appelloit Truye à cause de sa brutalité, & des saletez de sa vie, qui causoit de grands desordres. Il y

nous semble confirmer la double orientation que nous remarquons dans la lecture de Plutarque vers l'histoire et vers un héroïsme de moins en moins problématique – héroïsme que Du Ryer documente en ayant recours à Plutarque.

Illustration 6. *Les Metamorphoses d'Ovide, en latin et françois... Edition nouvelle, enrichie de tres-belles Figures*, Bruxelles, François Foppens, 1677, p. 222.
(<http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00004337/images/>)

avoit aussi d'autres voleurs en divers endroits, comme Periphete, Procustes, Cercyon & Sinis, que Thésée prit, & qu'il fit punir de mort. Enfin comme il purgea la Grece de ces ennemis du genre humain, il en reçeut une gloire et des louanges immortelles. » On remarquera le factitif: « il fit punir de mort », alors qu'Ovide et Plutarque évoquent les combats du jeune héros contre ces ennemis successifs. Du Ryer, lui, campe immédiatement Thésée en position de souverain.

En revanche, après l'opéra de Quinault et Lully, la scène de la reconnaissance de Thésée apparaîtra dans une série d'éditions des *Métamorphoses* illustrées⁴⁸. Qui plus est l'appareil critique distingue fortement le moment corinthien et l'arrivée de Thésée à Athènes, et constitue ainsi ce dernier en épisode à part entière. Dans l'image qui lui est consacrée, les graveurs s'éloignent des versions italiennes mentionnées plus haut : Médée n'est plus l'ordonnatrice de la scène, présente aux côtés de son époux. Elle fuit, vaincue déjà, tandis que les deux hommes saisissent la coupe (III. 6). La tragédie en musique de 1675 a décidément constitué un tournant dans la réception de la figure de Thésée : son influence rejaillit sur la source ovidienne.

Nous nous en tiendrons ici à l'examen du livre illustré. Pour être complet et tout à fait probant, le relevé devrait être élargi à la peinture, à la tapisserie et aux arts décoratifs, d'autant que l'écart se creuse entre les illustrations ovidiennes et les œuvres à sujet mythologique au cours du xvii^e siècle. De même, comment les *Vies parallèles* ont-elles été traduites en images sur ces supports ? S'il ne nous est pas possible d'explorer ces domaines, une première approximation fait penser que l'enquête pourrait confirmer la place secondaire de Thésée dans l'iconographie. Pour Plutarque, du moins, Paulo Simões Rodrigues ne mentionne Thésée que deux fois sur un total de 172 tableaux recensés entre le xvi^e et le xix^e siècle, et jamais à propos de la reconnaissance par Égée⁴⁹.

Ainsi ce sujet traité par Ovide n'était-il vraisemblablement pas senti comme un sujet ovidien. Sa présence dans les *Métamorphoses* atteste la possibilité d'une exploitation spectaculaire à laquelle les créateurs de l'opéra français ont probablement été sensibles. Mais, quand bien même, poussés par le succès du personnage de Médée au théâtre, ils se seraient d'abord tournés vers le *carmen perpetuum*, Quinault et Lully n'y auraient pas trouvé un matériau assez développé

⁴⁸ *Les Métamorphoses d'Ovide, en latin et françois... Edition nouvelle, enrichie de tres-belles Figures*, Bruxelles, François Foppens, 1677, p. 222. L'image est reprise dans *Les Métamorphoses d'Ovide, en latin et françois...*, Amsterdam, Blaeu, Janssons a Waerberg, Boom & Goethals, 1702, p. 222. Elle est imitée dans *Les Métamorphoses d'Ovide, En latin, traduites en françois, avec des remarques, et des explications historiques...*, Amsterdam, R. et J. Wetstein & G. Smith, 1732, p. 227.

⁴⁹ Paulo SIMÕES RODRIGUES, « Um percurso temático no tempo : as Vidas paralelas de Plutarco e la pintura europea do século XVI ao século XIX. Primeras abordagens », dans Luísa DE NAZARÉ FERREIRA, Paulo SIMÕES RODRIGUES et Nuno SIMÕES RODRIGUES, *Plutarco e as artes, op. cit.* (n. 16), p. 69-138. Les trois œuvres relatives à Thésée sont de Pierre Paul Rubens, *La Bataille des Amazones* (1618) ; Antonio Balestra (1666-1740), *Thésée découvre l'épée de son père* ; et François-Joseph Heim, *Thésée vainqueur du Minotaure* (1807).

pour fournir une intrigue : Thésée y est à peine un personnage, simple prétexte à un moment merveilleux célébré par le chœur unanime des Athéniens en une splendide cérémonie. Loin de tout modèle théâtral antique, c'est dans Plutarque que le librettiste a puisé pour étoffer son héros.

Les *Vies parallèles* n'étaient pas étrangères à la scène française, loin de là : elles constituent « l'une des sources les mieux exploitées par les dramaturges du XVII^e siècle⁵⁰. » L'abbé d'Aubignac ne mentionne-t-il pas Plutarque parmi les auteurs qui « ont touché les plus importantes maximes du théâtre⁵¹ » ? Pour autant, on l'a vu, l'épisode athénien n'avait été abordé sur les planches en France qu'une seule fois, en une adaptation très libre. Au-delà des frontières françaises, dans le cadre des célébrations de cour, Thésée avait aussi trouvé sa place : en sept.-oct. 1662, le prince athénien était apparu parmi bien d'autres héros dans un fastueux spectacle à la cour de Munich ; les trois journées de réjouissance formaient autour de Médée un cycle très librement inspiré des motifs antiques, recomposés suivant des logiques apparemment fantaisistes – Thésée retrouvait cependant Médée à Athènes lors du troisième jour, dans une *Medea vendicativa*⁵². Malgré le caractère apparemment échevelé de l'invention mythologique, le comte Pier Paolo Bissari, librettiste et ordonnateur des spectacles, n'en revendiquait pas moins Plutarque comme une autorité : il y a là de quoi interroger le rapport aux sources antiques de formes spectaculaires à nos yeux fort éloignées de modèles dont, à la suite de Brunetière, nous mettons souvent en avant la pureté.

Quinault choisit ainsi une figure forte et un sujet quasiment inédit sur les planches, sujet pris dans une œuvre qui offrait au théâtre lyrique la caution de l'Histoire, y compris dans ses usages moraux liés à l'institution des princes⁵³. On a dit parfois que Médée était le

⁵⁰ Charles MAZOUER, « Les *Mulierum virtutes* de Plutarque et la tragédie française du XVII^e siècle », *Plutarque de l'Âge classique au XIX^e siècle*, op. cit. (n. 16), p. 45-54, citation p. 54. Voir dans le même volume les articles de Hervé-Thomas CAMPANGNE, « Poétique de l'instant tragique : la place et l'influence des *Vies* de Plutarque dans la définition du tragique en France, 1600-1645 », p. 55-68 et d'Enrica ZANIN, « Dramatisation et moralisation des *Vies* dans la tragédie moderne », p. 69-85. Ainsi que Serge LAVOINE, « L'influence du Plutarque d'Amyot sur la tragédie française du XVI^e siècle », *Fortunes de Jacques Amyot*, op. cit. (n. 35), p. 273-283.

⁵¹ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Paris, A. de Sommerville, 1667, p. 35-36.

⁵² M. PLATEVOET, *Médée en échos*, thèse cit. (n. 11), p. 596-605.

⁵³ De manière générale, la Fable semble faire l'objet, sur scène, d'une relecture historique à partir des années 1670. Voir A. NIDERST, « Thésée dans le théâtre français », art. cit. (n. 11) ; Gilles DECLERCQ, « Allégorie et métathéâtralité dans l'écriture dramatique de Jean Racine », dans Marie-Christine PIOFFET et Anne-Élisabeth SPICA (éds), *S'exprimer autrement : poétique et enjeux de l'allégorie à l'âge*

personnage principal du *Thésée* de Quinault. C'est une vérité : Médée est certainement le personnage le plus opératique – le plus conforme à cette esthétique spectaculaire qui est le propre du genre. Elle est aussi le plus important du point de vue de l'action : c'est elle qui place devant les pas du couple central les embûches qui font le ressort du drame. Mais la présence à ses côtés de Thésée, issu d'une tradition non ovidienne et, semble-t-il, purement textuelle, n'en est que plus intéressante. Supposer que Thésée, comme l'indique le titre, se trouve au cœur du drame, quoique sur un autre plan que Médée, pourrait amener à examiner l'œuvre sous un jour nouveau.

*

Cette tentative pour cerner les connotations attachées à la figure de Thésée au XVII^e siècle nous permet ainsi de formuler trois hypothèses concernant l'intérêt du sujet pour la jeune scène lyrique. Pourquoi Thésée ? Et Thésée à Athènes ? Tandis que le recours à Plutarque engage la légitimité du genre dans son rapport à l'Antiquité, l'aura propre de Thésée permet de réfléchir au fonctionnement de la dramaturgie musicale, et sa réélaboration sur scène éclaire la portée symbolique du spectacle.

Rappelons tout d'abord que le jeune genre venait d'essayer de violentes critiques. La querelle d'*Alceste* s'apaisait à peine que *Thésée* était donné devant le roi⁵⁴. Le dialogue assez aigre qui s'établit entre Charles Perrault et Jean Racine autour d'*Alceste* place au premier plan le respect du sujet : « c'est là le nœud principal de l'affaire⁵⁵ ». Les reproches adressés par les doctes à l'œuvre de Quinault, suivant Perrault, consistent dans la liberté prise avec la source grecque : principalement l'ajout et le retrait d'épisodes, dont certains étaient attendus, et le changement de motivations des actions des personnages. Racine répond à cette *Critique de l'opéra*, qui en est une défense, en incriminant la mauvaise foi et la piètre information de ceux que Perrault désigne comme les Modernes : Perrault a eu en main une édition fautive d'Euripide, et l'une de ses critiques de la pièce antique serait ainsi fondée sur une lecture approximative. Le Moderne ne sait pas lire – dans le sens, aussi où il ne sait pas goûter les beautés du texte antique.

classique (Actes du XIII^e colloque du CIR 17, Toronto, 8-10 mai 2014), Tübingen, Narr Verlag, 2016, p. 163-184.

⁵⁴ Philippe QUINAULT, *Alceste suivi de La Querelle des Anciens et des Modernes avant 1680*, éd. crit. William BROOKS, Buford NORMAN et Jeanne MORGAN ZARUCCHI, Genève, Droz, 1994 : l'édition donne la *Critique de l'opéra* de Charles Perrault, la préface de *Iphigénie* de Racine, la *Lettre à Monsieur Charpentier* de Charles Perrault et la *Critique des deux tragédies d'Iphigénie* de Pierre Perrault.

⁵⁵ Charles PERRAULT, *Critique de l'opéra*, éd. cit., p. 81.

Critiquant la critique, Racine – trop habile courtisan sans doute pour entrer par ce biais dans la querelle – ne dit malheureusement rien de la pièce de Quinault.

Outre le rayonnement propre du sujet – suffisamment sérieux, moral, pédagogique pour être joué douze ans plus tôt sur une scène de collège ; suffisamment rationnel pour faire l'objet d'une érudition historique ; suffisamment glorieux pour que les héros antiques figurent des avatars anticipés des grands du siècle –, un élément donne à penser que le choix de Thésée et le traitement que lui réserve Quinault répondent aux critiques élevées contre *Alceste*. Dans la nouvelle version, le premier acte s'ouvre sur la détresse d'Églé, princesse amoureuse de Thésée, qui s'est réfugiée dans le temple de Minerve tandis que, hors scène, la guerre fait rage à Athènes. Ce début exhibe le remaniement que Quinault opère sur sa matière. Dans les *Vies*, Églé est mentionnée rapidement par Plutarque comme l'une des nombreuses femmes aimées par Thésée.

[Certains] tiennent que Thésée laissa [Ariane], parce qu'il en aimait une autre.

Car il aimait Églé, nymphe gentille,
Laquelle était de Panopéus la fille⁵⁶.

Plutarque précise que, selon Héréas de Mégare, ce vers a été retranché des œuvres d'Hésiode par Pisistrate : on est ici dans le domaine de l'érudition et la part du public capable d'identifier Églé devait être particulièrement restreinte. Quinault choisit cette jeune femme sur laquelle on ne sait rien, personnage aisément mobilisable, et l'introduit à Athènes bien avant l'abandon d'Ariane, afin de disposer du couple des jeunes premiers dont il a besoin. Il exploite ainsi les sources antiques de manière que l'on ne puisse lui reprocher de les ignorer. Racine lui-même, helléniste aguerri, n'a pas procédé autrement lorsqu'il introduisait Ériphile dans son *Iphigénie* l'année précédente :

J'ai rapporté tous ces avis si différents, et sur tout le passage de Pausanias, parce que c'est à cet auteur que je dois l'heureux personnage d'Eriphile, sans lequel je n'aurais jamais osé entreprendre cette tragédie. [...] Je puis dire donc que j'ai été très heureux de trouver dans les Anciens cette autre Iphigénie, que j'ai pu représenter telle qu'il m'a plu [...]⁵⁷.

⁵⁶ Plutarque, *Vies parallèles*, trad. J. Amyot, éd. cit. (n. 18), p. 18. Voir aussi la liste des femmes enlevées ou aimées par Thésée p. 28.

⁵⁷ Racine, préface d'*Iphigénie*, éd. cit. (n. 54), p. 106.

L'histoire littéraire nous a habitués à ce type de raisonnement pour le théâtre de Racine. Le fait paraît peut-être plus étonnant pour la scène lyrique. Pourquoi cet attachement à un point d'érudition alors que le spectacle, parce qu'il implique l'ensemble des arts et qu'il s'adresse à tous les sens, suppose de nombreuses formes de simplification de sa matière – pourquoi sinon en réponse aux partisans de la tragédie parlée comme seule forme légitime de l'héritage antique ? Fière réponse, provocatrice peut-être – ou élogieuse envers Racine : après avoir exhibé sa lecture de Plutarque, Quinault se souvient très précisément d'une scène d'*Iphigénie*, et le public devait saisir immédiatement l'allusion⁵⁸. Ainsi la querelle du théâtre parlé et du théâtre lyrique passait-elle explicitement, et dans le livret même, par la question de l'innutrition antique⁵⁹.

Il se peut néanmoins que les attaques contre *Alceste* aient porté. La tragédie en musique de 1675 ne prend plus pour source une *tragédie* antique. S'attachant au personnage de Médée, Quinault se garde bien d'imiter Euripide ou Sénèque. Représenter Médée à *Athènes*, aux côtés de Thésée, c'était répondre à l'engouement du public pour la magicienne⁶⁰ tout en se situant ailleurs, dans un espace inexploré par les dramaturges modernes et antiques. C'était allier au merveilleux ovidien le sérieux et la respectabilité d'une source morale qui ancrerait l'intrigue dans l'Histoire. C'était ainsi s'appuyer sur une *autre* Antiquité, non celle du théâtre antique, ce qui éveillait immédiatement le soupçon de l'infidélité, mais sur une Antiquité fortement liée à des questions politiques.

Le débat est ici purement textuel et littéraire. Mais la question de l'intérêt du sujet se pose aussi du point de vue de la musique. Jean Duron a souligné l'importance et l'originalité du traitement des chœurs

⁵⁸ Quinault, *Thésée*, I, 2 ; à rapprocher de Racine, *Iphigénie*, II : Ériphile évoque l'image du bras sanglant d'Achille. De 1674 à 1677, Thésée constitue ainsi un fil rouge discret qui tisse *Iphigénie* (il est le père d'Ériphile) à la tragédie en musique de Quinault puis à *Phèdre*.

⁵⁹ Sur Quinault poète savant, voir Jean-Yves VIALLETON, « Les pièces perdues de l'Antiquité comme source de la création dramatique au XVII^e siècle. Corneille et Quinault amateurs d'Euripide », *Philologie et Théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XV^e-XVIII^e siècles)*, Véronique LOCHERT et Zoé SCHWEITZER (dir.), Amsterdam-New York, Rhodopi, 2012, p. 227-241.

⁶⁰ M. PLATEVOET, *Médée en écho*, thèse cit. (n. 11), p. 570 signale que Médée à Corinthe est un sujet français, qui s'est développé dans le sillage de la pièce de Pierre Corneille (1635). L'émulation dure vingt ans puis connaît un arrêt jusqu'à ce que la figure de l'infanticide reparaisse à la toute fin du siècle.

dans *Thésée*⁶¹ : ils sont particulièrement nombreux et particulièrement variés dans leurs effectifs, certains chanteurs ne participant qu'à un seul moment choral : si le chœur représente la foule athénienne, il en offre toute une série de visages – prêtres, prêtresses, vieillards, auxquels s'ajoutent les combattants anonymes du premier acte, dont on ne sait à quel parti ils appartiennent – et toute une série de voix, de couleurs, de timbres différents. Le musicologue, constatant le renouvellement continu des formules musicales opéra après opéra, suppose que Lully traite un problème particulier dans chacune de ses pièces et que ce problème de dramaturgie musicale auquel il se confronte contribue au choix du sujet. Cette hypothèse forte s'avère particulièrement intéressante pour la pièce qui nous occupe. Le *Thésée* « populaire » pour reprendre en bonne part le mot d'Amyot, semble de fait une figure attractive : elle invite à déployer dans son ombre ce personnage polymorphe qu'est le chœur. Sans revenir sur les analyses de J. Duron, signalons l'originalité du dispositif dramaturgique mis en œuvre dans la première scène. Le chœur des combattants chante en coulisse tandis qu'Églé, seule sur scène, craint tout sans rien voir ni savoir de ce qui se passe au-dehors : la guerre apparaît comme une réalité confuse, horrible et menaçante⁶². La solitude initiale de la princesse contraste en outre avec le nombre considérable d'acteurs et de musiciens présents sur scène par la suite. Lully et Quinault, repoussant au départ l'action hors-scène, exploitent un effet de champ/contre-champ auquel ils donneront une plus grande ampleur encore l'année suivante dans *Atys*. Tout en affichant la fidélité du librettiste aux auteurs antiques, la première scène de la pièce signale magistralement les spécificités du théâtre musical.

Troisième hypothèse, enfin, touchant cette fois la portée symbolique du spectacle et son fonctionnement dramaturgique : répondant à un questionnement musical – de quelles manières peut-on exploiter tout le potentiel des chœurs dans le théâtre lyrique ? – le sujet choisi en 1675 permet aussi le déploiement d'une dramaturgie héroïque singulière, enracinée dans la tradition des spectacles de cour et refondée par l'imaginaire politique contemporain.

De fait, *Thésée* est souvent présenté comme l'opéra du roi, plus encore que *Cadmus* et *Alceste*. La magnificence du spectacle, les lieux

⁶¹ J. DURON, « Les chœurs du *Thésée* de Lully : un “client oysif” ? », dans Anne-Madeleine GOULET et Laura NAUDEIX (dir.), *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 279-302.

⁶² Bertrand POROT, « Le premier acte de *Thésée* de Lully (1675) : la guerre représentée », *Armées, guerre et société dans la France du XVII^e siècle*, Jean GARAPON (dir.), avec des préfaces de Cecilia RIZZA et Jean-Pierre BOIS, Tübingen, Narr Verlag, 2006, p. 235-256.

de sa représentation, l'engagement financier de Louis XIV et son attention à la diffusion du spectacle suffisaient à cela⁶³. Mais la figure de Thésée et la dynamique dramatique qu'instaure sa représentation y contribuent également. Thésée apparaît bien ici, conformément aux sources antiques, en homme du peuple. Et la dernière faiblesse encore consentie au héros, son penchant pour le beau sexe, disparaît : Quinault achève de débarrasser son protagoniste des défauts que Plutarque lui prêtait. Le personnage d'Églé, qui équilibre le personnel dramatique en constituant le couple des jeunes premiers, sert à cela : Thésée, selon Plutarque, a-t-il enlevé Hélène alors qu'il avait cinquante ans déjà ? C'est à Égée que l'on prête l'image d'un vieillard volage, amoureux et tyrannique. Thésée, lui, devient parfait amant. Et parfait amant d'une inconnue – Églé n'est ni Ariane, ni Phèdre, ni même Antiope retenue par Puget de La Serre : l'absence de tradition littéraire impliquant Églé contribue à héroïser Thésée sans lui donner un vis-à-vis féminin qui lui fasse de l'ombre. Le prince athénien est ainsi érigé au rang de « statue magnifique⁶⁴ ». Voilà qui est bien peu dramatique. À moins que le déploiement des qualités héroïques du protagoniste ne constitue à lui seul une forme d'action.

On est frappé d'abord de la manière dont le héros, entendons sa personne plus que ses actes, sont offerts à la vue, à trois reprises.

ÉGLÉ

N'as-tu point admiré l'ardeur noble et guerrière
Dont il court au peril et s'expose au trépas ?

⁶³ Le roi finança les quarante jours de répétition et la réalisation des décors et des machines confiée à Carlo Vigarani. Les effectifs de la Musique du roi s'associèrent aux représentations à la cour, qui comptèrent deux cents artistes au total : une centaine de chanteurs et de danseurs et une centaine d'instrumentistes, certains costumés apparaissant sur scène. Louis XIV invita les ambassadeurs étrangers à un spectacle créé à la cour, dans la salle des ballets du château de Saint-Germain-en-Laye – ils en rendirent compte à leurs souverains. « Tout était [en outre] soigneusement pesé pour créer le meilleur effet politique » : la pièce, composée pendant la guerre de Hollande, ne fut donnée qu'après la victoire de Turenne. Le 5 janvier 1675, Turenne repoussait les assauts de l'Électeur de Brandebourg à Turckheim ; la nouvelle de la victoire invita à retoucher le prologue et à repousser la première. Au-delà des ambassadeurs, le public parisien fut admis certains jours. « Les six représentations de *Thésée* à Saint-Germain-en-Laye servirent donc directement la propagande royale, la création d'un opéra remplaçant les ballets de cour où le roi ne dansait plus. » « Assis au premier rang dans la salle, Louis XIV pouvait contempler sur la scène le spectacle de sa gloire. » (R. Legrand, « Guide d'écoute », art. cit. [n. 10], p. 8).

⁶⁴ Tristan L'HERMITE, *Les Vers Héroïques*, Paris, J.-B. Loyson et N. Portier, 1648, dédicace au duc de Saint-Aignan. Voir Jean-Pierre CHAUVÉAU, « Tristan l'Hermitte et la célébration des héros », *Baroque* [En ligne], 3 | 1969, mis en ligne le 20 avril 2012, consulté le 15 mai 2015. URL : <http://baroque.revues.org/297>

Ah ! qu'un jeune Héros, dans l'horreur des combats,
 Couvert de sang et de poussière
 Aux yeux d'une princesse fière
 A de charmants appas ! (I, 2)

MÉDÉE
 La gloire de Thésée à mes yeux paroist belle,
 On l'a veu triompher dès qu'il a combattu [...]. (II, 1)

ÉGLÉ
 Quel spectacle vient me surprendre ?
 C'est Thésée endormi qu'on transporte en ces lieux. (IV, 1, 735-736)

Ces répliques élargissent et redoublent l'*opsis* en exhibant le corps du héros : ce corps tour à tour sanglant, glorieux ou endormi, toujours offert à la vue, est ainsi érigé à soi seul en spectacle. Églé, qui est le personnage le plus constamment présent sur scène, occupe le centre de ce système d'*opsis* redoublée : elle désigne sans cesse au public ce qu'il a sous les yeux. Son évidente passivité – tempérée par sa constance, vertu héroïque féminine – va de pair avec une fonction cruciale au sein d'un système où dramaturgie et symbolique royale s'expliquent mutuellement.

D'autre part, chacun des Actes apporte son propre éclairage à la figure de Thésée, dont la « statue magnifique » est façonnée sous les yeux des spectateurs. L'intrigue permet le déploiement progressif de ses perfections, la reconnaissance finale en offrant le dernier aspect. À la valeur militaire évoquée au premier acte, s'ajoute l'amour du peuple reconnaissant (Acte II) – comme chez Plutarque le trait est ambivalent : cette passion fait de celui qui a rétabli l'ordre une possible cause de désordre dans la cité⁶⁵. Mais, sujet soumis (Acte II) et parfait amant (Acte IV) – les deux facettes se complètent en désignant les mêmes qualités appliquées aux sphères publique et privée –, Thésée est finalement reconnu et inscrit dans la lignée des rois d'Athènes (Acte V). C'est l'ensemble de ces qualités patiemment prouvées et additionnées qui légitiment le couronnement de Thésée.

⁶⁵ II, 3, v. 375-378 : Arcas : « Thésée est si puissant qu'il peut vous alarmer, / Ses glorieux exploits charment la populace, / Au lieu d'un héritier qui manque à votre race, / Pour votre successeur on le veut proclamer. » Puis Dorine, servante de Médée, assiste à l'enthousiasme populaire sur lequel son aparté jette une ombre (II, 6, v. 402-405) : « Le peuple vient ici. Sa faveur est semblable / Aux transports des cœurs amoureux ; / L'ardeur des plus grands feux / N'est pas la plus durable. » La scène suivante montre la populace qui célèbre Thésée et souhaite effectivement le couronner. Le héros apaise cette ardeur indiscrete (II, 7, v. 450-455).

Ce sont elles aussi qui donnent sens à l'intervention finale de Minerve, ce *dea ex machina* bien peu motivé du point de vue de l'intrigue. La pièce comporte en effet un dénouement à tiroirs. Médée s'enfuit une fois qu'Égée a reconnu son fils. Tout pourrait s'arrêter là :

LE ROI

Ah ! Perfide Médée ! ... elle fuit l'inhumaine,
Qu'on la poursuive, allez, ne la respectez plus ;
Mais la poursuite en sera vaine,
Elle sait des chemins qui nous sont inconnus !

THÉSÉE

C'est assez d'esviter sa haine ;
Soyons heureux, seigneur :
Nostre parfait bonheur
Suffira pour sa peine. (V, 5)

Mais Médée reparaît, tel un diable à ressort ...

MÉDÉE *sur un char tiré par des dragons volans.*

Vous n'êtes pas encor délivrés de ma rage :
Je n'ay point préparé la pompe de ces lieux
Pour servir au bonheur d'un amour qui m'outrage ;
Je veux que les enfers détruisent mon ouvrage,
C'est ainsi qu'en partant je vous fais mes adieux.
*Dans le temps que Médée fuit, le palais paroist embrasé, et les
mets du festin préparé se convertissent en des animaux
horribles.* (V, 6)

... avant que son action ne soit contrée par celle, bienfaisante, de Minerve :

Le ciel veut escarter tout ce qui peut vous nuire :
Voyez par mon pouvoir eslever à l'instant
Un palais esclattant
Que l'enfer n'osera détruire.

Le theatre change et represente un palais magnifique et brillant. (V, 8)

L'espace royal est ainsi reconstruit et refondé grâce à l'intervention divine. Cette intervention relève d'une nécessité dramaturgique : le nœud ne pouvant être tranché par les personnages, il faut une instance supérieure pour dénouer le drame. Mais le surgissement final de Minerve, qui vient confirmer la valeur de Thésée par la bienveillance divine, pourrait également relever d'une nécessité symbolique enracinée dans l'imaginaire absolutiste.

Il nous semble que cette façon de placer une partie du spectacle dans la personne même du héros, dont la nature appelle et justifie à elle seule la protection divine, correspond à plusieurs traits de l'imaginaire absolutiste dont Arlette Jouanna a analysé les composantes⁶⁶. L'historienne souligne en effet que le souverain absolu est le détenteur d'une forme de sacralité liée au départ à sa fonction et désormais attachée à sa personne. N'est-il pas dès lors logique ou *nécessaire*, pour user d'un terme de poétique, que les dieux interviennent en sa faveur ? L'impuissance de la magie maléfique contre le prince juste semble relever d'une nécessité intrinsèque : parce que Thésée est un prince parfait – un héros, car l'héroïsme n'est pas envisagé en-dehors de l'État : Thésée ne tue pas de brigands, il est au service de l'ordre athénien – parce que Thésée est un prince parfait, il est nécessaire qu'une divinité intervienne en sa faveur : il ne peut simplement pas en être autrement. On est loin ici du théâtre providentiel de l'Histoire qu'évoquaient Simon Goulart et Nicolas Renouard. Les maléfices de Médée n'ont rien à voir avec les abîmes du mal ouverts sous les pieds des bienfaiteurs de l'humanité suivant ces deux auteurs – non parce qu'à l'opéra tout se termine bien : les successeurs de Quinault et Lully imagineront des opéras très noirs. Mais parce que la tragédie en musique lullyste est liée à un autre sentiment, un autre imaginaire du pouvoir.

De la première à la seconde moitié du siècle, l'héroïsme a fait l'objet d'une révolution copernicienne : de moyen de l'action divine, le grand homme semble désormais devenu aux yeux du public la finalité de cette dernière. C'est pourquoi la dimension sacrée de la royauté, institutionnalisée, relève désormais du merveilleux, au sens large comme au sens esthétique. L'intervention divine en faveur du souverain ressort moins peut-être de la foi religieuse (encore qu'elle en emprunte parfois le vocabulaire⁶⁷) que d'une nécessité logique et intrinsèque, structurelle pour ainsi dire, ou tautologique. Le roi est au-dessus de l'humanité ordinaire parce qu'il est le roi. Sa personne échappe aux lois communes ; elle déploie devant le parterre de la cour émerveillée les facettes de sa grandeur, tout comme le Thésée de Quinault éblouit de manière universelle. Le divin est son aura naturelle – comment dès lors les divinités olympiennes n'interviendraient-elles pas en sa faveur ? Non en vertu de quelque action méritoire, mais parce que le roi – le héros – est ce qu'il est. Minerve devient la projection du principe divin qui habite Thésée, héros parfait, la manifestation nécessaire,

⁶⁶ A. JOUANNA, *Le Prince absolu. Apogée et déclin de l'imaginaire monarchique*, Paris, Gallimard, « L'esprit de la cité », 2014.

⁶⁷ Patrick DANDREY, *Quand Versailles était conté : la cour de Louis XIV par les écrivains de son temps*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

irrépressible, de sa nature. Le recours au *deus ex machina* relèverait ainsi d'une nécessité symbolique et non seulement dramaturgique. C'est cette nécessité qui fonderait au temps de Quinault la pertinence du recours à la mythologie : ce système de récits et de figures régi par le merveilleux est immédiatement et parfaitement adaptable au régime de l'exception institutionnalisée que constitue alors l'imaginaire absolutiste.

Table des matières

Introduction <i>Laurence Baurain-Rebillard</i>	5
Persée à Némée <i>Claude Baurain</i>	17
Persée dans le décor domestique romain <i>Jean-Pierre Darmon</i>	55
<i>Persée et Andromède</i> de Piero di Cosimo : entre spécularité du mythe et imaginaire du monstrueux <i>Emmanuel Ussel</i>	74
Métamorphoses de Persée dans la culture emblématique des XVI ^e et XVII ^e siècles <i>Anne-Élisabeth Spica</i>	91
Persée dans la sculpture européenne du XVIII ^e siècle <i>Daniela Gallo</i>	115
Persée, Andromède et Félix Vallotton : le mythe de Persée revisité <i>Jeanne-Marie Demarolle</i>	147
Errances entre Thèbes et Athènes : la réception du mythe de fondation de Cadmos à l'époque classique <i>Karin Mackowiak</i>	165
La famille de Thésée : le héros comme fils, mari et père <i>Harvey A. Shapiro</i>	193
Thésée, le rapt d'Hélène et Hellanicos : les origines politiques d'une réprobation morale <i>Laurence Baurain-Rebillard</i>	213
De l'usage de Thésée à Rome : exemples, contextes et intentions <i>Martin Galinier</i>	233
Thésée sur la scène lyrique (1675) : une mythologie d'opéra <i>Céline Bohnert</i>	265
Les héros grecs dans les tragédies lullystes et leurs avatars parodiques : les intermittences de l'héroïsme <i>Judith le Blanc</i>	297

Louis XV, Thésée et Vanloo <i>Pascal-François Bertrand</i>	331
Quand Thésée devient héros pour la jeunesse <i>Ariane Eissen</i>	349
Évolutions intermédiaires des représentations contemporaines du héros grec <i>Paul-Antoine Colombani</i>	365