

# Le prologue dramatique et l'allégorie générique à l'âge classique

Luke Arnason  
University of Guelph

Nul ne contesterait l'importance de l'allégorie comme mode de représentation et de raisonnement au XVII<sup>e</sup> siècle. Georges Couton, dans son important ouvrage sur les *Écritures codées*, nous rappelle que « la typologie biblique fournit du monde une vision totale dans laquelle l'allégorie trouve sa place [et] donne l'habitude de chercher aux choses des sens multiples : un fait est ce qu'il est, mais il est aussi un signe » (p. 17). En vertu de leur éducation biblique, les hommes du XVII<sup>e</sup> siècle interprétaient instinctivement tout texte comme étant composé de plusieurs « strates » sémantiques pouvant être comprises individuellement ou de façon complémentaire.

Couton décode pourtant rarement plus d'une strate sémantique à la fois. Comme une bonne partie de la critique du XX<sup>e</sup> siècle, qui est toujours à la recherche d'un rapport entre une œuvre et une situation réelle qui lui donnerait sa pertinence, il se contente le plus souvent d'illustrer la façon dont les auteurs emploient l'allégorie comme outil pour commenter l'actualité politique. En effet, la dimension politique de certaines œuvres allégoriques (les tableaux de Le Brun ou les prologues des opéras de Lully, par exemple) est tellement évidente, voire tellement surdimensionnée, qu'elle aveugle facilement et peut faire oublier les autres strates allégoriques. C'est notamment le cas de l'allégorie générique, qui est parfois constatée, mais rarement étudiée en détail<sup>1</sup>.

Or, l'intérêt renouvelé pour l'opéra lulliste et pour le théâtre à grand spectacle de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (genres allégoriques et systématiquement ornés d'un prologue) a donné naissance à des études analysant plus en profondeur le rapport entre l'allégorie politique et la forme même du spectacle, mettant en évidence l'interdépendance de l'allégorie politique et des autres « strates » sémantiques. Catherine Kintzler a d'abord noté que le passage d'une dramaturgie opératique calquée sur la pastorale à une nouvelle, modelée sur la tragédie, a conféré à l'opéra une dimension héroïque, avec pour conséquence de multiples retombées génériques :

---

<sup>1</sup> Par exemple, Christian Delmas, dans son ouvrage sur le théâtre à machines, *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, note plusieurs fois que ce théâtre « inscri[t] même dans le texte sa réflexion théorique par le biais de prologues mettant en scène les Muses, à dessein d'en accuser délibérément le propos novateur » (1985, p. 33) et « pour théoriser sur les problèmes de [son] genre particulier » (p. 60), mais ne propose pas d'analyse détaillée et systématique de ce procédé d'auto-théorisation.

Outre le parti dramatique, musical et spectaculaire que les auteurs peuvent en tirer, [la dimension héroïque] offre un avantage non négligeable : revu à la hausse, l'opéra se prête à un traitement politique. Non qu'il s'agisse de représenter une intrigue à caractère politique (puisque l'intrigue galante domine), mais le caractère noble et élevé des personnages qui la peuplent permet aisément l'allusion, l'allégorie, les personnages à clef, les prologues en forme de louange adressée au roi. (2006, p. 185)

Poussant plus loin cette première identification de l'interdépendance des enjeux politiques et génériques de l'opéra, Laura Naudeix reconnaît le rôle fondamental de l'allégorie politique dans les prologues d'opéra, mais montre qu'« en dehors des problématiques politiques qui le rendent obligatoire, il est [...] nécessaire que le prologue offre une représentation attrayante et attirante pour les spectateurs » (2004, p. 218). Pour ce faire,

les librettistes vont jusqu'à élaborer une présentation des enjeux esthétiques de l'œuvre, avec les outils de l'opéra : allégories et muses se disputant l'honneur de régir le spectacle. Autant de subterfuges font du prologue de l'opéra, comme il avait pu l'être dans les pièces de théâtre parlé, une étape importante dans le déroulement du spectacle qui doit séduire et convaincre son public. (p. 218-219)

En somme, le prologue constitue pour Naudeix un espace intermédiaire entre le monde des spectateurs et le monde de la fiction, « un lieu de transition entre la réalité et la fiction tragique, où le spectateur se prépare à recevoir le spectacle lyrique » (p. 219). Pour que les spectateurs soient séduits par le spectacle, ils doivent être formés à l'interpréter. C'est pour cela que le prologue est un « prélude esthétique » (p. 218) : il fournit les repères herméneutiques du spectacle et associe ceux-ci, par le biais d'une allégorie à multiples strates, à une dimension

politique qui existe à la fois dans le monde réel et dans le monde du spectacle.

Exemples tirés du répertoire de l'Académie Royale de Musique à l'appui, Naudeix étudie la façon dont les prologues allégoriques préparent les auditeurs à la réception du spectacle. Mais elle n'évoque qu'en passant l'idée des rapports possibles entre les prologues opératiques et les prologues du théâtre traditionnel. En effet, sa formulation (« comme il avait pu l'être dans les pièces de théâtre parlé ») laisse entendre qu'une analyse comparable à la sienne, appliquée aux prologues allégoriques du théâtre parlé, nous manque à l'heure actuelle. Pourtant, lors de la création de l'Académie Royale de Musique, le prologue n'est pas une forme nouvelle et on peut par conséquent se demander si le prologue lulliste est une nouvelle manifestation du prologue, inaugurant un nouveau courant esthétique, ou s'il est l'aboutissement d'une évolution stylistique.

Il nous semble donc pertinent d'étudier l'ensemble des prologues allégoriques français du XVII<sup>e</sup> siècle afin de mieux situer le prologue lulliste dans l'ensemble de la production théâtrale de son époque et surtout afin de mieux comprendre les enjeux de l'allégorie générique au Grand Siècle et, plus largement, les enjeux du genre même. L'étude de Christian Delmas évoquée ci-dessus nous montre qu'un phénomène d'auto-théorisation comparable existe dans le théâtre à machines. Un survol des pièces à prologue du XVII<sup>e</sup> siècle révèle également qu'il y a deux types de prologues allégoriques en France à cette époque : un prologue en forme de monologue, vestige du théâtre humaniste; et un prologue, véritable drame en un acte, employant des machines et de la musique. Pierre Corneille qualifie ce dernier type, dans son *Discours du poème*

*dramatique*, d'« autre espèce de prologue » utilisé spécifiquement « pour les pièces de machines » (1987, p. 139). Le grand prologue employant l'allégorie générique se limite à un cadre générique et temporel bien spécifique, celui des pièces à grand spectacle (pièces à machines et comédies-ballets) créées en France entre 1650 (création de *l'Andromède* de Corneille) et 1676 (création de *L'Inconnu* de Thomas Corneille, dont le prologue — tout comme celui de *Circé*, créée l'année précédente — se lamente sur la disparition des pièces à machines). Il apparaît également que la période pendant laquelle ces prologues ont été composés se caractérise par le foisonnement de nouveaux genres, contexte dans lequel le discours sur le genre est particulièrement pertinent. Dans un tel climat artistique, on comprend qu'il soit essentiel de donner des repères herméneutiques aux spectateurs pour les préparer à recevoir la pièce principale. Le procédé identifié par Naudeix dans le cadre de l'opéra est donc l'aboutissement d'un discours générique qui puise ses origines dans le théâtre à grand spectacle. Nous nous proposons donc de retracer l'évolution de cette « nouvelle espèce de prologue » afin d'illustrer les enjeux de l'allégorie générique.

### ***Adaptation du prologue à l'italienne par Corneille***

Le grand prologue allégorique utilisé dans les opéras et dans les pièces à machines de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle n'est qu'un type de prologue parmi ceux en usage en France pendant cette période et il n'est pas le plus courant. Le prologue est le plus souvent composé par les comédiens plutôt que par l'auteur de la pièce; les prologues composés par le dramaturge, figurant

dans les textes imprimés, sont l'exception plutôt que la règle. Au début du siècle, le prologue est le plus souvent une harangue en prose qui n'a à peu près aucune relation explicite avec la pièce et dont les recueils de *Prologues* du comédien Bruscambille constituent les seuls exemples écrits<sup>2</sup>. Pour des pièces sérieuses, on pouvait réciter des discours plus sobres<sup>3</sup> ou ajouter des monologues allégoriques comme celui de la Nymphé de la Seine dans *Les Bergeries* de Racan ou celui de Junon dans *Les Sosies* de Rotrou. Les gazetiers du XVII<sup>e</sup> siècle ainsi que Samuel Chappuzeau, dans son *Théâtre François* (1674), font également allusion à des prologues en forme de « compliments », adressés aux spectateurs nobles par l'orateur de la troupe<sup>4</sup> (donc toujours des harangues, mais plus relevées que celles de Bruscambille). Ces prologues en forme de discours restent en usage tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, parallèlement à l'introduction des prologues « dramatiques » qui nous intéressent, qui ne font leur entrée dans le théâtre proprement français qu'à partir de 1650.

Ce type de prologue, en forme de scène ou de drame, vient d'Italie. Il se développe à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et est introduit en France dans les années 1640 par Mazarin, qui veut faire connaître l'opéra et la pièce à machines en France<sup>5</sup>. Comme les opéras italiens créés en France sont souvent

---

<sup>2</sup> Exception faite de quelques parodies de ces harangues, comme celle des *Corrivaux* de Troterel (1612), celle de la *Comédie de la comédie* de Du Peschier (1629) ou celle du *Zig Zag*, la pièce enchâssée dans *Le Baron de la Crasse* de Poisson (1662).

<sup>3</sup> Comme le « Prologue de la fortune » de Bruscambille, dans ses *Prologues tant sérieux que facétieux* (1610, p. 19-23).

<sup>4</sup> Chappuzeau (1674, p. 226-229). Chez Loret, voir les lettres du 12 janvier 1658, du 15 février 1659 et du 25 novembre 1660.

<sup>5</sup> Pour un survol du projet artistique du cardinal, voir Delmas (1985, p. 55-57).

représentés pour célébrer des événements politiques importants, leurs prologues sont souvent des allégories assez transparentes (et flatteuses) de l'actualité politique. C'est le cas, notamment, de *l'Orfeo* de Luigi Rossi, créé en 1647, qui fait allusion aux exploits militaires de la France et chante les vertus de la reine mère, Anne d'Autriche. Ce prologue est dominé par l'allégorie politique et crée un rapport superficiel entre les personnages de l'opéra et la dédicataire du spectacle.

Dans les opéras créés pour des salles publiques plutôt que pour des représentations privées (c'est-à-dire dans la majorité des cas), le prologue est axé sur la dimension morale / thématique. L'exemple le plus connu aujourd'hui est sans doute celui du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi et Busenello (1642), où une dispute se déclare entre la Fortune et la Vertu. Ces divinités finissent par concéder la victoire sans combat à l'Amour, qui clôt le prologue par cette sentence :

Aujourd'hui même, dans une seule épreuve,  
Toutes deux, vaincues par moi,  
Reconnaissez que le monde change sur un ordre de moi.  
(Busenello, p. 18)

Par le biais d'une sorte de mise en abyme, le prologue énonce le sens moral du spectacle, que l'action de l'opéra est censée illustrer.

Il est facile de détourner ce genre de dispute allégorique sur la morale en discussion sur le genre en remplaçant les forces morales par des muses ou par des divinités « artistiques » comme Apollon. Mais les prologues italiens ont souvent peu de rapport avec l'opéra qu'ils accompagnent et, par conséquent, ce discours générique est souvent assez superficiel. Par exemple, dans le prologue du *Ciro* de Cavalli et Sorrentino

(1654), la Curiosité, la Poésie, la Peinture, la Musique et l'Architecture se livrent à une sorte de répétition aux yeux des spectateurs, représentant allégoriquement le processus de création d'un opéra. Dans l'ensemble, ce divertissement est plus publicitaire que didactique, promettant des effets spéciaux et des nouveautés poétiques et musicales plus qu'elle n'explique la nature du spectacle qui suit. Sa véritable fonction était vraisemblablement de focaliser l'attention de l'auditoire avant le début de l'opéra proprement dit.

Les prologues « à l'italienne » créés en France entre 1650 et 1680 environ sont beaucoup plus sophistiqués dans leur superposition des multiples strates allégoriques et beaucoup plus riches sur le plan de l'allégorie générique que leurs cousins italiens. Il n'est pas difficile d'en déduire la raison : lors de la création du *Ciro*, l'opéra et la pièce à machines sont des genres vieux de plus d'un demi-siècle en Italie. En revanche, le troisième quart du XVII<sup>e</sup> siècle en France est marqué par la création de plusieurs nouveaux genres théâtraux — la pièce à machines, la comédie-ballet, la pastorale puis la tragédie en musique —, ce foisonnement créatif succédant de près aux débats sur la dramaturgie régulière des années 1630. Plus que les Italiens de la même époque, les Français ont besoin de repères lors de l'introduction de ces nouveaux genres dans leur paysage théâtral. Et comme la publication des textes théâtraux, auxquels on pouvait adjoindre des paratextes explicatifs, avait lieu presque systématiquement *après* la création d'une pièce, il fallait trouver une façon d'expliquer la nature du spectacle *au cours* du spectacle même. Le prologue à l'italienne exploitant l'allégorie générique se présentait comme un modèle évident, qu'on pouvait adapter et raffiner.



C'est ce que fait Pierre Corneille dans *Andromède* (1650), qui se veut une réponse française à la dramaturgie spectaculaire importée d'Italie par Mazarin, qui malgré son faste avait peu enthousiasmé les spectateurs français. Corneille cherche à inventer une dramaturgie qui exploite la machinerie théâtrale italienne et ses possibilités dramaturgiques tout en respectant le goût et les attentes des spectateurs français. Pour ce faire, il a conscience qu'il faut assimiler ce nouveau type de spectacle à un genre dramatique existant, afin de donner des repères herméneutiques à ses spectateurs. Il choisit donc Melpomène, muse de la tragédie, comme personnage principal de son prologue. Elle demande au Soleil d'arrêter sa course afin de servir d'ornement à cette pièce (Corneille, 1984, p. 459-460). Le Soleil refuse la proposition de Melpomène, disant qu'il « réserve [ce miracle] aux bienheureux jours / Qu'ennoblira [la] première victoire [du roi] » (p. 460). Après un dialogue sur les vertus de ce jeune monarque de douze ans et après avoir prédit son règne glorieux et répété plusieurs fois que « Louis est le plus jeune, et le plus grand des Rois » (p. 462), le Soleil invite Melpomène à l'accompagner dans son char, « pour aller publier ensemble la même chose au reste de l'Univers » (*ibid.*).

Il serait facile de ne voir dans ce prologue qu'une allégorie politique transparente et flatteuse, car il est vrai que les trois quarts du texte sont consacrés aux louanges très explicites du roi. Mais il ne faut pas oublier que Corneille écrit le premier prologue de ce genre, c'est-à-dire une scène allégorique<sup>6</sup>, en langue française. En superposant habilement

---

<sup>6</sup> Le prologue allégorique était d'usage en France depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, mais prenait toujours la forme d'un monologue. *Andromède* contient le premier prologue français en forme de drame allégorique, employant plusieurs personnages, chœurs chantants, musique et machines.

les allégories politique, morale et générique, il énonce pour la première fois une idée que tous les autres genres « spectaculaires » (comédie-ballet, tragédie en machines, opéra) imiteront au cours des décennies suivantes : la gloire et la vertu exceptionnelles du roi appellent un genre dramatique tout aussi héroïque et hors du commun.

La strate générique de l'allégorie constitue la matière principale du premier discours de Melpomène (cité ci-dessus). Elle dit que le spectacle combine « [t]out ce qu'ont de plus beau la France, et l'Italie », c'est-à-dire la dramaturgie française et la machinerie italienne. Elle ajoute que le spectacle a été embelli par toutes ses sœurs, ce qui résume en un vers le prologue entier du *Ciro*. On comprend que Melpomène parle au nom de tous les arts et que ces arts sont à son service. Corneille dévoile ainsi tout le projet esthétique d'*Andromède* : celui de rendre la dimension spectaculaire — qui avait été jugée gratuite dans les pièces italiennes — *nécessaire* selon les conventions de la poétique tragique française. Le spectaculaire doit se mettre discrètement au service de la tragédie : Corneille « affirm[e] hautement [...], par la bouche de Melpomène, la primauté du Verbe sur les autres arts » (Delmas, 1985, p. 41).

On peut s'interroger sur le rôle du Soleil et se demander en quoi sa présence donne un « parfait agrément » à ce spectacle auquel ont travaillé toutes les muses. Si l'on veut rester dans le domaine technique évoqué par Melpomène, on est tenté d'interpréter littéralement la réplique « Prête-moi tes rayons pour la mieux éclairer » et d'en déduire que Melpomène préférerait que la pièce soit éclairée par la lumière naturelle plutôt que par les chandelles fumantes et graisseuses utilisées dans les théâtres publics. Une telle demande semble logique,

car quel flambeau est plus puissant et plus pur que le soleil? Cependant, comme Jan Clarke l'a montré, l'éclairage naturel est incompatible avec la machinerie théâtrale, puisqu'une bonne partie de celle-ci est située au-dessus de la scène et est cachée par le cadre de scène. Les pièces à machines devaient donc être représentées dans des théâtres clos artificiellement éclairés. L'éclairage constituait cependant un effet spécial en lui-même et l'artifice était dans ce sens plus impressionnant que la lumière naturelle. Le refus d'Apollon d'éclairer le spectacle de Melpomène constitue sans doute un clin d'œil à cet état de fait, mais la question demeure : si le Soleil ne représente pas la lumière (au sens d'éclairage de la pièce) et n'est donc pas, dans le cadre de ce prologue, un être technique, que représente-t-il?

À la lecture de la suite du prologue, il apparaît que le Soleil est un être de nature morale. Dès qu'il participe à la conversation, le sujet du concours des arts est abandonné pour faire place à un discours sur la vertu, plus spécifiquement celle du roi. Dans le cadre de cet éloge, Corneille affirme la finalité morale du théâtre en présentant sa tragédie presque comme un outil pédagogique. Melpomène est fière de constater qu'elle plaît déjà au roi, puisqu'il apprécie la tragédie :

Et que de ses vertus, et que de ses hauts faits  
Déjà dans ses pareils je lui trace une image.  
Je lui montre Pompée, Alexandre, César,  
Mais comme des Héros attachés à son char,  
Et tout ce haut éclat où je les fais paraître  
Lui peint plus qu'ils n'étaient, et moins qu'il ne doit être.  
(p. 461)

Autrement dit, la tragédie représente la vie et les actions des plus grands rois de l'histoire dans le but de rendre Louis XIV encore plus vertueux qu'eux. Corneille superpose ainsi les

allégories générique et morale. C'est à ce moment que le Soleil propose à Melpomène de monter dans son char et de chanter dans tous les pays du monde que « Louis est le plus jeune, et le plus grand des Rois ». Si la fonction de la tragédie est l'instruction morale, le rôle du Soleil serait de diffuser ce savoir. Corneille joue ainsi avec l'idée du Soleil comme source d'inspiration des poètes. Ici, les rayons du soleil inspirent à ceux qu'il touche de se conduire bien plutôt que de s'exprimer bien (même si c'est par le biais de la poésie que cette conduite vertueuse est inculquée).

Cette allégorie, à la fois générique et morale, s'enrichit d'une dimension politique qui, bien qu'elle constitue le sujet explicite des trois quarts des vers du prologue, ne s'incarne jamais sur scène. C'est sans doute parce que le roi est lui-même l'incarnation de ses vertus, qui font de lui un être quasi divin au même titre que Melpomène ou que le Soleil, mais qu'il ne peut, eu égard à sa condition, être représenté sur scène dans des théâtres publics. Cette dimension politique explique la spécificité du genre, car les propos de Corneille sur la valeur morale et pédagogique de la tragédie n'ont par ailleurs rien de nouveau : ils s'appliquent à toutes les tragédies et même à toute la littérature. La machinerie théâtrale, dont Melpomène décrit l'usage au début du prologue et qui est déployée à la fin, ne peut exister que grâce au soutien de l'État. *Andromède* n'est donc pas une tragédie comme les autres — à savoir un divertissement proposé à des spectateurs par une troupe de comédiens professionnels, contre un prix d'entrée — mais un spectacle que le roi s'offre et offre à son peuple. Les leçons morales de la pièce sont destinées au roi, même si tout spectateur est invité à en profiter. Le Soleil représente non seulement la diffusion des idées de la pièce, mais aussi le prestige que cette diffusion rapporte à l'État (par la

représentation et par la publication de la pièce ainsi que par sa diffusion dans le royaume et en Europe)<sup>7</sup>.

Le discours politique du prologue d'*Andromède* n'est donc pas de la flagornerie gratuite : à la différence des tragédies courantes ayant pour but l'édification du public, les actions représentées dans cette pièce sont explicitement conçues comme une imitation (projetée) des vertus du roi, ce qui rend l'usage des machines, qui permettent des actions spectaculaires, *nécessaire* sur le plan dramaturgique pour refléter les qualités exceptionnelles du monarque. C'est non seulement une façon de légitimer la dimension spectaculaire (qui avait été vivement critiquée comme une perte de ressources lors de la création d'*Orfeo*), mais aussi de dépasser le théâtre italien, en utilisant enfin les ornements de ce dernier à bonne fin.

### ***1666-1673 : une période d'expérimentation***

La rhétorique générico-politique ainsi inventée par Corneille est reprise au cours des trois décennies suivantes dans des prologues ornant tous les nouveaux genres inventés durant cette période, culminant dans les prologues opératiques de Quinault. Molière, le premier, parodie les prologues générico-allégoriques (vraisemblablement italiens plutôt que cornéliens) dans *L'Amour médecin* (1666). Dans le bref prologue de cette comédie-ballet, entièrement mis en musique, la Comédie,

---

<sup>7</sup> Ce projet de diffusion commence deux mois après la création de la pièce, d'abord par l'impression d'un livret (mars 1650), puis d'une édition courante (datée 1651 mais achevée d'imprimer en août 1650) et culminant en 1651 avec la création d'une édition de luxe comportant des gravures du prologue et de chaque acte de la pièce.

soutenue par la Musique et le Ballet qui répètent ses paroles en chœur, chante deux couplets. Dans le premier, elle se moque des prologues à l'italienne en invitant ses compagnons à quitter leur « vaine querelle » et à ne plus disputer « [leurs] talents tour à tour » (p. 607), mais plutôt à s'unir pour divertir le roi. Dans le deuxième, elle se flatte de ce que le roi choisit de se « délasser parmi [eux] » (*ibid.*).

Ce prologue est certes moins développé que celui d'*Andromède*. Le genre de la pièce principale ne permettrait de toute façon pas un prologue aussi pompeux que celui de cette tragédie. Par ailleurs, ce divertissement est, selon l'Avis au lecteur de Molière, « le plus précipité de tous ceux que Sa Majesté [lui] ait commandé » (p. 603), mais il invite néanmoins à une double interprétation : politique et générique. Les deux niveaux d'allégorie sont complémentaires et inextricables dans la mesure où le mélange des arts est justifié par un argument politique : puisque le mélange de la Comédie, du Ballet et de la Musique « donn[e] du plaisir au plus grand roi du monde » (p. 607), qui oserait remettre en question sa légitimité?

Une autre différence marquante entre le prologue de Molière et celui de Corneille est le peu d'intérêt de ce premier pour la rhétorique. Puisque le prologue de Molière est chanté, le poète ne peut pas se permettre des effets de rhétorique aussi sophistiqués. Molière s'inspire du ballet de cour et adopte un système de représentation allégorique où l'identité et l'apparence du personnage ont plus de signification que la parole. La Comédie chante les deux couplets; le Ballet et la Musique ne font que la soutenir en répétant le refrain en version polyphonique. Molière établit ainsi une hiérarchie entre les trois arts : le spectacle a beau faire collaborer les arts, la

comédie domine<sup>8</sup>. Par conséquent, les spectateurs devraient interpréter la pièce en tant que comédie, malgré la présence de musique et d'entrées de danse.

À la fin de la pièce, immédiatement après le dénouement, Molière ajoute un épilogue implicite qui fait écho au prologue et y ajoute une dimension morale. Les trois personnages allégoriques du prologue reviennent sur scène pour offrir un divertissement, pendant lequel Clitandre s'échappe avec Lucinde, dont il vient d'obtenir la main en faisant signer à Sganarelle un contrat de mariage que ce dernier croit faux. Les trois personnages du prologue chantent :

Sans nous tous les hommes  
Deviendraient malsains :  
Et c'est nous qui sommes  
Leurs grands Médecins.  
LA COMÉDIE  
Veut-on qu'on rabatte  
Par des moyens doux,  
Les vapeurs de rate  
Qui vous minent tous,  
Qu'on laisse Hippocrate,  
Et qu'on vienne à nous. (p. 632)

À la suite de ce divertissement, Lisette révèle à Sganarelle qu'il a été trompé et qu'il a « cru faire un jeu, qui demeure une vérité » (*ibid.*). L'épilogue énonce par le biais d'une sentence le

---

<sup>8</sup> Viala note d'ailleurs qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, ces pièces sont « souvent désignées comme des “comédies ornées de musique et de danses” ou des “pièces avec ornements”, plutôt que des “comédies-ballets”, terme qui a prévalu depuis » (2008, p. 301). Dans l'édition imprimée qui est parue à la suite de la création de la pièce, la page titre désigne la pièce comme une comédie et, dans l'avis au lecteur, Molière dit « qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages pussent toujours se montrer à vous avec les *ornements* qui les accompagnent chez le Roi » (2010 [1666], p. 603, nous soulignons). Le terme de comédie « ornée » proposé par Viala semble donc légitime.

sens moral de la comédie en dénigrant la profession médicale au profit de la profession théâtrale. Ce sens moral est à son tour lié au genre comique et au thème de la théâtralité. Si la comédie peut guérir, ce n'est pas qu'en faisant rire; l'intrigue vient de montrer comment Clitandre a pu « guérir » Lucinde en jouant le rôle d'un médecin : il a trompé le père de son amante pour obtenir ce qu'il voulait de cet homme borné et fou. Autrement dit, l'apologie explicite du genre comique prend son sens véritable dans l'éloge implicite et simultané de la théâtralité, voire de la tromperie. On peut alors s'interroger sur le rôle de l'allégorie générique : faut-il la voir comme un lien entre le fond et la forme ou comme un outil servant à détourner l'attention du message provocateur de la pièce en le dissimulant dans une sentence ostensiblement bienséante et conventionnelle sur le genre? Cette ambiguïté, qui est l'un des plaisirs de l'écriture de Molière, révèle la capacité des allégories parathéâtrales à stimuler la réflexion des lecteurs / spectateurs.

Parallèlement au développement de la comédie-ballet moliéresque, le genre de la pièce à machines se développe sous la plume d'auteurs tels que Gabriel Gilbert, Claude Boyer et Jean Donneau de Visé, principalement au théâtre du Marais, qui en fait une spécialité. Par respect pour la forme établie par Corneille, ces auteurs ornent leurs pièces de prologues, mais seul Boyer s'en sert, dans sa tragédie des *Amours de Jupiter et de Sémélé* (1666), pour poursuivre le discours générique entamé par Corneille. Rappelons que, pour ce dernier, grand champion de l'économie de l'action qu'il perfectionne au cours des années 1640, le principal enjeu esthétique de la pièce à machines française avait été de rendre la dimension spectaculaire dramatiquement *nécessaire*, ce qu'il avait fait essentiellement en assimilant la pièce à machines au genre



tragique et au système dramaturgique de la tragédie conventionnelle. Le prologue de Boyer donne à croire que cette association n'a pas été universellement acceptée et que certains critiques ont vu dans la dimension spectaculaire de la pièce à machines l'empreinte des genres comique et pastoral. Le mélange des genres était bien entendu la pire des hérésies esthétiques à l'époque classique et une telle conception de la pièce à machines aurait mis en question la légitimité du genre. Seize ans après la création d'*Andromède*, Boyer tente donc de reproblématiser le statut générique de la pièce à machines tel qu'établi par Corneille en empruntant une rhétorique italienne et moliéresque, mais aussi par le biais d'une démarche critique tout à fait originale.

Comme nous avons déjà analysé ce prologue dans un autre article (Arnason, 2009, p. 181-182), nous ne ferons ici qu'en souligner les différences par rapport au prologue cornélien. Le prologue, dont la forme s'inspire directement des prologues italiens, consiste en une dispute conventionnelle entre trois muses : Melpomène, muse de la tragédie, Thalie, muse de la comédie, et Euterpe, muse de la pastorale. À la différence de Corneille, Boyer ne fait pas parler Melpomène au nom de tous les arts. Au contraire, le débat entre les trois muses, qui constitue le premier mouvement du prologue, sert tout naturellement à souligner les principales caractéristiques et attraits de chaque genre. Incapables de s'entendre entre elles, les trois muses font appel à leur père Apollon pour arbitrer leur dispute. Alors que le plaidoyer de chaque muse est orné d'un prélude instrumental interprété par un ensemble distinct — des trompettes et des clairons pour Melpomène, des violons et des tambours basques pour Thalie et des hautbois et des musettes pour Euterpe —, le prélude pour la descente

d'Apollon emploie l'orchestre entier et combine les instruments propres à chaque muse. La réunion des vents, des cordes et des percussions dans ce prélude annonce la volonté conciliatrice du dieu du soleil, qui refuse de trancher le débat :

Le prix est incertain pour des beautés pareilles,  
Et cette égalité suspend mon jugement.  
Aussi ne voulant pas qu'une ait tout l'avantage,  
Par un art qui vous mesle & ne vous détruit pas,  
Le théâtre aujourd'hui va produire un ouvrage,  
Qui doit unir vos appas[.] (Boyer, 1666, p. 13)

Cette rhétorique musicale est un argument ingénieux en faveur de l'utilité de la musique. Alors que, pour Corneille, la musique ne servait « qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine » (Examen d'*Andromède*, Pierre Corneille, 1984, p. 452), Boyer en fait un mode de communication expressif au même titre que la parole. En combinant les ensembles instrumentaux des trois muses pour le prélude d'Apollon, Boyer annonce la collaboration intragénérique que proposera ce dieu et démontre que cette collaboration permet de créer un spectacle plus pompeux (au sens positif qu'avait ce mot au XVII<sup>e</sup> siècle) que celui proposé par chacun des genres pris séparément. Par ailleurs, Apollon s'exprime différemment de ses filles : il est le seul personnage à employer des vers libres au lieu d'alexandrins, un effet poétique qui est sans doute censé souligner le lyrisme de ce dieu. Par extension, Boyer semble suggérer que l'expression musicale, loin d'être contraignante et malcommode, tient du divin et est la plus pure forme d'expression poétique. Enfin, l'allégorie esthétique est soutenue par une argumentation politique, puisque Apollon insiste sur le fait que l'ultime but de la collaboration est de « plaire à Louïs »,

qui est « le juge & le témoin » (Boyer, 1666, p. 13) des travaux des muses. De surcroît, il compare la collaboration entre les arts à la paix que les victoires du roi ont instaurée en Europe (*ibid.*). Cette comparaison vise le même but que la rhétorique musicale : défendre la coprésence des genres en suggérant que leur collaboration imite la stabilité politique créée par le roi, à qui le spectacle est destiné et grâce à qui d'aussi magnifiques spectacles sont possibles. Autrement dit, un spectacle mixte ne compromet pas l'intégrité des genres constituants, mais constitue au contraire la forme dramatique la plus appropriée au destinataire et au contexte de la représentation.

Pourtant, Boyer, tout comme Corneille avant lui, conçoit la pièce à machines comme un genre essentiellement tragique, comme les derniers vers du prologue le font entendre. Après la décision d'Apollon, le dieu remonte au ciel avec Thalie et Euterpe. Melpomène reste seule sur scène et prononce les vers suivants, qui mettent fin au prologue :

Vous spectacles pompeux venez parler pour moy.  
Venez justifier l'honneur de mon employ.  
Venez me seconder, vous sçavantes fureurs,  
Vous, qui communiquez ces divines chaleurs,  
Ces glorieux transports, dont le pouvoir suprême,  
Peut élever l'esprit au delà de luy-même.  
*Les Fureurs Poétiques paraissent & dansent une entrée de Balet,  
qui fait la fin du Prologue. (p. 13-14)*

Boyer semble terminer le prologue en reconnaissant l'influence de Corneille (ou revendique-t-il une lignée esthétique cornélienne?). Comme Corneille, il insiste sur la finalité morale du théâtre, dont la tragédie, par sa capacité à inspirer des « divines chaleurs » qui peuvent « élever l'esprit au delà de luy-même », est la porte-parole idéale. Telle est la véritable fin du théâtre sérieux (auquel

appartient la pièce à machines de par sa nature héroïque) et la meilleure apologie de l'honnêteté du genre.

***L'Académie Royale de Musique : l'apogée du prologue allégorique et le décès de la pièce à machines***

L'établissement de l'Académie Royale de Musique ou, plus précisément, le transfert du privilège de cette académie au compositeur Jean-Baptiste Lully, a donné lieu à l'invention d'un nouveau genre, la tragédie en musique, ainsi qu'à une théorisation de ce nouveau genre par le biais de prologues allégoriques comparables à ceux de Corneille, de Molière et de Boyer. Le monopole de Lully prive également les théâtres publics des effectifs musicaux nécessaires à la réalisation de pièces à machines, condamnant essentiellement ce genre, qui venait tout juste de trouver sa place dans le paysage théâtral parisien, à disparaître<sup>9</sup>. La période entre 1673 et 1676 est donc très particulière dans l'histoire du théâtre français, dans la mesure où les prologues générico-allégoriques abondent et servent, d'une part, à fournir les repères herméneutiques d'un nouveau genre et, d'autre part, à plaider pour la survie de la pièce à machines, genre plus ancien (quoique toujours relativement neuf), mais menacé par l'opéra.

Nous avons déjà analysé dans un précédent article<sup>10</sup> l'usage de l'allégorie générique dans le premier prologue d'opéra,

---

<sup>9</sup> Pour l'histoire de l'établissement de l'Académie Royale de Musique et ses effets sur les théâtres publics, voir, entre autres, de La Gorce (1992) et Thomas Corneille (1989).

<sup>10</sup> Pour une analyse plus détaillée de ce prologue, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre article dans l'*Annuaire théâtral* (2009). Pour les enjeux complexes et parfois problématiques du genre de cet opéra, voir également Naudeix (2008, p. 177-199).

celui de *Cadmus et Hermione* (1673). Nous proposons donc d'analyser ici un prologue plus tardif qui illustre parfaitement l'approche de Quinault à l'allégorie générique au moment où le genre de la tragédie lyrique est en plein essor et en pleine maturité. En 1676, alors que Quinault et Lully ont fermement établi le genre de la tragédie en musique (à raison d'une tragédie par an depuis 1673), ils décident de revenir vers le genre pastoral et, sans écrire de nouvelles pastorales en musique, cherchent à augmenter la part du pastoral dans la dramaturgie tragique de l'opéra. Cette expérience, l'opéra d'*Atys*, a un succès retentissant. Quinault et Lully réussissent comme aucun auteur avant eux à « élaborer une présentation des enjeux esthétiques de l'œuvre, avec les outils de l'opéra » (Naudeix, 2004, p. 218). Le prologue d'*Atys* témoigne ainsi de l'extraordinaire sophistication de la dramaturgie *représentative* de l'opéra, par contraste avec la dramaturgie descriptive et rhétorique du théâtre conventionnel (y compris du théâtre à machines).

Les genres dramatiques sont, selon la convention, représentés par des êtres allégoriques. Flore paraît la première, représentant la pastorale. Comme tous les personnages féminins des prologues opératiques depuis *Alceste* (1674), Flore est amoureuse de Louis XIV et se présente au palais du Temps en plein hiver pour « faire [sa] cour » au roi (Quinault, 1999, p. 173). Sa suite, composée d'un Zéphyr et d'une troupe de nymphes, ouvre le divertissement par quelques danses et un air enjoué critiquant le printemps, qui « fait trop payer ses beaux jours » (p. 174). Ce divertissement est interrompu par l'arrivée de Melpomène, qui annonce qu'elle a été envoyée par Cybèle pour donner un spectacle en l'honneur de la mort tragique d'*Atys*. Elle ordonne à Flore, dont l'« agrément rustique » doit « céd[er] à l'appareil magnifique / De la Muse

tragique / Et de ses spectacles pompeux » (p. 174-175), de se retirer. Suit une série d'entrées de ballet représentant les combats d'Hercule contre Anthée, de Castor et Pollux contre Lyncée et Idas, et d'Étéocle contre Polynice. Ces divertissements sont à leur tour interrompus par l'arrivée d'Iris, qui apporte un message de Cybèle :

Cybèle veut que Flore aujourd'hui vous [Melpomène] seconde,  
Il faut que les Plaisirs viennent de toutes parts,  
Dans l'empire puissant, où règne un nouveau Mars,  
Ils n'ont plus d'autre asile au monde.  
Rendez-vous, s'il se peut, digne de ses regards;  
Joignez la beauté vive et pure  
Dont brille la Nature,  
Aux ornements des plus beaux Arts. (p. 175)

Comme dans *Les Amours de Jupiter et de Sémélé*, les caractéristiques des genres sont représentées, décrites et comparées, et l'ultime justification de leur coprésence est l'approbation du roi. Mais sur bien d'autres plans, le prologue de Quinault diffère de celui de Boyer et souligne des traits spécifiquement opératiques. Tout d'abord, l'interaction entre les personnages de ce prologue ne prend pas la forme d'une dispute. Le seul but des personnages est de plaire au roi. À la différence de l'Euterpé de Boyer, Flore ne prétend jamais être supérieure à Melpomène et ne lui répond même pas quand elle lui ordonne de partir. Son caractère, ses actions et les divertissements offerts par sa suite reflètent ses qualités, sans pour autant faire son éloge. Il en va de même pour Melpomène : si elle souhaite être la seule divinité à présider seule le spectacle, ce n'est pas par esprit de compétition. Le comportement de Melpomène est le reflet de l'esthétique tragique de l'époque, qui prône le dépouillement et la pureté et craint le mélange des genres. Par son caractère hautain et par le

divertissement sanglant (quoique stylisé) qu'elle propose, la Melpomène de Quinault *incarne* les traits stylistiques que celle de Boyer ne faisait que *décrire*.

C'est également Melpomène qui évoque le sujet de l'opéra. Flore souhaite plaire au roi, mais n'annonce aucune forme de divertissement spécifique pour arriver à cette fin. Quinault fait allusion à l'incapacité de la pastorale en musique à porter un sujet dramatique à sa fin : les pastorales en musique des années 1660 n'avaient en effet pas de véritable intrigue, le spectacle n'étant qu'une succession de plaintes, de chansons d'amour et de divertissements exprimant naïvement les émotions de bergers et de bergères (l'expression des passions étant le propre du chant). Ainsi, dans le prologue de Quinault, c'est Melpomène qui introduit l'idée d'une intrigue dramatique et qui se charge de sa représentation. Flore la « seconde » avec des divertissements pastoraux qui sont d'une « beauté vive et pure », mais qui ne peuvent pas à eux seuls constituer une intrigue cohérente.

Comme chez Boyer, l'allégorie politique est complémentaire à l'allégorie générique, puisque c'est la nécessité de plaire au roi qui justifie la création d'un nouveau genre mixte, seul « digne de ses regards ». Le génie de Quinault est d'utiliser la dramaturgie opératique, dont le prologue est censé expliquer le fonctionnement, pour faire l'apologie de cette dramaturgie même. Quinault développe la rhétorique à la fois musicale et traditionnelle de Boyer pour inventer un mode d'expression fondé sur la représentation plutôt que sur la description. Il exploite ainsi l'allégorie générique pour expliquer la dramaturgie de l'opéra *par* cette dramaturgie même, en faisant usage de tous les modes d'expression qu'elle comporte.

Après l'introduction de la tragédie en musique en 1673, l'allégorie générique n'est désormais utilisée à l'extérieur de l'Académie Royale de Musique que pour se défendre contre les restrictions imposées par cette Académie. Malgré le succès populaire de l'opéra, une partie de la critique — qui compte parmi ses membres Racine et Boileau — est farouchement hostile à ce nouveau genre. Racine déclenche la « querelle d'*Alceste* » en 1674 : il critique Quinault et sa deuxième tragédie lyrique dans la préface de sa tragédie *Iphigénie*, elle-même un anti-opéra proposant une dramaturgie merveilleuse qui respecte une conception orthodoxe des règles du théâtre<sup>11</sup>. Racine montre dans sa pièce que le théâtre français peut se passer de machines ; le monopole des machines par l'Académie Royale de Musique ne constitue donc pas une perte pour le théâtre français. En revanche, le ton de sa préface indique qu'il trouve Quinault et le « genre » qu'il pratique tout à fait indignes de la protection institutionnelle dont ils jouissent alors que, dans le même temps, la tragédie traditionnelle, dont Racine est le champion, autorisée par l'usage et par le savoir, ne bénéficie d'aucune légitimation académique. Dans le prologue de *Circé*, Thomas Corneille donne voix à ce sentiment d'injustice que Racine devait éprouver.

Corneille compose *Circé* (1675) pour la troupe de Guénégaud, nouvellement formée par le fusionnement de la troupe de Molière et de celle du théâtre du Marais, cette dernière étant la grande spécialiste du théâtre à machines. La nouvelle troupe ne veut pas renoncer à ce répertoire, mais le monopole de l'Académie lui ôte les moyens de le pratiquer. Le prologue de *Circé*

---

<sup>11</sup> Voir Brooks, Norman et Margan Zarucchi (1994) et la notice de Forestier de l'*Iphigénie* de Racine (1999 [1674], p. 1555-1579).



est donc une sorte de plaidoyer en faveur des pièces à grand spectacle. Corneille, au nom de la troupe, invoque la protection du roi. Il ne dit pas explicitement si cette protection devrait être informelle (révoquer le monopole de Lully) ou institutionnelle (créer une académie de théâtre), mais l'argument implicite du prologue semble suggérer que le théâtre, plus que la musique, mérite une protection institutionnelle.

Alors que les prologues opératiques de Quinault combinent et superposent plusieurs niveaux d'allégorie, Thomas Corneille sépare très nettement les dimensions allégoriques. Le prologue de *Circé* est composé de deux parties bien distinctes, la première étant constituée d'une allégorie politique, la deuxième se focalisant sur le genre et sur la situation du théâtre en France. Dans la première partie, après une très longue didascalie expliquant la signification du décor, Mars, la Fortune, la Renommée et l'Amour viennent admirer un temple que la Gloire a construit en l'honneur du roi. Ces divinités sont d'abord dépitées d'être éclipsées par un mortel, mais la Gloire vient les reconforter.

Dans la deuxième partie, apparemment sans rapport avec la première, la Musique, suivie par huit arts, chante un dialogue avec la Comédie, qui est suivie de sept plaisirs. Ce dialogue se démarque de la scène précédente non seulement par le grand nombre de personnages allégoriques qui chantent en chœur, mais aussi par le fait qu'il est entièrement mis en musique, contrairement à la première partie, qui est déclamée. Encore une fois, la scène est précédée d'une didascalie exceptionnellement longue, dans laquelle le poète identifie et catalogue savamment les caractéristiques de chaque art et de chaque plaisir, interprétant parfois ce qui est représenté :

[La Musique] est suivie des Arts, tant Libéraux que Mécaniques, qui sont l'Agriculture, avec un Habit couvert d'Epis d'or, & tenant une Besche; la Navigation, vestuë d'un Tafetas de la Chine, à la maniere des Matelots; l'Orfevrie, chargée de Chaînes d'or & de pierreries; la Peinture, tenant une Palete & un Pinceau; la Guerre une Epée; la Geometrie, un Compas; l'Astrologie, un Globe; & la Sculpture, un Ciseau. La Comédie paroist de l'autre costé, tenant un Masque, & accompagnée des Plaisirs. La Chasse, qu'on met ensemble au nombre des Plaisirs & des Arts, se fait voir la premiere vestuë de verd, & tenant un dard. La Mascarade la suit bizarrement habillée, avec un Cornet à la Main. On voit en suite la Pesche qui tient une Ligne; la Paume, une Raquette; le Jeu, des Cartes; la Bonne-chere, un Flacon d'or; & la Danse, une Poche. (Thomas Corneille, 1989, p. 14)

Cette foule de divinités sert visiblement à rappeler au spectateur que la pièce à machines est un art total. Thomas Corneille le montre de façon bien plus exhaustive que, par exemple, le librettiste du *Ciro* (qui n'avait inclus dans son tableau que la Curiosité, la Musique, la Poésie, la Peinture et l'Architecture). En revanche, on voit difficilement le lien entre certains membres de cette troupe et le genre de la pièce à machines. La pertinence de la Peinture, de la Sculpture, de la Mascarade, de la Danse, voire de la Guerre, est assez facile à appréhender, mais quelle est celle de la Pêche? À travers la symétrie numérique des deux groupes (imparfaite, puisqu'il y a huit arts et sept plaisirs), Corneille semble signifier que la multiplication des arts entraîne une multiplication des plaisirs et qu'on ne devrait pas restreindre l'usage des autres arts sur la scène théâtrale, puisque cela diminuerait le plaisir.

Si la présence des divinités esthétiques semble contribuer inégalement au message de la scène, c'est que ces divinités ne relèvent pas de la dramaturgie théâtrale (tragique ou pastorale) comme celles des prologues de Quinault, mais du ballet de cour,

que Corneille semble vouloir poser comme modèle légitime de la pièce à grand spectacle. Corneille se place ainsi dans la lignée de Molière (l'inventeur de la comédie-ballet), ce qui est un parti logique pour sa troupe. Il s'associe ainsi à un genre musical autorisé, à la différence de l'opéra qui est un genre ultramoderne dont la légitimité est encore contestée. On peut se demander si cette appropriation n'est pas une critique implicite de l'Académie de Musique, qui aurait dû tourner son attention vers des genres autorisés plutôt que de se consacrer à la création d'un nouveau genre.

Quoi qu'il en soit, cette deuxième partie du prologue, bien qu'elle soit mise en musique, ne doit rien à l'opéra mais tout aux spectacles traditionnels que sont le théâtre et le ballet. Le dialogue en musique, quoique présent dans l'opéra (qu'on pense aux duos), puise ses origines dans le ballet de cour et est également utilisé dans des pièces à intermèdes et parfois même au sein de l'action (par exemple, dans *Le Malade imaginaire* de Molière). La structure même du prologue de *Circé* est anti-opératique. Alors que Lully est constamment à la recherche de la fluidité, brouillant les frontières entre airs et récitatifs, action et divertissements, Corneille sépare nettement (presque brutalement) les différents modes de représentation à l'intérieur de scènes (ou d'entrées) distinctes. Cette dramaturgie fondée sur l'alternance et sur la succession est non seulement orthodoxe (elle préserve l'intégrité de chaque forme), mais également légitime, puisqu'elle prend sa source dans le spectacle autorisé qu'est le ballet de cour.

Les allusions aux restrictions de l'Académie sont, pour leur part, à peine voilées, même si Lully n'est pas nommé

explicitement. Quand la Comédie invite la Musique à la seconder pour divertir le roi, cette dernière répond ainsi :

Pour ce Grand Roy qui sur la Scene  
Voit si souvent tes charmes éclater,  
J'aimerois assez à chanter;  
*Mais j'ay si peu de voix qu'on ne m'entend qu'à peine.* (p. 15; nous soulignons)

Ce à quoi un groupe de comédiens répond :

Si tu nous veux souffrir, nous pourrons t'en prester. (*ibid.*)

Cette remarque fait clairement référence à l'ordonnance de 1672, qui a limité le nombre de chanteurs, de danseurs et d'instrumentistes dont les troupes pouvaient se servir dans les comédies; un nombre jugé insuffisant pour couvrir le bruit des machines. La remarque des comédiens va dans le même sens. Non seulement les troupes ne pouvaient embaucher plus de deux chanteurs et six instrumentistes, mais il leur était interdit « de se servir d'aucuns musiciens externes et de plus grand nombre de violons pour les entractes et ni pareillement d'aucuns danseurs, même d'avoir aucun Orquestre, à peine de désobéissances »<sup>12</sup>. Les comédiens, s'ils souhaitaient incorporer des airs ou des danses à leurs pièces, devaient les exécuter eux-mêmes.

Malgré le grand nombre de divinités sur scène, ce petit dialogue en musique devait sembler bien modeste par rapport aux grands discours flatteurs de la première partie et par rapport aux décors somptueux en évidence tout au long du prologue. La Musique et les comédiens soulignent même cette

---

<sup>12</sup> L'Ordonnance [du 22 avril 1672] Portant défenses aux Comédiens de se servir dans leurs Représentations de plus de deux voix et de six violons est reproduite dans Mélése (1976 [1934], p. 417-418).

faiblesse dans leurs paroles. Il fallait la reconnaître pour mieux illustrer la puissance de la collaboration des arts, ce que Corneille fait par la suite en exploitant les effectifs musicaux à la manière de Boyer. Le refrain du dialogue qui constitue la deuxième partie est « unissons-nous pour célébrer sa gloire » (p. 16). La réplique est d'abord chantée par la Comédie et la Musique ensemble, puis elle est reprise deux fois par le chœur des arts et des plaisirs, et c'est ce chœur qui clôt le prologue. Corneille joue avec le contraste entre le volume des voix des deux chanteurs réglementaires et celui d'un chœur à dix-sept voix. Il va de soi que le chœur à dix-sept voix chante plus dignement les « exploits si fameux [...] que nos neveux refuseront de les croire » (p. 16), mais tout le monde était pleinement conscient aussi que ce chœur était illégal. Corneille voulait sans doute souligner l'injustice de la situation et signifier au roi qu'en soutenant le monopole de Lully, il portait atteinte non seulement au théâtre, mais à sa propre gloire.

Cette requête n'a pas été écoutée, même si le théâtre obtient, cinq ans plus tard, une protection institutionnelle grâce à la fondation de la Comédie-Française. Avec la disparition du théâtre à machines au profit de l'opéra et l'acceptation de ce dernier comme genre ayant sa place dans la vie culturelle parisienne, l'allégorie générique devient inutile et cesse d'être utilisée. Les prologues opératiques se focalisent de plus en plus sur les dimensions morale et thématique et si les successeurs de Lully continuent à en composer, c'est essentiellement par respect pour la forme établie. Dans le théâtre conventionnel, la comédie se permet de plus en plus de parler ouvertement de l'actualité et de la vie du théâtre, de sorte que des auteurs comme Baron et Palaprat ne se sentent pas obligés d'utiliser

l'allégorie pour parler de leurs pièces; ils préfèrent le sous-genre de la comédie des comédiens<sup>13</sup>.

### **Conclusion**

Les prologues allégoriques de notre période sont donc caractérisés par une interdépendance nuancée mais profonde, voire inextricable, des différentes strates allégoriques. La lourdeur des propos politiques et galants ne doit pas nous aveugler (comme elle l'a en grande partie fait jusqu'à présent) sur le véritable dessein de ces prologues, qui est de préparer le spectateur à recevoir le spectacle en lui proposant une explication allégorique du système dramaturgique auquel il appartient. Le prologue nous renseigne ainsi sur les enjeux du genre et du discours générique au Grand Siècle.

Tout d'abord, un prologue employant l'allégorie générique signale que l'esthétique *est* un enjeu de la pièce principale. Ceci n'est pas toujours le cas : par exemple, les prologues d'*Amphitryon* et de *Psyché* de Molière sont des prologues allégoriques à l'italienne, mais ne signalent aucun enjeu esthétique. Quand un prologue comme celui d'*Andromède* tente de nous expliquer les codes herméneutiques de la pièce qui suit, ce n'est pas que pour nous aider à mieux comprendre la pièce; c'est aussi pour nous inviter à interpréter la pièce elle-même comme un parti pris esthétique qui nous invite à réfléchir sur la relation entre le fond et la forme. L'étude du prologue générique peut donc nourrir l'analyse de la pièce principale.

---

<sup>13</sup> Voir le prologue du *Rendez-vous des Tuileries* de Baron (1686) et le prologue de Palaprat pour *Le Grondeur* de Brueys (1693).

L'interdépendance des strates sémantiques montre également que la question du genre n'est pas seulement théorique et aride, sans rapport avec le sens, social ou thématique, du spectacle. Le prologue d'*Andromède*, par exemple, tisse un lien explicite entre le genre et le contexte politique, puis un lien entre le genre et la dimension morale du spectacle. Puisque les dimensions politique et morale sont toutes deux liées à la dimension générique, il s'ensuit — dans la logique allégorique — que le genre établit un lien entre la politique et la morale. Et, en effet, le spectacle est, comme nous l'avons observé, différent d'une tragédie conventionnelle dans la mesure où il s'adresse au roi, destinataire de la morale proposée (même si le peuple peut en profiter et en être divertie), de sorte que le genre héroïque devient nécessaire pour canaliser le message moral sous une forme convenable. Molière, pour sa part, se sert, dans *L'Amour médecin*, de l'allégorie générique pour problématiser le *topos* du *theatrum mundi*, présent dans sa pièce et délicieusement détourné dans l'épilogue pour devenir un éloge de la tromperie. L'allégorie générique attire l'attention sur le principal thème de la pièce et sur les retombées morales de ce thème. Dans un cas comme dans l'autre, le discours générique sert surtout à souligner l'adéquation entre la forme du spectacle et son sujet.

On remarque enfin que tous les prologues étudiés ci-dessus reposent sur un usage plus ou moins explicite de la mise en abyme, ce qui peut étonner quand on considère que ces prologues sont créés pendant une période où le théâtre illusionniste est en plein essor. La mise en abyme peut sembler anti-illusionniste, dans la mesure où elle souligne le caractère artificiel du spectacle en le désignant explicitement comme une représentation. Mais puisque la fonction du prologue est de

former le spectateur à comprendre et à intégrer les codes dramaturgiques de la pièce, on peut aussi dire que cette préparation herméneutique permet au spectateur de s'abandonner plus facilement à l'action, sans se préoccuper de la forme (Naudeix, 2004, p. 219). Plutôt que de qualifier l'usage de l'allégorie générique dans les prologues de classique ou d'anti-classique, il nous semble plus juste de dire que les prologues allégoriques ajoutent aux nombreux paradoxes de l'esthétique classique et nous montrent que la production dramatique de l'époque est plus hétérogène que la tradition ne nous l'a longtemps fait croire. Et puisque ces prologues sont eux-mêmes des ouvrages de portée théorique — dans la mesure où ils discutent sur le genre et sur ses enjeux —, on pourrait même dire qu'ils enrichissent le paysage théorique de l'époque, dominé jusque-là par le traité et par le paratexte ainsi que par la perspective austère de ceux qui, comme Racine ou d'Aubignac, récusent le spectacle à ornements et, par conséquent, se privent des possibilités discursives de ces ornements.

## Bibliographie

- ARNASON, Luke. (2009), « Comprendre le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle grâce à ses “encadrements” : interpréter *George Dandin* de Molière et *Cadmus et Hermione* de Quinault à la lumière de leurs ornements parathéâtraux », *L'Annuaire théâtral*, 46, p. 169-189.
- BOYER, Claude. (1666), *Les Amours de Jupiter et de Sémélé*, Paris, Guillaume de Luyne.



- BUSENELLO, Gian Francesco. (2000 [1642]), *Le Couronnement de Poppée ou l'émergence d'un nouveau monde*, trad. Viviane Scarpellini, [livret accompagnant l'enregistrement de l'Ensemble Elyma, dir. Gabriel Garrido, K617 disques].
- BUTI, Francesco. (1991 [1647]), *Orfeo*, trad. Jean-Pierre Darmon [livret accompagnant l'enregistrement des Arts Florissants, dir. William Christie, Harmonia Mundi disques].
- BROOKS, William, Buford NORMAN et Jeanne Margan ZARUCCHI (dir.). (1994), *Alceste Suivi de La Querelle d'Alceste. Anciens et modernes avant 1680*, Genève, Droz.
- BRUSCAMBILLE (Jean Gracieux, dit). (1610), *Prologues tant sérieux que facétieux*, Rouen, S. N.
- CHAPPUZEAU, Samuel. (1674), *Le Theatre françois*, Lyon, Michel Mayer.
- CLARKE, Jan. (1999), « Illuminating the Guénégaud Stage », *French Studies*, vol. LIII, n<sup>o</sup> 1, p. 1-15.
- CORNEILLE, Pierre. (1984 [1650]), *Andromède*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, p. 441-525.
- . (1987 [1661]), *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 3, p. 117-141.
- CORNEILLE, Thomas. (1989 [1675]), *Circé*, éd. Jan Clarke, Exeter, University of Exeter Press.
- COUTON, Georges (1990), *Écritures codées : essais sur l'allégorie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aux Amateurs de livres.
- DELMAS, Christian. (1985), *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz.

- KINTZLER, Catherine. (2006 [2001]), *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2<sup>e</sup> éd.
- LA GORCE, Jérôme de. (1992), *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV*, Paris, Desjonquères.
- LORET, Jean. (1857 [1650-1665]), *La Muse historique ou Recueil de lettres en vers contenant les nouvelles du temps, écrites à son altesse Mademoiselle de Longueville, depuis Duchesse de Nemours (1650-1665)*, éd. J. Ravenel et V. De la Pelouze, Paris, P. Jannet, 5 vol.
- MÉLÈSE, Pierre. (1976 [1934]), *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Genève, Slatkine reprints [reproduction de l'édition Droz].
- MOLIÈRE. (2010 [1666]), *L'Amour médecin*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. 601-632.
- NAUDEIX, Laura. (2008), « Cadmus et Hermione : œuvre modèle ou expérience concluante? », dans Duron (dir.), *Cadmus et Hermione : livret, études et commentaires*, Wavre (Belgique), Mardaga, p. 177-199.
- . (2004), *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion.
- QUINAULT, Philippe. (1999 [1676]), *Atys*, dans *Livrets d'opéra*, éd. Buford Norman, Toulouse, Société des Littératures Classiques, t. 1.
- RACINE, Jean. (1999 [1674]), *Iphigénie*, dans *Œuvres Complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

SORRENTINO, Giulio Cesare. (1985 [1654]), *Il Ciro*, [livret accompagnant l'enregistrement du *Xerse* de Francesco Cavalli, dir. René Jacobs, Harmonia Mundi disques]

VIALA, Alain. (2008), *La France galante*, Paris, PUF.

## Résumé

Les études de l'allégorie dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle se sont focalisées, pour l'heure, sur la dimension politique, malgré la présence de plusieurs autres « strates » allégoriques interdépendantes (Couton, *Écritures Codées*, 1990). Cet article est donc une tentative de relier les strates politique et thématique, bien connues, à un discours sur le genre élaboré pendant le troisième quart du XVII<sup>e</sup> siècle par l'entremise de prologues allégoriques. Notre objectif est de souligner les applications théoriques de ces prologues ainsi que les enjeux du genre pendant cette période.

## Abstract

Studies on allegory in the French *Grand Siècle* to date have tended to focus on the political dimension, despite our awareness that allegory functions through the interplay of different "strata" (Couton, *Écritures Codées*, 1990). This article therefore aims to relate the more overt political and thematic strata of allegory to an allegorical discourse on genre that takes place in the prologues to operas, *comédies-ballets* and machine plays in the third quarter of the 17<sup>th</sup> century, highlighting the theoretical applications of such prologues, as well as the stakes of genre during this period.