



## *Persée*

*Tragédie en musique (1682)*

*Musique de Jean-Baptiste Lully*

*Poème de Philippe Quinault*

Carnet de bord de Benoît Dratwicki,  
réalisé à l'occasion de la coproduction  
Centre de musique baroque de Versailles  
Le Concert Spirituel  
Théâtre des Champs-Élysées  
dirigée par Hervé Niquet (février 2025)

Version provisoire - Février 2025

*Cahiers PHILIDOR*

51

**PERSÉE**  
*Tragédie en musique (1682)*

Musique de Jean-Baptiste Lully  
Poème de Philippe Quinault

**Carnet de bord de la production  
dirigée par Hervé Niquet (février 2025)**

Coproduction Centre de musique baroque de Versailles  
Le Concert Spirituel  
Théâtre des Champs-Élysées

Centre de musique baroque de Versailles

*Document réalisé par Benoît Dratwicki avec le concours des équipes du Centre de  
musique baroque de Versailles et du Concert Spirituel.*



## Un nouveau regard sur *Persée* de Lully (1682)

Le travail expérimental de *Performance practice* et l'exécution *historiquement informée* de *Persée* de Lully menés par le Concert Spirituel et le Centre de musique baroque de Versailles en 2024-2025 clôturent la résidence croisée présentée au Théâtre des Champs-Élysées et portant sur le répertoire de l'Académie royale de musique (l'Opéra de Paris) durant la seconde partie du règne de Louis XIV<sup>1</sup>. *Persée* s'inscrit dans le sillage des trois précédents opéras montés avec Hervé Niquet dans ce cadre : *Ariane et Bacchus* de Marais (créé en 1696 et recréé en 2022)<sup>2</sup>, *Médée* de Charpentier (créé en 1693 et rejoué en 2023)<sup>3</sup> et *Iphigénie en Tauride* de Desmarest et Campra (créé en 1704 et recréé en 2024)<sup>4</sup>. Chacune de ces tragédies à fait l'objet d'un enregistrement discographique fixant une proposition artistique marquée du sceau de l'expérimentation, celle-ci portant sur des paramètres multiples comme les effectifs choraux et orchestraux, la distribution des rôles solistes, l'instrumentation, l'ornementation ou l'accompagnement par le petit chœur<sup>5</sup>. Mais *Persée* prolonge également le travail de recherche réalisé en parallèle autour d'*Atys* de Lully, et présenté en mars 2024 au Théâtre des Champs-Élysées sous la direction d'Alexis Kossenko et son orchestre Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie, se proposant de porter un nouvel éclairage sur l'interprétation des ouvrages de Lully lors des représentations données à la cour jusqu'au milieu des années 1680<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> À propos de la résidence croisée entre Le Concert Spirituel, le Centre de musique baroque de Versailles et le Théâtre des Champs-Élysées, voir <https://cmbv.fr/fr/cmbv-projects/cmbv-le-concert-spirituel-theatre-des-champs-elysees>.

<sup>2</sup> À propos du projet *Ariane et Bacchus* de Marais, voir <https://cmbv.fr/fr/evenements/ariane-et-bacchus-o> et <https://www.theatrechampselysees.fr/medias-hors-champs/lire/ariane-et-bacchus-sur-les-traces-dun-chef-doeuvre-de-marin-marais>.

<sup>3</sup> À propos du projet *Médée* de Charpentier, voir <https://cmbv.fr/fr/evenements/medee> et <https://www.theatrechampselysees.fr/medias-hors-champs/lire/medee-magicienne-de-theatre-aux-mille-visages>.

<sup>4</sup> À propos du projet *Iphigénie en Tauride* de Desmarest et Campra, voir <https://cmbv.fr/fr/evenements/iphigenie-en-tauride>.

<sup>5</sup> « *Ariane et Bacchus* » de Marais, Le Concert Spirituel, Les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles, Hervé Niquet (direction), Alpha classics, 2023 [sur une édition du Centre de musique baroque de Versailles réalisée par Julien Dubruque et Silvana Scarinci] ; « *Médée* » de Charpentier, Le Concert Spirituel, Hervé Niquet (direction), Alpha classics, 2024 [sur une édition réalisée par Nicolas Sceaux] ; « *Iphigénie en Tauride* » de Desmarest et Campra, Le Concert Spirituel, Hervé Niquet (direction), Alpha, 2025 [sur une édition du Centre de musique baroque de Versailles réalisée par Thomas Leconte, Jean Duron et Nicolas Flodrops].

<sup>6</sup> À propos du projet *Atys* de Lully, voir <https://cmbv.fr/fr/tous-les-projets/atys-lully> et <https://www.theatrechampselysees.fr/medias-hors-champs/lire/les-hautbois-d-atys>.

Dans ce double cadre, *Persée* est un objet singulier, car il appartient aussi bien au répertoire de la cour qu'à celui de l'Opéra ; en outre, il se situe chronologiquement exactement entre la première série des opéras de Lully (1673-1679), à laquelle *Atys* (1676) appartient, et les ouvrages créés à Paris après la mort du Surintendant par ses successeurs (Colasse, Marais, Desmarest, Charpentier, Campra ou Destouches notamment). S'interroger sur l'interprétation de *Persée*, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, nécessite de distinguer diverses pratiques, selon la date, le lieu et la circonstance des représentations. C'est donc un ouvrage à mi-chemin entre deux des chantiers de recherches menés par le Centre de musique baroque de Versailles, celui sur l'Opéra de Paris ayant donné lieu à une publication en 2023<sup>7</sup>. Pour remonter cet ouvrage, deux options de travail se présentaient donc aux équipes scientifiques et artistiques : travailler sur un *Persée* « de la cour » ou un *Persée* « de la ville ». C'est la première solution qui a été retenue, permettant de présenter une facette moins connue des représentations d'opéras en France, tout en prolongeant le travail mené autour d'*Atys*, appliqué à un ouvrage plus tardif du même tandem Quinault-Lully. C'est pourquoi – avant même la lecture du présent document – nous renvoyons le lecteur vers le carnet de bord de cette première production, dans lequel sont détaillés les grands axes de recherche et d'expérimentation précédemment développés, dont nous avons affiné certains paramètres pour les adapter au cas particulier de *Persée*, chaque ouvrage de Lully posant a priori ses propres questions<sup>8</sup>.

Notons enfin que le choix de *Persée* n'est pas anodin dans l'histoire d'Hervé Niquet et dans celle du Centre de musique baroque de Versailles. C'est en effet l'œuvre de Lully qui tient le plus à cœur au chef depuis de longues années. Au printemps 2004, il a eu l'occasion d'en diriger une version scénique au Elgin Theatre de Toronto, dans une mise en scène de Marshall Pynkoski, à la tête du Tafelmusik orchestra and chamber choir et de l'Atelier Ballet, capté en DVD et paru peu de temps après<sup>9</sup>. La distribution réunissait Cyril Auvity (*Persée*), Marie Lenormand (*Andromède*), Monica Whicher (*Méropé*), Alain Coulombe (*Phinée*), Stéphanie Novacek (*Cassiope*), Olivier Laquerre (*Céphée*), Thomas Meglioranz (*Méduse*), Colin Ainsworth (*Mercure*), Vilma Vitols (*Vénus, une Nymph guerrière*), Curtis Sullivan (un Cyclope, *Sténone*, un Triton) et Michiel Schrey (*Euryale*). À l'invitation du Centre de musique baroque de Versailles, Hervé Niquet était revenu à *Persée* en 2016, pour présenter – cette fois en version de concert au Théâtre des Champs-Élysées – la révision de l'œuvre par Antoine Dauvergne, François Francœur et Bernard de Bury datée de 1770, telle qu'elle fut jouée à Versailles pour l'inauguration de l'Opéra royal à l'occasion du mariage du Dauphin, futur Louis XVI, et de Marie-Antoinette. À la tête du Concert Spirituel, le chef dirigeait une distribution réunissant Mathias Vidal (*Persée*), Hélène Guilmette (*Andromède*), Katherine Watson (*Méropé*), Tassis Christoyannis (*Phinée*), Jean Teitgen (*Céphée, une Divinité infernale*), Marie Lenormand (*Cassiope*), Chantal Santon Jeffery (*Vénus, une Éthiopienne, une Nymph guerrière*), Cyrille Dubois (*Mercure, un Éthiopien*), Marie Kalinine (*Méduse*), Thomas Dolié (*Sténone, un Éthiopien, un Cyclope*), Zachary

---

<sup>7</sup> Barbara Nestola, Benoît Dratwicky, Julien Dubruque et Thomas Leconte, *The Fashioning of French Opera (1672-1791). Identity, production, networks*, Turnhout, Brepols, 2023.

<sup>8</sup> Benoît Dratwicky, *Atys. Tragédie en musique (1676). Carnet de bord de la production dirigée par Alexis Kossenko*, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, Cahier Philidor n°44, janvier 2024, [omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/25565](https://omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/25565). Nous y ferons régulièrement référence dans le présent document.

<sup>9</sup> Jean-Baptiste Lully, *Persée*, DVD Euroarts 2006. Marshall Pynkoski (mise en scène), Hervé Niquet (direction musicale), Jeannette Zingg (chorégraphie), Gérard Gauci (décors), Dora Rust-D'Eye (costumes), Kevin Fraser (lumières). Production de l'Opéra Atelier de Toronto. Captation réalisée par Marc Stone.

Wilder (Euryale). Le projet, enregistré<sup>10</sup>, s'inscrivait dans un chantier de recherches intitulé « Lully d'un siècle à l'autre<sup>11</sup> » porté par le Centre de musique baroque de Versailles (qui donna également lieu à la création et à l'enregistrement de la révision d'*Armide* de Lully par Louis-Joseph Francœur datée de 1778)<sup>12</sup>. Un colloque avait été organisé à cette occasion, en partenariat avec l'IreMus et le Centre de recherche du château de Versailles<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Jean-Baptiste Lully, Antoine Dauvergne, François Francœur et Bernard de Bury, *Persée* (1770), Le Concert Spirituel, Hervé Niquet (direction), Alpha classics, 2017 [sur une édition de Fannie Vernaz – Les éditions des Abbesses].

<sup>11</sup> Voir <https://cmbv.fr/fr/tous-les-projets/lully-d-un-siecle-l-autre>. Plus généralement sur ce sujet, voir Benoît Dratwicki, « Lully d'un siècle à l'autre : du modèle au mythe (1754-1774) » dans Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki (éd.), *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX<sup>e</sup> siècle*, Symétrie/Palazzetto Bru Zane, Lyon/Venise, 2010, p. 309-346.

<sup>12</sup> Jean-Baptiste Lully et Louis-Joseph Francœur, *Armide* (1778), Le Concert Spirituel, Hervé Niquet (direction), Alpha classics, 2020 [sur une édition du Centre de musique baroque de Versailles réalisée par Julien Dubruque].

<sup>13</sup> Colloque organisé par Benoît Dratwicki (CMBV), Pascal Denécheau (MCC, IReMus) et Solveig Serre (CNRS, CMBV/CESR). <https://www.iremuscnr.fr/fr/evenements/persee-versailles-1770-colloque-international>.

## **Persée**

**Tragédie en musique en un prologue et cinq actes**  
**Créée à l'Académie royale de musique à Paris en 1682**

Poème de Philippe Quinault  
Musique de Jean-Baptiste Lully

Concert donné au Théâtre des Champs-Élysées le 14 février 2025

**Mathias Vidal**, Persée  
**Anaïk Morel**, Andromède / l'Hymen  
**Hélène Carpentier**, Mérope  
**Thomas Dolié**, Phinée  
**Michèle Losier**, Cassiope  
**Matthieu Lécroart**, Céphée  
**Reinoud Van Mechelen**, Mercure  
**David Tricou**, Mégathyme / 1<sup>er</sup> Éthiopien / Euryale  
**David Witczak**, Phronime / 2<sup>e</sup> Éthiopien / un Cyclope / Méduse / Triton / Le  
Grand Prêtre  
**Alexandre Baldo**, 3<sup>e</sup> Éthiopien / une Divinité infernale / Sténone / Idas  
**Olivia Doray**, La Vertu / une Nympe guerrière / Vénus  
**Marine Lafdal-Franc**, La Fortune / l'Amour

**Hervé Niquet**, direction musicale

**Orchestre et Chœur Le Concert Spirituel**

**Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles**  
(Fabien Armengaud, direction artistique)

Coproduction Centre de musique baroque de Versailles | Théâtre des Champs-Élysées | Le Concert Spirituel

L'ensemble Le Concert Spirituel est en résidence au Théâtre des Champs-Élysées dans le cadre du dispositif de « résidences croisées » mis en place sur l'ensemble du territoire français par le Centre de musique baroque de Versailles. Ce programme fait l'objet d'un enregistrement pour le label Alpha Classics Partition établie par Nicolas Sceaux (Copyright © 2024 Nicolas Sceaux, Le Concert Spirituel – Hervé Niquet).

À l'occasion de la production de *Persée*, les hautboïstes du Concert Spirituel jouent des copies de hautbois historiques français reconstruits avec le partenariat scientifique de l'IreMus et grâce au financement apporté par Monsieur Romain Durand, Grand mécène du CMBV – instruments Durand Milanolo.

## Quelques mots sur *Persée*

*Persée* ne fut pas, à l'Académie royale de musique, l'un des plus célèbres titres de Lully. Du moins, ne fut-il pas le plus joué. Après sa création parisienne, le 18 avril 1682, il n'est repris qu'à six occasions, pour des séries de représentations plus ou moins longues : le 10 avril 1687, le 9 février 1703, le 20 novembre 1710, le 9 novembre 1722, le 14 février 1737 et le 15 novembre 1746<sup>14</sup>. C'est moins qu'*Armide* ou *Thésée*. On peut d'ailleurs s'étonner que la capitale n'accueille aucune représentation après cette date, alors que Lully y est encore joué jusqu'en 1779. Cette rareté s'explique peut-être davantage par la complexité (et donc le coût) du spectacle que par les qualités poétiques et musicales de l'œuvre. C'est d'ailleurs, inversement, ce qui valut à *Persée* de s'inscrire au répertoire des fêtes officielles de la cour. Si, à Versailles, l'ouvrage ne fut donné qu'une fois au temps de Louis XIV (en juillet 1682), il fut choisi pour le second mariage du Dauphin (fils de Louis XV) célébré au manège de la Grande Écurie le 1<sup>er</sup> mars 1747<sup>15</sup>, puis pour les noces du Dauphin (fils du précédent et petit-fils de Louis XV), célébrée cette fois à l'Opéra royal – pour son inauguration – le 17 mai 1770<sup>16</sup>. Le spectaculaire intrinsèque au sujet, dont l'antré des Gorgones, les vols du héros sur Pégase ou la scène d'Andromède attachée au rocher sont les plus fameuses, avait de quoi offrir des tableaux ambitieux en termes de décors, de machines et de placement des artistes (chœur, ballet, figurants), propres à souligner la richesse et le raffinement artistique mais aussi technologique de la cour de France. En 1780, Marmontel et Philidor imaginent une nouvelle version musicale de l'œuvre sur un livret profondément remanié<sup>17</sup>.

Si l'engouement pour *Persée* fut moindre que pour d'autres opéras de Quinault et Lully, la partition n'en représente pas moins un des chefs-d'œuvre du tandem formé par ces deux auteurs. En effet, loin de ne s'attacher qu'à la dimension visuelle de la représentation, le livret de *Persée* propose un équilibre rare entre drame et spectaculaire, avec une fine peinture psychologique des rôles (à la fois poétique et musicale) qui compte parmi les plus abouties de toute leur production.

Sans surprise, ce sont ces divers aspects de l'œuvre que les chercheurs ont particulièrement mis en avant à travers leurs travaux depuis le regain d'intérêt pour ce répertoire dans les années 1990 : d'un côté, la structure de l'œuvre<sup>18</sup> ; de l'autre ses

---

<sup>14</sup> Sur l'histoire et la facture de *Persée* en général, voir la notice de Pascal Dénechau dans Sylvie Bouissou, Pascal Dénechau et France Marchal-Ninosque, *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, [par la suite DOPAR], Paris, Garnier, 2019, t. 4, p. 98.

<sup>15</sup> Avec un nouveau prologue de Bernard de Bury, adapté pour la circonstance.

<sup>16</sup> Le livret est revu par Nicolas-René Joliveau et la musique par Antoine Dauvergne, François Francœur et Bernard de Bury. À ce sujet, voir Benoît Dratwicky, *Le Persée des fêtes de 1770. Un collectif d'artistes à la gloire du « Goût français »*, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2009, <https://omeka.cmbv.fr/s/bspn/item/23132> (consulté le 26 décembre 2024).

<sup>17</sup> Sur l'histoire et la facture de cette nouvelle version de *Persée*, voir la notice de Benoît Dratwicky et France Marchal-Ninosque dans DOPAR, t. 4, p. 105.

<sup>18</sup> Raphaëlle Legrand, « *Persée* de Lully et Quinault : orientations pour l'analyse dramaturgique d'une tragédie en musique », *Analyse Musicale*, 27 (2<sup>e</sup> trimestre 1992), p. 9-14 ; Herbert Schneider, « Zur dramaturgischen und musikalischen Konzeption der Tragédie en musique von Jean-Baptiste Lully aufgezeigt an *Roland* und *Persée* » dans Thomas Seedorf (éd.), *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart : Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005-2007*, Laaber, Laaber-Verlag, 2010, p. 175-198 ; Lois Rosow, « Lully's Musical Architecture: Act IV of *Persée* », *Journal of Seventeenth-Century Music*, 10/1 (2004) « Le Théâtre de sa Gloire: Essays on *Persée*, Tragédie en Musique by Quinault and Lully », <https://sscm-jscm.org/v10n01.html> (consulté le 26 décembre 2024) ; Gregory Proctor, « A Schenkerian Look at Lully », *Journal of Seventeenth-Century*



composantes spectaculaires<sup>19</sup> ; enfin, l'étude de certains personnages emblématiques<sup>20</sup>. Et c'est justement parce que – comme *Atys* ou *Armide* – l'œuvre est désormais bien connue est éclairée de points de vue variés, qu'il est passionnant d'en interroger d'autres paramètres, et en premier lieu celui de l'interprétation.

## Synopsis de *Persée*

*Prologue.* Dans un bocage, Phronime et Mégathyme vantent la Vertu qui favorise Louis XIV. La Vertu leur déclare qu'il n'est pas facile d'obtenir ses faveurs qu'elle réserve aux plus méritants. À la grandeur, elle préfère le bonheur d'une vie simple, tandis que l'Innocence et les Plaisirs la célèbrent. Le décor se transforme en un jardin orné de statues quand la Fortune s'avance accompagnée de l'Abondance, de la Magnificence et de leurs suites (divertissement). La Vertu reproche à la Fortune de la suivre sans cesse, mais cette dernière annonce que Louis veut que toutes deux s'accordent désormais ; ensemble, elles expriment leur allégeance pour le roi qui offre la paix à la France. La Fortune annonce alors que l'histoire de Persée (double de Louis XIV) va être retracée sous leurs yeux.

*Acte I.* Sur une place publique d'Éthiopie, le roi Céphée se désole de voir son peuple transformé en statues de pierre par Méduse. Ce monstre a été envoyé par Junon pour se venger de l'orgueilleuse reine Cassiope qui avait osé se comparer à elle. Cassiope espère calmer la déesse en lui offrant des jeux, tandis que Céphée part solliciter l'aide de Persée, fils du puissant Jupiter. Cassiope annonce à sa sœur Mérope qu'elle avait eu le projet de la marier à Persée et d'unir Phinée à sa fille Andromède. Mais Persée est amoureux d'Andromède et Cassiope lui accorde sa main. Mérope est désormais contrainte de cacher ses véritables sentiments et invoque le dépit pour mettre fin à son amour. Voyant Phinée et Andromède, elle tente de renforcer l'union de ce couple pour déjouer les plans de Cassiope. Mais elle assiste à une querelle entre Phinée, jaloux de Persée, et Andromède, qui tente en vain de le persuader de sa fidélité. Ils sont interrompus par la reine et le peuple venus assister aux jeux en l'honneur de Junon.

---

*Music*, 10/1 (2004) « Le Théâtre de sa Gloire: Essais on *Persée*, Tragédie en Musique by Quinault and Lully », <https://sscm-jscm.org/v10no1.html> (consulté le 26 décembre 2024).

<sup>19</sup> Alain Bouysson, « Les habits de *Persée* », *Revue d'histoire du théâtre*, 171 (1991), p. 231-241 ; Lionel Dieu, « Le manuscrit de Boucard : un manuscrit inconnu du *Persée* de Lully révèle la mise en scène et l'utilisation du théâtre en machine », *Ostinato rigore*, 8/9 (1996/1997), « Les musiciens au temps de Louis XIV », p. 123-142 ; Ken Pierce et Jennifer Thorp, « The Dances in Lully's *Persée* », *Journal of Seventeenth-Century Music*, 10/1 (2004) « Le Théâtre de sa Gloire: Essais on *Persée*, Tragédie en Musique by Quinault and Lully », <https://sscm-jscm.org/v10no1.html> (consulté le 26 décembre 2024) ; Benoît Dratwicki, *Le Persée des fêtes de 1770. Un collectif d'artistes à la gloire du « Goût français »*, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2009, <https://omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/23132> (consulté le 26 décembre 2024) ; Benoît Dratwicki, « Le renouveau de l'orchestre français à l'âge classique (1760-1770) : l'exemple du *Persée* versaillais de 1770 » dans Duron (Jean) et Gétreau (Florence) (éd.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV : instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 373-397.

<sup>20</sup> Buford Norman, « Rivalry and Collaboration: The Role of Mérope in Act I, Scene 4 of Quinault and Lully's *Persée* », *Journal of Seventeenth-Century Music*, 10/1 (2004) « Le Théâtre de sa Gloire: Essais on *Persée*, Tragédie en Musique by Quinault and Lully », <https://sscm-jscm.org/v10no1.html> (consulté le 26 décembre 2024) ; Benoît Bolduc, « From Marvel to Camp: Medusa for the Twenty-First Century », *Journal of Seventeenth-Century Music*, 10/1 (2004) « Le Théâtre de sa Gloire: Essais on *Persée*, Tragédie en Musique by Quinault and Lully », <https://sscm-jscm.org/v10no1.html> (consulté le 26 décembre 2024) ; Sarah Nancy, « Méduse et la fascination de la voix dans la tragédie en musique » dans Camille Dumoulié (éd.), *Fascinations musicales. Musique, littérature, philosophie*, Paris, Desjonquères, 2006, p. 137-158.

Ceux-ci sont interrompus lorsqu'on annonce Méduse, et tous fuient son redoutable regard.

*Acte II.* Dans les jardins du palais, Cassiope se désespère d'obtenir jamais le pardon de Junon. Son seul espoir est d'implorer l'aide de Jupiter. Avec l'appui de Mérope, Phinée veut forcer Cassiope à renoncer à unir Andromède et Persée. Fort de l'amour d'Andromède et de l'aide de Mercure, Persée part combattre Méduse. Les Cyclopes lui offrent une épée et des talonnières ailées, comme celles que possède Mercure, lui permettant de voler. Une Nymphe guerrière lui présente un bouclier de diamant de la part de Pallas. Enfin, les Divinités infernales lui donnent un casque rendant invisible, cadeau de Pluton.

*Acte III.* Dans l'ancre des Gorgones, Méduse déplore sa beauté passée qui lui a été enlevée par Pallas pour la punir de sa vanité. Avec ses sœurs, Euryale et Sténone, elle ne peut plus désormais que se réjouir de porter l'effroi et l'horreur dans le monde. Mercure paraît pour les endormir en les touchant de son caducée. Persée saisit ce moment pour couper la tête de Méduse qu'il emporte avec lui. Réveillées, Euryale et Sténone tentent de tuer Persée qui disparaît grâce à son casque enchanté tandis que des monstres naissent du sang qui s'écoule de Méduse décapitée. Mercure invite Persée à rejoindre Andromède et ordonne aux Gorgones de descendre à jamais aux Enfers.

*Acte IV.* Près du rivage de la mer, les Éthiopiens se réjouissent de la victoire remportée par Persée. Mais Phinée et Mérope, jaloux, ne partagent pas leur joie. Idas leur apprend que Junon, loin d'être prête à pardonner, envoie un monstre marin dévorer Andromède qui lui sera offerte en sacrifice, seul moyen d'apaiser une tempête que la colère de la déesse provoque. Le peuple désespéré assiste à la mort de la princesse ; Cassiope et Céphée, au désespoir, s'accusent d'être responsables du sort funeste de leur fille. De son côté, le cruel Phinée se réjouit de voir son amante dévorée sous ses yeux. Tandis qu'Andromède fait de touchants adieux, Persée arrive en volant, combat le monstre et le tue. Thétis, les Néréides et les Tritons, vaincus par la puissance de Jupiter, se retirent au fond de la mer qui se calme. Tous se réjouissent de cette nouvelle victoire de Persée.

*Acte V.* Dans le lieu préparé pour les noces de Persée et d'Andromède, Mérope, jalouse du sort de sa rivale, souhaite mourir. Phinée lui propose plutôt de se venger et lui révèle que Junon a fait appel à lui : il a préparé un complot pour se débarrasser de Persée. Alors que le grand Prêtre de l'Hymen s'apprête à célébrer le mariage, Mérope est saisie de remords et dévoile les plans criminels de Phinée à Persée. Mais elle meurt blessée d'une flèche en voulant protéger celui qu'elle aime. Ce dernier présente la tête de Méduse pour pétrifier ses ennemis. Vénus annonce que Jupiter a calmé Junon et invite Céphée, Cassiope, Andromède et Persée à rejoindre les dieux dans les cieux en devenant des constellations.

(D'après Pascal Denécheau dans le  
*Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, Garnier).

## **Persée à Versailles en 1682 : un tournant ?**

En 1682, Louis XIV s'installe à Versailles avec toute sa cour, quand bien même le château est encore en travaux. Il fait donc ses adieux à Saint-Germain-en-Laye, où il avait principalement résidé jusque-là, ayant délibérément quitté la capitale après les événements de la Fronde (1648-1653), qui l'avaient profondément marqué. Entre 1653 et 1682, la quasi-totalité des spectacles donnés devant le roi (ballets, comédies-ballets et tragédies en musique) avaient donc été joués dans la salle dite « des ballets », aménagée au château de Saint-Germain-en-Laye, dont les dimensions restreintes, la forme et les aménagements, s'ils n'avaient cessé de s'améliorer, restaient contraignants<sup>21</sup>. En janvier 1682, on y rejoue une dernière fois *Atys*. Puis les spectacles se déplacent à Versailles, dans différents théâtres installés dans le château même (Cour des Princes ou au Grand Trianon) ainsi que dans le manège de la Grande Écurie, et dont certains seront utilisés jusque sous le règne de Louis XV<sup>22</sup>. Un rapport du *Mercurie galant* éclaire le contexte des représentations de *Persée* à la cour, qui relèvent du miracle. Étant donné qu'il s'agit d'un des rares commentaires contemporains concernant l'œuvre en 1682, il mérite d'être reproduit *in-extenso* :

L'opéra de *Persée* a été représenté à Versailles en présence de leurs Majestés. Ce qui s'est passé en cette occasion tient du prodige, et fait voir que le plaisir qu'on prend à servir le roi va jusqu'à venir à bout de l'impossible. Ce prince avait dit que quand il voudrait voir cet opéra, il en ferait avertir quelques jours auparavant, afin qu'on eût le temps de s'y préparer, et de dresser un théâtre dans le fond de la cour du château, qui était le lieu destiné pour ce spectacle. Cependant le temps s'étant mis tout d'un coup au beau, et Sa Majesté voulant que Madame la Dauphine eut part à ce divertissement avant qu'elle accouchât, on n'avertit de se tenir prêt que vingt-quatre heures avant la représentation ; ainsi on ne put travailler au théâtre que le jour même. Il se trouva fort avancé sur le midi, mais le vent ayant changé, la pluie qui tomba tout le matin, fit assez connaître qu'il en tomberait le reste du jour. Le roi était prêt à remettre l'opéra à un autre temps, lorsqu'on lui promit qu'il y aurait pour le soir même, un autre théâtre dressé dans le Manège. Et en effet à huit heures et demie du soir, le lieu où l'on travaillait encore des chevaux à midi sonnait, parut avec un brillant inconcevable, théâtre, orchestre, haut dais, rien n'y manquait. Un très grand nombre d'orangers d'une grosseur extraordinaire, très difficiles à remuer, et encore plus à faire monter sur le théâtre, s'y trouvèrent placés. Tout le fond était une feuillée composée de véritables branches de verdure coupées dans la forêt. Il y avait dans ce fond, et parmi ces orangers quantité de figures de faunes, et de divinités, et un fort grand nombre de girandoles. Je n'entreprends point de vous en faire la description ; elle me serait plus difficile que l'exécution même ne l'a été. [...] Tous ceux qui ont de l'emploi dans l'opéra de *Persée* s'en acquittèrent si bien, qu'on en remarqua toutes les beautés. Le Sr Pécor dansa d'une manière qui lui attira beaucoup de louanges : le lieu se trouva propre pour les voix, et l'étendue de celle de M<sup>lle</sup> de Rochois charma les plus difficiles de la cour. La symphonie parut admirable, et le roi dit à M. de Lully, qu'il n'avait point vu d'opéra dont la musique fut plus également belle partout que celle de cet opéra<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Voir Thierry Boucher, « Un haut lieu de l'Opéra de Lully : la salle de spectacle du château de Saint-Germain-en-Laye » dans Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider (éd.), *Jean-Baptiste Lully*, actes du colloque Saint-Germain-en-Laye/Heidelberg 1987, Laaber, Laaber Verlag, p. 457-467 ; Barbara Coeyman, « Theatres for opera and ballet during the reigns of Louis XIV and Louis XV », *Early music*, February 1990, p. 22-37.

<sup>22</sup> Voir Barbara Nestola, « L'opéra de cour de Mazarin à la Régence (1640-1723) » et Benoît Dratwicki, « L'opéra de cour sous le règne de Louis XV. De la Cour de marbre au manège de la Grande Écurie (1729-1751) : la tradition à l'épreuve du progrès » dans Barbara Nestola et Thomas Soury (éd.), *L'opéra de cour en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : Goût, espaces, pratiques*, Bulletin du Centre de recherche du Château de Versailles, à paraître (2025).

<sup>23</sup> *Mercurie galant*, juillet 1682, p. 354 et suivantes. Les mêmes lignes sont reproduites dans Claude et François Parfait, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, ms, [1741], F-Pn/ NAF 6532, p. 51. Sur les représentations d'opéra de Lully au manège de la Grande Écurie, voir en général Buford Norman et William Brooks, *Critical and analytical chronology of opera*

## Les sources de *Persée*

Au-delà de ce contexte général, nous avons interrogé comme il se doit les sources littéraires et musicales à notre disposition concernant *Persée*, et plus particulièrement celles contemporaines de la création et des premières reprises. Ces sources ont été cataloguées par deux pionniers : Carl B. Schmidt pour les livrets<sup>24</sup> et Herbert Schneider pour les partitions<sup>25</sup>. Contrairement à d'autres ouvrages de Lully, les sources de *Persée* ne questionnent pas beaucoup : les livrets présentent très peu de variantes, et les partitions elles-mêmes semblent toutes renvoyer inexorablement, pour la période qui nous intéresse, à l'édition Ballard de 1682 qui se présente comme la source de référence logique<sup>26</sup>, d'autant plus qu'elle a été réalisée du vivant du compositeur et sans doute sous sa supervision.

Les deux éditions réduites parues entre 1710 et 1722 chez Baussen, Ballard ou Mortier se présentent – ainsi que c'est toujours dans le cas des éditions réduites de Lully – comme une compression du chœur et de l'orchestre à deux ou trois parties seulement et proposent un chiffrage continu de la partition, destiné à en simplifier l'exécution au clavecin ou par un petit ensemble, sans le recours à des parties intermédiaires chantées ou jouées. Ce faisant, de nombreuses subtilités présentes dans la première édition complète disparaissent. C'est aussi le cas de quelques détails d'instrumentation<sup>27</sup>. Par ailleurs, certaines indications se contredisent ou perdent leur sens<sup>28</sup>. Les déclinaisons manuscrites de la partition générale de *Persée* sont rares ; contrairement à d'autres ouvrages de Lully, la Bibliothèque nationale de France conserve peu de sources copiées de l'opéra dans son intégralité ; il s'agit plutôt de recueils « des plus beaux endroits de l'opéra » (pour reprendre la terminologie de l'époque), soit en extraits complets (chant et accompagnement), soit des airs avec basse continue, soit des pièces instrumentales (le plus souvent en trio). Parfois, ce n'est qu'un fascicule d'un matériel plus important dont les autres éléments sont perdus<sup>29</sup>. Le livret et la partition générale de *Persée* édités par Ballard en 1682 forment donc les références principales – et quasi uniques – de notre production (voir Fig. 1 et 2). Une édition

---

*performances in Paris and at court from 1655 to 1687*, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2023, <https://omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/23924> (consulté le 26 décembre 2024).

<sup>24</sup> Carl B. Schmidt, *The livrets of Jean-Baptiste Lully's tragédies lyriques*, New York, Performer's editions, 1995.

<sup>25</sup> Herbert Schneider, *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke, von Jean-Baptiste Lully (LWV)*, Tutzing, Hans Schneider, 1981.

<sup>26</sup> C'est notamment le cas pour l'un des manuscrits les plus intéressants, étudié par Lionel Dieu. L'auteur des recherches conclut que « la source est constitué par l'édition de 1682 ». (Voir Lionel Dieu, « Le manuscrit de Boucard : un manuscrit inconnu du *Persée* de Lully révèle la mise en scène et l'utilisation du théâtre en machine », *Ostinato rigore*, 8/9 (1996/1997), « Les musiciens au temps de Louis XIV », p. 124).

<sup>27</sup> Ainsi, lors de l'apparition de Mercure au 3<sup>e</sup> acte, l'édition complète de 1682 précise qu'il est accompagné par deux flûtes douces et deux violons ; dans les éditions réduites, cette précision est transformée en « flûtes et violons », sans préciser ni la nature, ni le nombre des instruments. (Voir par exemple Jean-Baptiste Lully, *Persée*, Paris, Baussen, 1710, III, sc. 1, p. 125).

<sup>28</sup> Dans le prologue, le premier air pour les hautbois est précisé avec accompagnement de « basson » dans l'édition complète de 1682 (p. xj), pour préciser à la fois l'usage de cet instrument (sans doute sur scène avec les hautbois), et l'absence de basse continue. Dans les éditions réduites, la mention « basson » est conservée, mais assortie de chiffrages qui appelleraient logiquement la mention « basse continue ». (Voir par exemple Jean-Baptiste Lully, *Persée*, Paris, Baussen, 1710, Prologue, p. 9).

<sup>29</sup> Voir le catalogue général de la Bibliothèque nationale de France (<https://catalogue.bnf.fr>).

moderne a donc été réalisée par Nicolas Sceaux à partir de ces deux sources<sup>30</sup>. Précisons toutefois que le volume à paraître de cette même œuvre dans le cadre de l'édition critique monumentale des œuvres de Lully publiée chez Olms, préparé par Pascal Denécheau, mettra sans doute en avant de nombreux détails qui ne peuvent apparaître qu'après une comparaison systématique de toutes les sources existantes.

Dans le cadre de notre travail de *performance practice*, signalons toutefois – pour *Persée* –, une source secondaire assez rare, consistant en un jeu de parties séparées réunies en un matériel d'orchestre abondant, comprenant des parties de chanteurs solistes, des parties de chœur et des parties d'orchestre. Il est conservé à la Bibliothèque de l'Opéra sous la cote F-Po/ Mat-201<sup>31</sup>. Ce matériel correspond globalement aux parties utilisées lors de la dernière reprise de l'œuvre à l'Opéra de Paris en 1746 (et à la reprise, en 1747, à Versailles). Bien que certains fascicules soient plus anciens<sup>32</sup>, la majorité datent du XVIII<sup>e</sup> siècle, certains ayant même été réalisés spécifiquement pour la reprise de 1746, comme plusieurs exemplaires du rôle de Méduse, copiés en clé de *sol* pour M<sup>lle</sup> Metz (qui chanta le rôle lors de ces représentations<sup>33</sup>) et ses doublures. Quelques parties sont copieusement annotées (voir Fig. 3), mais ces ajouts – tant sur les parties vocales qu'instrumentales – ne peuvent servir avec certitude à documenter l'interprétation de l'œuvre au temps de Lully. Au contraire, certains types d'ajouts, et en premier lieu ceux concernant l'ornementation ou l'inégalité, paraissent plutôt caractéristiques du « goût du chant » tel qu'on le pratiquait dans les années 1740-1770 et qu'avaient mis à l'honneur François Francœur et François Rebel, inspecteurs (1739-1753) puis directeurs (1757-1767) de l'Opéra<sup>34</sup>. La nouvelle production de *Persée* en 2025 servira toutefois de terrain d'expérimentation pour tester certains des paramètres mis en avant par ce matériel, et plus particulièrement la question des phrasés et des respirations.

---

<sup>30</sup> Au terme de la production, la partition et le matériel seront gracieusement disponibles sur le site de l'éditeur (<https://editions-nicolas-sceaux.fr>).

<sup>31</sup> S'y ajoute une partie de basse des chœurs du prologue portant le nom de « M. Lemire », conservée sous la cote F-Po/ Mat-146 (1).

<sup>32</sup> Une partie d'alto date d'ailleurs de la création en 1682. (Voir Jérôme de La Gorce, « Vestiges des matériels de l'Opéra à l'époque de Lully : les parties de haute-contre de violon pour *Le Triomphe de l'Amour* et *Persée* » dans Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider (éd.), *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully/L'œuvre de Lully : études des sources. Hommage à Lionel Sawkins*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 1999, p. 337-351).

<sup>33</sup> Voir notamment *Mercure de France*, novembre 1746, p. 127.

<sup>34</sup> Voir à ce propos Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris : Onfroy, 1780, t. 3, p. 508.

## Interprètes et pratiques des opéras de Lully à la cour dans les années 1680

Les représentations d'opéras à la cour au temps de Louis XIV rassemblaient en général des chanteurs de la Musique du roi et quelques membres de l'Opéra, dans une proportion variable<sup>35</sup>. L'orchestre et les chœurs étaient a priori formés de musiciens de la Chambre (les Petits Violons ou les Vingt-Quatre Violons augmentés de vents) et de chanteurs de la Chapelle royale. En 1682, *Persée* est peut-être l'ultime ouvrage ayant profité de ce mélange des troupes avec – comme c'était le plus souvent le cas – une sur-représentation de musiciens de la cour. En effet, dans la préface de la partition de *Phaéton*, l'année suivante, Lully lui-même témoigne d'une nouvelle pratique :

Il y a encore, Sire, une circonstance si avantageuse pour moi dans la représentation de cet opéra, que je ne puis m'empêcher de faire éclater la joie que j'en ressens. Ce n'est pas seulement une musique de ma composition que je vous offre, c'est aussi une nombreuse académie de musiciens que je vous présente. Vous m'avez permis de la former, je me suis appliqué à l'instruire ; et après l'avoir fait exercer devant le peuple de la plus florissante ville du monde, j'ai enfin la satisfaction de voir que le plus grand roi qui fut jamais ne la juge pas indigne de paraître devant lui. J'avais beau travailler sans cesse, Sire, et vous consacrer tous mes travaux, il me semblait toujours que mes efforts ne remplissaient pas mes désirs, et je m'estime heureux d'avoir pu multiplier mon zèle, en le communiquant à tant de personnes différentes qui servent aujourd'hui à vous faire entendre ce que mon génie s'efforce de produire pour Votre Majesté<sup>36</sup>.

Ainsi, contrairement à l'usage, c'est l'ensemble du personnel de l'Opéra – solistes, danseurs, choristes et instrumentistes – qui semble s'être déplacé à la cour à cette occasion. Si cette mention explicite dans la partition de *Phaéton*, en 1683, semble témoigner d'une nouveauté, on ne peut s'empêcher de penser que la précipitation avec laquelle *Persée* fut monté en juillet 1682 engagea peut-être à déjà faire appel à une majorité d'artistes parisiens, qui – contrairement aux musiciens du roi – connaissaient parfaitement l'œuvre pour l'avoir représentée à l'Opéra depuis le 18 avril, trois mois auparavant.

### La distribution

Dans le cadre d'une version de concert, connaître les créateurs des rôles chantés est de première importance. En effet, à l'époque de Lully, l'écriture musicale – surtout pour les femmes – n'est pas très contrastée entre les différents personnages. Pour être certain de comprendre la nature de chacun d'eux et la hiérarchie qui les gouverne, et ainsi offrir une relecture moderne aussi historiquement informée que possible de la distribution, comprendre qui a inspiré et « créé d'original<sup>37</sup> » les différentes figures du

---

<sup>35</sup> Voir Benoît Dratwicki, « À la ville, à la cour : les deux troupes d'opéra de Lully et leur évolution du Grand Siècle à la fin de l'Ancien Régime (1672-1791). Un exemple de circulation d'artistes aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », dans Emanuele De Lucca et Barbara Nestola (éd.), *Théâtres à recettes et spectacles non payants (1661-1791). Circulations, créations, transversalité*, Littératures classiques n°113/2024, Toulouse, Presses universitaires du midi, p. 17-40. Voir aussi Antonia L. Banducci, « Acteurs and Actrices as Muses: The Case for Jean-Baptiste Lully's Repertory Troupe (1672–86) » dans *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 21 (2015) n°1, mise en ligne en 2017 : <https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-21-no-1/acteurs-and-actrices-as-muses-the-case-for-jean-baptiste-lullys-repertory-troupe/>.

<sup>36</sup> Épître dédicatoire au roi dans la partition de *Phaéton*, Paris, Ballard, 1683, feuillets liminaires.

<sup>37</sup> C'est la terminologie d'époque pour désigner l'établissement d'un rôle sur le théâtre par un acteur ou un chanteur chargé de le créer sans pouvoir s'en remettre à un modèle préexistant. C'est, à l'époque, à la fois un honneur et une grande responsabilité, car le système de tradition qui prévaut à l'Opéra contraint les artistes suivants à imiter le créateur, tant dans le chant que dans le jeu théâtral. Durant la

drame offre des clés intéressantes, indispensables même. Malheureusement, avec *Persée*, en 1682, débute une période d'incertitude concernant les interprètes des rôles des opéras de Lully (tant pour les créations que pour les reprises). En effet, de 1675 et jusque pour *Atys* à Saint-Germain-en-Laye en janvier 1682, les livrets distribués à la cour donnaient le détail des artistes en scène (chanteurs solistes, choristes, danseurs et même instrumentistes). À compter de l'installation de Louis XIV à Versailles, en 1682 – pour une raison encore inexplicée – les livrets de la cour ne les mentionnent plus. À l'Opéra, les noms des chanteurs et danseurs « en chef » (ou « en premier ») n'apparaissent dans les livrets qu'à partir de 1699. La période 1682-1699 est donc relativement muette sur ce sujet, et il faut s'en remettre à d'autres types de documents ou à des sources plus tardives pour esquisser tout ou partie des distributions. Dans le cas de *Persée*, c'est vers le *Dictionnaire des théâtres de Paris* des frères Parfaict, paru en 1756, qu'il faut se tourner pour en savoir un peu plus<sup>38</sup>. Celui-ci ne donne cependant que des informations parcellaires sur les représentations de l'ouvrage en 1682, et – qui plus est – ne cite pas ses sources. Il mentionne notamment :

**Cassiope**, reine et épouse de Céphée : M<sup>lle</sup> Bluquette  
**Méropé**, sœur de Cassiope : M<sup>lle</sup> Rochois  
**Andromède**, fille unique de Céphée : M<sup>lle</sup> Aubry  
**Phinée**, frère de Céphée : M. Beaumavielle  
**Persée** : M. Dumesnil  
**Méduse** : M. Desvoyes

Il s'agit sans doute des interprètes les plus marquants, et en tout cas des personnages principaux. Tous les autres rôles sont laissés en blanc. Ces chanteurs étant tous membres de l'Opéra (à l'exception de M<sup>lle</sup> Bluquette, sur qui aucune information complémentaire n'a pu être trouvée<sup>39</sup>), on peut raisonnablement penser qu'il s'agit d'une partie de la distribution de la création parisienne. Dans leur *Histoire de l'Académie royale de musique*, les mêmes frères Parfaict précisent cependant – de manière contradictoire – qu'« en 1682, après avoir rempli dans *Persée* le rôle de Cassiope », M<sup>lle</sup> Saint-Christophe « obtint son congé<sup>40</sup> » (sans doute à la fois de l'Opéra et de la Musique du roi). C'est donc elle qui semble avoir inspiré et créé le rôle de Cassiope (et non M<sup>lle</sup> Bluquette), au moins à Paris si ce n'est à Versailles.

Les années 1681-1682 représentent un tournant pour les troupes de chanteurs à la disposition de Lully, aussi bien à la ville qu'à la cour. Les travaux d'Antonia Banducci montrent la transformation progressive de la troupe de solistes à l'Opéra et la bascule effective du début des années 1680<sup>41</sup>. L'étude des emplois peu à peu établis par Lully au fil de ses opéras, qui trouvent dans *Proserpine* (1680) une forme d'aboutissement, permet à Antonia Banducci d'affirmer que « la corrélation entre les interprètes et leurs rôles dans *Proserpine* et les mêmes interprètes et leurs rôles dans *Persée* de Lully et

---

première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, « le jeu de théâtre [...] inventé par [ceux] qui jouèrent [d]es rôles d'original, a été observé religieusement par les acteurs et les actrices qui leur ont succédé », affirment Clément et La Porte. (Jean-Marie-Bernard Clément et Joseph de La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. 1, p. 249).

<sup>38</sup> Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, t. 4, p. 105.

<sup>39</sup> Voir *DOPAR*, t. 1, p. 496.

<sup>40</sup> Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, ms, [1741], F-Pn/ NAF 6532, p. 34.

<sup>41</sup> Antonia L. Banducci, « Actors and Actresses as Muses: The Case for Jean-Baptiste Lully's Repertory Troupe (1672–86) » dans *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 21 (2015) n°1, mise en ligne en 2017 : <https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-21-no-1/acteurs-and-actresses-as-muses-the-case-for-jean-baptiste-lullys-repertory-troupe/>.

Quinault – que la troupe créa à Paris seize mois plus tard – renforce l’hypothèse selon laquelle cet ensemble de chanteurs a inspiré la construction du livret de *Persée* et sa mise en musique. La dédicace de Lully à Louis XIV dans la partition publiée attribue au roi le choix du sujet, mais je me demande si Lully et/ou Quinault, avec leur troupe à l’esprit, ont influencé ce choix. [...] Dans *Persée*, le type de personnage, le type de voix et les compétences musico-dramatiques que chaque rôle majeur exigeait correspondent à ceux des membres de la troupe qui a créé le rôle<sup>42</sup> ». Plus largement, Antonia Banducci conclut que « des commentaires contemporains – sous-estimés par les chercheurs modernes – appuient l’idée selon laquelle Lully a grandement influencé l’écriture des livrets de ses opéras afin d’adapter les personnages principaux et leur environnement musical aux chanteurs de sa troupe<sup>43</sup>. »

À la cour aussi, le début des années 1680 semble correspondre à une évolution marquée. Plusieurs chanteurs omniprésents dans les représentations d’opéras depuis le milieu des années 1670 ne sont plus mentionnés à compter du début des années 1680. Le nom de M<sup>lle</sup> Bony apparaît ainsi pour la dernière fois dans *Le Triomphe de l’Amour* en 1681 ; après la reprise d’*Atys* à Saint-Germain-en-Laye en janvier 1682, Jean Gaye disparaît des sources conservées<sup>44</sup>. C’est lors de la même production d’*Atys*, en 1682, que les deux sœurs Ferdinand sont mentionnées pour la dernière fois dans un opéra de Lully, bien qu’elles réapparaissent dans le *Ballet de la Jeunesse* (1686) et le *Palais de Flore* (1689), et qu’elles n’aient quitté la Musique du roi qu’après 1717<sup>45</sup>. Toutefois, la disparition de ces chanteurs n’est peut-être qu’un effet d’optique, liée à la raréfaction des sources, et notamment au nom des interprètes dans les livrets<sup>46</sup>. Tous ont peut-être encore chanté dans *Persée*, notamment les rôles secondaires que les frères Parfaict n’attribuent à aucun chanteur dans leur *Dictionnaire des théâtres de Paris*<sup>47</sup>.

Au-delà des incertitudes qui peuvent planer sur les rôles de moindre importance, il est fascinant de constater, dans le sillage des constats d’Antonia Banducci, combien les

---

<sup>42</sup> « The correlation between the performers and their roles in *Proserpine* and the same performers and their roles in Lully and Quinault’s *Persée* – which the troupe premiered in Paris sixteen months later – advances my hypothesis that this set of performers inspired the construction of the *Persée* libretto and its musical setting. Lully’s dedication to Louis XIV in the published score credits the king with the choice of subject, but I wonder if Lully and/or Quinault, with their troupe in mind, influenced this choice. [...] In *Persée*, the character type, voice type, and musico-dramatic skills that each major role required matches that of the troupe member who premiered the role. » (Antonia L. Banducci, « *Acteurs and Actrices as Muses: The Case for Jean-Baptiste Lully’s Repertory Troupe (1672–86)* » dans *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 21 (2015) n°1, mise en ligne en 2017 : <https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-21-no-1/acteurs-and-actrices-as-muses-the-case-for-jean-baptiste-lullys-repertory-troupe/>).

<sup>43</sup> « Contemporary anecdotal evidence—underestimated by modern scholars—supports my assertion that Lully greatly influenced the content of his operas’ librettos in order to adapt the main characters and their musical settings to his troupe’s individual performers. » (Antonia L. Banducci, « *Acteurs and Actrices as Muses: The Case for Jean-Baptiste Lully’s Repertory Troupe (1672–86)* » dans *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 21 (2015) n°1, mise en ligne en 2017 : <https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-21-no-1/acteurs-and-actrices-as-muses-the-case-for-jean-baptiste-lullys-repertory-troupe/>).

<sup>44</sup> La même année, il obtient la charge de valet de chambre de la Dauphine, signifiant peut-être son retrait de la vie musicale (Voir *DOPAR*, Paris, Garnier, 2019, t. 2, p. 806).

<sup>45</sup> Voir *op. cit.*, p. 581.

<sup>46</sup> Pour être exact, remarquons que les noms des chanteurs réapparaissent pour certains livrets de la cour, comme dans *Le Ballet de la Jeunesse* (1686), *Le Canal de Versailles* (1687) ou *Le Palais de Flore* (1688).

<sup>47</sup> Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, t. 4, p. 105.



figures dessinées par Quinault et mises en musique par Lully dans *Persée* correspondent à la physionomie exacte de la troupe à cette date. L'étude plus fine de chaque personnage, replacée dans le contexte général du drame, permet aujourd'hui de remonter l'œuvre non seulement avec une vision théâtrale et musicale, mais aussi avec le souci de l'historiquement informé. C'est donc bien une démarche de *performance practice* que de distribuer les rôles avec des critères prioritairement scientifiques, qui ne peuvent dans ce cas précis que profiter aux intentions artistiques. C'est pourquoi nous détaillons dans les pages qui suivent les sources qui nous ont guidées dans l'établissement de la distribution de notre *Persée* de 2025<sup>48</sup>. Ce développement – qui n'avait pas pris une telle importance dans le carnet de bord d'*Atys* en 2024, permet d'illustrer concrètement une autre facette du travail mené par le Centre de musique baroque de Versailles.

### *La grille d'emplois de Persée :*

En 1682, à l'époque de la mise en chantier de *Persée*, Quinault et Lully n'en sont plus aux tâtonnements des débuts : d'une part, Quinault a pleine connaissance des éléments de poétique susceptibles de faire un « bon » spectacle (mise à l'écart du comique, variété et contraste des caractères, approfondissement des psychologies individuelles, complexité des relations...) ; de l'autre, Lully a éprouvé différents acteurs chantants et modelé la troupe de l'Académie royale afin de rassembler des artistes aux voix, aux physiques et aux jeux de premier plan, tous spécialisés dans des types de rôles complémentaires. Après la parenthèse de la disgrâce de Quinault (1678-79) et celle du *Triomphe de l'Amour* (1681), *Proserpine*, *Persée*, *Phaéton* et *Amadis* instituent une nouvelle manière de concevoir livrets et partitions à travers le filtre (préexistant à l'un et à l'autre) d'emplois « obligés » tenus par des artistes fixes, clairement différenciés et hiérarchisés. On peut même affirmer qu'à cette période, la permanence d'artistes crée une permanence d'emplois (qui leur survivront), générant une typologie de rôles récurrents.

Dans ce cadre, la conception et la création de *Persée* occupent une place charnière à plusieurs titres. D'abord, au niveau de la constitution de la troupe. Deux premiers sujets ont ou vont alors quitter la troupe. La haute-contre Bernard Clédière, qui avait créé tous les premiers rôles de son emploi de première haute-contre depuis *Pomone*, se retire et se voit remplacé par Louis Gaulard Dumesnil dès la création. M<sup>lle</sup> de Saint-Christophe qui avait créé tous les premiers rôles à baguette (reines, divinités et magiciennes) depuis Médée dans *Thésée*, paraît dans son dernier rôle, Cassiope (une autre figure maternelle après Sténobée et Cérès). Mais son rôle est déclassé au second rang, au profit de celui de Mérope. *Persée* est ainsi – avec *Cadmus et Hermione* et *Phaéton* – l'un des rares opéras de Lully où l'on ne trouve pas de rôle à baguette en tête de la distribution. Ceci s'explique peut-être par l'imminence du retrait de M<sup>lle</sup> de Saint-Christophe ; il semble qu'après avoir assuré la création de *Persée*, elle ait été remplacée par M<sup>lle</sup> Bluquette, peut-être doublure à l'essai qui ne fut pas confirmée. L'effacement de la chanteuse est sans doute précipité par l'éclosion du talent de Marie Le Rochois. En 1680, Lully et Quinault avaient déjà imaginé pour cette dernière un rôle tendre de

---

<sup>48</sup> La synthèse qui suit est tirée d'un article plus ancien : Benoît Dratwicky, *La distribution de Persée en 1770 : un exemple de mutation esthétique*, Academia.edu, mai 2019 : [https://www.academia.edu/39234386/La\\_distribution\\_de\\_Perse\\_e\\_en\\_1770\\_un\\_exemple\\_de\\_mutation\\_esthe\\_tique](https://www.academia.edu/39234386/La_distribution_de_Perse_e_en_1770_un_exemple_de_mutation_esthe_tique), mai 2019.

« seconde amoureuse », Aréthuse dans *Proserpine*<sup>49</sup>. Au vu de ses moyens scéniques et vocaux exceptionnels, ils reconsidèrent son rang dans *Persée*, et inventent de toute pièce le personnage de Mérope – absent de la fable – rôle ambitieux par son caractère et par ses dimensions. Il ne s’agit pas véritablement d’un rôle à baguette – Mérope n’est ni reine, ni magicienne, et à ce titre ne détient aucune baguette – mais c’est bien un « rôle furieux » ou « rôle de grande représentation », pour reprendre le vocabulaire de l’époque, du même type que Théone dans *Phaéton*. Quant à la taille Desvoyes, il obtient, avec Méduse, le rôle le plus important de sa carrière, au point que le personnage – malgré une apparition cantonnée au 3<sup>e</sup> acte – déborde du cadre de simple rôle de caractère pour prendre une dimension vraiment tragique.

*Persée* est également une charnière dans la façon dont Quinault imagine d’appareiller les emplois : trois opéras successifs – *Persée*, *Phaéton* et *Amadis* – regroupent six et jusqu’à huit personnages principaux en couples contrastés, dont deux interagissent directement, un ou deux autres restant plus en retrait :

	<i>Persée</i>	<i>Phaéton</i>	<i>Amadis</i>
« Premiers amoureux »	Andromède/Persée	Lybie/Phaéton	Oriane/Amadis
« Rivaux jaloux »	Mérope/Phinée	Théone/Épaphus	Arcabonne/Arcalaüs
« Seconds amoureux »	/	/	Corisande/Florestan
« Parents »	Cassiope/Céphée	Clymène/Mérops	/
« Enchanteurs »	/	/	Urgande/Alquif
« Grands accessoires »	Méduse/Mercure	/	/

Cet équilibre à six ou à huit, dont on peut admirer l’imagination avec laquelle Quinault l’a réinventé à chaque fois, n’existait pas de manière aussi marquée avant *Persée*, et ne se retrouvera plus après *Amadis*<sup>50</sup>.

*Persée* est enfin une charnière car, pour la première fois et malgré le nombre de personnages importants, Quinault parvient à dessiner assez nettement les contours psychologiques de la majorité des premiers rôles. Si Norman souligne que « presque tous les commentateurs ont non seulement relevé le grand nombre de personnages intéressants mais aussi la manière plus fine avec laquelle Quinault, en comparaison avec ses livrets précédents, avait saisi et développé leurs contours psychologiques<sup>51</sup> », Girdlestone estime pour sa part que la complexité de *Persée* « tient au nombre même des personnages importants : six, plus Mercure et Méduse ; à la variété des sentiments qu’expriment les personnages et que ressent le spectateur, et aux intérêts en jeu : crainte, triomphe, dépit, rivalités entrecroisées, regrets, plaintes, ambitions, jalousie, menaces, horreur, pitié<sup>52</sup> », ajoutant que « tous les personnages sont actifs jusqu’à la fin<sup>53</sup> ».

Le livret de *Persée* superpose deux strates de problématiques mais les dissocie nettement. D’un côté, comme dans *Isis*, les puissances divines et les êtres merveilleux se combattent directement ou indirectement (Junon, Vénus, Pallas, Vulcain, Pluton,

<sup>49</sup> Ils imagineront de même un rôle tendre de « seconde amoureuse » pour les débuts de M<sup>lle</sup> Desmatins dans *Amadis* en 1684, Corisande.

<sup>50</sup> Si *Proserpine* (1680) a déjà son couple de seconds amoureux (Alphée et Aréthuse), ni les rivaux (Pluton), ni les parents (Cérès) ne sont regroupés en paires.

<sup>51</sup> Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 244.

<sup>52</sup> Cuthbert Girdlestone, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève/Paris, Droz, 1972, p. 85.

<sup>53</sup> *Op. cit.*, p. 86.

Mercure, Méduse). De l'autre, et de manière tout à fait originale, une tragédie humaine se joue, au sein des membres d'une même famille, celle de Cassiope et Céphée, souverains d'Éthiopie, ayant autour d'eux leur fille Andromède et leur frère et sœur respectif, Phinée et Mérope<sup>54</sup>. Aucune autre tragédie en musique de Quinault ne propose une action centrée sur un noyau familial si dense, propice à des relations complexes et subtiles. Le merveilleux reste extérieur aux principaux rôles, et même Persée – demi-dieu « pièce rapportée » dans cette famille – a besoin de l'équipement offert par Mercure pour prendre une dimension surhumaine. Dans sa parodie *Polichinelle Persée*, Carolet souligne cette particularité – et cette complexité – du livret :

ANDROMÈDE

Ma famille est folle, je crois.  
Ma tante est ma rivale,  
Mon oncle est amoureux de moi  
Et ma mère s'égale  
À la souveraine des dieux  
Qui pleine de vengeance,  
Afflige mon père en ces lieux  
Malgré son innocence<sup>55</sup>.

Trois couples humains se dessinent : l'un, préexistant à l'action, lie Cassiope et Céphée, fusionnel dans la tourmente ; l'autre, naissant, est formé par Andromède et Persée ; le troisième, réunit les rivaux éconduits (qui n'ont par ailleurs aucun sentiment l'un pour l'autre), Mérope et Phinée. Le peu d'espace dont disposent Quinault et Lully pour esquisser chacun d'entre eux ne les empêche pas de trouver des solutions efficaces et très différenciées pour les caractériser. La fusion du couple Cassiope/Céphée se traduit par l'usage régulier d'un texte commun et de lignes musicales parallèles qui les font parler d'une même voix (II, sc. 2 ; IV, sc. 4-5-6). L'idylle naissante de Persée et Andromède s'exprime avec pudeur mais émotion dans leur grande scène en duo du 2<sup>e</sup> acte (II, sc. 6), « les plus tendres adieux<sup>56</sup> » du théâtre lyrique de l'époque d'après le *Mercur de France*. Si leur couple ne présente rien de vraiment neuf par rapport à beaucoup d'autres livrets de Quinault<sup>57</sup>, il est malgré tout le plus touchant de la tragédie<sup>58</sup>. Beaucoup plus originale, l'association temporaire – par dépit – de Mérope et Phinée, est exacerbée dans leur duo du 4<sup>e</sup> acte, où leurs sentiments contraires s'expriment tour à tour et sont mis en relief par la comparaison de leurs troubles et d'une tempête marine<sup>59</sup>. Ce duo « très savant et très difficile [...] fait un fort grand effet quand il est bien exécuté. L'extrême attention des spectateurs et leur immobilité

---

<sup>54</sup> Selon Norman, c'est clairement « le statut de Phinée et Mérope, en qualité d'acteurs majeurs du drame, [qui] fait que *Persée* se démarque des autres livrets de Quinault. Il est en effet le seul à impliquer quatre mortels dans une intrigue amoureuse, dans laquelle chacun est appelé à jouer un rôle véritablement important. » (Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 240).

<sup>55</sup> Denis Carolet, *Polichinelle Persée*, 1737, sc. 4.

<sup>56</sup> *Mercur de France*, mars 1737, p. 569.

<sup>57</sup> Selon Norman, « le couple formé par Persée et Andromède n'est pas très différent de ceux déjà rencontrés – sauf peut-être quant au sens particulier de la générosité et du devoir cultivé par ces deux personnages ». (Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 244).

<sup>58</sup> « On partagea vivement le péril d'Andromède. Elle et Persée ne pouvaient manquer d'intéresser. » (Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, p. 405).

<sup>59</sup> Selon Norman, « les rivaux présentent [...] un profil inédit sous la plume de Quinault ». (Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 244).

pendant qu'on le chante en est une marque bien sûre<sup>60</sup> ». L'intensité des passions exprimée ne peut toutefois cacher le côté factice du couple de rivaux, que les satiristes de l'époque ne manquèrent pas de souligner<sup>61</sup>. Ce maillage relationnel dense caractérise véritablement l'ouvrage : il transparait d'ailleurs, au-delà de la scène, dans les nombreux frontispices des livrets et des partitions de *Persée*, qui choisissent le plus souvent de représenter la scène du combat entre le héros et le monstre, en disposant théâtralement les six principaux personnages en présence.

### *Cassiope*

Le rôle de Cassiope (Cassiopée dans la mythologie) est assez ambigu : si Quinault et Lully en font un des premiers rôles de la tragédie, ils la maintiennent toutefois un peu en marge de l'action. Avec Céphée, elle forme le couple « complémentaire », contrepoint de celui harmonieux des deux amants, et de celui, discordant, des rivaux Mérope et Phinée. Mais tous deux restent extérieurs à la chaîne amoureuse qui forme la trame de la tragédie humaine. Alternativement rongée par la culpabilité vis-à-vis de son peuple, terrorisée par la vengeance de Junon, éplorée à l'idée de perdre sa fille, Cassiope est animée de sentiments plus intenses que ceux du roi. Pour autant, sa psychologie reste bornée : contrairement aux autres mères des opéras de Lully – Sténobée, Cérès et Clymène – elle n'est animée que des sentiments d'une mère et d'une reine bienveillante. Elle n'est ni amoureuse, ni ambitieuse, ni malveillante. Et, si elle a été fière, elle ne se présente plus dans la tragédie que comme soumise et contrite.

Quinault et Lully laissent ce potentiel pathétique s'exprimer surtout dans des grandes scènes d'ensembles, où la reine expose publiquement ses tourments. C'est elle qui lance le divertissement du premier acte « *Ô Junon ! puissante déesse...* » (I, sc. 5). Elle joue alors en partie un rôle de coryphée du peuple ce qui, chez Quinault, est assez rare pour un rôle de premier plan<sup>62</sup>. Au 4<sup>e</sup> acte, le couple royal occupe une place à part dans le dispositif scénique et musical imaginé par Quinault et Lully : ensemble, ils forment l'entité la plus expressive, se lamentant (« *Ah ! quel effroyable supplice...* », IV, sc. 4), appelant sur eux la vengeance des dieux (« *Que j'expie en mourant...* », IV, sc. 5) ou implorant leur clémence (« *Nos vœux, nos pleurs, nos cris, rien ne vous peut toucher...* », IV, sc. 5). La fragmentation progressive des plaintes (« *Andromède !... Ma fille !... Ô dieux !...* », IV, sc. 5) met en relief la souffrance des parents et de leur enfant, et forme sans doute le paroxysme des maux du couple royal. Dans l'intimité (durant une grande partie des deux premiers actes), Cassiope apparaît moins touchante, ponctuant son discours de maximes et de morales à l'adresse de Phinée et de Mérope, et commentant les tourments d'un amour impossible. C'est peut-être ce qui dégrade en partie l'impact dramatique du rôle.

Parmi les traits de caractère de Cassiope moqués dans diverses parodies, sa fierté imprudente arrive en tête. Pour entrée en matière de son *Mariage en l'air*, Carolet fait dire au roi : « *Vous l'avez pris madame sur un ton/ À vous placer au-dessus de*

---

<sup>60</sup> *Mercur de France*, février 1737, p. 354.

<sup>61</sup> « Mérope et Phinée : *Pleurons nos communs malheurs/ Et faisons bourse commune./* Phinée : *Il y a bien du commun dans nos discours.* » (Louis Fuzelier, *Arlequin Persée*, 1722, sc. 19). « Phinée : *Et mort de ma vie ! Madame, c'est bien à vos yeux qu'il faut vous en prendre, Junon me met aujourd'hui de moitié dans sa vengeance. Croyez-moi, entrez-y pour un tiers.* » (Denis Carolet, *Le Mariage en l'air*, 1737, sc. 24).

<sup>62</sup> On peut citer comme autres exemples le rôle-titre de *Proserpine* (acte II) ou Hidraot dans *Armide* (acte I).

*Junon*<sup>63</sup>. » Dans son *Polichinelle Persée*, Andromède apercevant sa mère la décrit « *bien humble contre son ordinaire*<sup>64</sup> », Cassiope reconnaissant elle-même, au moment d'implorer le pardon de la déesse : « *C'est un grand effort pour moi*<sup>65</sup> ». Quant à Fuzelier, il souligne dans *Arlequin Persée*, l'inutilité du roi face à la forte personnalité de son épouse :

CASSIOPE, regardant derrière elle d'un air inquiet  
Quoi Céphée...  
Ne vient-il pas avec nous ?

MÉROPE  
Vous voilà bien échauffée !

CASSIOPE  
Quoi Céphée...

MÉROPE  
Eh ! Ma chère sœur Cassiope, que diantre voulez-vous faire de votre vieux mari Céphée ? C'est bien le plus inutile personnage qu'on puisse produire en compagnie ; je vous assure qu'il jouerait ici avec nous un rôle fort peu nécessaire<sup>66</sup>.

Preuve du rang inférieur du personnage de Cassiope, il fut toujours confié « en chef » à des chanteuses du second rang : créé à Paris par M<sup>lle</sup> Saint-Christophe en passe de se retirer, puis repris par M<sup>lle</sup> Bluquette (1682), il est ensuite chanté par mesdemoiselles Renaud (1695), Maupin (1703), Milon (1710), Antier cadette (1722), Eeremans (1737), Romainville (1746 et 1747). On peut d'ailleurs s'étonner de constater que le rôle n'a pas été confié à des actrices particulièrement âgées, ni dotées de voix caractérisées, exception faite de M<sup>lle</sup> Maupin qui possédait un timbre étoffé<sup>67</sup>. En 1722, s'il devait être plaisant pour le public de voir les deux sœurs Antier jouer le rôle des deux sœurs dans la tragédie, notons que la cadette, chargée du rôle de la reine, était plutôt une excellente choriste en devenir qu'une grande voix<sup>68</sup>. Il est tout aussi étonnant d'apprendre par Ladvocat qu'en 1695, M<sup>lle</sup> Renaud « en innocente, [...] représente la reine<sup>69</sup> ». Étrange accoutrement pour une souveraine d'Éthiopie<sup>70</sup>. Avec Marie-Geneviève Dubois, en 1770 à Versailles, il revient – comme au temps de sa création – à une première chanteuse, âgée de surcroît, et au faite de sa carrière. M<sup>lle</sup> Dubois est alors en effet à la veille de sa retraite, qu'elle prendra quelques mois plus tard, comme ça avait été le cas pour M<sup>lle</sup> Saint-Christophe. Notons qu'en 1780, Marmontel et Philidor donneront une

<sup>63</sup> Denis Carolet, *Le Mariage en l'air*, 1737, sc. 1.

<sup>64</sup> Denis Carolet, *Polichinelle Persée*, 1737, I, sc. 4.

<sup>65</sup> *Op. cit.*, I, sc. 5.

<sup>66</sup> Louis Fuzelier, *Arlequin Persée*, 1722, I, sc. 1.

<sup>67</sup> D'après les Frères Parfaict, elle « possédait un *bas-dessus* le plus beau dont on eut ouï parler et tel que, depuis sa mort, on n'a point trouvé de fille qui en ait approché ». (Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, t. 3, p. 351, article « Maupin »).

<sup>68</sup> Selon La Borde, elle « chanta dans les chœurs depuis 1719 jusqu'en 1743 ». (Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Onfroy, 1780, t. 3, p. 492).

<sup>69</sup> Louis Ladvocat, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra. Textes présentés et annotés par Jérôme de La Gorce*, Cahors, Cicero éditeur, 1993, Lettre VII, « Ce 13 janvier 1695 ».

<sup>70</sup> L'« innocente », ou « robe battante » aurait été inventée par M<sup>me</sup> de Montespan pour cacher ses grossesses. Elle a pour caractéristiques de ne pas marquer la taille et de flotter vaporeusement. « Une robe de chambre étalée amplement, / Qui n'a point de ceinture, et va nonchalamment, / Par certain air d'enfant qu'elle donne au visage, / est nommée *innocente*, et c'est du bel usage ; / Ce manteau de ma sœur, si bien épanoui, / En est une. » (Edmé Boursault, *Les Mots à la mode* dans *Œuvres choisies de Boursault*, Paris, Firmin-Didot, 1811, t. 2, p. 216).

importance accrue au rôle dans leur propre *Persée*. Confié à Rosalie Duplant, à l'acmé de sa carrière, on lui donne un ton élevé et pathétique en multipliant ses interventions<sup>71</sup>.

Pour toutes ces raisons, Michèle Losier nous a paru proposer toutes les qualités de charisme, d'autorité de maturité nécessaires au rôle.

### *Céphée*

Des six personnages principaux, Céphée est peut-être le moins attachant et le plus en retrait. Pourtant, il a tout du bon roi, du bon mari, du bon père et du bon gendre. Il n'est ni autoritaire, ni pleutre, ni injuste. Norman constate très justement que le vieux roi n'est pas le rival du héros (contrairement aux souverains présents dans *Cadmus et Hermione*, *Thésée* ou *Atys*)<sup>72</sup>. Toutefois, appareillé à son épouse dont il partage les craintes et les maux, il n'a presque pas d'existence autonome. Près de la moitié du temps, il chante d'ailleurs en duo ou en trio avec Cassiope, Mérope, et même avec Persée lors du combat final. Cette faiblesse du rôle n'a pas manqué d'être soulignée par les parodistes, qui choisissent en général de dégrader sa noblesse et sa puissance. Dans *Le Mariage en l'air* et dans *Polichinelle Persée*, Carolet transforme Céphée en simplet<sup>73</sup>, naïf<sup>74</sup> et pleutre<sup>75</sup>, qui n'hésite pas à négocier sa fille avec Persée<sup>76</sup>. Mielleux avec sa femme – qu'il appelle « *mamour*<sup>77</sup> » – il n'hésite pourtant pas à l'accabler dès que l'occasion se présente<sup>78</sup>, ou même à tenter de s'en débarrasser :

CASSIOPE  
Andromède va donc périr ?

CÉPHÉE  
Oui, grâce à vous ma mie.

CASSIOPE  
Et nous allons la voir mourir.

CÉPHÉE  
Vous lui coûte la vie.

CASSIOPE  
On amène la pauvre enfant,

---

<sup>71</sup> On ajoute notamment pour elle un grand air dans le dernier acte (« *Des maux que j'ai faits,/ J'implore la peine./ Sur moi, de la haine,/ Lancez tous les traits./ Suprême puissance./ Laissez l'innocence/ Respirer en paix.* », III, sc. 3), et un quatuor qui la réunit à Andromède, Persée et Phinée pour finir l'œuvre. (Voir la partition manuscrite conservée à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra sous la cote F-Po/A 281).

<sup>72</sup> Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 243.

<sup>73</sup> « Céphée : *Moins encor qu'un roi de théâtre,/ À qui donnerai-je la loi ?/ Je ne serai bientôt plus roi,/ Que d'un peuple de plâtre.* » (Denis Carolet, *Le Mariage en l'air*, 1737, sc. 1). « Céphée : *Que je suis malheureux ! Méduse pétrifie tout mon peuple. Les trois quarts de mes sujets ne seront plus bons à mettre que dans l'atelier d'un sculpteur et moi, peut-être, dans un bosquet de mon jardin.* » (Id.)

<sup>74</sup> « Céphée : *Frère, ce procédé n'est pas d'une belle âme./ C'est mon gendre et je dois prendre ici son parti.* » (Op. cit., sc. 29).

<sup>75</sup> « Céphée : *Sauvons-nous, ma femme, sauvons-nous ! Je ne suis plus le maître chez moi, il faut que je vous conte tout ce qui vient de se passer là-bas, en ma présence.* » (Op. cit., scène 30). « Céphée : *Dépêchez-vous donc, seigneur Persée, le monstre paraît avoir les dents longues.* » (Denis Carolet, *Polichinelle Persée*, 1737, III, sc. 8).

<sup>76</sup> Denis Carolet, *Le Mariage en l'air*, 1737, sc. 25.

<sup>77</sup> Op. cit., sc. 1.

<sup>78</sup> « Céphée : *Ah ma femme il y a bien de votre faute dans tout ceci.* » (Id.).

Ah, que ce spectacle est touchant !

CÉPHÉE

Pour apaiser votre colère,  
Dieux, que ne prenez-vous sa mère ?<sup>79</sup>

L'inutilité de Céphée est pleinement affirmée par Fuzelier qui, dans son *Arlequin Persée*, fait disparaître le rôle, en le justifiant dès le début<sup>80</sup>. Les allusions au roi ne sont ensuite guère flatteuses : il est dit vieux, incapable de rendre sa femme heureuse<sup>81</sup> et, surtout, manipulable<sup>82</sup>.

Si l'on ne connaît pas le créateur du rôle de Céphée, on sait qu'il fut ensuite chanté par messieurs Dun (1687), Hardouin (1703 et 1710), Dubourg (1722), Dun à nouveau – cinquante ans plus tard (1737) – et Le Page (1746/47). Il s'agissait donc, a priori, d'un rôle de seconde basse-taille, donné aux premiers remplacements, les basses-tailles en chef se chargeant du rôle de Phinée<sup>83</sup>. Pour la reprise de 1770, Nicolas Gélin (1726-1810) se voit pourtant confier le rôle. Âgé de 44 ans, il est première basse-taille de la troupe de l'Académie royale de musique depuis le retrait de Chassé en 1757.

Pour toutes ces raisons, Matthieu Lécroart nous a paru proposer toutes les qualités de de maturité, d'empathie et de lyrisme nécessaires au rôle.

### *Andromède*

Andromède appartient en plein aux premiers rôles tendres et pathétiques, ceux des douces princesses frappées par l'injustice et le malheur, le plus souvent résignées à subir leur sort. Le carcan social qui les opprime et leur fragilité physique ne leur laisse pour seule arme que la droiture, la fidélité, le dévouement et la fermeté d'âme : telles sont Hermione, Églé, Sangaride, Philonoé, Io, Lybie et Oriane chez Quinault. Parfois, l'audace d'une tentative de feinte ou de rébellion les anime, mais ne peut le plus souvent pas être menée à son terme, comme c'est le cas de Proserpine. Toutes ces vertus sont celles d'Andromède, mais la princesse présente un caractère un peu plus marqué : son entrée en scène (I, sc. 4) la montre dans une grande animation ; elle s'oppose à Phinée avec fermeté, esprit et piquant ; plus loin, la fausseté de son discours avec Persée – à qui elle ne peut avouer son amour – paraît même excessive, comme le souligneront les parodistes. D'une manière générale, le rôle était peut-être trouvé un peu triste et monochrome. Aussi plusieurs auteurs satyriques s'amuseront-ils à inverser son tempérament : *Arlequin-Persée* de Fuzelier transforme ainsi le

---

<sup>79</sup> *Op. cit.*, sc. 13. « Céphée : Ah ! ma femme/ Il est à propos ici/ Que je vous chante la gamme. [...]/ Je paye votre extravagance. » (Denis Carolet, *Polichinelle Persée*, 1737, sc. 1).

<sup>80</sup> « C'est bien le plus inutile personnage qu'on puisse produire en compagnie ; [...] il jouerait ici [...] un rôle fort peu nécessaire. » (I, sc. 1).

<sup>81</sup> Mérope : « Pour heureuse épouse, je vous en défie, le bonhomme Céphée n'est pas d'un âge à prouver votre bonheur dans le mariage. » (I, sc. 1).

<sup>82</sup> « Phinée : Mais où est le roi mon frère ? Il m'a donné sa parole, je veux lui parler. Andromède : Vous pouvez parler comme s'il était ici, la préférence du roi ne changerait rien à votre fortune ; il ne ferait que répéter ce que vous dit la reine. » (Louis Fuzelier, *Arlequin Persée*, 1722, I, sc. 5). « Phinée : J'aurais l'appui du roi dans cette affaire,/ Car je suis son frère, moi. [...] Cassiope : Je saurai bien prescrire au roi sa gamme,/ Car je suis sa femme, moi. » (*Op. cit.*, I, sc. 6).

<sup>83</sup> En 1780, pour la version de Philidor, dans la même logique, c'est Moreau qui chantera le rôle.

personnage en princesse distraite<sup>84</sup>, mal élevée<sup>85</sup> et familière<sup>86</sup>. Mérope la trouve espiègle, mais sous-entend que son physique avantageux en fera une coureuse d'hommes<sup>87</sup>. Carolet, quant à lui, teinte le personnage d'arrivisme<sup>88</sup>.

Dans la partition de Lully, c'est avant tout les registres de la douceur, de la fragilité et de la retenue qui rejaillissent sur l'écriture vocale : celle-ci évite consciencieusement les effets trop dramatiques, et repose plutôt sur les sanglots et les soupirs, tels que ceux dépeints par Ladvocat :

Voyez celle-ci pour inspirer l'amour à son amant, avec quels charmes elle conduit sa belle voix, comme elle l'élève et perce les nues vigoureusement, puis la rabaisse et la radoucit agréablement, comme elle donne dans le tendre par ses accents et soupirs étudiés, comme elle regarde le ciel avec des yeux languissants pour le fléchir et l'attirer à son secours. Considérez ses gestes, ses regards étincelants en penchant la tête amoureusement, comme elle tourne ses mains d'une nonchalance affectée, comme elle étend ses bras en croix comme un Saint François pour exprimer la douleur qu'elle ressent si bientôt elle n'est unie à son fidèle amant. Elle y emploie même ses larmes et ses regrets, comme une biche navrée d'amour qui ne soupire que pour son dictame<sup>89</sup>.

Ce type d'emploi n'était pas des plus facile à interpréter, au contraire. « La tendresse malheureuse est de l'exécution la plus délicate », affirmait-on encore à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle :

C'est presque le désespoir de l'art : la voix entrecoupée de l'acteur, ses mots à peine articulés ; son attitude incertaine ; ses mouvements absorbés de douleur, sont peut-être ce qu'on a vu de plus pathétique au théâtre. C'est ainsi que l'expression du poète est portée à sa perfection ; la simple lecture ne peut nous en donner qu'une idée confuse : une attention vague, un seul regard, le moindre geste, l'immobilité de l'acteur, renferment quelquefois ces grâces inattendues, cette force, cet achèvement, que tout le génie du poète ne saurait atteindre<sup>90</sup>.

En 1770, à Versailles, c'est sans doute en partie le parallèle qui pouvait être fait entre Andromède et la jeune Marie-Antoinette qui engagea à remanier le rôle pour lui donner toutes les caractéristiques d'une princesse exemplaire : la sincérité des sentiments, la pudeur de l'expression, l'admiration pour son héros deviennent des traits de caractères centraux. Ses échanges enlevés avec Phinée, au premier acte, sont ainsi rendus beaucoup plus lisses par la suppression de la section en duo « *Croyez-moi, cessez de feindre.../ Croyez-moi, cessez de craindre...* ». Plus isolée dans ses tourments, elle ne

<sup>84</sup> Louis Fuzelier, *Arlequin Persée*, 1722, sc. 7.

<sup>85</sup> « Persée : *La Princesse ne sait pas la civilité. [...]/ Andromède : Vous l'ai-je dit trop bas ?/ Ne m'entendez-vous pas ? [...]/ Persée : Vous souffrez à me voir ; vous ne m'offrez pas seulement un tabouret. [...]/ Andromède, le tirant par son tonnelet : Quoi, pour jamais vous me quittez ?/ Persée arrêtez, arrêtez.../ Persée, raccommoquant son tonnelet : Vous chiffonnez mon falbala./ Ah ! Morbleu, que faites-vous là ? » (Op. cit., sc. 8).*

<sup>86</sup> « Andromède : *De grâce, mon cher petit Persinet, n'allez pas vous exposer aux œillades de Méduse. [...]/ Adieu fidèle canichon. » (Id.).*

<sup>87</sup> « Mérope : *Il est vrai que ma nièce Andromède est assez drôle, mais on voit peu de mères qui s'applaudissent d'avoir une jolie fille. » (Op. cit., sc. 1).*

<sup>88</sup> « Andromède : *Avec cela, il est le fils de Jupiter, le moyen de tenir contre l'espoir flatteur d'être la bru d'un dieu comme celui-là. » (Denis Carolet, *Le Mariage en l'air*, 1737, sc. 11).*

<sup>89</sup> Louis Ladvocat, *Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, (ms, ca 1694) édité dans Louis Ladvocat, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra. Textes présentés et annotés par Jérôme de La Gorce*, Cahors, Cicero éditeur, 1993, p. 82. (Le dictame était une herbe utilisée autrefois pour calmer la souffrance).

<sup>90</sup> *Garrick, ou les acteurs anglais... traduit de l'Anglais, seconde édition augmentée*, Paris, Costard, 1770, p. 41.



croise jamais directement sa rivale Mérope, et ne s'épanche plus que dans une totale intimité. Ses deux grands monologues (« *Infortunés qu'un monstre affreux...* » II, 5 et « *Dieux qui me destinez une mort si cruelle...* » IV, 5) sont maintenus avec toutefois quelques changements qui leur donnent plus d'intensité : harmonies tendues et accompagnements denses renforcent l'intensité ; le jeu en pantomime est souligné par de brèves ritournelles orchestrales ; un geste vocal plus énergique donne une dimension pathétique aux propos de la princesse<sup>91</sup>. La dureté qu'on reprochait à la princesse dans ses échanges avec Persée au second acte est plus clairement justifiée par le devoir, à la fin de la scène précédente : « *Que lui dirai-je hélas ! et quel supplice/ De ne pouvoir mêler mes pleurs à ses adieux* » (II, sc. 3)<sup>92</sup>. Enfin, on s'attache à souligner l'admiration d'Andromède pour Persée : un vers de son monologue (II, sc. 3) est modifié en ce sens (« *Comment ne pas aimer un héros qui mérite/ De l'univers entier et l'hommage et l'amour* »), mais c'est surtout à elle – et non pas à Cassiope et Céphée – qu'on fait dire, après la mort du monstre, « *Quand l'amour anime un grand cœur,/ Il ne trouve rien d'impossible* » (IV, sc. 6).

De 1682 à 1770, le rôle d'Andromède fut toujours confié à des actrices reconnues pour leur expressivité théâtrale. Marie Aubry, qui créa tous les premiers rôles tendres des opéras de Lully entre 1675 et 1682<sup>93</sup>, possédait – selon Tralage – une « voix belle, claire, argentine et nette », et « était bonne actrice », ayant « du geste et de l'action<sup>94</sup> ». Le rôle fut ensuite le plus souvent repris par les premières actrices de la troupe : Françoise Moreau (1687), M<sup>lle</sup> Salé (1703), Françoise Journet (1710), Madeleine Tulou (1722), Marie Péliissier (1737), Marie Fel (1746/47) puis, à Versailles, Sophie Arnould (1770). Beaucoup avaient en commun d'être particulièrement touchantes dans le registre de la tendresse larmoyante<sup>95</sup>, surtout mesdemoiselles Aubry, Journet, Péliissier et Arnould.

Pour toutes ces raisons, Anaïk Morel nous a paru proposer les qualités de noblesse, de pathétique et d'expressivité nécessaires au rôle.

### *Persée*

Comme beaucoup des héros masculins de Quinault, la principale figure héroïque de *Persée* n'est ni la plus complexe, ni la plus présente, ni la plus attachante de l'opéra. Persée rappelle Cadmus, Alcide, Thésée, Amadis et Médor<sup>96</sup>. Selon Girdlestone, il appartient à la catégorie de héros la plus stéréotypée, qui combine « vaillance,

---

<sup>91</sup> À propos du premier d'entre eux, le *Journal de musique* note que ce « monologue est plein de sentiment : à la coupe près, il a tout ce que la musique exige ». (*Journal de Musique*, vol. 5, mai 1770, p. 22).

<sup>92</sup> Cette modification est en partie rendue indispensable par l'absence de Mérope au cours de la 3<sup>e</sup> scène, qui concluait la scène en se retirant : « *Je veux m'épargner le supplice/ D'être témoin de vos adieux.* » (II, sc. 5 de l'original). Notons que la rime est habilement conservée par le maintien de « supplice » et « adieux ».

<sup>93</sup> Églé dans *Thésée*, Sangaride dans *Atys*, Io dans *Isis*, Philonoé dans *Bellérophon*, le rôle-titre de *Proserpine* et Andromède dans *Persée*.

<sup>94</sup> Paul Lacroix, *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle par Jean-Nicolas du Tralage. Extraits mis en ordre et publiés d'après le manuscrit original par le bibliophile Jacob, avec une notice sur le recueil du Sieur du Tralage*, Paris, 1880, p. 88.

<sup>95</sup> En 1780, dans la version remise en musique par Philidor, c'est Rosalie Lévassieur qui le tiendra, mais il avait alors été remaniée pour devenir un « rôle de force » à la manière des héroïnes de Gluck.

<sup>96</sup> Seul *Atys* se démarque des autres premiers rôles d'homme par sa psychologie complexe et torturée. Phaéton et Renaud, quant à eux, sont mus par l'ambition et la gloire au détriment de l'amour, ce qui les rend particulièrement froids.

galanterie et soumission absolue à [sa] dame<sup>97</sup> ». De manière générale, on comprend aisément que Quinault considère son principal personnage comme un socle stable et monolithique, autour duquel s'organise les relations et naissent les passions qui animent les autres personnages. Plus la figure sera parfaite, plus les imperfections de ses interlocuteurs auront de relief. Dans *Persée*, toutefois, la figure du valeureux combattant est sévèrement amoindrie pour deux des trois exploits qu'il doit réaliser. Face aux gorgones, les dieux lui fournissent une aide substantielle : ils le couvrent d'armes aux effets puissants, et c'est à Mercure qu'échoit une partie des tâches ; tant est si bien qu'on peut reprocher à Persée d'être « plutôt un bourreau de Méduse qu'un héros<sup>98</sup> ». Carolet ironise au sujet de cet épisode dans sa parodie *Le Mariage en l'air* : Mercure feint l'admiration<sup>99</sup>, tandis que Persée reconnaît lui-même son peu de mérite<sup>100</sup>. Lors de son affrontement avec Phinée, si Persée se jette dans la mêlée avec courage, c'est uniquement à la tête de Méduse, fixée sur son bouclier, qu'il doit de terrasser les troupes de son rival.

De toutes les parodies conservées, c'est celle de Fuzelier qui use au mieux de ce substrat en contrefaisant le rôle-titre à l'excès<sup>101</sup>. Dans *Arlequin Persée*, Fuzelier imagine un héros empreint de raffinement et confit dans son importance. « *Je cours occire Méduse*<sup>102</sup> » s'exclame-t-il avant qu'Andromède ne stoppe son départ, puis se fâche et « *raccomod[e] son tonnelet* » lorsqu'elle le retient<sup>103</sup>. Il est cérémonieux, s'étonne de ne pas se voir offrir un « *tabouret*<sup>104</sup> » lors de son entrevue avec la princesse, demande un « *fauteuil*<sup>105</sup> » pour s'habiller et compte se rendre dans l'autre des gorgones en

---

<sup>97</sup> Cuthbert Girdlestone, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève/Paris, Droz, 1972, p. 18.

<sup>98</sup> Louis Ladvocat, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra. Textes présentés et annotés par Jérôme de La Gorce*, Cahors, Cicero éditeur, 1993, Lettre VII : « Ce 13 janvier 1695 ».

<sup>99</sup> « Mercure : *D'une femme endormie/ Il faut couper le cou/ Une telle ennemie/ Vous illustrera beaucoup.* » (Denis Carolet, *Le Mariage en l'air*, 1737, sc. 13).

<sup>100</sup> « Persée : *Armons-nous de pied en cape. Il faut avouer que la postérité me fera bon marché de mon héroïsme.* » (Op. cit., sc. 16).

<sup>101</sup> Dans *Le Mariage en l'air* (1737), Carolet donne à Persée deux traits de caractère majeurs. Il est avant tout un peureux invétéré. Même Andromède le met en garde (Persée, *fièrement* : *Allez, Persée est fils de son père./ Andromède : Tout cela est vrai, mais vous ne savez qu'on ne guérit pas de la peur./ Persée : Oh, à présent que je suis sûr de vous, tout ira bien. Vous venez de me faire une déclaration qui met le feu sous le ventre à ma valeur, laissez-moi faire.* » sc. 12). Il enrage lui-même de trembler devant Méduse (« Persée : *Vous ne me laissez pas en trop beau chemin. Mais au bout du compte, je suis fou de trembler. J'ai une épée de longueur, mon bouclier est aussi haut que moi, ce casque me doit rendre invincible... Que diable me faut-il donc de plus pour être brave ? J'enrage. Ma peur l'emporte toujours sur la vertu de mes armes.* » sc. 19). Par ailleurs, Carolet présente Persée comme un sordide négociateur qui tient à signer son contrat de mariage avant de combattre le monstre. (« Persée : *Oh ça, beau-père futur, me voici arrivé à point nommé pour délivrer votre fille, mais je veux faire mes conventions avant de rien entreprendre.* » sc. 25). L'autre parodie de Carolet, *Polichinelle Persée* (1737), peint inversement le héros comme « un fat, un bellâtre » (II, sc. 1), belliqueux et très sûr de lui, autant avec Méduse (« Persée : *Je vais d'un air gaillard mettre une tête à bas./ Mercure : Non non./ Persée : Si si.* » II, sc. 5) et avec le monstre (« Persée : *Monstre, tu crois m'échapper/ Mais tu te trompes, j'en jure./ Ce soir pour notre souper,/ Turelure/ Tu seras mis en friture./ Robin turelure [lure].* » III, sc. 8), qu'avec Phinée (« Phinée : *Tu crois m'échapper mais je te tiens./ Persée : Et moi je te tiens encor mieux.* » III, sc. 11). Il fanfaronne bruyamment de ses exploits (« Persée : *Vivat ! mon triomphe est complet/ Méduse a perdu son caquet./ Chantons victoire !* III, sc. 3).

<sup>102</sup> Louis Fuzelier, *Arlequin Persée*, 1722, II, sc. 8.

<sup>103</sup> « *Vous chiffonnez mon falbala./ Ah ! Morbleu, que faites-vous là ?* ». (Id.).

<sup>104</sup> Op. cit., II, sc. 8.

<sup>105</sup> Op. cit., II, sc. 9.

« *voiture*<sup>106</sup> ». Persée se montre très protocolaire avec Andromède, mais Méduse et ses sœurs lui inspirent des pulsions plus primitives : « *Voilà de jolies princesses à surprendre au lit... Morbleu, si j'allais être pétrifié ?... Il me semble que je durcis... Je n'ai pourtant point regardé Méduse*<sup>107</sup> ».

Si Mérope le décrit comme un « *petit fripon* » et un « *petit ingrat*<sup>108</sup> », si Phinée le juge « *flegmatique*<sup>109</sup> », c'est avant tout sa naïveté et sa bêtise qui frappent. Persée ponctue son discours de commentaires ou de constats terre à terre qui en témoignent : il se félicite d'être le « *greluchon*<sup>110</sup> » d'Andromède, sans s'émouvoir de se savoir cocu. Il s'étonne de tout : de l'équipement nécessaire pour tuer Méduse<sup>111</sup>, de la facilité avec laquelle il la décapite<sup>112</sup>, ou de la manière dont Andromède est liée<sup>113</sup>, et se réjouit à sa manière de la pétrification de Phinée et de ses troupes<sup>114</sup>. Il se méprend sur les gens et les choses, confondant par exemple les nymphes guerrières de la suite de Pallas avec des domestiques<sup>115</sup>. Il admet lui-même être naïf : quand Andromède avoue avoir dû feindre pour le retenir, Persée reconnaît : « *En vérité, j'avais donné dans le panneau*<sup>116</sup> ». Dans les moments les plus importants, il ne parvient pas à garder son sérieux<sup>117</sup>. Son air simplet culmine dans la scène du combat avec le monstre :

*Persée, en l'air, une ligne à la main, vient pour pêcher le monstre. À son second vol, il a un filet au bout d'une perche, et au troisième une broche qu'il passe à travers la gueule du monstre. [...] Le monstre est à la fin embroché par Persée, le chœur bat des mains et chante*<sup>118</sup>.

Il n'est pas non plus très courageux, s'inquiétant de la qualité de son équipement<sup>119</sup> et de la protection de ses troupes dans le combat face à Phinée<sup>120</sup>. Méduse, surtout, l'effraie, ce qui donne lieu à un échange des plus comiques avec Mercure :

MERCURE  
Venez Persée, holà venez,  
Venez, Méduse est endormie,  
Avancez sans bruit, surprenez  
Une si terrible ennemie ;  
Gardez-vous de la réveiller.

PERSÉE, dans la coulisse  
Mais je n'entends point ronfler.

---

<sup>106</sup> *Op. cit.*, II, sc. 12.

<sup>107</sup> *Op. cit.*, III, sc. 16.

<sup>108</sup> *Op. cit.*, I, sc. 1.

<sup>109</sup> *Op. cit.*, I, sc. 3.

<sup>110</sup> *Op. cit.*, II, sc. 8. À l'époque, ce terme désigne un amant aimé et favorisé secrètement par une femme qui se fait entretenir par ses autres amants.

<sup>111</sup> « *Pourquoi tant de cérémonies ? Il n'y a qu'à l'assommer sans façons* » (*Op. cit.*, II, sc. 9).

<sup>112</sup> « *Cherchons sa tête... Ah ! Je la tiens, et je l'ai coupée net comme un navet.* » (*Op. cit.*, III, sc. 16).

<sup>113</sup> « *Ces chiens de tritons n'avaient pas épargné la ficelle en vous attachant à ce rocher...* » (*Op. cit.*, IV, sc. 12).

<sup>114</sup> « *Bon, bon, ce sont là des statues pour meubler nos jardins.* » (*Op. cit.*, IV, sc. 25).

<sup>115</sup> « *Je suis assez content de ces femmes de chambre-là.* » (*Op. cit.*, II, sc. 11).

<sup>116</sup> *Op. cit.*, II, sc. 8.

<sup>117</sup> « *Persée se défend du mieux qu'il peut contre les monstres, et feint de jouer à colin-maillard.* » (*Op. cit.*, III, sc. 16).

<sup>118</sup> *Op. cit.*, IV, sc. 12.

<sup>119</sup> « *Eh ! Mais ces ailes ne sont propres tout au plus que pour une hirondelle : il me faudrait à moi autant de plumes qu'à un éléphant pour pouvoir voler en sûreté de côtés.* » (*Op. cit.*, II, sc. 11).

<sup>120</sup> « *Rassemblez-vous auprès de moi, et entourez-moi bien, le Général doit être au centre de l'armée.* » (*Op. cit.*, IV, sc. 24).

MERCURE

C'est qu'elle a le sommeil poli. Allons courageux Persée, ne balancez plus.  
Venez vite assommer la bête...

PERSÉE, *dans la coulisse*

Mais où pourrai-je m'en aller,  
Si quand j'aurai coupé sa tête,  
Elle vient à se réveiller ?

MERCURE, *va le chercher dans la coulisse*

Allons, dissipez votre effroi,  
Mon cher, point de faiblesse,  
Faites briller votre prouesse...

PERSÉE

S'il faut parler de bonne foi,  
Je sens un certain je ne sais qu'est-ce,  
Je sens un certain je ne sais quoi<sup>121</sup>.

Si le rôle de Persée imaginé par Lully est peu exigeant vocalement, il nécessite toutefois de la part de l'acteur un véritable charisme, doublé de qualités de déclamation et d'un jeu subtil notamment dans l'art de la pantomime. En effet, passé son long échange avec Andromède au 2<sup>e</sup> acte, les principales apparitions du héros sont quasi-muettes : des symphonies descriptives, des effets de machinerie et éventuellement des interventions chorales l'accompagnent lors de ses différents combats – avec Méduse, avec le monstre et avec Phinée (qui se passe en coulisse) – mais lui n'intervient pas vocalement.

Pour toutes ces raisons, Mathias Vidal nous a paru proposer toutes les qualités de diction, de charisme, d'énergie et d'emphase nécessaires au rôle.

### *Mérope*

Contre toute attente, la figure de Mérope est sans doute la plus intéressante à étudier, à la fois pour ce qu'elle est chez Lully et Quinault, mais aussi pour l'évolution de son statut entre 1682 et 1770. Dans la fable de Persée, elle n'existe pas. Pourtant, selon Girdlestone, « c'est le personnage inventé par Quinault, Mérope, qui est le plus individuel<sup>122</sup> », et par là même, en définitive, le plus saillant. Sœur de la reine Cassiope et tante d'Andromède, elle est aussi sa rivale car elle aime Persée. Présente dès l'exposition au 1<sup>er</sup> acte, elle prend part aux affaires de l'état avec le couple royal, puis arbitre l'entrevue houleuse entre Phinée et Andromède. Le 2<sup>e</sup> acte laisse vraiment éclater « les alarmes de Mérope, qui voit que Persée qu'elle aime ne peut plus s'unir à elle<sup>123</sup> » ; elle est alors « plongée dans une douleur profonde<sup>124</sup> ». Absente du 3<sup>e</sup> acte, elle reparait dans les deux derniers actes, où son évolution psychologique s'accélère : au 4<sup>e</sup>, « Phinée et Mérope s'abandonnent à leur désespoir<sup>125</sup> » ; au 5<sup>e</sup>, « Mérope se livre à son tour au plaisir de la vengeance, qui fait le seul bonheur des malheureux<sup>126</sup> », avant de se rétracter *in extremis* et de trouver la mort accidentelle dans le combat qui oppose

---

<sup>121</sup> *Op. cit.*, III, sc. 15.

<sup>122</sup> Cuthbert Girdlestone, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève/Paris, Droz, 1972, p. 90.

<sup>123</sup> *Mercure de France*, novembre 1746, p. 126.

<sup>124</sup> *Op. cit.*, mars 1737, p. 569.

<sup>125</sup> *Id.*

<sup>126</sup> *Id.*

les troupes de Persée à celles de Phinée. On le voit, Mérope représente la cheville entre tous les principaux personnages avec qui elle entretient des relations directes au fil des scènes<sup>127</sup>.

Par son omniprésence, mais aussi par son statut, elle entre de plain-pied dans l'emploi des grands rôles tragiques, appelés *rôles de force*, *rôles majestueux*, *rôles de grande représentation*, *rôles de grand genre*, *rôles furieux* et parfois *rôles à baguette* (principalement pour les magiciennes). Princesse royale et rivale éconduite, elle s'inscrit dans la lignée des rôles inventés par Quinault et Lully pour M<sup>lle</sup> Saint-Christophe entre 1674 et 1680 : Alceste, Médée, Cybèle, Junon, Sténobée et Cérés. Après la parenthèse du *Triomphe de l'Amour* (1681), la retraite de M<sup>lle</sup> Saint-Christophe et la révélation de Marie Le Rochois<sup>128</sup>, Quinault et Lully poursuivent leur exploration de ce type de grand caractère, mais – tout en conservant une forte charge émotionnelle – lui donnent dans un premier temps un statut social moindre, sans doute plus en phase avec le charisme et le tempérament de leur nouvelle égérie : Mérope dans *Persée* et Théone dans *Phaéton* sont deux rôles jumeaux à la frontière entre tendre et furieux ; rivales éconduites, elles ne sont ni reines, ni magiciennes, contrairement à tous les rôles de M<sup>lle</sup> Saint-Christophe. En outre, elles sont toutes les deux plutôt jeunes<sup>129</sup> et, selon Norman, caractérisée par une certaine « passivité<sup>130</sup> ». C'est seulement à partir de 1684, avec Arcabonne puis Angélique et Armide, que Marie Le Rochois endossera des rôles rappelant plus directement ceux de M<sup>lle</sup> Saint-Christophe<sup>131</sup>.

Quoique Mérope ne soit donc pas à proprement parler un rôle à baguette, elle en possède toutefois l'envergure dramatique. Cette proximité transparait d'ailleurs en 1694, à l'occasion d'une reprise de *Persée*, durant laquelle – selon Ladvoat – Marie Le Rochois joue le rôle de Mérope « en habit de Médée<sup>132</sup> », le rôle-titre de la tragédie lyrique éponyme de Charpentier créée quelques mois plus tôt, rôle à baguette parmi les plus emblématiques de cet emploi. Un tel choix de costume oriente même le rôle de manière plus marquée encore que Quinault et Lully ne l'avaient imaginé, vers un rôle « de grande représentation ».

Dans la hiérarchie des emplois féminins, c'est donc incontestablement un rôle de premier plan, supérieur à celui de Cassiope et même à celui d'Andromède. Par la suite, le rôle de Mérope sera d'ailleurs toujours chanté par les premières actrices de la troupe de l'Académie royale : Marie-Louise Desmatins (1687 et 1703), M<sup>lle</sup> Pestel (1710), Marie

---

<sup>127</sup> Quinault ménage habilement le premier échange entre Mérope et Persée au 5<sup>e</sup> acte seulement.

<sup>128</sup> Marie le Rochois avait débuté en 1679 en chantant des petits rôles lors de la création de *Bellérophon* et en doublant M<sup>lle</sup> Aubry dans le rôle de Philonoé. Elle se révéla véritablement l'année suivante dans le rôle d'Aréthuse de *Proserpine*, puis succéda à M<sup>lle</sup> Saint-Christophe dans les rôles à baguette. Selon Tralage, M<sup>lle</sup> Le Rochois « est entrée à l'Opéra dans l'année 1679. À *Bellérophon*, dans le rôle de Sténobée [sic], à la place de M<sup>lle</sup> Aubry, en 1680, et ensuite à *Proserpine*, dans le rôle d'Aréthuse. » (Paul Lacroix, *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle par Jean-Nicolas du Tralage. Extraits mis en ordre et publiés d'après le manuscrit original par le bibliophile Jacob, avec une notice sur le recueil du Sieur du Tralage*, Paris, 1880, p. 110).

<sup>129</sup> Concernant Mérope, c'est une parodie de Carolet qui nous l'indique : « Mérope : Voyez le grand malheur :/ On peut faire à mon âge, / L'amour / La nuit et le jour ». (Denis Carolet, *Polichinelle Persée*, 1737, I, sc. 1).

<sup>130</sup> Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 152.

<sup>131</sup> Elle revient aux rôles tendres avec celui de Galatée dans *Acis et Galatée* en 1686.

<sup>132</sup> Louis Ladvoat, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra. Textes présentés et annotés par Jérôme de La Gorce*, Cahors, Cicero éditeur, 1993, Lettre VII, « Ce 13 janvier 1695 ».

Antier (1722 et 1737) et Marie-Jeanne Fesch dite M<sup>lle</sup> Chevalier (1746 et 1747)<sup>133</sup>. Le rôle de Mérope nécessite de réelles qualités vocales et théâtrales. Les pages qui lui sont dévolues comptent parmi les plus expressives de la partition : « *Ô mort, venez finir mon destin déplorable...* » (V, sc. 1), est l'une des rares sections totalement accompagnées par l'orchestre à cinq parties. L'intensité de ses monologues donne aux actrices l'occasion de briller autant d'un point de vue vocal que théâtral. En 1682, lors de la création devant la cour au manège de la Grande Écurie, le *Mercurie galant* souligne que « l'étendue de [la voix] de Mademoiselle de Rochois [*sic*] charma les plus difficiles de la cour<sup>134</sup> ». En 1737, on estime que le rôle est « très intéressant dans la bouche de l'actrice qui le chante ; on avoue généralement que la demoiselle Antier n'a jamais fait tant de plaisir [...] et que son jeu se perfectionne tous les jours<sup>135</sup> ».

Théâtralement, le rôle de Mérope demande une certaine véhémence qui – si elle ne transparait pas immédiatement dans la partition – s'exprime avant tout par le jeu scénique. Mérope est agitée de ces « tendres fureurs<sup>136</sup> » caractéristiques des emplois de baguette, que Marie Le Rochois rendait à merveille, et dont Ladvoat a laissé une description contemporaine très parlante :

Voyez cette autre mégère, comme elle se tourmente pour se venger. Quelle colère furieuse qui la fait crier à pleine tête en chantant désordonnément par les sons aigus et perçants ! Comme elle écume de rage par ses mouvements terribles et ses regards affreux contre sa rivale ! Quelles tempêtes l'agitent, de sorte que l'on dirait qu'elle va rendre l'âme par l'excès de ses emportements qui font trembler tout le théâtre et jettent l'alarme dans tous les cœurs des assistants<sup>137</sup>.

Différentes parodies de *Persée* forcent d'ailleurs ce trait du personnage. Dans *Arlequin Persée*, Fuzelier lui prête un caractère vindicatif et impatient en lieu et place de ses plaintes élégiaques : « *Ah ! Je garderais bien mon cœur, / Si je puis le reprendre ! / Brisons des fers pleins de rigueur, / Brisons, c'est trop attendre*<sup>138</sup> ». « *Quelle rage est la mienne !*<sup>139</sup> » s'exclame-t-elle un peu plus loin. D'acariâtre, elle devient même totalement furieuse lorsque Phinée achève de la convaincre de se joindre à lui : « *Livrons-nous à la colère, / Courons, vengeons-nous : / Battons la fille et le père, / L'oncle, la tante et la mère, / Le chat itou...*<sup>140</sup> ». Dans une autre parodie, Carolet lui réserve une mort bruyante : « *elle est morte en criant beaucoup*<sup>141</sup> », s'exclame Céphée à la fin du *Mariage en l'air*. Plus que de souffrance, c'est sans doute de rage ou de folie que la malheureuse semble frappée. Fuzelier la présente encore fière<sup>142</sup> et

---

<sup>133</sup> Si l'on en croit Ladvoat, M<sup>lle</sup> Le Rochois reprend le même rôle pour quelques représentations en 1694. (Louis Ladvoat, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra. Textes présentés et annotés par Jérôme de La Gorce*, Cahors, Cicero éditeur, 1993, Lettre VII, « Ce 13 janvier 1695 »).

<sup>134</sup> *Mercurie galant*, juillet 1682, p. 357.

<sup>135</sup> *Mercurie de France*, mars 1737, p. 567.

<sup>136</sup> Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse français*, Paris, Coignard fils, 1732, p. 794.

<sup>137</sup> Louis Ladvoat, *Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, (ms, ca 1694) édité dans Louis Ladvoat, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra. Textes présentés et annotés par Jérôme de La Gorce*, Cahors, Cicero éditeur, 1993, p. 82.

<sup>138</sup> Louis Fuzelier, *Arlequin Persée*, 1722, sc. 2.

<sup>139</sup> *Id.*

<sup>140</sup> *Op. cit.*, sc. 23.

<sup>141</sup> Denis Carolet, *Le Mariage en l'air*, 1737, sc. 30.

<sup>142</sup> « *Je cache bien mon esclavage, / Mon petit ingrat n'en sait rien, / Je mourrais de honte et de rage, / S'il savait où le mal me tient.* » (Louis Fuzelier, *Arlequin Persée*, 1722, sc. 1).

ambitieuse<sup>143</sup>, mais assez fourbe<sup>144</sup> pour que les autres personnages la trouvent attachante : Andromède l'estime dévouée<sup>145</sup>. « *Mon cher, j'ai l'âme bonne* », s'exclame pour sa part – est-ce une feinte ? – la Mérope de Carolet<sup>146</sup>, qui se révèle quant à elle d'une curiosité déplacée<sup>147</sup>.

Le contraste entre la véhémence expressive extérieure et la fragilité psychologique intérieure de Mérope est caractéristique des rôles à baguette. On reprocha toutefois à Quinault d'avoir fait Mérope trop sensible. Dans *Arlequin Persée*, Fuzelier insiste à plusieurs reprises sur la dimension pathétique du rôle, dont le caractère miroite trop avec celui d'Andromède<sup>148</sup>. Ce parallèle atteint son paroxysme dans la scène de confrontation des deux rivales, qu'on avait d'ailleurs trouvée trop longue car trop monotone<sup>149</sup> :

MÉROPE, *sans voir Andromède*

Hélas ! Il va périr, pourquoi  
Et tant de pleurs et tant d'effroi ?

[...]

Il ne vivrait que pour la voir,  
Je devrais serrer mon mouchoir.

[...]

Oh ! Oh ! Ma nièce fait comme moi son monologue boudeur dans son petit particulier. Elle aime Persée... Elle partage ma maladie, je vois dans ses yeux que nous avons besoin toutes les deux de la même médecine<sup>150</sup>.

L'allusion au « mouchoir » n'est pas anodine : c'est en effet l'attribut spécifique des rôles tendres et pathétiques, auquel appartient Andromède. Avant de se spécialiser dans les rôles à baguette, il se peut que Marie Le Rochois ait été pressentie pour tenir ce type de rôle (Aréthuse, pour ses débuts dans *Proserpine*, en relevait directement). C'est même ce que laisse à penser une gravure de la chanteuse – peut-être dans le rôle de Mérope d'ailleurs ? – où elle apparaît nantie d'un mouchoir sans équivoque (voir Fig. 4). Selon Girdlestone, Mérope « sert de repoussoir à Phinée et sa nuance élégiaque et son âme déchirée enrichissent d'une teinte de plus la palette affective. Elle seule inspire la pitié. Moins égoïste que Phinée (IV, sc. 3) elle n'est pas simplement jalouse, elle est aussi compréhensive (II, sc. 5) et sans espoir (V, sc. 1). Alors que Phinée appelle la vengeance, elle appelle la mort<sup>151</sup> ». Un chroniqueur du *Mercure* souligne en effet que, « quoique Mérope ait autant d'amour pour Persée que Phinée en a pour Andromède, il s'en faut bien qu'elle soit aussi emportée que ce prince<sup>152</sup> ». Cette divergence de point de vue éclate au 4<sup>e</sup> acte, tandis que le combat avec le monstre se

---

<sup>143</sup> « *L'amour, malgré mes dents/ Vient trahir ma vengeance.* » (Op. cit., sc. 24).

<sup>144</sup> « *Je vais les examiner sans faire semblant de rien.* » (Op. cit., sc. 23).

<sup>145</sup> « *Les voilà tous pétrifiés, et ma tante aussi qui n'aura pu s'empêcher de vous regarder pour veiller sur votre vie.* » (Op. cit., sc. 25).

<sup>146</sup> Denis Carolet, *Le Mariage en l'air*, 1737, sc. 18.

<sup>147</sup> « *Mérope : Ma nièce vient. Tirons-nous à l'écart pour écouter ce qu'elle va dire.* » (Op. cit., sc. 10).

<sup>148</sup> « *Revenons dans le palais, allons boudier tous trois au coin du feu.* » (Louis Fuzelier, *Arlequin Persée*, 1722, sc. 3). « *Comptez sur moi, ma chère nièce, je reviendrai quand il faudra pleurer avec vous.* » (Op. cit., sc. 5).

<sup>149</sup> « Ce monologue est suivi d'une scène qu'on a trouvée un peu trop longue, quoique parfaitement bien écrite ; elle est entre les deux généreuses rivales, savoir, Andromède et Mérope ; elles pénètrent l'une et l'autre ce qui se passe dans leurs cœurs. » (*Mercure de France*, mars 1737, p. 569).

<sup>150</sup> Louis Fuzelier, *Arlequin Persée*, 1722, sc. 7.

<sup>151</sup> Cuthbert Girdlestone, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève/Paris, Droz, 1972, p. 86.

<sup>152</sup> *Mercure de France*, mars 1737, p. 569.

prépare. Le refrain du duo unanime « *Fuyons une foule importune...* » est ainsi démenti par le contenu de chaque couplet traité en solo : Phinée est jaloux du triomphe de Persée sur Méduse ; Mérope déplore qu'il ne lui ait pas adressé un seul regard. Cette indifférence de Persée pour Mérope – qui se manifeste une seconde fois lorsque celle-ci le prévient des desseins de Phinée – rappelle beaucoup celle de Phaéton pour Théone, le deuxième rôle imaginé par Quinault et Lully pour Marie Le Rochois, en 1683. Les deux héroïnes partagent aussi leurs rétractations : Mérope souhaite un temps se venger, mais revient à des sentiments plus tendres ; Théone maudit Phaéton et prévoit sa chute dès le 3<sup>e</sup> acte, mais fait ensuite volte-face. Par ailleurs, l'une comme l'autre apparaissent au dénouement en livrant des informations sur la catastrophe en cours. Enfin, Théone et Mérope sont rendues plus touchantes par leur proximité avec leurs rivales respectives, Lybie et Andromède, qu'elles ne haïssent pas véritablement.

Malgré sa jalousie, malgré la tentation de s'associer à Phinée, Mérope n'est donc pas un personnage malfaisant. En ce sens, elle rappelle un peu Cérès, qui s'égare un instant en fureurs incontrôlées avant de se ressaisir. Aussi a-t-elle droit à une « sortie de scène » digne – à défaut d'être touchante – quoiqu'expéditive :

Le roi vient annoncer que Mérope a été percée d'un trait parti de la main d'un des conjurés ; et qu'elle a reçu une mort qu'elle n'avait guère méritée ; c'est ainsi que les auteurs charitables tuent les plus innocents, pour leur épargner une douleur pire que la mort même<sup>153</sup>.

En définitive, le spectateur ne peut qu'être ému du parcours de cette femme torturée de bout en bout, et touché de ses remords tardifs<sup>154</sup>.

L'épaisseur psychologique du personnage n'empêche pas Girdlestone d'estimer – à raison – que Mérope reste tout au long de la tragédie « en marge de l'action<sup>155</sup> ». Si elle est très présente, notamment durant les deux premiers actes, elle ne s'exprime véritablement que seule, dans ses deux monologues (I, sc. 3 et V, sc. 1) et dans sa scène en duo avec Andromède (II, sc. 4-5). Le reste du temps, elle observe et commente, de loin en loin, des échanges qui ne la concernent pas directement : entre Cassiope et Céphée (I, sc. 1) puis entre Andromède et Phinée (I, sc. 4). Elle n'intervient que pour chanter deux trios au ton moralisateur. *Le Mariage en l'air* de Carolet s'en amuse : « *Ma foi, je m'impatiente,/ Mon rôle n'est pas trop beau/ Et j'en suis très mécontente ;/ Me taire est pour moi nouveau/ Il faut que je chante, chante*<sup>156</sup> », s'exclame sa Mérope, tandis que son Andromède s'en excuse : « *Pardon, ma tante, si nous ne vous laissons pas le temps de parler, mais nos affaires sont sérieuses, comme vous voyez*<sup>157</sup> ». Plus que de ces silences, c'est du jeu muet imposé à l'actrice en scène

---

<sup>153</sup> *Op. cit.*, p. 575. Notons que, plus subtilement, le devenir de Théone sera enveloppé de mystère dans le dénouement de *Phaéton*. Dans l'un et l'autre cas, Quinault peine à conclure l'histoire de cette seconde figure féminine, intéressante dans le cours de la tragédie, mais encombrante lors de sa résolution.

<sup>154</sup> Pour ridiculiser la fin de Mérope, Carolet insiste dans l'une de ses parodies sur le peu de crédibilité de la situation : « Céphée : *Il voulait tuer Persée,/ Ta sœur qui s'est rencontrée/ Est morte sur le carreau.* Cassiope : *Mon fils, c'est un quiproquo.* » (Denis Carolet, *Polichinelle Persée*, 1737, III, sc. 10).

<sup>155</sup> Cuthbert Girdlestone, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève/Paris : Droz, 1972, p. 86.

<sup>156</sup> Denis Carolet, *Le Mariage en l'air*, 1737, sc. 1. Dans *Polichinelle Persée*, du même auteur, Mérope se retire d'elle-même avant la scène de Phinée et Andromède : « Mérope : *Mais j'aperçois ma nièce avec Phinée ; sortons, leur conversation n'a rien qui m'intéresse.* » (Denis Carolet, *Polichinelle Persée*, 1737, I, sc. 3).

<sup>157</sup> Denis Carolet, *Le Mariage en l'air*, 1737, sc. 4. Cette critique rappelle celle faite au personnage de Lybie dans *Phaéton* : « Lybie revient très impatiente de ne faire qu'entrer au théâtre, et en sortir sans sujet. *Que c'est un rigoureux martyr,/ De ne savoir jamais que dire,/ Et de venir à tous moments,/*



dont se moque Fuzelier dans *Arlequin Persée*. La longueur du monologue d'Andromède exaspère ainsi sa Mérope :

MÉROPE, pendant la scène, avait témoigné son ennui par des lazzi.

Halte-là, ma nièce, s'il vous plaît, vous madrigalisez pendant une heure le plus joliment du monde ; mais quelle figure fais-je moi pendant tout ce temps-là ?<sup>158</sup>

Plus loin, elle s'impatiente<sup>159</sup>, et s'offusque même de passer inaperçue<sup>160</sup>, préférant quitter la scène à l'entrée de Persée<sup>161</sup>. Cet aspect « pantomime » du rôle n'est peut-être pas un hasard. En effet, Marie le Rochois, sa créatrice, « entendait merveilleusement bien ce qu'on appelle la *ritournelle*, qu'on joue dans le temps que l'actrice entre et se présente au théâtre, de même que le jeu muet où, dans le silence, tous les sentiments et les passions doivent se peindre sur le visage et paraître dans l'action<sup>162</sup> ». Mais il n'est pas dit que celles qui lui succédèrent dans le rôle furent aussi irréprochables.

Mérope est donc un rôle paradoxal : s'il est le plus intéressant en tant que tel, il est aussi le moins bien lié à l'action générale. Le personnage pourrait disparaître, la marche du drame n'en serait pas altérée. Ceci n'échappa pas aux critiques. Lors de la reprise de 1737, le rôle est jugé « purement épisodique » et ne tenant « presque point à l'action principale<sup>163</sup> ». En 1746-47, personne n'en parle, alors que c'est pourtant la fameuse Marie-Jeanne Chevalier qui le chante. En 1770, il est drastiquement réduit pour être confié à une voix plus légère, celle de Rosalie Levasseur (qui deviendra, six ans plus tard, l'égérie du chevalier Gluck) ; en 1780, Marmontel et Philidor le suppriment tout à fait, avec la bénédiction de la critique :

Quelques personnes ont blâmé la suppression du rôle de Mérope ; nous ne sommes pas de leur avis. Rien n'est plus froid que son amour pour l'amant d'Andromède, rien de plus triste ni de plus inutile<sup>164</sup>.

Dans l'étape versaillaise de 1770, les « arrangeurs » entendent corriger tous les défauts du rôle : Mérope évite de paraître si elle n'a rien à dire ; on raccourcit ces épanchements ; on évite de la confronter à Andromède et de mettre les deux rôles en concurrence ; on la dissocie de Phinée en privilégiant deux caractères contrastés qui s'entrechoquent plutôt qu'un véritable « couple » de rivaux. Au 1<sup>er</sup> acte, les séquences moralisatrices sont coupées, de même que les passages les plus élégiaques. Mérope disparaît totalement du 2<sup>e</sup> acte, y compris dans les didascalies mentionnant les personnages en scène. Dans la compression des 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> actes, le rôle perd beaucoup.

---

*Former des plaintes assassines,/ Seulement pour donner le temps/ De faire passer des machines. »* (Extrait de la parodie *Phaéton* de Riccoboni citée par les Frères Parfaict, *Additions et corrections au Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, t. 7, p. 655).

<sup>158</sup> Louis Fuzelier, *Arlequin Persée*, 1722, sc. 3.

<sup>159</sup> « *Je n'ai que faire ici pendant un petit quart d'heure.* » (*Op. cit.*, sc. 5).

<sup>160</sup> « *Eh ! Quoi ma nièce, il y a longtemps que je me promène ici et vous ne vous en apercevez pas ?* » (*Op. cit.*, sc. 7).

<sup>161</sup> « *Je veux m'épargner le supplice,/ D'être témoin de vos adieux./ Il ne sera pas dit que je garderai toujours les manteaux.* » (*Id.*).

<sup>162</sup> Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse français*, Paris, Coignard fils, 1732, p. 791. À la fin du siècle, La Borde estime encore que « personne ne pouvait lui être comparée dans le jeu muet et dans le silence ». (Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Onfroy, 1780, t. 3, p. 531).

<sup>163</sup> *Mercur de France*, mars 1737, p. 567.

<sup>164</sup> *L'Esprit des journaux français et étrangers*, janvier 1781, t. 1, 10<sup>e</sup> année, p. 286.

Toute son épaisseur psychologique disparaît : plus de doutes, de honte, de regrets, encore moins de soif de vengeance et de rétractation finale.

Pour toutes ces raisons, Hélène Carpentier nous a paru proposer toutes les qualités à la fois de jeunesse et de maturité, d'expressivité et de véhémence, de maîtrise vocale et de lyrisme nécessaires au rôle.

### Phinée

Le personnage de Phinée occupe dans le livret de Quinault une place importante, en premier lieu par la quantité de vers qui lui est confiée. La Porte et Chamfort soulignent que Phinée « parle beaucoup plus qu'il n'agit<sup>165</sup> », à l'inverse de Persée. Son personnage est celui du rival rebuté et haineux, le *jaloux*<sup>166</sup>, qui deviendra un archétype des rôles de basse-taille au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Déjà dans plus de la moitié des tragédies de Quinault et Lully, ce sentiment est l'un des moteurs de l'action. Si Phinée appartient à la même famille que Lycomède, Épaphus et Roland<sup>167</sup>, on peut noter que chacun – tant par les motifs de son aigreur que par la manière dont il l'exprime – représente un caractère propre. Toutefois, de tous les rivaux amoureux imaginés par Quinault, Phinée est sans doute le plus extrême. Quelques vers qu'il chante choquèrent même une partie du public à la création<sup>168</sup> :

#### PHINÉE

L'amour meurt dans mon cœur ; la rage lui succède ;  
J'aime mieux voir un monstre affreux  
Dévorer l'ingrate Andromède,  
Que la voir dans les bras de mon rival heureux<sup>169</sup>.

Ce sont principalement ces vers qui furent à l'origine d'une querelle poétique assez vive, portée par le *Mercurie galant*, et dont on retrouva des échos tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>170</sup> :

Phinée est aimé dans la fable,  
Ou du moins Andromède en son affliction  
N'a point pour lui d'aversion,  
C'est le Destin qui les sépare.  
Phinée est donc cruel, inhumain, et barbare ;  
Mais en dernier ressort, ma Muse en jugera,  
Lorsque j'aurai vu l'Opéra<sup>171</sup>.

Les satiristes s'emparèrent de cette faiblesse du poème – du moins en jugeait-on ainsi – avec avidité : ils soulignèrent tout ensemble la maladresse du librettiste et la répugnance qu'inspirait son personnage. Dans *Arlequin Persée*, c'est à travers le regard

---

<sup>165</sup> Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, p. 405.

<sup>166</sup> Ce terme est celui qui revient le plus fréquemment pour décrire Phinée dans les commentaires et les parodies du temps. Carolet ainsi conclut l'une de ses parodies : « Persée : *Ouvrez-les, voyez ce jaloux/ Il n'est plus qu'un caillou.* » (Denis Carolet, *Polichinelle Persée*, 1737, III, sc. 11).

<sup>167</sup> Sa détermination monolithique rappelle en outre celle d'Arcalaüs dans *Amadis*.

<sup>168</sup> « Phinée révolta la plupart des femmes. Il leur parut outrer la jalousie. » (Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, p. 405).

<sup>169</sup> *Persée* (1682), III, sc. 3.

<sup>170</sup> Par exemple dans *Les Spectacles de Paris*, Paris, Duchesne, 1756, p. 39 et *L'Esprit des journaux*, t. 11, partie 1, 30 juin 1774, p. 175.

<sup>171</sup> *Mercurie galant*, octobre 1682, extraordinaire, p. 168.

de Mérope – froidement analytique – que le commentaire s'exprime :

PHINÉE, *gaiement*  
Ma joie avec peine se cache.

MÉROPE  
Quoi, vous riez de son danger !

PHINÉE  
Est-ce à moi que la mort l'arrache ?  
C'est à Persée de s'affliger.  
Quant à moi je ne dois qu'en rire,  
Ta la leri, ta la leri, ta la lerire.

MÉROPE  
Phinée a un bon petit cœur.

PHINÉE  
L'Amour meurt dans mon cœur, la rage lui succède,  
J'aime mieux voir gruger la perfide Andromède  
Par les crocs bien aigus des dents d'un monstre affreux,  
Que la voir dans les bras de mon rival heureux.

MÉROPE  
Voilà ce qui s'appelle des sentiments délicats !

PHINÉE  
Attendons que son sort finisse,  
Observons tout d'un lieu écarté.

MÉROPE  
Vous voulez d'Andromède assister au supplice ?  
Quelle noble curiosité !  
[...]  
Mais il me semble que tantôt vous abandonniez assez tranquillement votre maîtresse.

PHINÉE  
Oui, je la cédaï au monstre, mais non à mon rival.

MÉROPE  
La distinction est digne de Phinée, allons, je consens à tout<sup>172</sup>.

Encore dans la version de Philidor, en 1780, le rôle de Phinée a du mal à convaincre, tant il suscite d'aversion<sup>173</sup>.

Le rôle fut interprété « en chef » par seulement quatre acteurs entre 1682 et 1780 : créé par Beaumavielle (1682 et 1687), il fut ensuite chanté par Thévenard (1695, 1703, 1710 et 1722) et Chassé (1737, 1746 et 1747). L'arrivée le reprit dans les versions remaniées

---

<sup>172</sup> Louis Fuzelier, *Arlequin Persée*, 1722, sc. 20 et 23. Dans son *Mariage en l'air*, Carolet raille aussi cet épisode : « Mérope : *Sans douleur, verrez-vous ma nièce/ Dans un tel embarras ?/ Phinée : Ma foi, Madame, ce n'est pas à moi,/ À secourir cette princesse,/ C'est l'affaire de son futur./ Mérope : Vous n'aurez pas le cœur si dur !/ Phinée : Bon, bon, je suis tout consolé./ Oui, madame, j'aime mieux/ Voir cette fille parjure,/ De ce monstre furieux/ Turelure/ Être à l'instant la pâture,/ Robin turelure lure./ Je verrai cela aussi indifféremment que si je voyais tirer à l'oie. » (Denis Carolet, *Le Mariage en l'air* (1737), sc. 22).*

<sup>173</sup> « Il est le rival de Persée, mais si froidement, et sa jalousie est si basse, qu'il ne peut inspirer aucun intérêt ». (*Abrégé du Journal de Paris*, Paris, Au Bureau du Journal, 1789, Années 1777-1781, t. 2, seconde partie, p. 1253 : « 26 octobre 1780 »).

de 1770 et 1780. Si Beaumavielle « avait une basse-taille des plus parfaites, et jouait tous les premiers rôles à la portée de sa voix<sup>174</sup> », Thévenard l'éclipsa tout à fait : « Il avait l'air noble au théâtre, sa voix était sonore, moelleuse et étendue. [...] Jamais musicien n'a mieux entendu l'art de chanter, et l'on peut dire qu'on lui a l'obligation de la manière naturelle et coulante de débiter le récitatif sans le faire languir, et appuyer sur les tons pour faire valoir sa voix, la réservant pour des endroits plus convenables<sup>175</sup> ». Titon du Tillet cite justement pour exemple « le récitatif de Phinée dans l'Opéra de *Persée*, acte 4 scène 2 dont voici le commencement : *Que le ciel pour Persée est prodigue en miracles, etc.* Thévenard était un tiers de temps de moins à chanter ce beau récitatif, de la manière dont il devait l'être, que n'était Beaumavielle, parce qu'il faisait plus d'attention à la déclamation suivie et coulante que demande le récitatif, qu'à celle de faire valoir sa voix par des sons trop nourris et emphatiques, comme il était en usage parmi nos anciens acteurs<sup>176</sup> ».

Pour toutes ces raisons, Thomas Dolié nous a paru proposer toutes les qualités de diction, de noirceur du timbre, de charisme et d'autorité nécessaires au rôle.

### *Méduse*

Limité au troisième acte, le rôle de Méduse est à classer parmi les grands accessoires caractéristiques de la tragédie lyrique, tel qu'on en trouve dès *Cadmus et Hermione* en 1673<sup>177</sup>. Ce genre de rôle est l'apanage des tailles, qu'on distribue plus volontiers dans les rôles de caractère, comiques ou maléfiques. Méduse est ainsi créé par Desvoyes en 1682, qui le chante encore en 1687 et 1703 (et sans doute aussi en 1695), avant que Mantiennne s'en empare pour les reprises de 1710 et 1722, puis qu'il ne passe à Cuvillier en 1737. Méduse n'est-il qu'un rôle secondaire, voire comique, comme pourrait le laisser penser la description physique de son créateur ? D'après les frères Parfaict, si Desvoyes « avait la voix parfaitement belle, [...] il était de petite stature, extrêmement gros, et son jeu n'avait point de grâce<sup>178</sup> ».

Selon Girdlestone, Méduse est « après Médée et Armide », « la figure maléfique la plus intéressante de Quinault. [...] Elle est unique parmi les monstres de Quinault en ce qu'elle excite la pitié pour son sort et le respect pour sa fierté plutôt que l'horreur causée par son aspect<sup>179</sup> ». Punie par Pallas en raison de sa beauté, elle offre – dans l'univers merveilleux – un pendant à Cassiope, punie par Junon en raison de sa fierté. L'intérêt du spectateur est en outre dirigé vers Méduse dès la première scène :

#### CÉPHÉE

Je crains que Junon ne refuse  
D'apaiser sa haine pour nous.  
Je crains, malgré nos vœux,  
Que l'affreuse Méduse,  
Ne revienne servir son courroux<sup>180</sup>.

---

<sup>174</sup> Jacques Bernard Durey de Noinville et Louis Travenol, *Histoire du théâtre de l'Opéra en France...*, Paris, Barbov, 1753, p. 54.

<sup>175</sup> *Op. cit.*, p. 55.

<sup>176</sup> *Id.*

<sup>177</sup> Le Serpent python dans le prologue.

<sup>178</sup> Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1746, t. 2, p. 298.

<sup>179</sup> Cuthbert Girdlestone, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève/Paris, Droz, 1972, p. 87.

<sup>180</sup> *Persée*, I, sc. 1.

Toute la tension est créée par la crainte de voir paraître ce monstre, qui pose un climat oppressant. L'entrée en scène du personnage, au 3<sup>e</sup> acte, est donc un moment particulièrement fort qui couronne cette longue attente. Sa décapitation par Persée, à l'issue du même acte, met fin à toute la première arche dramatique du livret<sup>181</sup>.

La mort de Méduse, obtenue par la réunion du pouvoir des dieux – Mercure, Vulcain, Pallas, et Pluton – a tout d'un combat inégal : Persée ne peut tirer aucune fierté de sa victoire. Face à lui, la résistance de Méduse au sommeil fatal dont veut l'accabler Mercure, a même quelque chose de poignant. Car, quoiqu'hideuse, Méduse est attachante. C'est notamment, selon Norman, parce que Quinault « a le mérite de générer un peu de sympathie pour Méduse en la faisant passer, à l'instar de Cassiope ou d'Andromède, pour la victime d'une déesse vengeresse, de sorte que l'introduction d'un nouveau personnage ne vient pas trop bouleverser le développement thématique général<sup>182</sup> ». Son monologue d'entrée, considéré tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle comme l'une des pages maîtresses de Quinault, tresse un comparatif subtil entre la beauté passée et la laideur présente. Le spectateur ne peut que ressentir une forme de tendresse devant l'injustice du traitement infligé à la Gorgone par la jalouse Pallas. Ce monologue constitue une des pages favorites pour les satiristes. Dans ses deux parodies, Carolet déforme ainsi le réseau de comparaisons et donne au personnage un aspect grotesque et rustique :

MÉDUSE

En voyant ma tête je tremble  
Hélas, grands dieux !  
Ces couleuvres qu'elle rassemble  
Blessent les yeux  
Est-ce là ce chignon frisé  
Qu'aimait Neptune ?  
Pallas, ce châtement rusé  
Prouve bien ta rancune.  
Un gros serpent, deux gros serpents,  
Trois gros serpents ensemble  
Me servent d'éventail  
Et je suis un épouvantail  
À mon aspect tout tremble<sup>183</sup>.

MÉDUSE

Je n'ai plus ces cheveux si beaux  
Dont autrefois le dieu des eaux  
Se lia comme d'une chaîne.  
Pallas, cette prude inhumaine,  
Jalouse de mes agréments,  
Les a tous changés en serpents<sup>184</sup>.

Neutralisée par la légère distorsion du vocabulaire, le pouvoir de séduction s'évanouit ; il ne reste plus, dès lors, qu'à métamorphoser Méduse et ses sœurs en d'anciennes coquettes devenues nymphomanes – comme le propose Fuzelier – et tout le dispositif du merveilleux tragique s'effondre :

---

<sup>181</sup> Les 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> actes reconstruisent une tension théâtrale par deux autres événements se succédant : un combat « divin » avec le monstre, un combat « humain » avec le rival Phinée. Les deux dimensions du livret sont ainsi résolues.

<sup>182</sup> Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 241.

<sup>183</sup> Denis Carolet, *Le Mariage en l'air*, 1737, sc. 17.

<sup>184</sup> Denis Carolet, *Polichinelle Persée*, 1737, III, sc. 1.

*Les trois Gorgones se promènent avec des transports de fureur.*

MÉDUSE

Qui croirait que j'étais fort belle,  
Et que j'avais en longs anneaux,  
Une frisure naturelle,  
Au lieu de tous ces serpenteaux ?

*Les Gorgones se promènent encore, et l'orchestre joue Flon, flon, dans son mouvement ordinaire.*

LES GORGONES

Faites comme nous sommes,  
Qui pourrions-nous tenter ?  
Hélas ! Il n'est point d'hommes,  
Qui viennent nous chanter,  
*Flon, flon,*  
*Larira dondaine,*  
*Flon, flon,*  
*Larira dondé*<sup>185</sup>.

Plus qu'un détail, cette ambiguïté séductrice de Méduse est au cœur du dispositif d'évolution des distributions vocales au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1746, l'Académie royale de musique décide ainsi de confier le rôle non pas à une voix de taille, mais à une voix féminine<sup>186</sup>, initiative largement commentée :

Il y a une nouveauté charmante dans la représentation que nous annonçons au public. Dans les précédentes, le rôle de Méduse ainsi que ceux de ses deux sœurs était rempli par un homme, au lieu qu'aujourd'hui il est exécuté par mademoiselle Metz. Sa jeunesse et ses agréments avec l'habillement terrible et la coiffure composée de serpents qui conviennent à Méduse, font un effet admirable. Le contraste qui se trouve entre les paroles qu'elle chante et la réalité, enchante tout le monde. [...] On voit que ce rôle est difficile à remplir par d'autres que par une actrice aussi aimable que mademoiselle Metz, et que l'on pourrait dire à quelques-unes que par malheur pour elles, elles disent vrai quand elles se vantent d'être un peu horribles<sup>187</sup>.

Le costume hideux laissait pourtant transparâître le souvenir de la jeunesse et de la beauté : c'était là toute l'idée de Quinault. Le succès fut au rendez-vous<sup>188</sup>. La carrière de M<sup>lle</sup> Metz était alors en plein essor. La Borde indique qu'elle était « entrée à l'Opéra en janvier 1744 » et avait « quitté en 1751 ».<sup>189</sup> Toujours selon lui, elle « était bonne actrice, et réunissait les charmes de la voix à ceux de la figure ».<sup>190</sup> En 1770 comme en 1780, Méduse sera également chanté par une femme, mesdemoiselles Duplant et Durancy.

Pour toutes ces raisons, David Witczak nous a paru proposer toutes les qualités de diction, d'expressivité et de couleur vocale nécessaires au rôle.

---

<sup>185</sup> Louis Fuzelier, *Arlequin Persée*, 1722, sc. 13.

<sup>186</sup> Les parties séparées conservées montrent que le rôle était alors exactement chanté une octave plus haut : ainsi transposée, la tessiture correspond exactement à celle d'un second dessus (voir F-Po/ Mat-201).

<sup>187</sup> *Mercur de France*, novembre 1746, p. 127.

<sup>188</sup> « La charmante Méduse a toujours les mêmes applaudissements. » (*Op. cit.*, février 1747, p. 150).

<sup>189</sup> Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Onfroy, 1780, t. 3, p. 517.

<sup>190</sup> *Id.*

## Mercur

Le rôle de Mercure est circonscrit aux 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> actes. Le dieu intervient alors qu'Andromède et Persée se quittent (II, sc. 7). Envoyé par les dieux, il vient remettre au héros des armes offertes par Vulcain, Pluton et Pallas pour terrasser Méduse. C'est lui qui, par son intervention, lie la tragédie et le divertissement ; il conclue brillamment l'acte par un appel à la gloire auquel se joint le chœur (« *Que l'enfer, la terre et les cieux...* »), et entraîne Persée dans les cieux. C'est toutefois au troisième acte que Mercure joue le rôle le plus important, apparaissant dans l'ancre des Gorgones (III, sc. 2) précédé d'une douce symphonie confiée aux flûtes seules. Ses interventions sont accompagnées en trio par les flûtes et les violons, et contrastent avec celles de Méduse accompagnées par l'orchestre à 5. Il envoûte les Gorgones par un air ayant toutes les caractéristiques du « sommeil » : sonorité des flûtes, lignes conjointes, valeurs longues. (« *Ô tranquille sommeil que vous êtes charmant...* »). La résistance des trois sœurs est bientôt vaincue, le chant de Mercure ayant raison de leur rancœur. Après les avoir endormies, Mercure invite Persée à trancher la tête de Méduse et le laisse agir seul (sc. 3) ; il revient le chercher (sc. 5) pour le conduire au royaume d'Éthiopie.

On ne sait pas qui créa le rôle en 1682, mais il fut repris par messieurs Chopelet (1703), Guesdon (1710), Tribou (1722), Jélyotte (1737) et Poirier (1746/47). Tous étaient premiers remplacements des acteurs hautes-contre en chef et alternaient sans doute entre Mercure et le rôle-titre au cours des représentations. Plus tard dans leur carrière, Tribou et Jélyotte incarnèrent d'ailleurs Persée « en premier ». En 1770 c'est Muguet qui interprète le rôle ; ce sera Laînez en 1780, dans la version de Philidor.

Pour toutes ces raisons, Reinoud van Mechelen nous a paru proposer toutes les qualités de diction, d'expressivité et de théâtralité nécessaires au rôle.

## Vénus

Vénus n'occupe, dans la version originale de Quinault et Lully, qu'un rôle très bref. Elle descend des cieux durant un prélude et un air de Persée (« *Cessons de redouter la Fortune cruelle, / Le Ciel nous promet d'heureux jours ; / Vénus vient à notre secours, / Elle amène l'Amour et l'Hymen avec elle.* » V, sc. 8), annonce la fin de la colère de Junon, et invite Cassiope, Céphée, Persée et Andromède à rejoindre les divinités dans les cieux. Ce rôle appartient en plein à celui des grands accessoires, spécifiques au théâtre des enchantements qu'est alors l'Opéra, c'est-à-dire les personnages secondaires qui en imposent par leur étoffe théâtrale ou musicale. C'est par excellence, le *deus-ex-machina*. L'apparition de Vénus, juste après la pétrification de Phinée et de ses troupes, est avant tout l'occasion d'un grand effet de machinerie et de l'entrée du ballet : la descente de la troupe céleste est suivie d'une grande passacaille dansée. Le bref récitatif (« *Mortels, vivez en paix...* ») lance un ensemble final (« *Héros victorieux, Andromède est à vous...* ») où le grand chœur sur scène répond en alternance au petit chœur des divinités dans leur machine (trois dessus : Vénus d'une part, l'Amour et l'Hymen – le plus souvent en duo –, de l'autre). Un dernier air dansé achève l'opéra. La spatialisation vocale imaginée par Lully devait rehausser ce final d'effets sonores bienvenus, d'autant qu'une partie du chœur devait être installée dans une gloire avec les solistes (voir Fig. 5).

Pour toutes ces raisons, Olivia Doray nous a paru proposer toutes les qualités de de charisme et de couleur vocale nécessaires au rôle.

## Les chœurs

À la cour, les livrets des opéras de Lully témoignent de plusieurs pratiques particulières qui n'ont plus de réalité aujourd'hui pour l'exécution du répertoire baroque français :

1. l'omniprésence de voix masculines ;
2. la variation des effectifs au cours d'un même opéra ;
3. la surreprésentation de certains pupitres par rapport à d'autres ;
4. l'usage d'une polychoralité musicale et/ou scénique (c'est-à-dire auditive et/ou visuelle).

1. Concernant le premier point, il convient de rappeler qu'à Saint-Germain-en-Laye comme à Versailles les chœurs des opéras de Lully sont principalement composés des chanteurs de la Musique de la Chapelle complétés par quelques voix de la Musique de la Chambre (mais elles sont peu nombreuses)<sup>191</sup> : cela signifie donc une grande majorité de voix d'hommes, même pour la partie de dessus<sup>192</sup>, incluant des castrats (tirés de la Chapelle uniquement)<sup>193</sup>, des enfants (les Pages de la Chambre et de la Chapelle, au nombre de 2 à 6 selon les productions)<sup>194</sup> et des falsettistes<sup>195</sup>. Les femmes – qui ne chantent en chœur que depuis *Psyché* en 1671 – ne sont majoritaires dans le pupitre de dessus qu'à compter des années 1680. Même après cette date, certains chœurs à quatre parties comprenant une ligne de dessus ne sont pourtant encore chantés que par des enfants et des hommes, soit pour des passages précis (dans des opéras de Lully)<sup>196</sup>, soit pour des ouvrages entiers chez d'autres compositeurs<sup>197</sup>.

2. Concernant le deuxième point, les livrets de la cour montrent qu'à chaque apparition du chœur au cours d'un ouvrage, l'effectif change, allant du un par voix (pour des trios, quatuors ou sextuors)<sup>198</sup> à une quarantaine de chanteurs. Dans *Atys* à la cour en 1676, par exemple, on passe de 11 à 36 chanteurs en fonction des actes. Si le nombre de

---

<sup>191</sup> À propos des chanteuses et chanteurs employés à la Chambre, voir en général Marcelle Benoît, *Versailles et les musiciens du roi. Étude institutionnelle et sociale. 1661-1733*, Paris, Picard, 1971.

<sup>192</sup> Youri Carbonnier, « Les voix de dessus à la Chapelle royale au XVIII<sup>e</sup> siècle : Castrats, pages et faussets (1715-1792) », *Revue de musicologie*, t. 105, 2019, n<sup>o</sup>2, p. 245-284.

<sup>193</sup> Patrick Barbier, *La Maison des Italiens. Les Castrats à Versailles*, Paris, Grasset, 1998.

<sup>194</sup> Grégoire Sharpin, *Les pages de la Musique du roi*, Maîtrise de musicologie, Université de Paris IV Sorbonne, 1986, 361 pages. Notons que des enfants ont aussi chanté dans les chœurs de l'Opéra à Paris jusqu'en 1713 au moins (au nombre de 4 en 1687 puis de 2 à compter de 1704), tenant parfois même des rôles solistes comme celui de l'Amour dans *Médée* de Charpentier. (Voir *DOPAR*, t. 4, p. 15).

<sup>195</sup> Arnaud Gluck, « *Dessus mués* » en France aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles. *Qui étaient-ils ? Que chantaient-ils ?*, Mémoire de master, Schola Cantorum Basiliensis, 2024, 143 pages. Certains falsettistes à la voix plus grave ou d'un âge plus avancé chantaient sans doute plutôt la partie de haute-contre que celle de dessus, mais le fait est impossible à établir précisément compte-tenu de la rareté des sources conservées à ce sujet.

<sup>196</sup> Comme les chœurs des Sacrificateurs au 3<sup>e</sup> acte de *Cadmus et Hermione* à la cour en 1678.

<sup>197</sup> C'est le cas du « grand chœur » du *Palais de Flore* de Lalande, joué au Grand Trianon en 1689, qui compte 28 hommes dont les castrats Antonio Bagniera (dit Antonio), Antonio Favalli et Carli Tomasso. (*Le Palais de Flore, ballet dansé à Trianon le [blanc] janvier 1689*, Paris, Ballard, 1689, p. 6).

<sup>198</sup> Citons le cas du célèbre « chœur des trembleurs » d'*Isis* (« *L'hiver qui nous tourmente...* ») qui, d'après le livret de la création à la cour en 1677, n'est chanté que par six hommes répartis sans doute en deux hautes-contre, deux tailles et deux basses. (*Isis*, Paris, Ballard, 1677, IV, sc. 1, p. 49).



choristes fluctue au cours de l'œuvre, il évolue aussi au fil des reprises (comme c'est le cas pour le même opéra d'*Atys* entre les représentations à la cour de 1676, 1678 et 1682).

3. Concernant le troisième point, on observe dans les livrets de la cour que la répartition entre les différents pupitres fluctue d'une séquence à l'autre, avec parfois plus ou moins de dessus, de basses ou de parties intermédiaires. L'idée d'une proportion « équilibrée » systématique entre les voix – quel que soit l'effectif – n'est donc pas avérée à l'époque. Pour des raisons scéniques ou musicales, il peut y avoir surreprésentation numérique d'un pupitre ou de l'autre.

4. Enfin, concernant le quatrième point, il faut souligner que Lully, tout au long de sa carrière, fait un usage abondant et très raffiné de la polychoralité, soit en écrivant expressément pour plusieurs chœurs, soit en divisant les choristes sur scène pour créer des effets de spatialisation musicale et visuelle. Ce sont donc tout autant les oreilles que les yeux des spectateurs qui sont interpellés. Dans *Persée*, l'opposition et la réunion de chœurs différenciés est mise en usage à plusieurs moments. Dès le prologue, le petit chœur des Suivantes et Suivants de la Vertu à trois voix aiguës<sup>199</sup> est globalement distingué du grand chœur des Suivants de la Fortune<sup>200</sup>. Les séquences chorales s'enchaînent comme suit :

- petit chœur des Suivantes et Suivants de la Vertu « *Ô Vertu charmante, votre empire est doux...* » ;
- chœur général « *Les dieux ne l'ont donné que pour le bien du monde...* » opposant et combinant alternativement les deux chœurs. Le vers « *Que ses travaux sont grands...* » n'est apparemment chanté, en trio, que par les Suivantes et Suivants de la Vertu soutenus par la basse continue, bien que le livret ne le précise pas (voir Fig. 6) ;
- chœur général « *Heureuse intelligence, douce et charmante paix...* » fusionnant intégralement les deux chœurs sans plus aucune distinction.

Notons l'historique particulier de la séquence écrite en duo « *Quel heureux jour pour nous...* » au cours dudit prologue. Si la partition de 1682 ne mentionne aucun rôle, le livret indique à cet endroit que ce sont « une Suivante de la Vertu et une Suivante de la Fortune » qui « chantent ensemble ». À la reprise de 1703, d'après les frères Parfaict, ce duo est confié à mesdemoiselles Dupeyré et Loignon sous les figures de la Magnificence et de l'Abondance puis, en 1710, à mesdemoiselles Boisé et Laurent sous les mêmes costumes<sup>201</sup>. À compter de 1722, la pièce devient un petit air : représentant une « Suivante de la Fortune », M<sup>lle</sup> Julie (1722) puis M<sup>lle</sup> Delorge (1737) le chantent successivement en soliste<sup>202</sup>. En 1746, par contre, les frères Parfaict ne mentionnent plus ces rôles<sup>203</sup>. Pour cause : le matériel conservé à la Bibliothèque de l'Opéra montre

---

<sup>199</sup> Dessus 1 et 2, haute-contre.

<sup>200</sup> Dessus, haute-contre, taille et basse.

<sup>201</sup> Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, t. 4, p. 105 et 107.

<sup>202</sup> Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, t. 4, p. 108 et 110. Peut-être la deuxième voix est-elle alors confiée à un des hautbois solistes qui jouent la pièce précédente ?

<sup>203</sup> Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, t. 4, p. 112.

que la séquence fut alors confiée à toutes les sopranos du chœur divisées en premiers et seconds dessus<sup>204</sup>. Pour des raisons pratiques (éviter d'employer des solistes supplémentaires) nous avons, nous aussi, choisi de confier ce duo à l'ensemble des dessus du chœur.

Un même système d'opposition de chœurs est magistralement mis en pratique dans le 4<sup>e</sup> acte, avec la troupe d'Éthiopiens se lamentant autour de Cassiope et Phinée sur le rivage d'un côté, et les Néréïdes et Tritons environnant Andromède dans la mer et menaçant Persée de l'autre. Les deux chœurs (tous deux à quatre parties)<sup>205</sup> se répondent en échanges serrés, visuellement mis en relief par leur spatialisation sur le plateau, comme le laisse suggérer l'iconographie témoignant de cette scène (voir Fig. 7 à 10). Au 5<sup>e</sup> acte, l'opposition entre les Combattants et la Suite de Phinée est moins palpable, car les deux chœurs sont chantés derrière le théâtre, sans doute par les mêmes choristes, peut-être regroupés successivement à deux endroits différents du plateau. Une originalité du livret, absente de la partition, est l'entrée de trois troupes successives d'Éthiopiens au début du 4<sup>e</sup> acte, qui chantent tour à tour (« *Courons, courons tous admirer le vainqueur de Méduse...* »), un effet unique dans les opéras de Lully (voir Fig. 11). Deux lectures peuvent toutefois être faites de ce passage : soit chaque troupe chante successivement, soit les différentes troupes s'ajoutent les unes aux autres. Nous avons retenu cette seconde option, qui permet un crescendo général et une augmentation de la tension dramatique, plutôt qu'une simple redite à l'identique.

Au final, *Persée* – tout autant que les autres ouvrages du compositeur – est représentatif de la grande inventivité de Lully en matière d'écriture chorale. Il n'y a, de fait, rien de moins standardisé que le chœur d'opéra à la cour au temps de Louis XIV. Il est difficile de savoir si ces pratiques ont aussi été – même temporairement – en usage à la ville. La différenciation d'effectif des chœurs est attestée, pratiquée sans doute dès les débuts de l'institution et au moins jusqu'en 1699<sup>206</sup>.

Compte-tenu de toutes ces observations, et en l'absence de sources permettant d'orienter nos choix, nous avons décidé concernant les chœurs de notre production de *Persée* de 2025 :

- d'appliquer la pratique de différenciation numérique des chœurs, avec des effectifs plus ou moins importants selon les séquences ;
- de respecter les doubles ou triples chœurs induits par le livret ou la partition ;
- de varier la proportion des différents pupitres ;
- de conserver la présence d'enfants et de contreténors pour chanter par endroits les parties de dessus et/ou de hautes-contre ;

---

<sup>204</sup> Voir les parties de premiers et seconds dessus du chœur conservées dans le matériel F-Po/ Mat-201.

<sup>205</sup> Dessus, haute-contre, taille et basse.

<sup>206</sup> Comme en témoignent certains livrets de 1699 où le détail des chanteurs des chœurs est donné : *Marthésie reine des Amazones* (création), *Atys* et *Proserpine* (reprises).

- de confier une des séquences à un chœur d’hommes seuls, avec enfants et contreténors<sup>207</sup> ;
- de respecter les mentions de solistes chantant avec le chœur, pratique courante – voire systématique à l’époque – mais aujourd’hui presque jamais respectée.

Dans le détail, la répartition des chœurs que nous avons finalement établie est la suivante<sup>208</sup> :

## PROLOGUE

<b>0-3</b>	Suivants de la Vertu	2 sopranos + 3 enfants (dessus 1) 2 sopranos + 3 enfants (dessus 2) 4 hautes-contre
<b>0-8</b>	Suivants de la Vertu	2 sopranos + 3 enfants (dessus 1) 2 sopranos + 3 enfants (dessus 2) 4 hautes-contre
	Suivants de la fortune	4 sopranos 2 hautes-contre 6 tailles 6 basses
<b>0-11</b>	Suivants de la Fortune et de la Vertu	4 sopranos + 3 enfants (dessus 1) 4 sopranos + 3 enfants (dessus 2)
<b>0-13</b>	Chœur général	8 sopranos + 6 enfants ( <i>avec La Fortune et la Vertu</i> ) 6 hautes-contre ( <i>avec Phronyme</i> ) 6 tailles ( <i>avec Mégathyme</i> ) 6 basses

## ACTE 1

<b>I-15</b>	Spectateurs	8 sopranos 6 hautes-contre 6 tailles 6 basses
<b>I-19</b>	Spectateurs	8 sopranos 6 hautes-contre 6 tailles 6 basses
<b>I-21</b>	Spectateurs	8 sopranos ( <i>avec Andromède, Cassiope et Mérope</i> ) 6 hautes-contre ( <i>avec Corité</i> ) 6 tailles ( <i>avec Amphimédon</i> ) 6 basses ( <i>avec Phinée et Proténor</i> )

## ACTE 2

---

<sup>207</sup> V, n° V-3 et V-5. On l’a fait par analogie avec certains chœurs très semblables, comme celui des Sacrificateurs du 3<sup>e</sup> acte de *Cadmus et Hermione* qui, à la cour en 1678, n’était distribué qu’à des enfants et des hommes (voir le livret des représentations, Paris, Ballard, 1678, V, sc. 6, p. 43).

<sup>208</sup> Les numéros des pièces sont ceux établis par l’éditeur Nicolas Sceaux pour le découpage de sa partition.

**II-21** Nymphes, Cyclopes et Divinités  
8 sopranos  
6 hautes-contre  
6 tailles  
6 basses

**ACTE 4**

**IV-1** Éthiopiens (3 troupes successives)  
8 sopranos  
6 hautes-contre  
6 tailles  
6 basses

**IV-4** Éthiopiens (tutti)  
8 sopranos  
6 hautes-contre  
6 tailles  
6 basses

**IV-6** Éthiopiens  
8 sopranos  
6 hautes-contre  
6 tailles  
6 basses

**IV-10** Éthiopiens  
8 sopranos  
6 hautes-contre  
6 tailles  
6 basses

**IV-13** Tritons  
6 enfants  
3 hautes-contre  
3 tailles  
3 basses (*avec un Triton*)

**IV-15** Éthiopiens  
8 sopranos (*avec Cassiope*)  
3 hautes-contre  
3 tailles  
3 basses (*avec Céphée*)

[Néréïdes] et Tritons  
6 enfants  
3 hautes-contre  
3 tailles  
3 basses (*avec un Triton*)

**IV-16** Éthiopiens  
8 sopranos  
6 hautes-contre  
6 tailles  
6 basses

**IV-19** Éthiopiens  
8 sopranos  
6 hautes-contre  
6 tailles  
6 basses

**IV-20** Éthiopiens  
8 sopranos (*avec Andromède et Cassiope*)  
6 hautes-contre  
6 tailles  
6 basses

**ACTE 5**

<b>V-3</b>	Suite du Grand-Prêtre	6 enfants 3 hautes-contre 3 tailles 3 basses
<b>V-5</b>	Suite du Grand-Prêtre	6 enfants 3 hautes-contre 3 tailles 3 basses
<b>V-7</b>	Combattants	8 sopranos 6 hautes-contre 6 tailles 6 basses
<b>V-9</b>	Suite de Phinée	8 sopranos 6 hautes-contre 6 tailles 6 basses ( <i>avec Phinée</i> )
<b>V-13</b>	Chœur général	8 sopranos + 6 enfants 6 hautes-contre 6 tailles 6 basses
<b>V-15</b>	Chœur général	8 sopranos + 6 enfants 6 hautes-contre 6 tailles 6 basses

Comme ce fut le cas pour la production d'*Atys* en 2024, cette différenciation des chœurs impose, même pour une version concert, une gestion particulière des chanteurs, qui – ne pouvant se mélanger à vue sur scène pour chaque effectif – doivent sortir à la fin de chaque acte et rentrer dans une configuration différente à chacune de leurs interventions (sur des pièces d'ailleurs toujours prévues par Lully à cet effet). En outre, la production d'*Atys* en 2024 a révélé que cette pratique complexifiait le travail du son de chœur, car chaque effectif doit trouver sa propre balance liée au type de voix réunis et à la proportion de chaque pupitre ; il faut donc créer autant de sons qu'il y a de chœurs de différents.

### **La notion d'« orchestre »**

Le travail de recherche concernant l'« orchestre » de *Persée* prolonge celui réalisé pour *Atys* en 2024, en conservant une idée principale : celle de ne pas considérer l'ensemble des instruments comme un orchestre homogène, mais plutôt comme une juxtaposition de groupes autonomes aux fonctions spécifiques, dans la tradition des pratiques de l'époque : la bande de violons pour accompagner les danses et les chœurs ; le continuo (ou « petit chœur ») pour accompagner les chanteurs ; les instruments à vent comme partie intégrante du spectacle sur scène<sup>209</sup>.

---

<sup>209</sup> Benoît Dratwicki, *Atys. Tragédie en musique (1676). Carnet de bord de la production dirigée par Alexis Kossenko*, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, Cahier Philidor n°44, janvier 2024, [omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/25565](https://omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/25565), p. 21-100.

## Les cordes ou « grand chœur »

### *L'effectif*

Concernant les cordes (aussi appelées « grand chœur » à l'époque), *Persée* ne pose pas d'autres questions que celles déjà soulevées par la production d'*Atys* en 2024 : à la cour, les opéras de Lully (dont *Persée*) étaient confiés soit à la Grande Bande (les Vingt-Quatre Violons du roi), soit à la Petite Bande (les Petits Violons), ou peut-être à un ensemble plus large fusionnant les deux, en partie ou en totalité<sup>210</sup>. Dans le cas de *Persée*, on a opté pour l'effectif de la Grande Bande à 24 (comme pour *Atys*) : 6 dessus de violon, 4 hautes-contre de violon, 4 tailles de violon, 4 quintes de violon et 6 basses de violon). Ce choix permettra d'expérimenter avec Hervé Niquet et Le Concert Spirituel une pratique différente de celle utilisée pour *Ariane et Bacchus* de Marais, *Médée* de Charpentier et *Iphigénie en Tauride* de Desmarest et Campra, qui était liée à l'histoire de l'Académie royale de musique et basée sur les effectifs connus de 1704<sup>211</sup>.

### *Instrumentarium, questions organologiques et modes de jeu*

Dans le cadre de la production de *Persée*, les instrumentistes du Concert Spirituel se sont penchés sur certaines questions liées au jeu des cordes en France à l'époque de Lully, dans le sillage de certains travaux déjà engagés sur le sujet comme ceux de Cyril Lacheze<sup>212</sup>. Un site dédié (non public) a été créé à cette fin par Solenne Guilbert, Géraldine Roux et Tormod Dalen (tous trois musiciens du Concert Spirituel impliqués dans la production de *Persée*) afin de partager des documents, des remarques et des suggestions. Les problématiques débattues concernaient :

- le type d'instruments joués (notamment pour les altos) ;
- le type d'archets utilisés<sup>213</sup> ;
- la nature des cordes et leur tension ;
- les coups d'archets.

Il a été décidé que les instrumentistes joueraient tous des archets courts typiques du XVII<sup>e</sup> siècle français et des instruments montés avec des cordes en boyau intégral et en tension égale (voir Fig. 12).

---

<sup>210</sup> Benoît Dratwicki, *Atys. Tragédie en musique (1676). Carnet de bord de la production dirigée par Alexis Kossenko*, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, Cahier Philidor n°44, janvier 2024, [omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/25565](https://omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/25565), p. 55.

<sup>211</sup> Jérôme de La Gorce, « L'Académie royale de musique en 1704, d'après des documents inédits conservés dans les archives notariales », *Revue de Musicologie*, 65/2 (1979), p. 160-191.

<sup>212</sup> Cyril Lacheze, « La tenue du violon à l'époque baroque. Quelles sources pour une histoire du geste ? », *e-Phaïstos*, n° II-2, décembre 2013, p. 28-42 ; *id.*, « Le jeu du violon en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », *Arrêt sur scène*, n°5, 2016, p. 153-159 ; *id.*, « Les tenues du violon en Europe, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Identification, implications, restitution » dans Luc Charles-Dominique et Raffaele Pinelli (éd.), *Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie*, Université Côte d'Azur, 2022, p.73-88.

<sup>213</sup> Voir à ce sujet Nelly Poidevin, « L'archet dans l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : morphologie, tenue, articulation » dans Jean Duron et Florence Gétreau (éd.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV : instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 105-118.

## Les vents

### *Des instruments de scène*

L'analyse des premières éditions et des manuscrits de Lully les plus anciens, ainsi que des livrets des représentations à la cour, montre que non seulement les vents ne doublaient pas les cordes, mais qu'ils n'étaient pas – au départ – installés dans la fosse d'orchestre<sup>214</sup>. Flûtes, hautbois, musettes, cromornes, trompettes sont uniquement des instruments de scène : ils paraissent sur le théâtre, en costume, intégrés au spectacle, au milieu des chanteurs et des danseurs. Ils sont mentionnés dans les didascalies et les tables des rôles jusqu'en janvier 1682<sup>215</sup>. À un certain moment (qui reste toutefois encore à identifier avec précision), les vents gagnent la fosse pour tout ou partie de la représentation. À l'Opéra de Paris, c'est peut-être dès le tout début de l'institution, car un plan daté de 1671 indique des flûtes et des bassons dans la fosse d'orchestre<sup>216</sup> (voir Fig. 19) ; à la cour, ce pourrait être à compter du déménagement du roi à Versailles (1682) et de l'utilisation du manège de la Grande Écurie. Dans ce cas, l'usage d'un nouveau lieu serait à l'origine d'une nouvelle pratique : la fosse d'orchestre, plus grande, pourrait désormais accueillir les vents en plus des cordes et du continuo. Ce n'est toutefois qu'une hypothèse.

Il faut noter que livrets, partitions et documents d'archives ne sont pas toujours cohérents concernant l'usage et le nombre d'instruments à vent ; les livrets sont à ce titre souvent plus précis et plus logiques que les sources musicales. L'idéal, pour comprendre comment certains passages étaient interprétés, est bien sûr de pouvoir croiser le maximum d'informations ainsi que de l'iconographie. Pour *Persée*, malheureusement, seule la partition générale de 1682 nous renseigne sur cet aspect précis.

### *Du consort au trio*

Dans les opéras de Lully, les instruments peuvent apparaître en consort (toujours à quatre parties, mais jamais à cinq, effectif réservé aux cordes), en trio autonome sur scène (deux dessus et basse sans basse continue)<sup>217</sup>, ou sous la forme de deux dessus en scène accompagnés depuis la fosse par la basse continue. C'est en 1680 et 1681, avec *Proserpine* et *Le Triomphe de l'Amour*, qu'apparaissent les derniers consorts à quatre parties dans des ouvrages de Lully<sup>218</sup>, dont l'ultime usage attesté semble dater de la reprise d'*Atys* de 1682 (huit Zéphyrus jouant du hautbois dans une gloire à la fin du 2<sup>e</sup> acte)<sup>219</sup>.

---

<sup>214</sup> Benoît Dratwicki, *Atys. Tragédie en musique (1676). Carnet de bord de la production dirigée par Alexis Kossenko*, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, Cahier Philidor n°44, janvier 2024, [omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/25565](https://omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/25565), p. 57.

<sup>215</sup> Comme nous l'avons dit, à compter de la création de *Persée* à Versailles, en juillet 1682, aucun livret avec mention des interprètes n'est plus imprimé pour les représentations à la cour.

<sup>216</sup> François-Charlemagne Lefebvre, *Établissement de l'Académie royale de musique établie rue Mazarine vis-à-vis celle Guénégaud en 1671, Cambert chef*, [entre 1814 et 1855], F-Po/ Fonds Castil-Blaze.

<sup>217</sup> La basse des trios peut être dans une tessiture de taille ou de quinte. C'est le cas pour les trios de flûtes d'*Acis et Galatée* par exemple.

<sup>218</sup> Flûtes et trompettes dans *Proserpine* ; flûtes dans *Le Triomphe de l'Amour*.

<sup>219</sup> Par la suite, d'autres auteurs continueront quelque temps à faire usage du consort, comme André Philidor dans *Le Canal de Versailles* en 1687, où apparaît un consort de « hautbois » à 4 parties.

### *Fonction dramaturgique et couleur instrumentale*

Dans tous les cas, il faut comprendre que les vents sont considérés comme des « happenings » rares et originaux dont le son et l'aspect visuel rehaussent le spectacle d'une dimension pittoresque, que ce soit à des fins exotiques, historiques ou merveilleuses. Le choix des instruments est dicté par le thème de l'œuvre où par des situations particulières : Lully n'est pas attaché à utiliser systématiquement tous les instruments à vent dans chacun de ses ouvrages. Il fait uniquement appel à ceux qui l'intéressent pour une coloration ou un effet précis. Dès *Cadmus et Hermione* (1673), il n'emploie ainsi que des flûtes dans le prologue et des trompettes dans le 3<sup>e</sup> acte, sans faire appel ni aux hautbois ni aux bassons. Après *Persée*, les derniers opéras sont d'ailleurs particulièrement avarés en coloris : les partitions ne mentionnent que des hautbois et bassons dans *Phaéton* (1683), que des flûtes et trompettes dans *Amadis* (1684), que des hautbois et bassons dans *Roland* (1685), que des flûtes et hautbois dans *Armide* (1686), et que des flûtes dans *Acis et Galatée* (1686).

### *Les instruments à vent dans Persée*

En 1682, *Persée* se trouve être à la croisée de plusieurs enjeux qui imposent de s'interroger sur l'usage spécifique des instruments à vent : c'est le premier opéra à être joué au manège de la Grande Écurie, avec une vaste fosse permettant potentiellement d'y installer les vents aux côtés des cordes et du groupe de basse continue ; c'est en outre, comme nous l'avons dit, l'opéra qui signe – chez Lully – la disparition du consort de vents à 4 parties. Quelles informations la partition nous livre-t-elle exactement à ce sujet. Dans *Persée*, les vents sont mentionnés comme suit :

- **Prologue** : deux parties de hautbois sont indiquées pour deux danses différentes (à chaque fois alternées avec une parodie vocale en duo). La première fois, un basson joue la basse ; la seconde fois c'est la basse continue.
- **Acte 3** : deux « flûtes douces » sont appareillées avec deux violons solistes et soutenues par la basse continue pour accompagner les récits de Mercure (tandis que Méduse, avec qui il dialogue, est accompagnée par l'ensemble des cordes et la basse continue). Ce dispositif de quatre solistes en doublures paraît unique dans les opéras de Lully.
- **Acte 4** : deux parties de hautbois sont mentionnées pour jouer des ritournelles dans un grand chœur festif.
- **Acte 5** : deux parties de « flûtes et hautbois » sont mentionnées dans la passacaille pour certaines sections en doublure des violons divisés. Cet usage est original, car les vents viennent ici seulement renforcer les violons mais ne se voient confier aucune intervention autonome.

Les deux questions qui se posent pour ces quatre interventions sont :

1. celle de l'emplacement desdits instruments (sur scène ou dans la fosse) ;
2. celle de l'effectif (nombre d'instruments à vent) pour chacune de ces séquences.



Concernant l'emplacement d'abord. Dans le prologue, l'usage des hautbois et bassons en scène est très probable ; la séquence ressemble à de nombreuses autres dans des contextes semblables d'opéras de Lully. Les fêtes à caractères champêtres mêlant chanteurs, danseurs et hautboïstes sont nombreuses (la plus célèbre restant celle du 4<sup>e</sup> acte de *Roland*).

Le 3<sup>e</sup> acte interroge davantage. Les deux flûtes douces et les deux violons ne sont scéniquement justifiés par aucune didascalie, ni par aucune nécessité de l'action. Ils ne peuvent être considérés comme des instruments de scène que s'il s'agit d'instrumentistes juchés sur la gloire dans laquelle Mercure descend des cieux, et d'où il chanterait l'ensemble de son intervention. Une telle « descente de Mercure » est plausible, quasi-certaine même, bien qu'aucune didascalie ne détaille les modalités d'entrée en scène de Mercure à l'articulation des scènes 1 et 2, ni plus tard ses modalités de sortie. Quant à l'usage d'instruments jouant depuis une gloire suspendue en l'air, elle est attestée à plusieurs reprises, comme pour les « huit Zéphyrus jouant du hautbois et des cromornes dans la gloire » durant le divertissement du 2<sup>e</sup> acte d'*Atys*<sup>220</sup>, les trompettes accompagnant la Victoire dans le prologue de *Proserpine*<sup>221</sup>, ou les « Divinités célestes qui jouent de divers instruments et qui accompagnent Jupiter dans la gloire<sup>222</sup> » dans la dernière scène du même ouvrage. Il est donc possible que Lully ait voulu colorer musicalement les interventions de Mercure par le timbre clair et brillant de deux flûtes à bec et deux violons, accompagnement diaphane, pour former un contraste marqué avec les interventions de Méduse, à la texture plus sombre et plus épaisse.

Au 4<sup>e</sup> acte de *Persée*, les interventions de hautbois jouant les ritournelles d'un chœur festif rappellent d'autres exemples similaires chez Lully, pour lesquels il ne fait guère de doute que les instrumentistes étaient soit en scène, soit en coulisse pour donner une certaine profondeur de champs au dispositif scénographique<sup>223</sup>. On trouve encore de pareils exemples dans des ouvrages plus tardifs comme *Thétis et Pélée* (1689) de Colasse (voir Fig. 13 a et b).

Enfin, au 5<sup>e</sup> acte de *Persée*, le fait que les flûtes et hautbois ne fassent que renforcer les parties de violons lorsqu'elles se divisent, pour les séquences en trio, laisse penser que l'intérêt est tout autant visuel que musical, avec la présence de musiciens en scène participant à la liesse populaire générale, comme c'est d'ailleurs souvent le cas – de manière plus ou moins explicite – dans les opéras de Lully et de ses successeurs.

Au final, chaque intervention des vents peut donc être conçue comme une participation au spectacle depuis la scène. C'est le modèle que nous avons retenu pour notre production de *Persée* en 2025, au détail près des deux violons solistes du 3<sup>e</sup> acte qui resteront en fosse et joueront à la fois dans l'accompagnement des séquences de Mercure et celles de Méduse (afin de ne pas avoir à employer deux violonistes « de

---

<sup>220</sup> *Atys*, II, sc. 4.

<sup>221</sup> Jean Bérain, [La Victoire dans une gloire, accompagnée de sa suite et de héros, au prologue de *Proserpine*] dans *Recueil de décorations de théâtre recueillies par Monsieur Levesque, garde général des magasins des Menus Plaisirs de la Chambre du roi*, Paris, 1752, t. 6, [1<sup>ère</sup> partie], F-Pan/CP O<sup>1</sup> 3242 B1 n<sup>o</sup>18a.

<sup>222</sup> *Proserpine*, V, sc. 6 et dernière. Il s'agit de six trompettistes : M. La Plaine, M. Barberet, M. Charvillat, M. Le Maire, M. Lorange, M. Gomain.

<sup>223</sup> Voir notamment *Atys* (acte 1) ou *Roland* (acte 4).

scène » supplémentaires uniquement pour cet acte, ou inversement de ne pas dépouiller le pupitre des violons du grand chœur d'un tiers de leur effectif).

Concernant le nombre d'instrumentistes réunis pour chaque séquence, le sujet est tout aussi ouvert puisqu'aucune source ne nous renseigne précisément au sujet de *Persée* (ni à la cour, ni à la ville). Si, pour le 3<sup>e</sup> acte, on a bien la mention de deux flûtes douces seules jointes à deux violons, le prologue et les 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> actes restent imprécis. Par analogie avec des séquences comparables dans d'autres opéras de Lully, on a choisi de regrouper 4 hautbois et 4 bassons dans le prologue, 4 hautbois dans le 4<sup>e</sup> acte et 4 flûtes à bec et 4 hautbois dans le 5<sup>e</sup> acte.

### *L'instrumentarium*

Une partie des hautbois construits par le Centre de musique baroque de Versailles à l'occasion de la production d'*Atys* en 2024 pourrait être utilisée pour *Persée* en 2025<sup>224</sup>. Il s'agirait de 4 dessus seulement, les tailles et la basse de cromorne n'étant pas sollicitées dans *Persée* puisque l'écriture se limite au trio et non au consort. La facture des instruments correspond exactement à celle requise en termes de *performance practice*. Toutefois, la prise en main desdits instruments par les instrumentistes du Concert Spirituel et l'organisation des répétitions ne permettent pas d'assurer fermement, à ce stade, de leur utilisation.

### **Le continuo ou « petit chœur »**

#### *Quel effectif pour le petit chœur ?*

De la même manière que dans les productions précédentes, nous utiliserons pour *Persée* en 2025 un continuo (ou « petit chœur ») fourni, caractéristique de l'opéra baroque français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, comme en témoignent les sources de l'Opéra de Paris et quelques bribes éclairant les pratiques de la cour à la même époque<sup>225</sup>. Il semble qu'un groupe formé d'un clavecin, deux théorbes et quatre basses d'archet soit la norme, ce groupe pouvant être élargi en cas de représentation en extérieur (avec une acoustique défavorable), ou réduit en cas d'exécution dans un petit théâtre ou un salon. Jusqu'alors, les expériences menées ont systématiquement associé deux violes de gambe à deux basses de violon. La production de *Persée* en 2025 sera l'occasion d'expérimenter une nouvelle hypothèse, que les sources semblent légitimer et qui nous avait échappée jusque-là : l'usage de violes de gambe uniquement – sans basses de violon – comme basses d'archet du petit chœur.

En effet, le mélange de violes et de basses de violon n'est attesté qu'à l'Opéra de Paris entre 1704 et 1718. À la cour, au temps de Lully, un tel mélange pose question. En effet, si l'on considère que chacun des groupes instrumentaux réunis pour jouer l'opéra possède sa propre fonction et donc ses propres usages, il n'est pas logique d'utiliser des basses de violon pour l'accompagnement des chanteurs solistes. Car, en toute logique, les récitatifs sont le domaine réservé des musiciens de la Chambre, ceux qui jouaient dans l'intimité des salons et qui étaient habitués à interagir avec des chanteurs pour

---

<sup>224</sup> À propos des hautbois d'*Atys*, voir l'espace dédié sur le site du Centre de musique baroque de Versailles : <https://cmbv.fr/fr/ressources/fonds-du-cmbv/parc-instrumental/hautbois-et-cromornes>.

<sup>225</sup> Benoît Dratwicki, *Atys. Tragédie en musique (1676). Carnet de bord de la production dirigée par Alexis Kossenko*, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, Cahier Philidor n°44, janvier 2024, [omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/25565](https://omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/25565), p. 33-53.

accompagner des récits tirés de ballets, des airs de cour ou des chansons. Or, les musiciens de la Chambre du roi, tout comme ceux des musiques particulières de la reine ou des princes du sang, ne comptent – depuis les années 1640 et jusqu’au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle – que des joueurs de luth, de clavecin (ou d’épinette) et de viole. Les *États de la France* en font foi<sup>226</sup> : il n’est jamais fait mention de joueurs de violon (dessus, basse ou toute autre partie) dans ces documents administratifs. Or, même si l’on sait que les détenteurs pouvaient parfois jouer d’un autre instrument que celui de l’intitulé de leur charge (des chanteurs possédant même parfois des charges d’instruments et vice-versa), dans le cas des violistes, peu de doute est permis quant à la réalité de leur pratique.

**Détenteurs des charges de viole à la cour  
d’après les *États de la France*<sup>227</sup> :**

BEAUMAVIEL, François  
BLEZEAU, Jean  
CAIGNET, Gabriel I, dit l’Aîné  
FORQUERAY, Antoine  
ITHIER, Henry Gaston, dit le Fils  
ITHIER, Léonard  
ITHIER, Léonard Henry  
ITHIER, Nicolas  
KAICLER, Jean Baltazar  
LA BARRE, Pierre de  
LA FONTAINE, Charles de  
MARAIS, Marin  
MARAIS, Vincent  
MARTIN, Pierre  
PHILIDOR, Nicolas  
DANICAN PHILIDOR, Pierre  
DANICAN, dit le Fils  
RICHARD, Étienne  
SALLANTIN, Alexandre

Au sein de la liste relevée par Erik Kocevar pour les règnes de Louis XIII, Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, seul le chanteur François Beaumavielle – qui obtient une place de joueur de dessus de viole à la musique de Monsieur en 1682 – n’a peut-être pas réellement joué de cet instrument (ce qui reste d’ailleurs à prouver).

Il est certain que le choix de quatre basses de viole comme basses d’archet du petit chœur n’est pas anodin : c’est justement l’expérience que nous souhaitons mener. Un son plus feutré, moins rond et moins vibrant mais aussi plus précis, une esthétique générale plus proche de celle qu’on imagine aujourd’hui être alors en vigueur dans le ballet de cour et la musique de salon du XVII<sup>e</sup> siècle permettront de créer un univers sonore particulier durant les récitatifs. Les univers sonores entre danses, chœurs et récitatifs seront ainsi nettement différenciés.

---

<sup>226</sup> Voir Erik Kocevar, « *États de la France* (1644-1789). La Musique : les institutions et les hommes » dans *Recherches sur la musique française classique*, XXX (1999-2000), Paris, Picard, 2003.

<sup>227</sup> Erik Kocevar, « *États de la France* (1644-1789). La Musique : les institutions et les hommes » dans *Recherches sur la musique française classique*, XXX (1999-2000), Paris, Picard, 2003, p. 390.

### Quand joue le petit chœur ?

Les expérimentations précédentes du Centre de musique baroque de Versailles ont cherché à appliquer le fruit des travaux de recherche menés par Graham Sadler depuis de nombreuses années<sup>228</sup>, montrant que le petit chœur ne joue pas tout au long des ouvrages lyriques. Les partitions générales des opéras de Lully imprimées par Ballard du vivant du compositeur (et jusqu'en 1689) en témoignent : la mention « basse continue » combinée à la présence de chiffrages n'est présente que dans les récits simples, les récits accompagnés, les chœurs (pour lesquels deux lignes de basse indiquent systématiquement la présence des basses du grand chœur en plus des basses du petit chœur) et de rares préludes ou symphonies.

Une erreur dans la partition générale de *Persée* imprimée chez Ballard en 1682 peut laisser planer un doute : dans l'ouverture, la mention « basse continue » apparaît à deux reprises sur la deuxième page. Mais c'est manifestement une erreur et, comme dans la quasi-totalité des ouvertures de Lully, le petit chœur doit se taire ici. Dans cet opéra, Lully propose d'habiles jeux entre les deux groupes de basses (7 basses du petit chœur ; 6 basses du grand chœur). D'abord au 3<sup>e</sup> acte, dans la scène où Euryale et Sténone menacent Persée de leur vengeance tandis que des monstres naissent du sang de Méduse. Les deux gorgones sont soutenues par le petit chœur (indiqué « basse continue » et chiffré), tandis que tout l'orchestre à cordes (dont les 6 basses de violon) accompagne la pantomime des monstres. Un jeu d'échanges serrés a lieu entre les deux groupes de basses (voir Fig. 14). Celui-ci est d'ailleurs conservé tardivement, puisque les parties séparées de 1746 témoignent encore du même dispositif (voir Fig. 15). Autre originalité au 4<sup>e</sup> acte : l'agitation des flots qui accompagne le duo « *Les vents impétueux...* », chanté par Mérope et Phinée, est figuré par un ostinato de basses que Lully confie explicitement à la « basse continue et [aux basses] de violon » pour un effet hautement dramatique (voir Fig. 16). Au 5<sup>e</sup> acte, la vivacité du combat entre les troupes de Persée et celles de Phinée donne lieu à un bref prélude où les deux groupes de basses sont divisés (voir Fig. 17). Enfin, notons que pour toute cette séquence, les chœurs chantant depuis le lointain ne sont accompagnés que par le petit chœur (voir Fig. 18).

### Quel mode de jeu pour le petit chœur ?

Le choix de quatre violes de gambe comme basses d'archet du petit chœur, aux côtés des deux théorbes et du clavecin, réinterroge une pratique expérimentée dans les précédentes productions menées avec le Concert Spirituel (*Ariane et Bacchus* de Marais, *Médée* de Charpentier et *Iphigénie en Tauride* de Desmarest et Campra), ainsi que dans *Atys* de Lully monté avec Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie : celle du jeu harmonique des violes de gambe<sup>229</sup>. Dans le cas d'un petit chœur regroupant deux violes de gambes et deux basses de violon, la répartition semblait logique : aux violes, la réalisation harmonique ; aux basses de violon, la ligne de basse. Dans le cas de quatre

---

<sup>228</sup> Graham Sadler, « The Role of the Keyboard Continuo in French Opera, 1673-1776 » dans *Early Music*, 8(2), 1980, p. 148-157 ; *id.*, « The basse continue in Lully's Operas: Evidence Old and New » dans Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider (éd.), *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully/L'Œuvre de Lully : Études des sources*, Hildesheim : Olms, 1999, p. 382-397 ; *id.*, « The chordal continuo in French Baroque opera: revisiting the evidence » dans *Early Music*, 51(4), décembre 2023, p. 604-615.

<sup>229</sup> Benoît Dratwicki, *Atys. Tragédie en musique (1676)*. *Carnet de bord de la production dirigée par Alexis Kossenko*, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, Cahier Philidor n°44, janvier 2024, [omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/25565](https://omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/25565), p. 33.

violes de gambe, d'autres répartitions sont possibles. La production de *Persée* sera donc le cadre d'une nouvelle expérimentation à ce sujet.

Comme nous l'avions repéré et mis en œuvre pour la production d'*Iphigénie en Tauride* de Desmarest et Campra, si l'on en croit les sources musicales d'époque, les récitatifs accompagnés par tout l'orchestre ne convoquent – pour la ligne de basse – que le petit chœur, sauf mention explicite contraire, comme c'est le cas dans *Persée* pour une section (voir Fig. 19). Pour notre production, seules les quatre violes de gambe soutiendront les autres cordes (violons et altos) dans ces séquences. L'absence de basses de violons engendrera nécessairement un son particulier, sans doute plus translucide, et imposera un jeu plus doux, plus précis et plus clair, propre à ne pas écraser la voix soliste, tout en mettant en valeur la déclamation des vers, l'accentuation des mots et le système de ponctuation.

### **La disposition de l'orchestre en fosse**

On ne sait pas au juste comment les musiciens étaient installés en fosse à la cour au XVII<sup>e</sup> siècle. L'iconographie sur le sujet est quasiment inexistante – du moins pour les opéras – et paraît en générale assez fantaisiste lorsqu'il s'agit de comédies-ballets. Le premier plan conservé pour l'Opéra de Paris, daté de 1671 (onze ans avant *Persée* donc) est une piste de réflexion que nous avons donc dû sérieusement prendre en compte, du fait de la rareté des témoignages<sup>230</sup> (voir Fig. 19). Il représente les musiciens faisant face à la scène, entourant le chef (le « batteur de mesure ») posté au centre contre la rampe. Le clavecin est à jardin, contre le nez de scène, entouré de trois pupitres de « basses d'accompagnement ». Côté cour deux pupitres de « dessus de violon » avec, derrière eux, un pupitre de « basses de violon ». Contre la rambarde séparant l'orchestre du parterre, un pupitre de « violettes » (terme désignant à coup sûr les parties intermédiaires de violon), un pupitre de « flûtes » et un pupitre de « bassons ». Le nombre de pupitres n'est sans doute pas à prendre au pied de la lettre ; on peut surtout en déduire l'emplacement des différents instruments, et non pas leur effectif.

Puisqu'à la cour, les vents sont considérés comme des instruments de scène, on n'a pas retenu leur présence en fosse. Par contre, pour les autres pupitres, on a respecté la répartition en deux groupes de basses de chaque côté du chef (les « basses d'accompagnement » – c'est-à-dire les basses du petit chœur – à jardin, et les « basses de violon » – c'est-à-dire les basses du grand chœur – à cour), ainsi que la présence des violons à la droite du chef, et celle des altos ceignant le tout contre la rambarde (voir Fig. 20). On n'avait pas osé aller jusque-là dans *Atys*, où l'on avait encore conservé certaines pratiques contemporaines, comme le fait d'avoir les violons à la gauche du chef (pour que les instruments soient tournés vers le public et non vers la scène et sonnent donc d'avantage dans la salle), et d'avoir une partie du continuo faisant face au chef mais tournant le dos aux chanteurs (voir Fig. 21 et 22).

---

<sup>230</sup> François-Charlemagne Lefebvre, *Établissement de l'Académie royale de musique établie rue Mazarine vis-à-vis celle Guénégaud en 1671, Cambert chef*, [entre 1814 et 1855], F-Po/ Fonds Castil-Blaze.

## Bibliographie

### Presse

*Abrégé du Journal de Paris*  
*Esprit des journaux français et étrangers (L')*  
*Journal de musique*  
*Mercure de France*  
*Mercure galant*  
*Spectacles de Paris (Les)*

### Sources

ANONYME, *Garrick, ou les acteurs anglais... traduit de l'Anglais, seconde édition augmentée*, Paris, Costard, 1770.

CLÉMENT (Jean-Marie-Bernard) et LA PORTE (Joseph de), *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775.

DUREY DE NOINVILLE (Jacques Bernard) et TRAVENOL (Louis), *Histoire du théâtre de l'Opéra en France...*, Paris, Barbov, 1753.

LA BORDE (Jean-Benjamin de), *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Onfroy, 1780.

LA PORTE (Joseph de) et CHAMFORT (Sébastien-Roch-Nicolas), *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776.

LADVOCAT (Louis), *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra. Textes présentés et annotés par Jérôme de La Gorce*, Cahors, Cicero éditeur, 1993.

PARFAICT (Claude et François), *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756.

PARFAICT (Claude et François), *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, ms, [1741], F-Pn/ NAF 6532.

TITON DU TILLET (Évrard), *Le Parnasse français*, Paris, Coignard fils, 1732.

## Études

BANDUCCI (Antonia L.), « Acteurs and Actrices as Muses: The Case for Jean-Baptiste Lully's Repertory Troupe (1672–86) » dans *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 21 (2015) n°1, mise en ligne en 2017 : <https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-21-no-1/acteurs-and-actrices-as-muses-the-case-for-jean-baptiste-lullys-repertory-troupe/>.

BARBIER (Patrick), *La Maison des Italiens. Les Castrats à Versailles*, Paris, Grasset, 1998.

BENOÎT (Marcelle), *Versailles et les musiciens du roi. Étude institutionnelle et sociale. 1661-1733*, Paris, Picard, 1971.

BOLDUC (Benoît), « From Marvel to Camp: Medusa for the Twenty-First Century », *Journal of Seventeenth-Century Music*, 10/1 (2004) « Le Théâtre de sa Gloire: Essays on *Persée*, Tragédie en Musique by Quinault and Lully », <https://sscm-jscm.org/v10n01.html> (consulté le 26 décembre 2024).

BOUCHER (Thierry), « Un haut lieu de l'Opéra de Lully : la salle de spectacle du château de Saint-Germain-en-Laye » dans LA GORCE (Jérôme de) et SCHNEIDER (Herbert) (éd.), *Jean-Baptiste Lully*, actes du colloque Saint-Germain-en-Laye/Heidelberg 1987, Laaber, Laaber Verlag, p. 457-467.

BOUISSOU (Sylvie), DENÉCHEAU (Pascal) et MARCHAL-NINOSQUE (France), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, Paris, Garnier, 2019.

BOURSAULT (Edmé), *Les Mots à la mode* dans *Œuvres choisies de Boursault*, Paris, Firmin-Didot, 1811.

BOUYSSÉ (Alain), « Les habits de *Persée* », *Revue d'histoire du théâtre*, 171 (1991), p. 231-241.

CARBONNIER (Youri), « Les voix de dessus à la Chapelle royale au XVIII<sup>e</sup> siècle : Castrats, pages et faussets (1715-1792) », *Revue de musicologie*, t. 105, 2019, n°2, p. 245-284.

COEYMAN (Barbara), « Theatres for opera and ballet during the reigns of Louis XIV and Louis XV », *Early music*, February 1990, p. 22-37.

DIEU (Lionel), « Le manuscrit de Boucard : un manuscrit inconnu du *Persée* de Lully révèle la mise en scène et l'utilisation du théâtre en machine », *Ostinato rigore*, 8/9 (1996/1997), « Les musiciens au temps de Louis XIV », p. 123-142.

DRATWICKI (Benoît), « À la ville, à la cour : les deux troupes d'opéra de Lully et leur évolution du Grand Siècle à la fin de l'Ancien Régime (1672-1791). Un exemple de circulation d'artistes aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », dans DE LUCCA (Emanuele) et NESTOLA (Barbara) (éd.), *Théâtres à recettes et spectacles non payants (1661-1791). Circulations, créations, transversalité*, Littératures classiques n°113/2024, Toulouse, Presses universitaires du midi, p. 17-40.

DRATWICKI (Benoît), « L'opéra de cour sous le règne de Louis XV. De la Cour de marbre au manège de la Grande Écurie (1729-1751) : la tradition à l'épreuve du progrès » dans NESTOLA (Barbara) et SOURY (Thomas) (éd.), *L'opéra de cour en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : Goût, espaces, pratiques*, Bulletin du Centre de recherche du Château de Versailles, à paraître (2025).

DRATWICKI (Benoît), « Le renouveau de l'orchestre français à l'âge classique (1760-1770) : l'exemple du *Persée* versaillais de 1770 » dans DURON (Jean) et GÉTREAU (Florence) (éd.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV : instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 373-397.

DRATWICKI (Benoît), « Lully d'un siècle à l'autre : du modèle au mythe (1754-1774) » dans TERRIE (Agnès) et DRATWICKI (Alexandre) (éd.), *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX<sup>e</sup> siècle*, Symétrie/Palazzetto Bru Zane, Lyon/Venise, 2010, p. 309-346.

DRATWICKI (Benoît), *Atys. Tragédie en musique (1676). Carnet de bord de la production dirigée par Alexis Kossenko*, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, Cahier Philidor n°44, janvier 2024, [omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/25565](https://omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/25565).

DRATWICKI (Benoît), *La distribution de Persée en 1770 : un exemple de mutation esthétique*, Academia.edu, mai 2019 : [https://www.academia.edu/39234386/La\\_distribution\\_de\\_Persée\\_en\\_1770\\_un\\_exemple\\_de\\_mutation\\_esthétique](https://www.academia.edu/39234386/La_distribution_de_Persée_en_1770_un_exemple_de_mutation_esthétique), mai 2019, (consulté le 26 décembre 2024).

DRATWICKI (Benoît), *Le Persée des fêtes de 1770. Un collectif d'artistes à la gloire du « Goût français »*, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2009, <https://omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/23132> (consulté le 26 décembre 2024).

GIRDLESTONE (Cuthbert), *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève/Paris, Droz, 1972.

GLUCK (Arnaud), « Dessus mués » en France aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles. Qui étaient-ils ? Que chantaient-ils ?, Mémoire de master, Schola Cantorum Basiliensis, 2024, 143 pages.

KOCEVAR (Érik), « États de la France (1644-1789). La Musique : les institutions et les hommes » dans *Recherches sur la musique française classique*, XXX (1999-2000), Paris, Picard, 2003.

LA GORCE (Jérôme de), « L'Académie royale de musique en 1704, d'après des documents inédits conservés dans les archives notariales », *Revue de Musicologie*, 65/2 (1979), p. 160-191.

LA GORCE (Jérôme de), « Vestiges des matériels de l'Opéra à l'époque de Lully : les parties de haute-contre de violon pour *Le Triomphe de l'Amour* et *Persée* » dans LA GORCE (Jérôme de) et SCHNEIDER (Herbert) (éd.), *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully/L'œuvre de Lully : études des sources. Hommage à Lionel Sawkins*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 1999, p. 337-351.



LACHEZE (Cyril), « La tenue du violon à l'époque baroque. Quelles sources pour une histoire du geste ? », *e-Phaïstos*, n° II-2, décembre 2013, p. 28-42.

LACHEZE (Cyril), « Le jeu du violon en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », *Arrêt sur scène*, n°5, 2016, p. 153-159.

LACHEZE (Cyril), « Les tenues du violon en Europe, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Identification, implications, restitution » dans Luc Charles-Dominique et Raffaele Pinelli (éd.), *Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie*, Université Côte d'Azur, 2022, p.73-88.

LACROIX (Paul), *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle par Jean-Nicolas du Tralage. Extraits mis en ordre et publiés d'après le manuscrit original par le bibliophile Jacob, avec une notice sur le recueil du Sieur du Tralage*, Paris, 1880.

LEFEBVRE (François-Charlemagne), *Établissement de l'Académie royale de musique établie rue Mazarine vis-à-vis celle Guénégaud en 1671, Cambert chef*, [entre 1814 et 1855], F-Po/ Fonds Castil-Blaze.

LEGRAND (Raphëlle), « Persée de Lully et Quinault : orientations pour l'analyse dramaturgique d'une tragédie en musique », *Analyse Musicale*, 27 (2<sup>e</sup> trimestre 1992), p. 9-14.

NANCY (Sarah), « Méduse et la fascination de la voix dans la tragédie en musique » dans Dumoulié (Camille) (éd.), *Fascinations musicales. Musique, littérature, philosophie*, Paris, Desjonquères, 2006, p. 137-158.

NESTOLA (Barbara), « L'opéra de cour de Mazarin à la Régence (1640-1723) » dans NESTOLA (Barbara) et SOURY (Thomas) (éd.), *L'opéra de cour en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : Goût, espaces, pratiques*, Bulletin du Centre de recherche du Château de Versailles, à paraître (2025).

NESTOLA (Barbara), DRATWICKI (Benoît), DUBRUQUE (Julien) et LECONTE (Thomas), *The Fashioning of French Opera (1672-1791). Identity, production, networks*, Turnhout, Brepols, 2023.

NORMAN (Buford), « Rivalry and Collaboration: The Role of Mérope in Act I, Scene 4 of Quinault and Lully's *Persée* », *Journal of Seventeenth-Century Music*, 10/1 (2004) « Le Théâtre de sa Gloire: Essays on *Persée*, Tragédie en Musique by Quinault and Lully », <https://sscm-jscm.org/v10n01.html> (consulté le 26 décembre 2024).

NORMAN (Buford), *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre, Mardaga, 2009.

NORMAN (Buford) et BROOKS (William), *Critical and analytical chronology of opera performances in Paris and at court from 1655 to 1687*, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2023, <https://omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/23924> (consulté le 26 décembre 2024).

PIERCE (Ken) et THORP (Jennifer), « The Dances in Lully's *Persée* », *Journal of Seventeenth-Century Music*, 10/1 (2004) « Le Théâtre de sa Gloire: Essays on *Persée*, Tragédie en Musique by Quinault and Lully », <https://sscm-jscm.org/v10n01.html> (consulté le 26 décembre 2024).

POIDEVIN (Nelly), « L'archet dans l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : morphologie, tenue, articulation » dans Jean Duron et Florence Gétreau (éd.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV : instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 105-118.

PROCTOR (Gregory), « A Schenkerian Look at Lully », *Journal of Seventeenth-Century Music*, 10/1 (2004) « Le Théâtre de sa Gloire: Essays on *Persée*, Tragédie en Musique by Quinault and Lully », <https://sscm-jscm.org/v10n01.html> (consulté le 26 décembre 2024).

ROSOW (Lois), « Lully's Musical Architecture: Act IV of *Persée* », *Journal of Seventeenth-Century Music*, 10/1 (2004) « Le Théâtre de sa Gloire: Essays on *Persée*, Tragédie en Musique by Quinault and Lully », <https://sscm-jscm.org/v10n01.html> (consulté le 26 décembre 2024).

SADLER (Graham), « The *basse continue* in Lully's Operas: Evidence Old and New » dans LA GORCE (Jérôme de) et SCHNEIDER (Herbert) (éd.), *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully/L'Œuvre de Lully : Études des sources*, Hildesheim : Olms, 1999, p. 382-397.

SADLER (Graham), « The chordal continuo in French Baroque opera: revisiting the evidence » dans *Early Music*, 51(4), décembre 2023, p. 604-615.

SADLER (Graham), « The Role of the Keyboard Continuo in French Opera, 1673-1776 » dans *Early Music*, 8(2), 1980, p. 148-157.

SCHMIDT (Carl B.), *The livrets of Jean-Baptiste Lully's tragédies lyriques*, New York, Performer's editions, 1995.

SCHNEIDER (Herbert), « Zur dramaturgischen und musikalischen Konzeption der Tragédie en musique von Jean-Baptiste Lully aufgezigt an *Roland* und *Persée* » dans SEEDORF (Thomas) (éd.), *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart : Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005-2007*, Laaber, Laaber-Verlag, 2010, p. 175-198.

SCHNEIDER (Herbert), *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke, von Jean-Baptiste Lully (LWV)*, Tutzing, Hans Schneider, 1981.

SHARPIN (Grégoire), *Les pages de la Musique du roi*, Maîtrise de musicologie, Université de Paris IV Sorbonne, 1986, 361 pages.

## Discographie

CHARPENTIER (Marc-Antoine), *Médée*, Le Concert Spirituel, Hervé Niquet (direction), Alpha classics, 2024.

DESMAREST (Henry) et CAMPRA (André), *Iphigénie en Tauride*, Le Concert Spirituel, Hervé Niquet (direction), Alpha, 2025.

LULLY (Jean-Baptiste) et FRANCŒUR (Louis-Joseph), *Armide* (1778), Le Concert Spirituel, Hervé Niquet (direction), Alpha classics, 2020.

LULLY (Jean-Baptiste), DAUVERGNE (Antoine), FRANCŒUR (François) et BURY (Bernard de), *Persée* (1770), Le Concert Spirituel, Hervé Niquet (direction), Alpha classics, 2017.

MARAIS (Marin), *Ariane et Bacchus*, Le Concert Spirituel, Les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles, Hervé Niquet (direction), Alpha classics, 2023.

## Figures

**P E R S E E,**  
*T R A G E D I E*  
**M I S E**  
**EN MUSIQUE,**  
*Par Monsieur de Lully, Escuyer, Conseiller  
Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de  
France & de ses Finances, & Sur-Intendant  
de la Musique de Sa Majesté*



**A P A R I S,**  
Par **CHRISTOPHE BALLARD**, seul Imprimeur du Roy pour la Musique,  
ruë Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse.  
**ET SE VEND**  
A la Porte de l'Academie Royale de Musique, ruë Saint Honoré.  
*M. DC. LXXXII.*  
**AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTE.**

Fig. 1 : Jean-Baptiste Lully, *Persée* (partition), Paris, Ballard, 1682.

# P E R S E E, T R A G E D I E

REPRESENTÉE  
PAR L'ACADEMIE ROYALE  
DE MUSIQUE.

*Le dix-septième Avril 1682.*



On la vend  
A PARIS,  
A l'Entrée de la Porte de l'Académie Royale de Musique,  
au Palais Royal, rue Saint Honoré.  
*Imprimée aux despens de ladite Académie.*  
Par CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du  
Roy pour la Musique.  

---

M. DC. LXXII.  
*Avec Privilege de Sa Majesté.*

Fig. 2 : Philippe Quinault, *Persée* (livret), Paris, Ballard, 1682.



2  
Amour ne fut bien engagé, Le devoir sur mon Coeur vous  
donne un juste Empire, Vous ne devez pas craindre un change-  
ment fatal, Un amant assuré du bonheur qu'il de-  
sire peut-il être jaloux d'un malheureux rival  
et moins constant, Quel plaisir prenez-vous à vous troubler vous-même  
et de quoy votre amour peut-il être allarmé, Je  
suis votre rival avec un soin extrême, à ton accoutu-  
mé de fuir ce que l'on aime, à ton accoutumé de  
fuir ce que l'on aime, puisque vous craignez de le voir, Tout vous fait  
peur tout vous irrite, vous m'apprenez à craindre un héros glori-  
eux, Je ne veux point voir son mérite, votre importun soup-  
çon veut-il mouvrir les yeux, je ne veux point voir son mérite

Fig. 3 : Jean-Baptiste Lully, *Persée*, partie séparée annotée du rôle d'Andromède (1746), F-Po/ Mat 201 n°5, p. 2.





Fig. 4 : Jean Mariette, *Mademoiselle Rochois chantant à l'Opéra*, estampe, Paris : Mariette, [s.d.], Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (74).



*Fig. 5 : Jean Bérain, [Vénus et la cour céleste dans une gloire pour la scène finale de Persée en 1682] dans Recueil de décorations de théâtre recueillies par Monsieur Levesque, garde général des magasins des Menus Plaisirs de la Chambre du roi, Paris, 1752, t. 4, F-Pan/ CP O<sup>1</sup> 3241 n°65a.*



xxij

PROLOGUE:  
CHOEUR DES SUIVANS DE LA VERTU  
ET DE LA FORTUNE.

The musical score is arranged in a choir format with multiple staves. The lyrics are: "de. Les Dieux ne l'ont donné que pour le bien du monde. Que ses travaux font grands! Que de. Les Dieux ne l'ont donné que pour le bien du monde. Que ses travaux font grands! Que Les Dieux ne l'ont donné que pour le bien du monde. Que ses travaux font grands! Que Les Dieux ne l'ont donné que pour le bien du monde. Que". The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'c'. The basso continuo part is labeled "BASSE-CONTINUE." and consists of several empty staves.

Fig. 6 : Jean-Baptiste Lully, *Persée*, Paris, Ballard, 1682, p. xxij.



*Fig. 7 : Jean-Baptiste Lully, Persée, Paris, Baussen, 1710 (frontispice de l'acte IV).*

Au centre : Persée, volant et Andromède, attachée au rocher  
À l'avant à gauche : Cassiope, Céphée. Devant eux : Phinée et Mérope



*Fig. 8 : Jean-Baptiste Lully, Persée, Amsterdam, Mortier, [ca 1710] (frontispice de la partition).*

- Au centre : Persée, volant et Andromède, attachée au rocher
- Au centre à droite : Mérope
- À l'arrière à droite : Phinée et ses troupes
- À l'avant à gauche : Cassiope et Céphée
- Au lointain : Éthiopiens sur le rivage



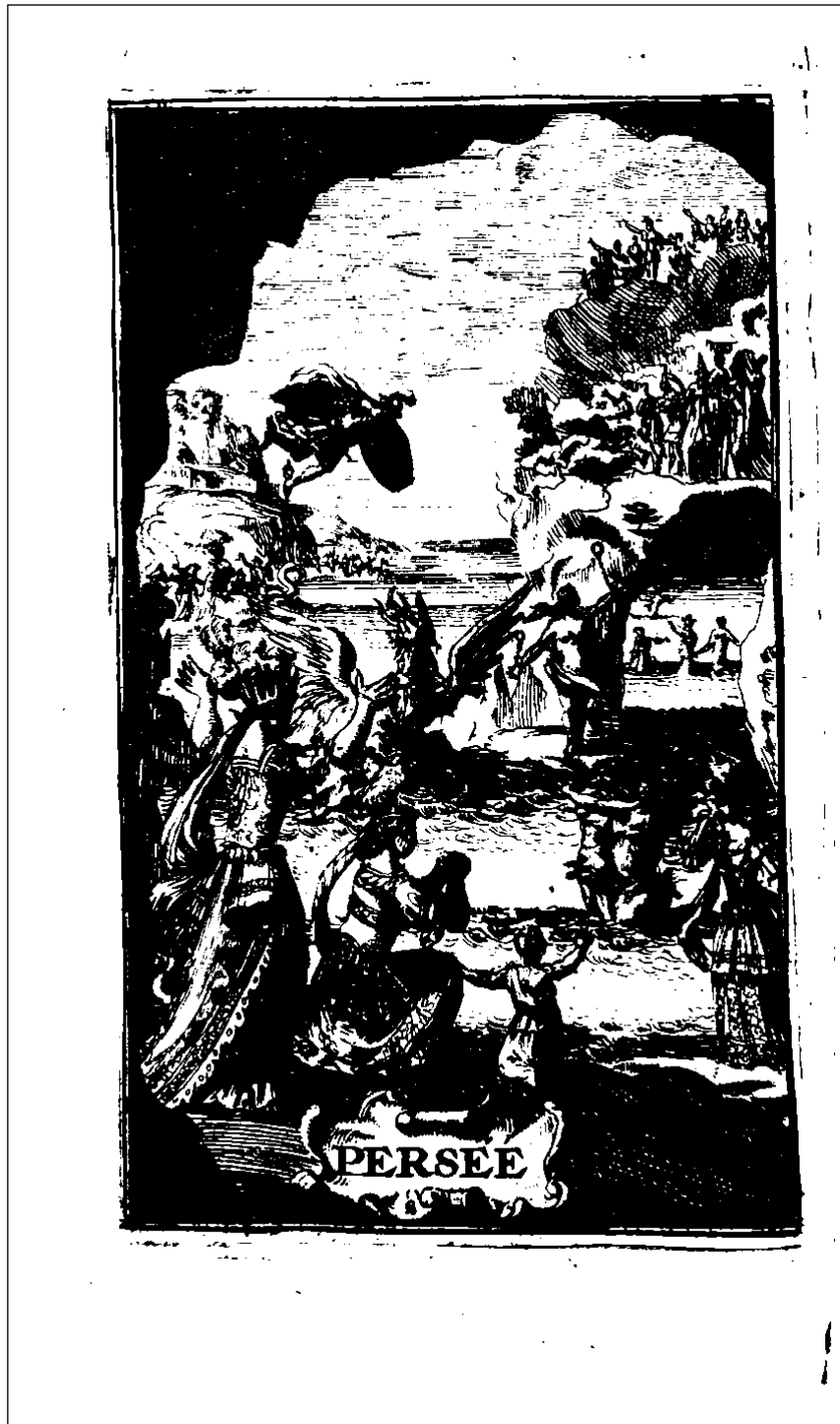


Fig. 9 : Philippe Quinault, *Persée dans Recueil général des opéras*, Amsterdam, 1684, t. 2.

Céphée et Phinée sont absents, proposant, autour de l'acte héroïque de Persée, un univers de désolation principalement féminin.



Fig. 10 : [Cassiope et Andromède] dans *Dessins originaux et croquis d'habillements, mascarades, scènes et décorations de théâtre...*, 1768, F-Pn/ Cat II, 1460, planche n°87.

Cassiope et Andromède (dessin de détail inspiré des deux frontispices précédents).



## A C T E IV.

Le Theatre change, & represente la Mer,  
& un Rivage bordé de Rochers.

~~~~~

### SCENE PREMIERE.

TROUPES D'ETHIOPiens, PHINEE  
& MEROPE.

Troupe d'Ethiopiens.



*Ourons, courons tous admirer,  
Le Vainqueur de Meduse.*

PHINEE.

*Persee est de retour, chacun court  
l'honorer;*

*Et le bonheur public va me desesperer.*

*Non, non, il n'est plus temps qu'un vain espoir  
m'abuse.*

38

P E R S E E,

Seconde Troupe d'Ethiopiens.

*Courons, courons tous admirer  
Le Vainqueur de Meduse.*

M E R O P E.

*Allons en secret soupier:*

*Non, je ne puis plus me montrer*

*Triste comme je suis, interdite & confuse.*

Troisième Troupe d'Ethiopiens.

*Courons, courons tous admirer  
Le Vainqueur de Meduse.*



Fig. 11 : Philippe Quinault Persée, Paris, Ballard, 1682, p. 37-38.



Fig. 12 : Nicolas Arnould, *Joueur de violon de chez le roi*, eau-forte et burin, 36,7 x 26 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, L 67 LR/55 Recto.





*Fig. 13 a : Jean Bérain et son atelier, [Scène finale de Thétis et Pélée] dans Recueil de décorations de théâtre recueillies par Monsieur Levesque, garde général des magasins des Menus Plaisirs de la Chambre du roi, Paris, 1752, t. 5, F-Pan/ CP O<sup>1</sup> 3242 A n°44.*





*Fig. 13 b : Jean Bérain (et atelier), [Scène finale de Thétis et Pélée] dans Recueil de décorations de théâtre recueillies par Monsieur Levesque, garde général des magasins des Menus Plaisirs de la Chambre du roi, Paris, 1752, t. 5, F-Pan/ CP O<sup>1</sup> 3242 A n°44 (détail).*

572 P E R S E E,

nous. Vangeons Meduse, vâgeôs-nous, vangeôs-nous. Vangeons Meduse, vâgeôs-nous, vâgeons-nous.

nous. Vangeons Meduse, vâgeôs-nous, vangeôs-nous. Vangeons Meduse, vâgeôs-nous, vâgeons-nous.

Violons. Basses-Continues. Violons. Basses-Continues.

nous. Servez nos fureurs armez-vous, .ij. Vêgeôsmeduse, vêgeôs-no°, vêgeôs-nous.

nous. Servez nos fureurs armez-vous, .ij. Vêgeôsmeduse, vêgeôs-no°, vêgeôs-nous.

Violons. Basses-Continues.

Fig. 14 : Jean-Baptiste Lully, *Persée*, Paris, Ballard, 1682, p. 172.





TRAGÉDIE. 185

VIOLONS.

Basse-Continuë, & de Violon.

Les Vents impetueux s'é-

VIOLONS.

Basse-Continuë, & de Violon.

A a

Fig. 16 : Jean-Baptiste Lully, *Persée*, Paris, Ballard, 1682, p. 185.

284

P E R S E E,  
S C E N E V.

PHINE'E, SA SUITE ET LES MESMES ACTEURS  
DE LA SCENE PRECEDENTE.

PERSEE.

CEPHEE

PHINE'E.

VIOLONS.

BASSE-CONTINUE.

Fig. 17 : Jean-Baptiste Lully, *Persée*, Paris, Ballard, 1682, p. 284.

P E R S E E.

The image shows a page of a musical score for the opera 'Persée' by Jean-Baptiste Lully. The page is numbered 302 in the top left corner. The title 'P E R S E E.' is centered at the top. The score is divided into several parts: Tenors (Ténor), Violins (VIOLONS), and Bass Continuo (BASSE-CONTINUE). The lyrics for the Tenors are: 'Qu'il n'échape pas, qu'il perisse. Qu'il n'éch. .ij. Qu'il n'échape'. The music is written in a style characteristic of the 17th century, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines. The Tenors part consists of five staves, each with a vocal line and the corresponding lyrics. The Violins part consists of five staves of music. The Bass Continuo part consists of two staves of music. The page is numbered 302 in the top left corner.

Fig. 18 : Jean-Baptiste Lully, *Persée*, Paris, Ballard, 1682, p. 302.

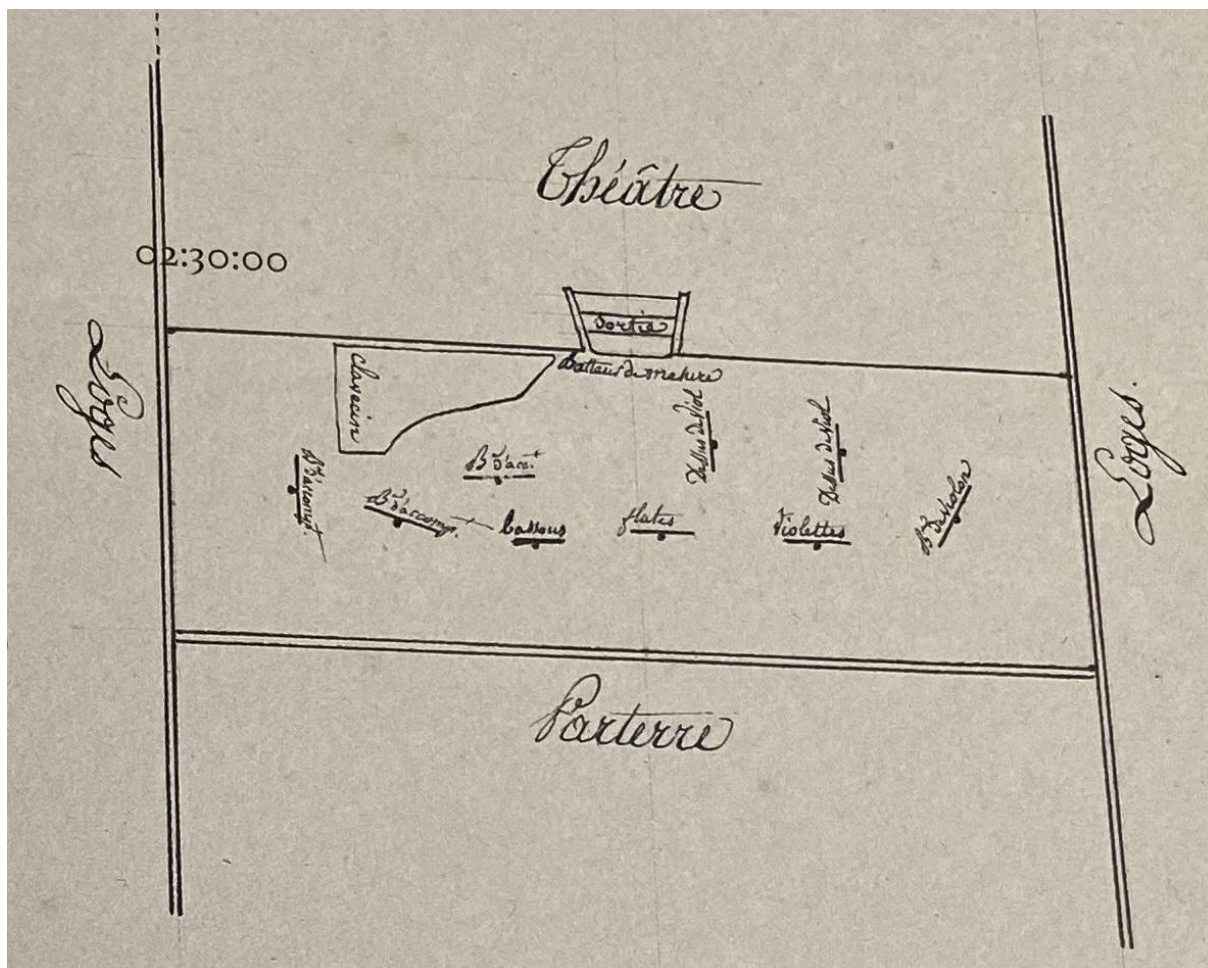


Fig. 19 : François-Charlemagne Lefebvre, Établissement de l'Académie royale de musique établie rue Mazarine vis-à-vis celle Guénégaud en 1671, Cambert chef, [entre 1814 et 1855], F-Po/ Fonds Castil-Blaze.



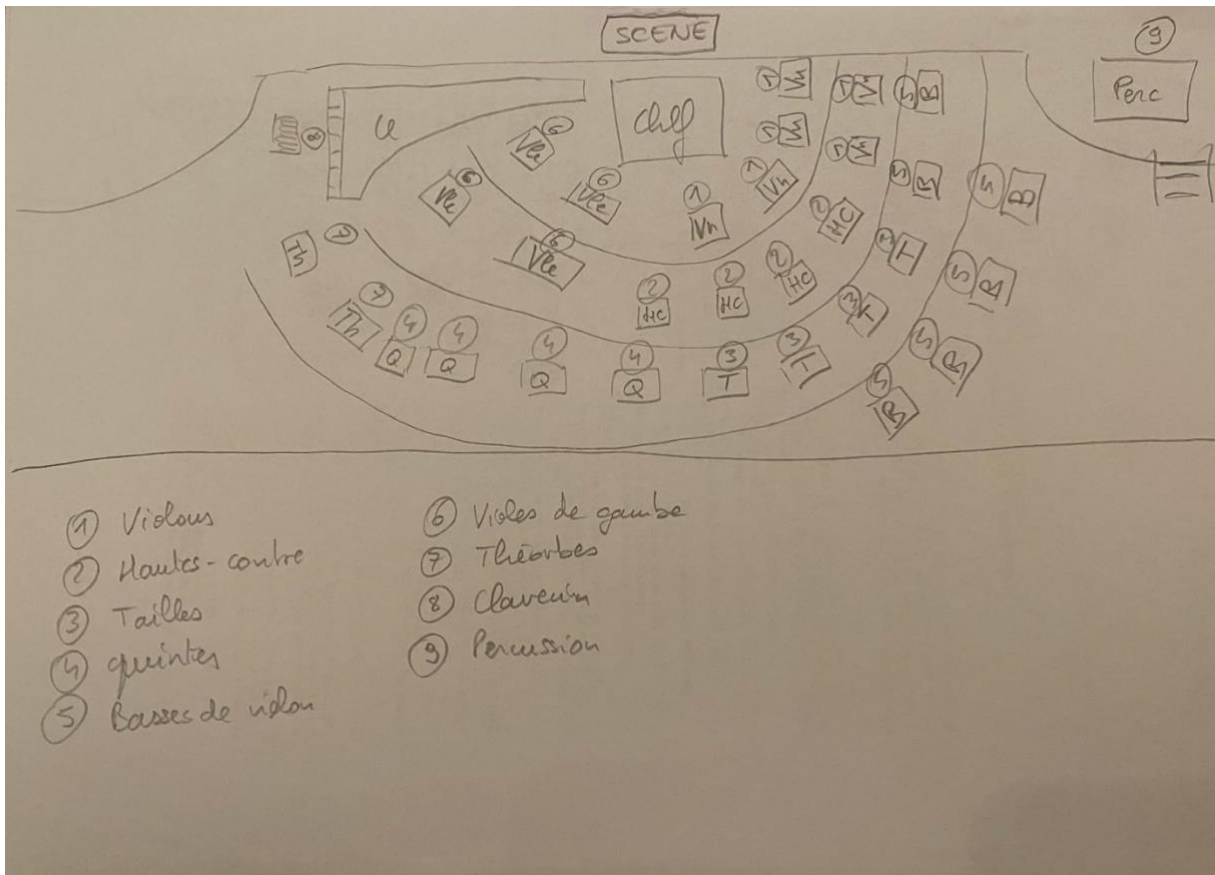


Fig. 20 : Proposition de disposition des musiciens dans la fosse pour le concert de Persée au Théâtre des Champs-Élysées le 14 février 2014 (plan prévisionnel au 28.12.24).





*Fig. 21 : Jean-Baptiste Lully, Atys, Alexis Kossenko, Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie, Théâtre des Champs-Élysées (24 mars 2024) © Anne-Elise Grobois.*



*Fig. 22 : Jean-Baptiste Lully, Atys, Alexis Kossenko, Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie, Théâtre des Champs-Élysées (24 mars 2024) © Anne-Elise Grobois.*

## Table des matières

|                                                                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Un nouveau regard sur Persée de Lully (1682)</i> .....                                                             | 3  |
| <b>Quelques mots sur Persée</b> .....                                                                                 | 7  |
| <b>Synopsis de Persée</b> .....                                                                                       | 8  |
| <b>Persée à Versailles en 1682 : un tournant ?</b> .....                                                              | 10 |
| <b>Les sources de Persée</b> .....                                                                                    | 11 |
| <i>Interprètes et pratiques des opéras de Lully à la cour dans les années 1680</i> .....                              | 13 |
| <b>La distribution</b> .....                                                                                          | 13 |
| La grille d'emplois de Persée : .....                                                                                 | 16 |
| Cassiope .....                                                                                                        | 19 |
| Céphée.....                                                                                                           | 21 |
| Andromède.....                                                                                                        | 22 |
| Persée .....                                                                                                          | 24 |
| Mérope .....                                                                                                          | 27 |
| Phinée.....                                                                                                           | 33 |
| Méduse.....                                                                                                           | 35 |
| Mercure .....                                                                                                         | 38 |
| Vénus .....                                                                                                           | 38 |
| <b>Les chœurs</b> .....                                                                                               | 39 |
| <b>La notion d'« orchestre »</b> .....                                                                                | 44 |
| <b>Les cordes ou « grand chœur »</b> .....                                                                            | 45 |
| L'effectif .....                                                                                                      | 45 |
| Instrumentarium, questions organologiques et modes de jeu .....                                                       | 45 |
| <b>Les vents</b> .....                                                                                                | 46 |
| Des instruments de scène .....                                                                                        | 46 |
| Du consort au trio.....                                                                                               | 46 |
| Fonction dramaturgique et couleur instrumentale .....                                                                 | 47 |
| Les instruments à vent dans Persée.....                                                                               | 47 |
| L'instrumentarium .....                                                                                               | 49 |
| <b>Le continuo ou « petit chœur »</b> .....                                                                           | 49 |
| Quel effectif pour le petit chœur ? .....                                                                             | 49 |
| Quand joue le petit chœur ? .....                                                                                     | 51 |
| Quel mode de jeu pour le petit chœur ? .....                                                                          | 51 |
| <b>La disposition de l'orchestre en fosse</b> .....                                                                   | 52 |
| <i>Bibliographie</i> .....                                                                                            | 53 |
| <b>Presse</b> .....                                                                                                   | 53 |
| <b>Sources</b> .....                                                                                                  | 53 |
| <b>Études</b> .....                                                                                                   | 54 |
| <i>Discographie</i> .....                                                                                             | 58 |
| <i>Figures</i> .....                                                                                                  | 59 |
| Fig. 1 : Jean-Baptiste Lully, Persée (partition), Paris, Ballard, 1682.....                                           | 59 |
| Fig. 2 : Philippe Quinault, Persée (livret), Paris, Ballard, 1682.....                                                | 60 |
| Fig. 3 : Jean-Baptiste Lully, Persée, partie séparée annotée du rôle d'Andromède (1746), F-Po/ Mat 201 n°5, p. 2..... | 61 |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Fig. 4 : Jean Mariette, Mademoiselle Rochois chantant à l'Opéra, estampe, Paris : Mariette, [s.d.],<br>Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (74).<br>.....                                                                                                         | 62 |
| Fig. 5 : Jean Bérain, [Vénus et la cour céleste dans une gloire pour la scène finale de Persée en 1682] dans<br>Recueil de décorations de théâtre recueillies par Monsieur Levesque, garde général des magasins des<br>Menus Plaisirs de la Chambre du roi, Paris, 1752, t. 4, F-Pan/ CP O <sup>1</sup> 3241 n°65a. .... | 63 |
| Fig. 6 : Jean-Baptiste Lully, Persée, Paris, Ballard, 1682, p. xxij. ....                                                                                                                                                                                                                                                | 64 |
| Fig. 7 : Jean-Baptiste Lully, Persée, Paris, Baussen, 1710 (frontispice de l'acte IV). ....                                                                                                                                                                                                                              | 65 |
| Fig. 8 : Jean-Baptiste Lully, Persée, Amsterdam, Mortier, [ca 1710] (frontispice de la partition). ....                                                                                                                                                                                                                  | 66 |
| Fig. 9 : Philippe Quinault, Persée dans Recueil général des opéras, Amsterdam, 1684, t. 2. ....                                                                                                                                                                                                                          | 67 |
| Fig. 10 : [Cassiope et Andromède] dans Dessins originaux et croquis d'habillements, mascarades, scènes et<br>décorations de théâtre..., 1768, F-Pn/ Cat II, 1460, planche n°87. ....                                                                                                                                     | 68 |
| Fig. 11 : Philippe Quinault Persée, Paris, Ballard, 1682, p. 37-38. ....                                                                                                                                                                                                                                                 | 69 |
| Fig. 12 : Nicolas Arnoult, Joueur de violon de chez le roi, eau-forte et burin, 36,7 x 26 cm, Paris, Musée du<br>Louvre, Département des Arts graphiques, L 67 LR/55 Recto. ....                                                                                                                                         | 70 |
| Fig. 13 a : Jean Bérain et son atelier, [Scène finale de Thétis et Pélée] dans Recueil de décorations de<br>théâtre recueillies par Monsieur Levesque, garde général des magasins des Menus Plaisirs de la Chambre<br>du roi, Paris, 1752, t. 5, F-Pan/ CP O <sup>1</sup> 3242 A n°44. ....                              | 71 |
| Fig. 13 b : Jean Bérain (et atelier), [Scène finale de Thétis et Pélée] dans Recueil de décorations de théâtre<br>recueillies par Monsieur Levesque, garde général des magasins des Menus Plaisirs de la Chambre du roi,<br>Paris, 1752, t. 5, F-Pan/ CP O <sup>1</sup> 3242 A n°44 (détail). ....                       | 72 |
| Fig. 14 : Jean-Baptiste Lully, Persée, Paris, Ballard, 1682, p. 172. ....                                                                                                                                                                                                                                                | 73 |
| Fig. 15 : Jean-Baptiste Lully, Persée, partie séparée de basse de violon du grand chœur (1746 ?), F-Po/ Mat<br>201 n°55, p. 11. ....                                                                                                                                                                                     | 74 |
| Fig. 16 : Jean-Baptiste Lully, Persée, Paris, Ballard, 1682, p. 185. ....                                                                                                                                                                                                                                                | 75 |
| Fig. 17 : Jean-Baptiste Lully, Persée, Paris, Ballard, 1682, p. 284. ....                                                                                                                                                                                                                                                | 76 |
| Fig. 18 : Jean-Baptiste Lully, Persée, Paris, Ballard, 1682, p. 302. ....                                                                                                                                                                                                                                                | 77 |
| Fig. 19 : François-Charlemagne Lefebvre, Établissement de l'Académie royale de musique établie rue<br>Mazarine vis-à-vis celle Guénégaud en 1671, Cambert chef, [entre 1814 et 1855], F-Po/ Fonds Castil-<br>Blaze. ....                                                                                                 | 78 |
| Fig. 20 : Proposition de disposition des musiciens dans la fosse pour le concert de Persée au Théâtre des<br>Champs-Élysées le 14 février 2014 (plan prévisionnel au 28.12.24). ....                                                                                                                                     | 79 |
| Fig. 21 : Jean-Baptiste Lully, Atys, Alexis Kossenko, Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie, Théâtre des<br>Champs-Élysées (24 mars 2024) © Anne-Elise Grobois. ....                                                                                                                                                       | 80 |
| Fig. 22 : Jean-Baptiste Lully, Atys, Alexis Kossenko, Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie, Théâtre des<br>Champs-Élysées (24 mars 2024) © Anne-Elise Grobois. ....                                                                                                                                                       | 81 |