

LES STRATÉGIES RHÉTORIQUES DE PHILIPPE QUINAULT
DANS SES ÉPÎTRES DÉDICATOIRES, DANS LES PROLOGUES DE SES OPÉRAS
ET DANS SA TRAGÉDIE LYRIQUE, THÉSÉE

par

SHANNON DIANE PURVES-SMITH

Thèse soumise

à la “Faculty of Graduate Studies and Research”

comme exigence partielle en vue de l’obtention

de la maîtrise ès arts

(Master of Arts)

Carleton University

Ottawa, Ontario

18 janvier 2000

© Copyright

Shannon Purves-Smith, 2000



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-48431-9

Canada

SOMMAIRE

Cette thèse étudie l'usage des stratégies rhétoriques de Philippe Quinault, dramaturge du XVII^e siècle, dans trois genres: l'épître dédicatoire, le prologue, ou divertissement dramatique qui précède un opéra, et le livret d'une tragédie lyrique (ou opéra). Cette analyse examine l'emploi pragmatique qu'y fait Quinault des mécanismes rhétoriques. Ainsi, dans les épîtres dédicatoires, on considère le rapport de l'écrivain à son protecteur visé, aussi bien que les procédés rhétoriques employés pour le flatter et persuader. On voit que, chez cet auteur, le prologue (pris en soi comme un "genre" séparé) devient un outil de la propagande royale menée par Louis XIV. Finalement, l'étude de la tragédie lyrique Thésée identifie les stratégies du *logos* (argumentation et disputation) qu'emploie Quinault afin de motiver l'action dramatique, de développer la caractérisation et de convaincre l'auditoire des valeurs idéologiques qu'il avance. Dans chaque cas, on précise les topiques et les figures rhétoriques, le but pragmatique de la persuasion et la réception par les destinataires contemporains.

**Je remercie Dr. Albert Halsall de son aide inestimable,
les membres de mon comité de leurs commentaires
et mon mari, Michael Purves-Smith, de ses conseils sur le sujet de l'opéra.**

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE 1 : LA RHÉTORIQUE DES ÉPÎTRES DÉDICATOIRES | 7 |
| 1. INTRODUCTION | 7 |
| 2. LES GENRES RHÉTORIQUES DANS LES DÉDICACES: L'ÉPIDICTIQUE ET LE DÉLIBÉRATIF (POLITIQUE) | 9 |
| 3. L'ÉPÎTRE DÉDICATOIRE: DÉFINITION ET FONCTION DU GENRE | 11 |
| 4. LA <i>DISPOSITIO</i> : LA STRUCTURE DE L'ÉPÎTRE DÉDICATOIRE ET LES MODIFICATIONS QUE QUINAULT Y APPORTE | 14 |
| 5. L' <i>INVENTIO</i> : LE <i>LOGOS</i> | 18 |
| 6. L' <i>INVENTIO</i> : L' <i>ÉTHOS</i> | 21 |
| 7. L' <i>INVENTIO</i> : LE <i>PATHOS</i> | 26 |
| 8. L' <i>ÉLOCUTIO</i> : LE STYLE INGÉNIEUX DE QUINAULT | 29 |
| 9. LES ODES AU ROI: UNE RHÉTORIQUE DÉLIBÉRATIVE EN VERS | 41 |
| 10. LA RÉCEPTION DE LA RHÉTORIQUE ÉPIDICTIQUE: ÉLOGE OU FLATTERIE? | 48 |
| 11. CONCLUSION | 51 |
| CHAPITRE 2 : LES PROLOGUES DES TRAGÉDIES LYRIQUES: UNE PROPAGANDE TRÈS AGRÉABLE | 53 |
| 1. INTRODUCTION | 53 |
| 2. LE PROLOGUE: DÉFINITION DU GENRE | 55 |
| 3. LE <i>LOGOS</i> : LE RÔLE DE L' <i>ALLÉGORIE</i> ET DE LA <i>MAXIME</i> DANS LE PROLOGUE | 59 |
| 4. LE <i>PATHOS</i> : FAIRE PARTICIPER LE PUBLIC À L' <i>ALLÉGORIE</i> | 71 |
| 5. LE PROLOGUE COMME RITE SOCIAL QUASI SACRÉ | 80 |
| 6. CONCLUSION | 94 |
| CHAPITRE 3 : L'ARGUMENTATION PRAGMATIQUE DANS LA TRAGÉDIE LYRIQUE, <u>THÉSÉE</u> | 96 |
| 1. INTRODUCTION | 96 |
| 2. <u>THÉSÉE</u> : ANALYSE DE L'ACTION DRAMATIQUE | 103 |
| 3. LE <i>LOGOS</i> : LES TOPIQUES DE L'INVENTION | 104 |

| | |
|---|-----|
| 4. L'ARGUMENTATION | 133 |
| 5. LA DISPUTATION | 139 |
| 6. D'AUTRES FIGURES ARGUMENTATIVES DU DISCOURS | 146 |
| 7. CONCLUSION | 147 |
| | |
| CONCLUSION | 150 |
| | |
| OUVRAGES CITÉS | 155 |
| | |
| APPENDICES | 159 |

TABLE DES APPENDICES

| | | |
|-------|---|-----|
| II. | DÉDICACE DANS <u>LA COMÉDIE SANS COMÉDIE</u> | 159 |
| II. | DÉDICACE DANS <u>L'AMANT INDISCRET</u> | 160 |
| III. | DÉDICACE DANS <u>LA GÉNÉREUSE INGRATITUDE.</u> | 161 |
| IV. | DÉDICACE DANS <u>CADMUS ET HERMIONE</u> | 162 |
| V. | DÉDICACE DANS <u>ALCESTE</u> | 164 |
| VI. | BIBLIOGRAPHIE DES DÉDICACES DE PHILIPPE QUINAULT | 165 |
| VII. | LES ALLUSIONS POLITIQUES ET HISTORIQUES DANS L'ALLÉGORIE DES PROLOGUES | 167 |
| VIII. | RÉSUMÉ DES CAUSES ET DES EFFETS DANS <u>THÉSÉE</u> | 170 |

INTRODUCTION

Cette thèse présente un examen des stratégies persuasives dans certaines œuvres du poète/librettiste/dramaturge, Philippe Quinault (1635-1688). Dans notre étude, on considérera trois genres¹ distincts: l'épître dédicatoire, le prologue, ou divertissement qui précède la pièce proprement dite d'un opéra, et la tragédie lyrique, ou opéra. Notre but en analysant ces œuvres est de distinguer les preuves rhétoriques, c'est-à-dire les figures du *logos*, du *pathos* et de l'*êthos* qu'emploie Quinault afin de persuader les divers destinataires de ses écrits. Dans chaque cas, on en précisera les topiques² et les figures rhétoriques, le but pragmatique de la persuasion, ainsi que la réception par les lecteurs et les spectateurs au XVIIe siècle.

Avant d'étudier les œuvres de Quinault, il me semble utile d'établir l'*êthos*, ou l'autorité de ce poète et, surtout, de ce rhéteur. Selon Étienne Gros, un des principaux biographes de cet auteur, Quinault, à l'âge de 18 ans, a commencé ses études de droit après une douzaine d'années d'apprentissage sous le "poète illustre" (9),³ Tristan l'Hermite (10).

¹ On discutera la désignation du prologue dramatique comme "genre" dans le deuxième chapitre.

² Les topiques sont les catégories des lieux communs, ou, selon Aristote, "les opinions et les prémisses d'où on tire les preuves" d'un argument. Rhétorique (Paris: Les Belles Lettres, 1960) 1391b, 24, 99.

³ Selon Johannes Buijtendorp, autre biographe de Quinault, Furetière a trouvé Tristan "illustre" aussi. Buijtendorp, Philippe Quinault: sa vie, ses tragédies, et ses tragi-comédies (Amsterdam: H. J. Paris, 1926) 13. Dans la dédicace de La Fantôme amoureux, Quinault parle de l'"illustre" Tristan. (Amsterdam, Antoine Schelte, 1697) A3.

On suppose que dans ce métier il aurait acquis une certaine compétence oratoire. Gros nous informe que Quinault traduisait Horace (11), qu'il adaptait des œuvres d'Ovide (11) et qu'il faisait partie de la Petite Académie⁴ (11), ce qui témoigne, à mon avis, de sa connaissance de la littérature classique. Admettons que cette formation n'était pas exceptionnelle à l'époque dans le milieu littéraire où Quinault cherchait à devenir écrivain célèbre. Néanmoins, c'est en tant qu'orateur qu'il s'y est particulièrement distingué. Gros, et Pierre Zoberman, auteur des Cérémonies de la parole: L'Éloquence d'apparat en France dans le dernier quart du XVIIe siècle, corroborent cette opinion.⁵ Selon Victor Fournel, éditeur du Théâtre choisi de Quinault, le poète était un des orateurs les plus doués de l'Académie française à cette époque:

Son discours de réception, ses deux harangues au roi à la tête de la compagnie, et la présence d'esprit avec laquelle il intercala dans l'une d'elles un passage improvisé avec beaucoup de bonheur sur la mort de Turenne, montrèrent que cet esprit souple et fin était plein de ressources et pouvait se prêter à toutes les circonstances. À la mort de Colbert, il prononça son éloge en vers. (xv)

Comme on le verra, l'éloge était le fort de Quinault. Les œuvres qu'on étudie ici montrent

⁴ Gros explique que "le Ministre du Grand Roi [Colbert] quand il fonda, en 1663, Académie, avait pour but [selon Ch. Perrault] 'd'assembler un nombre de gens de lettres et les avoir auprès de lui pour former une espèce de petit conseil pour toutes les choses dépendant des belles lettres'" (91). Gros ajoute en discutant l'explication de Perrault qu'"il ne s'agissait pas seulement d'inventer des inscriptions et des devises: les attributions de la petite Académie étaient plus étendues et ses membres avaient bien d'autres fonctions", parmi lesquelles celle "de travailler 'à revoir et à corriger les ouvrages soit de prose, soit de vers, qui se composeroient à la louange du roi'. Toutes les œuvres de caractère officiel devaient être contrôlées ou révisées par eux Les opéras de Quinault seront composés sous leur contrôle. La Petite Académie devint l'officine où l'on travaillait à la gloire de Louis XIV: *ad majorem regis gloriam*" (Gros 91-92). Manuel Couvreur confirme cette opinion: "Virtuoses appointés de la louange figurée, les petits académiciens ont élaboré un mode de discours symbolique qui se retrouve bien entendu dans les tragédies en musique"(342).

⁵ Voir Gros, p. 112-13, et Zoberman, pp. 61, 149, 150, 184, 649, 650.

bien sa maîtrise du genre épideictique, ou cérémonial. À la cour de Louis XIV, ce talent du poète lui était très utile. Un échantillon d'une des harangues qu'il a faite devant le roi⁶ révèle non seulement son aisance dans ce genre, mais aussi son engagement dans la politique qui motive toute sa production artistique: l'allégeance absolue à son souverain et à l'idéologie monarchiste.

Quel bonheur pour nous [écrit Quinault] d'avoir un Protecteur si glorieux, qui nous donne à célébrer des événements⁷ si memorables! Nous n'avons pas besoin de chercher ailleurs qu'en luy-mesme un modele parfait de la Vertu heroïque, & nous sommes certains que l'éclat immortel de sa gloire se répandra sur nos Ouvrages, & leur communiquera le privilège de passer jusqu'à la derniere Posterité. (Zoberman 184)

On entendra l'écho de ce passage dans notre présente étude: le "protecteur", la "gloire", la "célébration", le "modèle parfait", la "Vertu héroïque" et l'"éclat immortel" sont justement quelques-uns des sujets que Quinault traite dans ses dédicaces et dans son théâtre.

Le titre d'un livre qu'on cite dans cette thèse nous offre un indice du type de rapport que l'artiste entretenait avec le roi au XVIIe siècle: c'est le Jean-Baptiste Lully: Musique et dramaturgie au service d'un prince, de Manuel Couvreur. Quinault était, bien entendu, le librettiste qui collaborait avec Lully à la création de onze "tragédies lyriques", titre qu'ils donnaient à leurs pièces mises en musique. LeCerf de la Viéville, historien du théâtre et de la musique de l'époque, décrit en 1704-06 les rapports des deux artistes avec Louis XIV et le rôle du roi dans la création de leurs œuvres:

⁶ Zoberman cite ce passage des *Panegyriques du Roi* (Zoberman 188).

⁷ On garde l'orthographe originale dans toutes les citations tirées des écrits du XVIIe siècle.

Lulli s'étoit, non pas associé, mais attaché Quinault: c'était son Poète. Quinault cherchoit et dressoit plusieurs sujets d'Opera. Il les portoit au Roi, qui en choissoit un. Alors Quinault écrivait un plan du dessein & de la suite de sa Pièce. Il donnoit une copie de ce plan à Lulli: voyant dequoi, il étoit le but, préparoit à sa fantaisie des divertissements, des danses & des chansonnettes de Bergers, de Nautonniers, etc. Quinault composoit les Scenes: aussi-tôt qu'il en avoit achevé quelques-unes, il les monroit à l'Académie Française, dont vous sçavez qu'il étoit: après avoir recueilli & mis à profit les avis de l'Académie, il apportoit ces Scenes à Lulli . . ." (Cinquième dialogue 212-213⁸).

Évidemment, Quinault était loin d'être artiste autonome. Il travaillait sous la direction artistique du roi, de l'Académie française et de l'intransigeant Lully. En plus, il comptait sur la protection des princes, des ducs, des marquis et de figures puissantes telles que Mazarin, Fouquet, la Reine et Louis XIV, pour le soutien de ses pièces et de ses tragédies lyriques.

Au commencement de nos recherches, nous n'avons pas l'intention de parler des dédicaces de Quinault. Mais la découverte d'une collection complète des premières éditions⁹ de ses œuvres nous a montré que les épîtres dédicatoires pourraient intéresser l'analyse rhétorique. Dans les odes en tête des premières tragédies lyriques, Cadmus et Hermione, et Alceste, on trouve des discours, poétiques bien sûr, mais aussi bien persuasifs. Les autres dédicaces, quoiqu'en prose, ne sont pas moins intéressantes. On verra qu'en étudiant les stratégies rhétoriques dans ces œuvres, on apprend beaucoup sur la sphère socio-politique dans laquelle travaillait leur auteur.

Les dédicaces de Quinault, sujet de notre premier chapitre, soutiennent une tradition qui remonte à l'antiquité classique. L'auteur y respecte les exigences du genre avec une

⁸ La citation se trouve à la page 110 de l'édition réimprimée.

⁹ Quelques-unes de ces éditions datent du XVII^e siècle, d'autres ont été imprimées au début du XVIII^e siècle. La collection reste à l'Université de Waterloo, Ontario.

attention rigoureuse. Mais la spontanéité avec laquelle il adapte ses humbles requêtes, modifiant sa lettre selon la condition et la fonction du destinataire, et selon les circonstances qui entourent l'œuvre qu'il lui offre, nous montre un rhéteur qui connaissait bien les ressources rhétoriques disponibles. Le but principal de ce genre littéraire est clairement de persuader. Dans les dix-sept exemples qu'on examinera, on verra que l'écrivain a bien jugé non seulement le "destinataire individuel" de sa dédicace, mais aussi le "destinataire public", celui qui achèterait le livret après sa publication.

De nos jours, on pourrait trouver curieuse l'idée d'étudier la rhétorique du prologue dramatique. Il y a eu depuis le XVIIIe siècle des représentations des opéras baroques sans prologue. L'analyse rhétorique du prologue quinaultien nous aide en à comprendre la signification qu'elle avait pour son premier auditoire. Notre étude vise également à nous faire apprécier la valeur persuasive de cette partie quasi indépendante de l'opéra qui, tout en le divertissant, exhorte le spectateur à accepter une idéologie particulière.

À la différence de la tragédie, la tragédie lyrique est entièrement chantée. Les contraintes de la mise en musique tendent à rendre les stratégies rhétoriques moins importantes. On verra que, en comparaison avec une pièce parlée, l'opéra possède certains avantages et inconvénients en ce qui concerne l'argumentation. L'appel pathique de la musique et du gestuel, lequel peut être stylisé et exagéré, intensifie l'émotion de l'interprétation (l'*actio* et la *pronunciatio*, pour employer les termes rhétoriques) de la tragédie lyrique. Par contre, la réduction du texte, l'absence du débit dramatique et la modification de la durée de l'action qu'impose l'élément musical créent des obstacles à l'argumentation. Cependant, Quinault emploie les topiques et les figures rhétoriques d'une

façon efficace pour faire comprendre à son public le raisonnement de ses personnages, aussi bien que son intention didactique. Le chapitre sur Thésée tente de relever les stratégies persuasives que choisit le librettiste à cette fin. Notre analyse vise les interprètes, c'est-à-dire les metteurs en scène, les chanteurs, etc., autant que ceux qui s'intéressent à la rhétorique en soi.

On regardera, alors, des exemples de trois genres littéraires qui ne sont pas les plus connus, mais qui offrent leurs propres moyens rhétoriques d'instruire, d'émouvoir et de plaire. Cette thèse examine, dans les œuvres de Philippe Quinault, la manipulation de la langue pour influencer l'opinion des autres et, en même temps, la façon dont cet auteur forme ses propres pensées, ainsi que les pensées officielles du gouvernement et de la société qu'il a servis.

CHAPITRE I

LA RHÉTORIQUE DES ÉPÎTRES DÉDICATOIRES

I. INTRODUCTION

Pour la première édition de bien de ses œuvres de théâtre,¹⁰ Philippe Quinault devait s'appliquer à la composition d'une dédicace persuasive adressée au protecteur qu'il s'était choisi. S'il faut en croire Gérard Genette, en tant que texte liminaire, l'épître dédicatoire est paratextuelle. Celle de Quinault précède le texte d'une pièce de théâtre ou le livret d'une tragédie lyrique. Genette appelle une telle introduction à l'œuvre littéraire un "seuil" ou une "zone de transaction" (8), notion qu'il explique ainsi: "lieu bien privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service . . . d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente" (8). Le genre dédicatoire intéresse l'analyse rhétorique parce que sa fonction, selon la description précitée, vise clairement la persuasion.

Dans notre étude des lettres dédicatoires de Quinault, nous remarquerons que la forme de la dédicace avait évolué depuis son origine latine jusqu'au modèle pratiqué au dix-septième siècle. De plus, on verra que le ton dépend fortement du rapport social qu'occupe l'auteur vis-à-vis de ses destinataires. Les buts de la rhétorique à cette époque étaient les mêmes que ceux mentionnés par les anciens rhéteurs: il s'agissait d'instruire, d'émouvoir et de plaire.¹¹

¹⁰ Dans ce chapitre, on examine 14 dédicaces en prose, une en prose qui contient une ode, et trois en vers.

¹¹ Voir Quintilien, Institution oratoire (Paris: Les Belles Lettres 1975) III, iv, 9, et Cicéron, L'Orateur. Du meilleur genre d'orateurs (Paris: Les Belles Lettres 1964) I, 3. Plusieurs auteurs du XVIIe siècle ont assigné les mêmes buts à la littérature. Molière

C'est ce dernier but qui importe le plus dans les épîtres dédicatoires. Nous essayerons d'en déterminer les stratégies rhétoriques, non seulement celles qui sont communes aux dédicaces de l'époque, mais aussi celles qu'emploie surtout Quinault, celles enfin qui rendent ses épîtres plaisantes et persuasives, et donc efficaces.

En plus d'une description qui portera sur la structure (*dispositio*), l'argumentation (*inventio*), et le style (*élocutio*) dans ces documents - on traitera de quelques-unes des conventions formelles et stylisées du monde artistique dans lequel Quinault faisait sa carrière. On essayera aussi d'expliquer certaines questions liées à la réception de ses dédicaces.

À la différence des pièces de théâtre, les dédicaces ne sont pas mises en scène. Cependant, la même philosophie politique les anime que celle qui informe les œuvres dramatiques de ce poète, c'est-à-dire la justification du but politique suivi par Louis XIV: la poursuite de la guerre dans l'intérêt national. Elles s'adressent aux préjugés de leurs destinataires et, à la fois, elles montrent les desseins et l'inspiration de leur créateur. Vu

écrit dans sa Critique de l'école des femmes "Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire"; Oeuvres complètes de Molière Vol. I (Paris: Éditions Garnier Frères, 1962) scène V, 505. Boileau dit dans ses Oeuvres poétiques, "Le secret est d'abord de plaire et de toucher" Oeuvres Poétiques (Paris: Librairie Hachette, 1923) Chant III, l. 25. Et Racine dit dans la Préface de Bérénice "La principale règle est de plaire et de toucher: toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première"; Théâtre complet (Paris: Garnier Frères, 1980) 325.

l'époque, les topiques, ou lieux¹², et les figures¹³ de rhétorique que l'on y trouve sont prévisibles. Racine, par exemple, dans plusieurs de ses dédicaces,¹⁴ suit la même formule que nous verrons dans celles de Quinault. Mais, pour réfuter l'accusation de conformité que l'on pourrait lancer contre celui-ci, on étudiera en détail deux de ses dédicaces au Roi Louis XIV, qui précèdent les premières tragédies lyriques de Quinault et de Lully. Ces poèmes font voir, d'une façon plus évidente que les dédicaces en prose, un côté spontané et imaginatif de la rhétorique du librettiste dans un genre dont le but pragmatique reste assez restreint.

2. LES GENRES RHÉTORIQUES DANS LES DÉDICACES: L'ÉPIDICTIQUE ET LE DÉLIBÉRATIF (POLITIQUE)

Quand nous parlons de la rhétorique dans les dédicaces de Quinault, il s'agit surtout

¹² Dans la Rhétorique, Aristote explique ce terme. "J'entends par syllogismes dialectiques et rhétoriques ceux que nous avons en vue quand nous parlons des *lieux* Les *lieux* communs ne feront de personne un spécialiste en aucune science, car ils ne se rapportent à aucun sujet particulier"(Paris: Les Belles Lettres, 1960) I, 2, 1358a, 10-11 et 21).

¹³ "Les figures [du discours] sont des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires . . . ce sont de certains tours et de certaines façons de s'exprimer qui s'éloignent en quelque chose de la manière commune et simple de parler"; Dumarsais, Des Tropes ou des différents sens (Paris: Critiques Flammarion, 1988) 62. Quintilien décrit les figures (ainsi que les tropes) dans son Institution oratoire comme des locutions qui "s'écartent d'un procédé direct et simple d'expression, en s'accompagnant d'une certaine qualité de style" (IX, i, 3). Cet écart peut être sémantique ou syntaxique. À l'époque de Quinault, Bernard Lamy décrit les figures ainsi: "quand pour signifier une chose on se sert d'un mot qui ne lui est pas propre, et que l'usage avait appliqué à un autre sujet; cette manière de s'expliquer est figurée" La Rhétorique ou l'art de parler (Paris: Honoré Champion, 1998, version de 1715).

¹⁴ On trouve les épîtres dédicatoires de Racine avant plusieurs pièces dans son Théâtre complet.

du genre épideictique. Cette rhétorique démonstrative,¹⁵ ou discours d'apparat, sert à louer ou à blâmer (Aristote, Rhétorique I, 3, 1358b, 12). En plus, Edward Corbett définit le discours épideictique comme un discours de circonstance exprimé au temps présent et conçu pour louer la vertu ou pour désapprouver le vice".¹⁶ Les épîtres dédicatoires de Quinault, cependant, ne servent pas à blâmer, mais à flatter quelqu'un.¹⁷ Puisque l'écrivain propose (ou demande, ou exige poliment) la protection du destinataire, les lettres en question traitent des décisions ultérieures que fera le récepteur, et ainsi elles ont aussi une fonction délibérative. L'aspect délibératif de la rhétorique de Quinault dans ses lettres en prose traite tout simplement du sujet de la protection et reste donc subordonné à la valeur laudative. Cependant, les poèmes publiés en tête de Cadmus et Hermione et d'Alceste illustrent ce que Corbett appelle "l'exercice délibératif". Selon Corbett, celui-ci "a pour dessein de persuader ou de déconseiller [quelqu'un] d'entreprendre une action future" (Rhetorical Analyses of Literary Works 74).¹⁸ Tel est le cas de la rhétorique dans ces poèmes. L'aspect épideictique y est subalterne par rapport au genre exhortatif/ dissuasif. Le résultat en est que le discours de Quinault y possède deux fonctions pragmatiques: l'éloge et l'avis.

¹⁵ C'est Quintilien qui emploie ce terme. Voir l'Institution oratoire, III, iv, 9.

¹⁶ "The epideictic speech is an occasional speech, designed to praise virtue or to discountenance vice in the future"; Corbett, Rhetorical Analyses of Literary Works (Oxford University Press, 1969) 74.

¹⁷ Manuel Couvreur dit, "Quant aux épîtres dédicatoires, seule la louange y trouve place (286).

¹⁸ "The deliberative exercise is designed to persuade or dissuade in regard to some future action" (Corbett, Rhetorical Analyses of Literary Works) 74.

3. L'ÉPÎTRE DÉDICATOIRE: DÉFINITION ET FONCTION DU GENRE

L'épître dédicatoire se définit par son genre et par sa fonction. Vers 1521 Érasme écrit dans Conficiendarum epistolarum formula, son traité sur l'art épistolaire, que Libinias, le sophiste grec, définit la lettre comme "une conversation entre deux personnes absentes" (258).¹⁹ Selon Genette, une dédicace est la manifestation par excellence de "l'hommage même" (110). L'interaction de l'écrivain et du destinataire produit une rhétorique qui leur est mutuellement avantageuse; tous les deux donnent et reçoivent ce qu'ils cherchent.

Mais l'épître dédicatoire n'est pas une conversation privée. L'auteur s'adresse à deux destinataires: le destinataire individuel, qui est le gentilhomme ou la dame auquel ou à laquelle il veut associer le nom et le titre, et donc le prestige de son œuvre, et le destinataire public, c'est-à-dire les lecteurs de la pièce ou du livret.²⁰ Ces lecteurs étaient les contemporains de Quinault, des gens qui reconnaissaient en apparence le mérite du protecteur dans ce remerciement public. Albert Halsall suggère que l'analyse rhétorique examine "les rapports qu'entretiennent l'énonciateur et le récepteur . . ." (L'Art de convaincre 10): l'existence de ce double destinataire ne peut que complexifier l'analyse qui suit.

En principe, le dramaturge offre son œuvre au protecteur comme cadeau, mais ce sont la gratitude de l'écrivain pour la protection et l'éloge exprimés dans une dédicace qui comptent, selon l'écrivain. Bien que ces courtes compositions soient d'habitude conventionnelles et que leur contenu soit attendu, l'incertitude de l'écrivain quant à leur

¹⁹ Selon Libinias, une lettre est "a conversation between two absent persons" (Erasmus 258).

²⁰Le livret se vendait à la représentation de l'opéra.

réception par le bienfaiteur aristocratique exige un style qui, selon Érasme, est toujours “raffiné, recherché, et raisonnable . . .” (Erasmus 19). Il ajoute que “le genre épistolaire privilégie la simplicité, la franchise, l’humour, et l’esprit” (Erasmus 19-20).²¹

Il n’est pas clair qu’à l’époque de Louis XIV la dédicace ne fût qu’une simple formalité. Quoique Gros discute les dédicaces de toutes les pièces de Quinault,²² ni lui ni les autres spécialistes de ce dramaturge n’affirment que l’acceptation fût garantie. À plusieurs reprises, Buijtendorp nous donne l’impression que le soutien d’un protecteur dépendait de l’efficacité de l’épître dédicatoire, aussi bien que du succès de la pièce et de la réponse à celle-ci que donnait le protecteur.²³ Ce doute porté sur l’acceptation virtuelle explique peut-être l’écart temporel qui sépare la première représentation et la publication des œuvres de Quinault. Il se pourrait que la dédicace ait assuré le soutien donné non pas à celle-ci, mais à la prochaine pièce (ou à l’opéra) que le librettiste allait mettre en scène. Seules les dédicaces

²¹ Ces conseils viennent d’un autre traité, *De Conscribendis epistolis*, 1522. “It [the style] retains one feature unaltered, namely that of being always refined, learned, and sane Thus the epistolary form favours simplicity, frankness, humour, and wit” (Erasmus 19-20).

²² Gros discute certains points des dédicaces au fur et à mesure dans sa biographie de Quinault (1-177).

²³ Voir, par exemple: “L’honneur que Mazarin avait daigné rendre à sa pièce décida peut-être Quinault à lui adresser la dédicace qu’on trouve en tête de la première édition de 1658” (Buijtendorp 23). “Dans sa dédicace (1659) au Duc d’Anjou il dit ‘Mais Monseigneur, je vous proteste, qu’il ne m’a pas été possible d’empescher plus longtemps mon zèle de paroistre.’ Il a donc attendu longtemps avant de s’adresser au duc d’Anjou” (Buijtendorp 24). “On pourrait nous objecter que si la pièce est de 1656, Quinault a demeuré très longtemps - trop longtemps peut-être à la dédier à Madame Bouquet. La dédicace est en effet de 1659” (Buijtendorp 27). Ces dates indiquent que les dédicaces ont suivi la première création des pièces. Buijtendorp ajoute: “Quinault s’est toujours montré très adroit dans le choix des personnages à qui il dédie sa pièce. Il excellait également à choisir le moment propice” (Buijtendorp 36).

de Bellérophon et de Stratonice suggèrent qu'une protection, c'est-à-dire l'association d'un nom et l'approbation qui l'accompagne, avait été accordée par les dédicataires.

Si cette hypothèse est exacte, la dédicace est en effet importante comme discours persuasif. Ce que l'on dit en public diffère souvent de ce que l'on dit en privé. Il s'agit de l'*éthos*, c'est-à-dire de l'autorité publique de l'écrivain aussi bien que de celle du destinataire. Il en est de même en ce qui concerne une lettre adressée de nos jours au rédacteur d'un journal. Le public trouvait ces lettres, ou épîtres, quelque peu divertissantes à l'époque de Quinault, réaction qu'un lecteur actuel ne partagerait peut-être pas. Les nobles de Versailles qui assistaient à ces pièces et qui les auraient lues et soutenues se connaissaient souvent. Ils auraient apprécié sans doute les allusions sociales qui s'y trouvent. De plus, le talent rhétorique du compositeur des dédicaces aurait été plus apprécié par ceux qui connaissaient le style du genre. C'est le "raisonnement pragmatique" des dédicaces, selon Gene Montague, qui intéresse le critique rhétorique moderne. Montague définit ce concept comme "la présence dans une œuvre d'éléments qui sont là pour servir une fonction principale, c'est-à-dire pour influencer un public".²⁴

²⁴ "When I speak of a rhetorical critical method, I mean the investigation of the use of traditional devices to produce an effect on an audience, of the presence of materials in a poem, novel or short story which can best be accounted for by a pragmatic rationale - in other words, the presence in a work of elements that are there for one chief specific purpose: to manipulate an audience" (Montague 168).

4. LA *DISPOSITIO*: LA STRUCTURE DE L'ÉPÎTRE DÉDICATOIRE ET LES MODIFICATIONS QUE QUINAULT Y APPORTE

La structure des épîtres dédicatoires de Quinault se conforme, avec certaines modifications opportunes, à celle dans *l'ars dictaminis*, l'art épistolaire enseigné dès le douzième siècle. Les Rationes dictandi, ou "Principes de l'art épistolaire", est un traité sur ce sujet, écrit anonymement à Bologne au douzième siècle.²⁵ Ce traité, comme le manuel d'Érasme déjà mentionné, donne des instructions basées sur les textes classiques de la rhétorique. L'auteur anonyme se base particulièrement sur la Rhétorique à Herennius, sur les œuvres de Cicéron et sur des lettres écrites par d'autres auteurs latins. La lettre, selon la théorie qui informe *l'ars dictaminis*, possède cinq des six divisions du discours cicéronien.²⁶ Ces parties étaient "(1) la salutation (*salutatio*), (2) l'acquisition du bon vouloir (*captatio benevolentiae*), (3) l'exposition des faits (*narratio*), (4) la demande d'action (*petitio*), et (5) la récapitulation (*conclusio*)"²⁷ (Camargo 36).

La salutation que mettait Quinault au début de ses lettres nomme le bienfaiteur ou la bienfaitrice destiné(e) aussi bien que les titres qu'il ou qu'elle possède. Quelquefois ces titres sont assez nombreux. Il semble même qu'au dix-septième siècle, plus la figure à laquelle on

²⁵ Le texte est disponible aujourd'hui dans une traduction anglaise par James Murphy dans Three Medieval Arts (Berkeley: University of California Press, 1971).

²⁶ Martin Camargo, "Ars Dictaminis" 36. Cicéron décrit les six parties du discours: l'exorde, la narration, la division, la confirmation, la réfutation, et la conclusion (*exordium, narratio, partitio, confirmatio, reprehensio, peroratio*) De L'invention (Paris: Les Belles Lettres, 1994) I, xiv, 19.

²⁷ "...they divided the typical letter into five parts: (1) la salutation (*salutatio*), (2) the securing of good will (*captatio benevolentiae*), (3) the statement of facts (*narratio*), (4) the request for action (*petitio*), and (5) the summation (*conclusio*)" (Camargo 36).

s'adresse était distinguée, plus courte était la liste. Le point culminant est atteint dans la salutation simple mais imposante, "Au Roy", qui s'adresse à Louis XIV. Quinault passe ensuite dans ses dédicaces à l'acquisition du bon vouloir, et c'est dans cette partie de la lettre qu'il faut non seulement suivre strictement la tradition épistolaire, mais, paradoxalement, donner l'impression qu'on écrit chaque lettre à nouveau avec spontanéité et originalité. L'auteur anonyme des Rationes dictandi dit: "On acquiert le bon vouloir de son destinataire quand il mentionne avec humilité quelque chose de ses accomplissements ou de ses devoirs ou de ses mobiles Par contre, selon le destinataire, on l'acquiert quand non seulement l'humilité du destinateur mais aussi les louanges du destinataire sont indiquées comme il faut".²⁸ Nous verrons plus tard que c'est pour satisfaire à ces exigences que les topiques et les tropes rhétoriques sont très utiles. Quinault s'en sert continuellement pour s'assurer l'approbation du destinataire.

Selon les Rationes dictandi, on peut acquérir le bon vouloir par d'autres moyens:

On acquiert le bon vouloir aussi de l'effet des circonstances, si l'on ajoute quelque chose qui conviendrait aux deux intéressés ou au but désiré, ou qui aurait un rapport suffisant au bon vouloir On acquiert le bon vouloir pour l'affaire en question si son importance future est indiquée.²⁹

²⁸ "Goodwill will be secured by the person sending the letter if he mentions humbly something about his achievements or his duties or his motives On the other hand, it will be secured according to the person receiving the letter when not only the humility of the sender but also the praises of the recipient are duly indicated" (Murphy 17).

²⁹ "Goodwill will be secured also from the effect of circumstances if something is added which would be appropriate to both persons involved, or which would be in the purpose of things, or could be suitably or reasonably connected to goodwill Goodwill will be secured from the matter at hand if the extent of its future importance is openly set forth" (Murphy 17).

Je citerai comme exemple de l'effet des circonstances l'appel que fait Quinault à la Reine de France dans la dédicace d'Astrate. Il reconnaît à juste titre l'honneur que la Reine a fait à la pièce en lui permettant "d'entrer dans les premiers divertissements qu'il a plu à [SA] MAJESTÉ de choisir après son heureuse Convalescence" (dédicace d'Astrate). Sans doute l'approbation royale aurait-elle rendu sa pièce plus prestigieuse. Le dramaturge obtient le bon vouloir "pour l'affaire en question" dans sa dédicace au Marquis de la Mailley, où il lui demande sa protection pour La Comédie sans comédie. Dans un tel appel l'écrivain doit expliquer l'importance future de la protection. Le caractère de cette pièce, selon Quinault, est "si peu ordinaire qu'il a sans doute besoin . . . d'une protection qui ne soit pas commune".³⁰ De fait, l'œuvre était exceptionnelle. On y trouve un mélange de genres, violation, selon Boileau, d'une des "règles" du théâtre.³¹ Présenter une pièce aussi innovatrice courait des risques, contre lesquels l'accord du protecteur protégerait Quinault. Son désir d'avoir l'approbation du protecteur indique que l'acceptation déjà évidente de la pièce par le public lui était plus importante que les "règles" du monde des lettres de l'époque.

L'ordre de la narration et de la pétition varie dans les dédicaces de Quinault, selon le raisonnement que suit l'écrivain. Parfois il commence la dédicace par la requête de protection, mais d'habitude il aborde ce sujet discrètement, vers la fin de la lettre. C'est

³⁰ Cette pièce n'est ni une comédie ni une tragédie, mais appartient au genre que Quinault appelle "mixte". Une pastorale, une farce, une tragédie et une tragi-comédie font partie de La Comédie sans comédie.

³¹ Boileau écrit en 1674: "le comique, ennemi des soupirs et des pleurs, /N'admet point en ses vers de tragiques douleurs"; "L'Art poétique (Chant III, vers 401-02) dans Poésie et extraits des œuvres en prose (Paris, Librairie Hachette, s.d., huitième édition) 220.

toujours l'éloge qui l'emporte sur toute autre matière. La conclusion est presque toujours une phrase longue, assez hyperbolique, et "asiatique",³² ou ampoulée. Quinault inclut souvent le mot flatteur gloire³³ dans la dernière phrase, qui se termine de la façon suivante: "Je suis [ou "je me dis" ou "je serais toute ma vie", etc.] vostre tres-humble et tres-obéissant serviteur, Quinault". De fait, la conclusion n'intéresse pas beaucoup l'analyse rhétorique, à cause de l'expression conventionnelle et formulaïque que l'on y remarque.

La structure d'une telle lettre fonctionne de concert avec l'argumentation qu'elle avance. L'écrivain guide son lecteur par cet agencement, par ses appels à la logique (*logos*), aux sentiments (*pathos*) et à l'autorité (*êthos*) de son patron, tentant de convaincre le destinataire d'honorer sa demande tout en acceptant son éloge. Quinault devait établir un rapport scrupuleusement équilibré entre le protecteur et lui-même en ce qui concerne le respect, le mérite, et l'autorité des deux personnes concernées. On reviendra aux conseils de l'auteur des Rationes dictandi quand on analysera l'invention et le style des lettres. Je m'efforcerai à ce moment-là de mettre en évidence les procédés rhétoriques que Quinault emploie à cette fin.

La brièveté de ces lettres³⁴ oblige l'auteur à condenser les cinq parties traditionnelles de la lettre. En effet, Quinault passe parfois assez brusquement de la salutation à l'acquisition

³² L'asianisme (baroquisme, maniérisme, préciosité) est la "recherche des idées, des figures et des mots les plus rares, les plus surprenants, les plus curieux" Bernard Dupriez, Gradus: Les procédés littéraires (Dictionnaire) (Paris: Union Générale d'Éditions, 1980) 90.

³³ Nous verrons dans le deuxième chapitre que l'on associait le mot gloire avec Louis XIV. Quinault emploie le mot généreusement dans ses livrets, surtout dans les prologues.

³⁴ Les lettres en prose contiennent de 392 à 762 mots; la moyenne en est 533.

du bon vouloir de son protecteur désiré, ou aux mérites de sa pièce. Un exemple de cette franchise précipitée se trouve dans la dédicace à Fouquet:

MONSEIGNEUR,

Je n'affecteray point de paroistre modeste en diminuant le prix, que
l'approbation publique a donné peut-estre trop favorablement au FEINT
ALCIBIADE . . .

Par contre, l'auteur consacre la plupart de ces lettres à la flatterie. Si nous trouvons aujourd'hui que cet aspect est porté jusqu'à l'excès, il semble clair qu'un protecteur du 17^e siècle l'acceptait avec plaisir.

5. L'INVENTIO: LE LOGOS

Comment est-ce que Quinault "invente" son éloge et sa pétition? Aristote nous dit, à propos de la rhétorique épideictique (démonstrative, cérémoniale) que, quand il s'agit de la louange, le sujet doit être la vertu et le beau (Rhétorique, I, 9, 1366a, 23). Plusieurs types de discours appartiennent à cette catégorie: la *laudatio*, le panégyrique, l'*encomium* et l'*eulogia*. Cependant, dans les dédicaces de Quinault, nous parlerons tout simplement de l'éloge, qu'Aristote définit comme "un discours qui met en lumière la grandeur d'une vertu". Il ajoute que l'on

doit donc démontrer que les actions sont vertueuses. Le panégyrique porte sur les actes (les circonstances concourent à la persuasion; par exemple, la noblesse et l'éducation) Nous faisons aussi le panégyrique d'hommes qui ont agi (Rhétorique, I, 9, 1367b, 26-31).

Comme on le verra, Quinault signale dans toutes les dédicaces que, par ses actes son protecteur démontre ses vertus³⁵ aussi bien que ses avantages louables (la naissance, par exemple). La dédicace au Marquis de la Mailleraye, au début de La Comédie sans comédie, loue chacune des vertus conventionnelles, sauf la justice (voir l'Appendice I).

Deux autres aspects de l'éloge tel que le conçoit Aristote ont rapport aux dédicaces de Quinault. Premièrement,

L'éloge et les conseils sont d'une commune espèce; si, le fond des conseils restant le même, la forme en est changée, ils deviennent des panégyriques. Puis donc que nous savons quelles actions l'on doit accomplir et quel caractère l'on doit avoir, il faut, en parlant sur ce fond, changer l'expression et la convertir" (Rhétorique I, 9, 1367b, 36 - 1368a, 1-2).

Puisque les arguments et les preuves de l'écrivain établissent son propre mérite aussi bien que celui de son bienfaiteur, ils se rattachent donc au problème de l'*éthos*, c'est-à-dire de son autorité rhétorique. Le syllogisme implicite dans les demandes de Quinault au protecteur est celui-ci: Vous êtes vertueux parce que vous êtes intelligent, délicat et généreux. Mon travail est excellent (selon ceux qui sont intelligents et délicats). Donc, vous devriez m'offrir votre protection.

En second lieu, Aristote dit que l'amplification est la stratégie rhétorique que l'on emploie dans la louange (Rhétorique, I, 9, 1368a, 10). L'amplification, d'après Bernard Dupriez, consiste à "développer les idées par le style, de manière à leur donner plus d'ornement, plus d'étendue ou plus de force" (41). Il ajoute que

³⁵ Les vertus selon Aristote sont "la justice, le courage, la tempérance, la munificence, la magnanimité, la libéralité, la douceur, la sagesse pratique spéculative" (Rhétorique, I, 9, 1366b, 1-2).

Les Anciens appelaient amplification le traitement du discours dans son ensemble, c'est-à-dire l'art de trouver les meilleurs arguments et d'en tirer parti en rédigeant suivant un plan logique et efficace, établi de préférence selon une gradation en intensité. Il y fallait des descriptions, des comparaisons, des exemples, une discussion des raisons, du pathétique, des souvenirs, des citations de citoyens illustres ou de poètes, on s'expliquait, on se justifiait. Pour finir, une accumulation d'arguments, de faits, ou seulement de phrases, voire de mots synonymes. (41)

Cette définition fournit un manuel des techniques qu'utilise Quinault pour amplifier ses deux propositions, l'éloge et la demande. Il suit aussi l'avis de Cicéron, qui dit qu'on doit employer des mots "capables de jeter de l'éclat [sur le sujet] . . . forts, pleins, sonores, composés, nouveaux, synonymes, distingués, hyperboliques, surtout métaphoriques" (Divisions de l'art oratoire, xv, 53). Il suit aussi les recommandations de Cicéron sur le "parallélisme, des expressions, leur reprise, leur répétition" (xvi, 54). Il emploie les méthodes que mentionne Cicéron pour présenter des arguments et des faits: il faut persuader donc par "le conflit des notions opposées, différentes, contradictoires" (xvi, 55), par un style qui provoque "la curiosité, la surprise, le plaisir" (xvii, 58) et par "le résumé des avantages et des inconvénients" (xvii, 58). Ce style convient bien au genre épideictique. L'effet cumulatif de ces méthodes devait ravir non seulement l'individu mais le public aussi.

La méthode employée ici pour analyser les procédures argumentatives de Quinault consiste à montrer son usage des topiques et des figures simultanément. On ne sépare pas facilement la topologie et la tropologie, à mon avis. On fera ressortir des caractéristiques du style quinaultien qui sont constantes dans les dédicaces et on essaiera d'en expliquer la fonction. Le texte entier de certaines des dédicaces suit la discussion (voir les Appendices

I, II, III, IV, et V. Une liste de toutes les dédicaces dans cette étude se trouve dans l'Appendice VI).

6. L'INVENTIO: L'ETHOS

N'oublions pas que le rapport entre l'écrivain et le destinataire primaire est primordial à une époque où on insistait sur l'importance de la hiérarchie sociale. Il fallait que l'on reconnaisse sa position et qu'on ne sorte pas de ce rang. Des exemples tirés de la littérature illustrent l'importance de l'observation par l'individu de cet ordre social. La Princesse de Clèves de Madame de Lafayette, par exemple, est un roman qui dépeint les contraintes imposées à ceux qui doivent vivre sous un tel régime. Le Bourgeois gentilhomme de Molière satirise un personnage qui ose les défier.

Quinault comprenait bien ce système politico-social. Il était ambitieux, comme ses biographes le font souvent remarquer. Étienne Gros l'appelle même "arriviste" (61). Mais pour réussir dans un milieu où dominant les distinctions sociales, ce que fit Quinault, il fallait manipuler ses protecteurs, par ses actions,³⁶ par son charme personnel, et par son langage. L'analyse que fait Gros des stratégies pragmatiques, mises en évidence dans plusieurs des épîtres dédicatoires, nous fait apprécier la finesse que l'écrivain apportait à ce jeu. Par exemple:

Il faut lire, pour se rendre compte de son savoir-faire [de Quinault] et de l'habileté qu'il déployait dans les circonstances délicates, la dédicace des Coups de l'Amour et de la Fortune. Il ne demande pas, il insinue: "Il me

³⁶ L'éditeur Victor Fournel dit que "Quinault était un esprit pratique à qui la gloire et ses modestes revenus ne suffisaient pas. Il voulait un titre et des fonctions à la fois honorables et lucratifs. En même temps qu'il achetait une charge de valet de chambre du roi, il se faisait recevoir avocat au grand conseil" (Quinault, Théâtre choisi vi).

souviendra toujours de la tendresse avec laquelle cet homme admirable (Tristan) . . . m'assura que vous auriez la bonté de ne me refuser pas votre protection; et sans doute, il ne s'est point trompé, puisque vous m'avez déjà fait l'honneur d'une manière toute charmante que vous prendrez charge de ma fortune". (Gros 39)

Ce passage contient l'expression "la bonté de ne me refuser pas", un des tropes favoris de Quinault: la *litote*, terme qui atténue l'idée.³⁷ Comme son contraire, l'*hyperbole*, elle s'appuie sur la topique de la comparaison des quantités,³⁸ qui, à propos du contexte social, est assez importante, on le comprend bien. Les formules hyperboliques et atténuantes exagèrent ou réduisent l'importance d'un cas. L'attitude, c'est-à-dire la position de l'écrivain devant le protecteur, exige que celui-là se fasse petit, tout en agrandissant celui-ci.³⁹

L'auteur complique et mine par sa rhétorique la distance entre ces antipodes de calibre, ou importance relative. Il emploie des stratégies qui satisfont son désir de faire reconnaître son propre accomplissement et ses succès, tout en gênant légèrement le protecteur qui reste peu disposé à soutenir les arts ou à accepter un éloge si prodigue.

³⁷ À la différence de "de m'accorder", les mots "de ne me refuser pas" expriment la négation du contraire, tout comme le soutient Dupriez. Dupriez signale aussi la nature ironique de cette figure (279). Littré définit la *litote* comme "une expression qui dit moins pour en faire entendre plus", ce qui la mêle à la *méiosis*.

³⁸ Corbett déclare que l'*hyperbole* a rapport à la topique de la comparaison de quantités. Elle est comme l'*auxèse*, figure qui augmente l'importance ou la gravité d'une chose par un nom disproportionné. "Being related to the topic of degree, hyperbole is like the figure *auxesis* (magnifying the importance or gravity of something by referring to it with a disproportionate name)" (Classical Rhetoric for the Modern Student 487).

³⁹ Il est important que l'écrivain ne donne pas l'impression, toutefois, qu'il ne mérite pas la faveur. Son intention est d'apparaître modeste, mais estimable.

La dédicace de L'Amant indiscret que Quinault adresse au Duc de Candale (1654) (Appendice II) montre que Quinault fait contraster l'*hyperbole* qu'il adresse à son protecteur à l'atténuation qu'il emploie en parlant de lui-même (et dans l'appendice nous soulignons ces deux procédés). L'*hyperbole* est accomplie par l'emploi du superlatif et des absolus, comme "tout", "extrême", etc., et l'amoindrissement par la *litote*, la *méiosis*⁴⁰, et l'*euphémisme*.⁴¹ Le vocabulaire de cette lettre est plein de mots-clés flatteurs qui augmentent l'autorité du destinataire, ou de mots dépréciatifs qui réduisent celle de l'écrivain. Parmi eux, le mot gloire avait une force rhétorique à cette époque que l'on ne devrait pas sous-estimer, à mon avis, parce que c'est le terme que l'on associait constamment à Louis XIV.⁴² Cette méthode, qui

⁴⁰ Par cette figure, on réduit une idée: Quinault dit, par exemple, "une simple lettre" plutôt que "cet éloge fleuri" dans la dédicace citée (Appendice II).

⁴¹ Selon Dumarsais, l'*euphémisme* est "une figure par laquelle on déguise des idées désagréables, odieuses ou tristes, sous des noms qui ne sont point les noms propres de ces idées" (158). Un exemple chez Quinault en serait "estourdy" pour "vaniteux" ou "orgueilleux" (voir l'Appendice II).

⁴² L'étude d'Octave Nadal des œuvres de Corneille nous éclaire sur ce sujet. Selon Nadal, "La gloire est la valeur la plus haute, le principe" Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Corneille (Paris: Gallimard, 1948) 299. Il ajoute qu'"il y a dans l'honneur et la gloire l'idée d'obligation; il s'agit bien, ici et là, d'un devoir. Mais le sentiment de la gloire, du moins dans son mouvement le plus beau, ressemble plus à une exigence intime qu'à ce qu'on doit aux règles de l'honneur, toujours un peu extérieures et de société. La gloire cornélienne est la loi suprême d'un *modus vivendi* personnel . . . Inviolable et inaliénable elle est la part réservée de l'être noble" (300). . . . "Au niveau de la puissance, la gloire cornélienne [et quinaultienne, à mon avis] se confond très souvent avec l'honneur. . . . Formant un lien solide entre le héros et sa génération, il relève d'un savoir-vivre et de mœurs particuliers. Il est un fait de sensibilité plus qu'une vue de la raison. Tel est surtout le point d'honneur qui vaut pour une noblesse attachée au rang" (309). Nous voyons le rapport de la gloire à l'*ethos* dans cette explication par Nadal: "La gloire éclaire moins une éthique de la grandeur qu'une éthique des grands. Il en va de même de la gloire du roi. La toute-puissance du pouvoir met le roi, fondateur et mainteneur de l'ordre et du droit, en dehors de l'ordre et des lois de la conscience. 'Sa

consiste à diminuer l'*êthos* en disant plus et de l'augmenter en disant moins, réussit à agrandir l'autorité de l'écrivain aussi bien que celle du dédicataire. On parlera plus tard de la distinction subtile entre la rhétorique épideictique de l'éloge dont nous parlons ici et la flagornerie qui caractérisait souvent la cour de Louis XIV.

Quinault développe ailleurs son propre *êthos*, relatif (tantôt inférieur, tantôt égal) à celui de son protecteur, par la topique de comparaison (par la différence, par les contradictions, et par les contraires) aussi bien que par la topique de la comparaison des quantités. Il déploie beaucoup d'esprit pour inventer les arguments dans la dédicace qui précède La Généreuse ingratitude (1654), qu'il adresse au Prince Armand de Bourbon (Appendice III). Dans cette lettre, on voit une comparaison de quantités quand il exprime son opinion sur l'intellect du prince comparé à celui des autres spectateurs, lesquels jugeront la pièce. Tandis que ceux-là sont "les plus Spirituels" (notons le superlatif), les "lumières si peu communes" que possède le prince rendent son jugement plus fiable. On voit la comparaison des quantités dans des énoncés tels que "je ne pouvois mieux cacher ce que cette Production . . ." et "je ne pouvois ajouter plus d' éclat [à sa pièce] qu'en empruntant celui de Vostre Nom [du Prince Armand]".

On peut aussi employer la topique des quantités d'une façon métaphorique. Quinault suggère (par *enthymème*, ou syllogisme rhétorique) que si l'on appelle des "demi-dieux" d'autres écrivains qui ont "des avantages", alors le prince, les ayant "tous assemblez" en sa personne, doit être plus grand qu'eux: il est donc un dieu.

gloire se sauve à l'ombre du pouvoir" (309). Nous parlerons de ce concept classique de la gloire dans le deuxième chapitre.

Quinault illustre la comparaison par contradiction quand il montre au Prince Armand dans la première phrase de sa lettre que ce n'est pas la vanité, mais l'ambition qui le pousse. Cette topique est évidente aussi dans le compliment extravagant qu'il fait sur le discernement du prince déjà cité: la louange n'est "rien que de véritable", c'est-à-dire il n'y a pas de mensonge.

Quinault exprime la topique des contraires par la figure de l'*antithèse*. Dans cette même lettre, l'auteur avoue:

J'ay bien lieu de craindre que vous ne *protegiez* à regret ce que vous *condamnez* avec justice". . . . Je me suis flatté de l'espoir, que VOSTRE ALTESSE aura la honté [sic] de recevoir avec *indulgence* ce que je luy présente avec un *respect* tres-profond.

Le mot protegiez [c'est-à-dire approuviez] s'oppose au mot condamnez. Le mot indulgence indique une attitude de supériorité du protecteur, tandis que le mot respect montre sa propre attitude d'infériorité. Tandis qu'il a des "défauts", le Prince a des qualités qui "n'ont rien que d'admirable".

L'incompatibilité des opposés génère le *paradoxe* (dont le titre même, La Généreuse ingratitude, est un exemple) et l'*oxymore* ("les plus mauvais succès") dans cet argument paradoxal. L'expression, "d'agréables mensonges" semble aussi assez illogique. Quinault remarque que si cette requête de protection est "un dessein temeraire . . . c'est au moins une de ces belles temeritez, dont les plus mauvais succès ne sont jamais honteux", c'est-à-dire que même de tels échecs sont louables.

On reviendra à l'*antithèse* et au *paradoxe* dans d'autres lettres quand on discutera des techniques de la parole ingénieuse dans la rhétorique de Quinault.

7. L'INVENTIO: LE PATHOS

Le style épistolaire n'est pas oral, destiné à la récitation; c'est un code littéraire dont l'appel pathique reste assez discret. Les exclamations et les interrogations oratoires (*erotesis*, ou *erotema*) que l'on trouve dans les prologues des tragédies lyriques de Quinault sont absentes de ses dédicaces. En plus, il ne cherche que rarement à provoquer les passions aristotéliennes autres que l'obligeance et l'amitié.⁴³ Puisque les passions violentes (la colère, la peur, la honte, l'indignation, l'envie, et la jalousie) incitent à l'antipathie, on ne les trouve pas dans ce genre de discours. Le *pathos* rhétorique dans les épîtres de Quinault cherche à provoquer la sympathie.

Halsall rappelle que "les anciens rhéteurs distinguaient trois figures dont la fonction pathique consiste à éveiller la pitié ou la sympathie d'un énonciataire en lui rappelant, par des lamentations mimétiques, une douleur passée" (L'Art 221).⁴⁴ Quinault emploie deux de ces figures, l'*anamnèse* et le *thrène*, dans ses dédicaces.

Selon Dupriez, par l'*anamnèse*, "les souvenirs d'événements concrets remplacent l'expression d'une idée, d'un sentiment" (45). Dans l'épître au Comte de Saint Aignan dans la dédicace de La Fantosme (1656), Quinault écrit ainsi:

Je suis mesme obligé d'avoir des ressentimens éternels d'un grand nombre de liberalitez, que vous avez faites, et j'estime que vous n'en douterez pas, quand vous saurez que j'ay eu le bonheur d'avoir eu l'illustre *Monsieur Tristan* pour Maistre dans un Art [la poésie], où il estoit sans doute admirable, puisqu'il y a merité vostre estime. Encore que cet Homme excellent vous ait consacré ses veilles les plus laborieuses, et qu'il ait rendu son nom immortel en voulant

⁴³ Aristote parle de l'obligeance dans sa Rhétorique (II, 7, 1385a-b) et de l'amitié dans la même œuvre (II, 4, 1320b - 1382a).

⁴⁴ Ces figures sont l'*anamnèse*, le *thrène*, et l'*apocarterèse*.

eterniser le vostre, il n'a pas laissé de reconnoître en montrant que ses louanges n'estoient pas encore en si grand nombre que vos bien-faits: Je suis tesmoin que dans ses derniers moments, il a tesmoigné moins de regret de voir sa vie achevée, que de laisser sa reconnoissance imparfaite; je croirois commettre une espece de larcin, si je ne vous offrois, pour l'acquitter, toutes les lumieres, dont je luy suis redevable.

Quinault se rappelle de son maître, à qui le Comte serait reconnaissant d'avoir écrit des vers en son honneur. On voit l'appel au *pathos* dans l'allusion aux "derniers momens" du vieux poète. Sans doute le Comte se sentirait-il dans l'obligation de reconnaître l'élève de Tristan en le traitant de la même façon que son maître, c'est-à-dire en le protégeant. Ce passage anamnétique augmente l'*éthos* de l'écrivain aussi. En se souvenant de son maître, Quinault emploie les mots tesmoin et tesmoigné, ce qui nous rappelle la preuve inartificielle du témoignage. Aristote parle de cette preuve "extra-technique" (Rhétorique, I, 15, 1375a, 22) ainsi: "J'entends par témoins anciens les poètes et tous les hommes illustres, dont les jugements sont de notoriété publique" (I, 15, 1375b, 28-29). Plus loin il suggère que les témoins "portent . . . sur le caractère des parties" (I, 15m 1376a, 24). Quinault espère que son association avec son Maître accroîtra sa propre réputation.

La seconde figure mentionnée par les rhéteurs classiques est le *thrène*, ou lamentation - probablement un appel qui porte la violence de l'affect aussi loin que le peut une lettre, mais non pas trop excessif, si l'auteur raconte les lamentations passées. Dans la dédicace d'Astrate(1665), Quinault s'adresse à la Reine qui, ayant été malade, venait récemment de recouvrer la santé:

C'est [son mérite] un Bien et un Ornement tout ensemble, pour ce Royaume, dont il vient de témoigner assez, que le prix ne luy est pas inconnu: Tant de larmes répandues, tant de cris redoublez: Enfin, MADAME, cette desolation publique, et ces frayeurs universelles que n'ont finy qu'avec le peril dont VOSTRE MAJESTÉ n'a que trop esté menacée, Luy doivent estres

d'asseurez témoignages que toute la France La reconnoist pour Une des principales Sources de sa Felicité.

Même si Quinault utilise peu souvent dans ses épîtres des exclamations et des interrogations oratoires, il s'exprime parfois avec passion. Il ne peut pas s'empêcher de révéler son enthousiasme pour le duc de Chevreuse dans la dédicace de Bellérophon (1671).⁴⁵ Il assure son bienfaiteur de la manière suivante qu'il ne le flattera pas: "J'essaieray, MONSEIGNEUR, de vous épargner la peine où je vous exposerois, si je m'engageois à faire ici vostre Eloge". La figure employée ici est la *praeteritio* (ou *occultatio*, ou *paralepse*), qui fait remarquer quelque chose en prétendant l'omettre. Quinault emploie cette figure fréquemment parce que la vertu de modestie augmente l'*êthos* du dédicataire.

Cependant, dans cette lettre à Chevreuse, l'auteur se surpasse en citant les qualités supérieures du gentilhomme. Il se laisse tellement emporter par l'amplification de son sujet (qui finit par la fioriture allitérative, "une extrême civilité sans abaissement, et une valeur héroïque sans vaine gloire") qu'il reconnaît soudainement son excès et lui offre cette excuse: "Pardonnez-moi, s'il vous plaît, MONSEIGNEUR, ce peu de louange qui m'échape [sic]". Quinault exprime ce débordement d'émotion dans la figure, *dichologia*, où l'on s'excuse en affirmant la nécessité de s'exprimer ainsi. L'hypocrisie en est, à mon avis, annulée par l'humour, ce qui est l'effet créé parfois par un écrit hyperbolique. Les lecteurs de la pièce ont dû le trouver amusant, surtout parce que Quinault continue l'éloge et l'appel pathique dans sa lettre, en rappelant que le duc porte "la marque visible d'une blessure glorieuse". Ce petit détail vif est un exemple de l'*hypotypose*. Celui-ci ajoute une touche personnelle à la

⁴⁵ Quinault dédia Bellérophon au neveu de Colbert parce que Colbert refusa tout éloge (Buijtendorp 34).

dédicace et a pour fonction d'émouvoir la personne à laquelle on s'adresse aussi bien que le public qui a lu ce compliment. Gros décrit combien Quinault "connaissait l'art de la flatterie":

Il sut faire en termes discrets l'éloge qui convenait Faute de victoires acquises, il célébra ses victoires [du protecteur] futures;⁴⁶faute de succès militaires, ses succès amoureux. Il excellait dans ces sortes d'écrits. Habile à pénétrer les sentiments secrets de ses dédicataires, il savait varier son style et sa louange, s'adapter aux caractères, flatter l'ambition d'un Mazarin et la munificence d'un Fouquet, émouvoir la Surintendante, attendrir Saint-Aignan, caresser les espoirs et la vanité du jeune duc d'Anjou, encenser Louis XIV. (53-54)

8. L'ÉLOCUTIO: LE STYLE INGÉNIEUX DE QUINAULT

Tandis que les figures déjà mentionnées contribuent à engendrer l'affection chez le lecteur, le but du *pathos* épistolaire, à moins que la lettre ne traite des sujets très sérieux, est de plaire plutôt que d'émouvoir profondément. En divertissant le destinataire, l'écrivain espère acquérir son amitié et son admiration. Nous avons vu que l'esprit quinaultien est exprimé avec aisance dans sa capacité d'exprimer la perception des différences⁴⁷ et dans son emploi ironique de l'*hyperbole* et de l'atténuation (voir Appendice II). Son style ingénieux apparaît aussi dans la structure des phrases, dans les jeux de mots, et dans les nombreuses figures de substitution. L'humour de Quinault contient un fort élément moqueur.

⁴⁶ Dans la dédicace au jeune duc d'Anjou, par exemple, Quinault écrit: "Tout le monde s'attend bien, MONSEIGNEUR, que VOSTRE ALTESSE ROYALE fera des choses admirables aussitost qu'elle aura les armes a la main" (Dédicace de Le Mariage de Cambise, 1659).

⁴⁷ On se souvient, par exemple, que Quinault distingue son "ambition" de la "vanité".

Il semble que les deux destinataires de ces dédicaces aient apprécié la plaisanterie de Quinault. Ils ont fait partie d'un "auditoire d'élite", que Chaïm Perelman distingue de l'"auditoire universel" (44). Il constate que cet auditoire d'élite veut souvent "rester distinct du commun des hommes: l'élite dans ce cas, est caractérisée par sa situation hiérarchique" (44). La classe sociale qui constituait l'auditoire des dédicaces et du théâtre de Quinault ressemble au groupe décrit par Perelman comme "doué de moyens de connaissance exceptionnels et infaillibles" (44). Quinault était, par exemple, "le poète d'un parti et d'une coterie littéraire" (Gros 94). Gros fait contraster l'humour de Quinault avec celui de Molière, qui plaisait au parterre: "Le sentiment de Quinault est bien différent: au vulgaire, ignorant et versatile, il oppose une élite, seule capable, à l'entendre, de juger en connaissance des ouvrages de l'esprit" (93).

Ce qui suit est un échantillonnage des moyens stylistiques et des formules rhétoriques employés par Quinault et qui ont pour but d'impressionner et d'amuser un tel public.

Le style de ses lettres est "périodique", ce qui, selon Dupriez, "représente l'idéal de l'écriture antique (atticisme) parce qu'elle constitue une victoire sur l'incohérence spontanée de la pensée et de l'expression" (339). Dupriez cite la définition de Mestre qui caractérise une période par le fait que le sens "*demeure suspendu jusqu'à la fin*" (339). On voit cet aspect du style dans la dédicace de Stratonice (1660) au Trésorier de l'Espagne, où Quinault se moque de la périodicité de sa propre dernière phrase en faisant allusion à sa longueur excessive et à son effet cumulatif:

Cependant, MONSIEUR, si vous voulez en parler avec sincérité, vous m'avouerez qu'il est absolument de mon devoir de représenter encore tout au moins en cette occasion votre juste discernement pour les belles choses, votre fermeté pour vos Amis, votre générosité pour toute la Terre, et mille

autres qualitez admirables que toute la France scait que vous possédez; mais si je m'allois amuser à vous faire ce déplaisir vous n'acheveriez jamais de lire cette lettre, et j'ai trop d'interest que vous en voyiez principalement la fin, puisqu'elle doit contenir la protestation très-passionnée et très-respectueuse que je vous fais d'estre toute ma vie, MONSIEUR, Votre très-humble et très-obeïssant Serviteur, QUINAULT.

Donald Bushman, dans son article sur le style périodique dans l'Encyclopedia of Rhetoric and Composition, affirme que les attributs du style périodique sont la répétition, le parallélisme [*isocolon*], l'équilibre et l'*antithèse*, et il ajoute qu'Aristote considère cette dernière comme caractéristique du grand style (503). Ce sont justement ces stratégies rhétoriques que l'on voit dans les dédicaces de Quinault.

On remarquera que parmi ces traits, quelques-uns des procédés sont des figures syntaxiques ("figures de mots") et d'autres sont des figures sémantiques ("figures de pensée"). Il faut distinguer ces deux procédés.⁴⁸ Tous les deux peuvent révéler l'ingéniosité d'un écrivain. Cela est évident surtout dans la poésie, mais Quinault emploie ces figures dans sa prose aussi.

L'*antithèse*, figure qui en entraîne parfois d'autres comme le *paradoxe* et l'*oxymore*, est, à mon avis, la plus intéressante de ces figures employées par Quinault parce qu'elle combine des fonctions persuasives (pragmatiques) et poétiques (esthétiques). L'usage qu'en fait Quinault contribue donc au but de plaire. Les figures de contraste sont essentielles au

⁴⁸ Quintilien explique la différence entre les figures de pensée et les figures de mots ainsi: "L'une [celles-là] en effet, réside dans la conception, les autres dans l'énonciation de la pensée, mais très souvent elles se combinent" (IX, i, 16). L'effet rhétorique de l'*antithèse*, par exemple, dépend du sens, et non pas de l'ordre des mots dans la phrase, de la répétition, etc.

style ingénieux parce qu'une des capacités de l'esprit est celle de discerner les différences et les ressemblances.

Les exemples suivants tirés des lettres de Quinault montrent comment les mots ou les idées antithétiques, souvent dans des phrases dont le parallélisme grammatical augmente l'effet, produisent des expressions frappantes. Les phrases illustrent l'union efficace des figures de pensée et de mots. Quinault loue ici l'honnêteté du trésorier d'Espagne (je souligne les *antithèses*):

Ce n'est pas un médiocre sujet . . . que votre ame ait une *pureté* qui ne soit point altérée au milieu de ce qui fait presque aujourd'hui la *corruption* de toutes choses. (Dédicace de Stratonice, 1660)

Dans l'exemple suivant, Quinault signale les deux modes de respect que Louis XIV impose:

. . . s'il n'a pas moins inspiré *de terreur* à l'Espagne, qu'il a donné *d'admiration* à tout le reste du Monde . . . (Dédicace d'Amalasonte, 1657)

Et, dans la citation suivante, l'auteur oppose les vertus du duc de Chevreuse aux défauts que l'on voit d'habitude chez les gens d'importance. Quinault emploie la topique des contraires et des contradictoires en distinguant la différence entre ces qualités, et l'excès de ces qualités:

. . . cet assemblage si rare de tant de *qualités* excellentes que Vous nous faites voir sans mélange des *défauts* qu'il est si difficile d'en separer; beaucoup d'*esprit sans empressement d'en faire paroistre*; une extrême *civilité sans abaissement*, et une *Valeur heroïque sans vaine gloire*. (Dédicace de Bellérophon, 1671)

Quinault a également recours au *paradoxe*, trope qui utilise des termes opposés d'une façon ingénieuse le, comme dans les exemples suivants:

La Fortune, cette aveugle Divinité, qui n'a rien de *certain* que son *inconstance* . . . (Dédicace d'Amalasonte, 1657)

Vous estes d'une Famille où l'on *fuit* les louanges avec la mesme ardeur que l'on y *cherche* à les mériter. (Dédicace de Stratonice, 1660)

Si vostre *Fortune* vous peut *faire des Envieux*, vostre *Vertu* les sçait *détruire*: c'est en leur faisant du bien que vous *les interessez à vous en souhaiter*. (Dédicace de La Mort de Cyrus, 1658)

Dans cette dernière phrase, il faut clarifier les *antithèses* énigmatiques. La Fortune (un bien externe) est le contraire de la Vertu (un bien interne). On voit l'*antithèse* de l'antipathie de "faire des Envieux" et la sympathie des gens "interessez à vous en souhaiter". Quinault emploie les opposés "faire" et "détruire" aussi dans la phrase. Le *paradoxe* dépend donc de plusieurs éléments antithétiques.

On remarque l'humour chez Quinault dans ses jeux de mots. Il emploie ces figures rarement, doucement et avec subtilité, afin de ne pas déranger le ton respectueux de l'épître. Selon les Rationes dictandi, les écrivains médiévaux considéraient les jeux de mots appropriés à l'art épistolaire. L'auteur de ce manuel donne à cet effet ces exemples de calembours onomastiques (qui jouent sur le nom de la personne qui reçoit la lettre) dans les salutations:

À Bénédicte: "... N- offre son service fidèle et il désire la protection des bénédictions divines.' À Gratianus: "... N- souhaite d'être soulevé toujours par la grâce divine de n'être jamais dérangé par aucun mal.' À n'importe qui: "Maximus" ou "Honorius" ou "Odorius, béni des esprits vivifiants", ou 'Desiderius, désirable selon le sens de son nom, – désire bien venir dans les succès prospères et de briller dans la gloire de tout honneur'. (Murphy 16)⁴⁹

⁴⁹ "To Benedictus by name: '... N- offers loyal service and wishes the protection of divine blessings.' To Gratianus by name: '... N- wishes to be uplifted always by divine grace and not ever to be disturbed by any evil.' To any whatsoever: 'Maximus' or 'Honorius:' or 'Odorius, blessed with invigorating spirits,' or 'Desiderius, desirable according to the meaning of his name itself, – wishes to flourish in prosperous successes and to shine forth in the fame of all honour" (Murphy 16).

Quinault ne fait pas de calembours sur les noms. Cependant, dans une dédicace, il incorpore à plusieurs reprises les mots individuels du titre de la pièce L'Amant indiscret dans le texte de la lettre (Voir Appendice II). Le procédé ressemble à la *diaphore*, ou à la *ploce*, des figures qui emploient la répétition des mots dans des contextes différents. Un exemple d'un jeu de mots par étymologie consiste à employer "publier", qui veut dire "faire généralement connu" aussi bien que "faire paraître" (un livre, par exemple). Quinault écrit: "Quand je pretendrois publier à toute la France les merveilles de vostre Cœur et de vostre Esprit, le Renommée en a déjà si bien *informé tout le Monde*, que je ne *publierois* rien de nouveau" (Dédicace de La Généreuse ingratitude, 1654).

Quinault emploie la *syllepse sémantique*, dont Dupriez emprunte la définition de Littré: "figure par laquelle un mot est employé à la fois au propre et au figuré" (434). Le poète écrit au Roi, dans la dédicace d'Agrippa (1662): "Cet emportement est une faiblesse naturelle aux habitans du Parnasse; et comme *la gloire* est souvent l'unique *fruct* qu'ils *recueillent* de ce Pays sterile." De même il emploie le verbe amasser dans le contexte de la gloire aussi bien que du bien: "Vous exercez une Charge . . . dans laquelle jusques à Vous on ne s'est guere avisé de ne vouloir pas tant *amasser du bien que de la gloire*" (Dédicace de Stratonice, au Trésorier de l'Espagne, 1660).

Quintilien décrit plusieurs tropes qui consistent dans la "substitution d'un mot à un autre" (IX, i, 5). Parmi ceux-ci il inclut la *métaphore*, la *métonymie*, l'*antonomase*, la *métalepse*, la *synecdoque*, la *catachrèse*, l'*allégorie* et l'*hyperbole*. L'usage imaginaire que fait Quinault de ces figures ajoute de l'esprit à ses dédicaces. Celles-là étaient courantes dans le langage des Précieux, courtisans qui fréquentaient les ruelles de l'époque. Un vocabulaire

raffiné et affecté caractérise le style précieux et ses tournures indirectes se destinaient à une société dont la fierté et le plaisir étaient de les déchiffrer. Voici quelques exemples des figures de substitution tirées des dédicaces.

Les *métaphores* ne sont pas fréquentes dans les dédicaces ni dans le théâtre de Quinault, mais des expressions comme “le Sacré Nœud” pour le mariage et “l’Ornement” pour le mérite de la Reine sont des exemples typiques des tournures conventionnelles qui rendent les lettres plus élégantes. Comme le dit Cicéron, la *métaphore* est un “terme de comparaison . . . qui jette de l’éclat sur le style” (L’Orateur, III, xl, 161).

La *périphrase*, circonlocution imaginative, sert aussi de substitution. Quinault parle des femmes, par exemple, comme de “la plus belle moitié du Monde” (dédicace de Le Mariage de Cambise, 1659), et de “la plus belle Partie/Et de la ville, et de la Cour” (dédicace de La Mort de Cyrus, 1658). En publiant sa pièce sur un personnage du sixième siècle, Amalante, Quinault fait “sortir du tombeau” cette Reine. Il appelle la passion du Roi pour la littérature “l’inclination que VOSTRE MAJESTÉ témoigne pour les Muses” et son propre succès “les applaudissements de Parnasse”. Ce dernier exemple contient aussi une *métonymie*, parce que l’effet (les applaudissements) remplace la cause (l’approbation des gens).

La *métalepse* est un trope complexe qui fait entendre “une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l’accompagne” (Fontanier 127). Lanham explique que cette figure attribue un effet présent à une cause éloignée.⁵⁰ Ainsi, par exemple, Quinault écrit à Mazarin: “Si notre invincible MONARQUE dès le Printemps de sa vie a déjà moissonné tant de Palmes

⁵⁰ Metalepsis: “Present effect attributed to a remote cause” (Lanham 99).

...” Le printemps suggère la jeunesse (de l’année, donc de l’homme) qui, à son tour, est la cause du manque d’expérience de l’adolescent, par exemple. La palme, symbole de la victoire,⁵¹ indique la prouesse militaire. Les “causes” intermédiaires, c’est-à-dire les explications du raisonnement dans ces substitutions poétiques, sont omises. La figure est géniale aussi parce qu’on s’attend à ce que le roi “moissonne” les palmes (victoires) en automne plutôt qu’au printemps. Cette contradiction crée la *paradoxe*.

L’*antonomase* est la substitution d’un mot ou des mots à un nom propre, ou vice versa. Quinault parle de “L’ILLUSTRE JULIE du fameux Voiture”, la duchesse de Montausier (Dédicace de La Mère coquette, 1665). La duchesse était Julie, la fille de Charles d’Angennes. Dans une autre lettre, la phrase “les Comedies de Terence receurent leurs derniers traits des mesmes Mains qui venoient de terrasser Annibal, et d’abatre la grandeur de Carthage” fait référence aux mains de Scipion. Dans cette dédicace d’Agrippa au Roi, l’auteur compare Louis XIV, chef militaire qui aime la littérature, à ce conquérant, et à Alexandre, “le Vainqueur de l’Asie”, autre amateur d’écrits. Les mains représentent Scipion par *synecdoque* (la partie pour le tout).

La personnification, ou *prosopopée*, dans les dédicaces n’a jamais la qualité sublime et romantique que l’on trouve, par exemple, dans la poésie des auteurs comme Lamartine ou Hugo au 19e siècle; l’élément hyperbolique y est trop clair. Quinault personnifie l’Envie qui, “malgré l’habitude qu’elle a de faire son propre malheur de la prospérité d’autrui, n’ouvre plus la bouche aujourd’huy que pour l’accroistre le bruit, que la Renommée fait en vostre

⁵¹ Selon Larousse, la palme est le “symbole de la victoire, de la supériorité: remporter la palme = être vainqueur.”

faveur”. Il personnifie des objets aussi; par exemple: “que toutes les richesses du Royaume ayent coulé si longtemps par vos mains sans les salir” (Dédicace de Stratonice, 1660). L’impression est que les richesses sont responsables de la corruption, et non pas la personne qui vole. Dans cette même lettre, il dit “si je me pouvais resoudre à retenir icy ma plume”. Selon Quinault, c’est la plume, et non pas lui, qui flatte son protecteur.

Quelquefois le poète développe la personnification dans des *métaphores* prolongées. Ainsi, par exemple, dans une épître qu’il adresse à Madame la Sur-intendante (Dédicace de La Mort de Cyrus, 1658):

Vos yeux malgré leur modestie
 Troublent la plus belle Partie,
 Et de la Ville, et de la Cour.
 On sçait que rarement ils passent un seul jour,
 Sans donner de l’envie à quelque Beauté vaine,
 Et qu’ils donneroient bien de moins autant d’amour,
 S’ils vouloient en prendre la peine.

Et il continue à dire de ces yeux,

Le premier essay de leurs charmes nous ont assez appris leur puissance; Ils ont mis des passions violentes dans un Cœur, qui n’en avoit jamais eu que pour la Gloire; Ils ont triomphé d’une Ame, dont la force et la grandeur n’ont point de bornes, et ils peuvent bien demeurer oisifs après une si grande Conquête.⁵²

La personnification, souvent reliée à l’*allégorie*, est beaucoup plus importante dans les quatre dédicaces en vers que dans celles en prose. Les sujets et les figures de substitution abondantes dans ces poèmes annoncent le style orné et la thématique du théâtre de Quinault, c’est-à-dire le débat idéologique entre les avantages (et le plaisir) de l’amour et la guerre. Les prologues en particulier portent sur ce thème. Deux de ces odes dédicatoires nous intéressent

⁵² L’époux de la Sur-Intendante s’est marié avec leur propriétaire.

principalement parce qu'elles montrent l'ornementation du style quinaultien par des figures rhétoriques. Dans les deux odes qu'il adresse à Louis XIV, toutefois, le poète se sert d'une rhétorique complexe, où les figures aident à établir l'argumentation politique (*délibérative*). On fera l'analyse de ces deux dédicaces à la fin de cette discussion sur l'*elocutio*.

Dans les odes dédiées au prince Armand de Bourbon et de Conty (dans La Généreuse ingratitude) et au duc de Guise (dans Les Coups d'Amour et de la Fortune), Quinault présente des personnages tirés de la littérature et de la mythologie de l'antiquité. Les divinités, les vertus et les vices, les Parques, les Muses et les nymphes sont les personnages qui habitent un monde imaginaire qui renvoie à certains aspects du monde réel de la France du 17^e siècle.⁵³ Les personnages allégoriques s'associent avec les gens à qui Quinault adresse les dédicaces. Le type de représentation que Quinault donne de l'interaction entre ces deux mondes rappelle la procédure qu'Halsail appelle "l'*allégorie* partielle" (Victor Hugo et l'art de convaincre, 131). Le mot *allégorie* voulait dire, en grec, "figure par laquelle une chose est dite, une autre signifiée" (Dumarsais 146). D'après Quintilien, c'est une suite continue de *métaphores* (VII, vi, 44). Mais, dans les odes de Quinault, il faut distinguer soigneusement ce qui est une *métaphore* de ce qui ne l'est pas. Il nous est difficile de comprendre en détail le sens allégorique que le public visé de l'époque de Quinault aurait saisi, mais une chose est certaine: il n'y a pas d'*allégorie* sans interprétation. Par conséquent, il serait négligent de ne pas essayer de comprendre ce royaume imaginaire que dépeint Quinault. Il est facile de comprendre que l'*allégorie* est ici toujours didactique et "naïve", c'est-à-dire qu'elle n'a aucune fonction ironique.

⁵³ On y trouve des allusions aux guerres du 17^e siècle, au climat etc. dans les *allégories*.

Dans son Ode au prince de Conty, la stratégie de Quinault est de mépriser “les divinités de Parnasse”, dont les artifices pourraient lui venir en aide afin de décrire la gloire de son sujet. Il préfère plutôt s’en remettre à sa propre invention pour dire simplement la “vérité”. Il personnifie aussi la Fortune qui, au Prince, “fit don du nom Auguste de BOURBON”, et Mars, le modèle que le Prince imite. L’*adynaton*, “hyperbole impossible à force d’exagération” (Dupriez 28), est la figure qui unifie les vers du poème. Lanham ajoute à cette définition que par cette figure, l’énonciateur fait parfois l’aveu tacite que les mots lui manquent.⁵⁴ C’est souvent le cas dans cette ode, où Quinault exprime l’insuffisance de son éloge pour décrire les merveilles du Prince. S’il existe une rhétorique lexicale, alors les répétitions des mots Gloire et Roy, et l’emploi des mots Monarque et Soleil (épithète qui désigne Louis XIV) relatives au Prince qui fait l’objet de l’adresse, soulignent le statut supérieur de celui-ci. Évidemment, le choix du vocabulaire contribue considérablement à la persuasion, surtout quand il s’agit d’établir l’*éthos* d’un personnage favorisé.

Dans Les Coups d’Amour, Quinault emploie, dans une ode, la personnification des Muses, les implorant cette fois-ci de l’aider à décrire son héros, le duc de Guise. Encore une fois, les mots SOLEIL, PRINCE, ET HÉROS font appel à l’orgueil du protecteur et contribuent à lui gagner l’estime du lecteur public (le destinataire secondaire) pour ce gentilhomme. Pour augmenter la vraisemblance, l’auteur invente un oracle visionnaire (preuve inartificielle de témoignage, selon Joseph⁵⁵), une nymphe de la Seine qui, par son

⁵⁴ Lanham définit “*adynaton (impossibilia)*: a stringing together of impossibilities . . . a confession that words fail us” (3).

⁵⁵ “Oracles...have the character of witnesses and force of argument” (Joseph 92).

augure, prévoit pour le duc un avenir glorieux. Il y a une différence, néanmoins, entre le témoignage offert par un auteur qui veut que le destinataire croie vraiment à l'oracle, et *l'allégorie* que Quinault emploie ici. Dans le code allégorique de la littérature de l'époque de Louis XIV, on ignorait la vraisemblance et on acceptait, comme faisant partie du jeu divertissant, les conventions des légendes classiques. Quand nous parlerons des prologues des opéras, nous examinerons dans quelle mesure l'aristocratie participait de cette pseudo-mythologie en prenant des noms de personnages légendaires, en parlant des divinités anciennes comme si elles existaient, etc.

Si l'on n'insiste pas sur l'ironie dans ces dédicaces, c'est parce que Quinault évite ce trope en général, préférant l'*hyperbole* et l'atténuation.⁵⁶ Quoique utile dans le style précieux, où on cache ses vrais sentiments, l'ironie diminue la sincérité dont le poète doit faire preuve. Cependant, on se demande si un lecteur moderne perçoit l'ironie de ces dédicaces comme ironique.

On peut caractériser l'*elocutio* rhétorique des dédicaces de Quinault ainsi: dans les lettres aussi bien que dans les poèmes, l'écrivain évite un vocabulaire obscur et une syntaxe déroutante. Il embellit ses textes, mais non pas au prix de la clarté. Son langage n'est pas fleuri, mais il n'est pas non plus dépourvu de figures poétiques. Ces figures réussissent parce qu'elles soutiennent la pensée qui engendre la dédicace. Quinault les emploie autant pour signaler son propre esprit que pour flatter le protecteur.

⁵⁶ Par l'*hyperbole* et par l'atténuation, on ne prend pas les mots exactement au sens propre. La phrase est donc ironique.

9. LES ODES AU ROI: UNE RHÉTORIQUE DÉLIBÉRATIVE EN VERS

Le ton railleur des lettres est absent des dédicaces en vers destinées au Roi et qui ont été publiées avec les tragédies lyriques, Cadmus et Hermione et Alceste. Quinault y présente, en plus de l'éloge du Roi, un argument délibératif (ou politique). Par cet argument, Quinault tente de persuader le Roi d'abandonner ses campagnes militaires. Il discute donc du choix entre la paix et la guerre, un des sujets qui, selon Aristote, conviennent à la délibération (Rhétorique, I, 3, 1359b, 18-23). Par sa rhétorique démonstrative, le poète loue le Roi. Mais en le critiquant en même temps, Quinault évite une rhétorique purement laudative. On trouve dans ces vers de la censure et des réprimandes. Évidemment, ces critiques sont très douces. Pour que cet appel ambigu réussisse, il lui fallait manier avec adresse la persuasion.

Le sujet des deux poèmes est le même, mais l'argumentation diffère. Dans la dédicace de Cadmus et Hermione, Quinault emploie la topique des contraires et des contradictoires, tandis que dans celle d'Alceste, il emploie l'analogie.

Le premier vers de la dédicace de Cadmus et Hermione (voir l'Appendice IV) annonce un dithyrambe, ou louange hyperbolique. Cependant, depuis le "mais" du troisième vers, Quinault commence à exhorter et à dissuader le Roi, le suppliant de se détourner de la guerre en faveur des plaisirs que la paix lui procurera. Quinault emploie la *prosopopée* ("Vous courez où la Gloire aujourd'hui vous appelle"), l'*hyperbole* ("Vous allez jusqu'au bout de la terre"), et la *métaphore* (Que la foudre en vos mains dédaigne d'éclater"). La présence des négations et des comparatifs fournit la formule fondamentale pour la topique des contraires et des contradictoires et celle de la comparaison des quantités.

Quinault oppose les maux de la guerre - le danger, la peur, le souci, et, du point de vue moral, l'orgueil - aux vertus de la paix: les "plus charmans concerts", le bonheur, et, moralement, avoir l'amour et les plaisirs "à nos desirs pour être des humains". Cet argument fait penser à Aristote, pour qui, "Si la guerre est cause des maux présents, c'est avec la paix qu'il faut les réparer" (Rhétorique, II, 23, 1397a, 11-12). C'est un argument des contraires, qui emploie l'*antithèse*.

Les vers "Et songez que le ciel vous donne à nos desirs/Pour être des humains l'amour et les plaisirs" suggèrent un enthymème, implicite et spécieux, mais néanmoins séduisant dans un certain sens obscur et poétique. Il semble que Quinault cache une maxime dans cet argument, mais laquelle? Que l'amour et les plaisirs "humanisent les hommes"?

L'exhortation à faire la paix prétend aussi, tout comme le fait Aristote, que "le plus agréable vaut . . . mieux que le moins agréable" (Rhétorique, I, 7, 1364b, 23).⁵⁷

On voit l'argument contre la guerre dans les vers suivants, qui constituent des interrogations oratoires, où le poète veut influencer l'opinion du Roi:

Mais croyez-vous, grand Roi, que la France inquiète
Puisse trouver sans vous quelque douceur parfaite,
Et que rien de charmant attire ses regards,
Quand son bonheur s'expose aux plus affreux hasards?

De fait, la réponse "non" est clairement suggérée. Lanham appelle cette figure par laquelle on pose des questions et puis y répond l'*hypophora* (87).

⁵⁷ Aristote cite aussi, entre les choses qui ont de la valeur: "Et ce qui est plus exempt de peine et qu'accompagne le plaisir; car plusieurs valent mieux qu'un; il y a donc supériorité et ce sont biens que le plaisir et l'absence de peine (Rhétorique, I, 7, 1365b, 11-13).

En plus du franc éloge qu'il offre au Roi, Quinault mentionne la jalousie qu'il ressentit devant les exploits glorieux de son maître royal. Il le fait, bien sûr, pour flatter son dédicataire, presque de la même façon que l'on réprimande un amant inconstant:

J'ai préparé pour vous mes plus charmans concerts [les tragédies lyriques]
 Mais je viens vainement vous en offrir les charmes;
 Vous ne tournez les yeux que du côté des armes:
 Vous suivez une voix plus aimable pour vous,
 Que les foibles appas de mes chants les plus doux;
 Vous courez où la Gloire aujourd'hui vous appelle,
 Et dès qu'elle a parlé, vous n'écoutez plus qu'elle.

Quinault semble solliciter l'attention du Roi de la même façon que le feraient ses maîtresses.

La strophe finale est une péroraison qui prend la forme d'un souhait qui est presque un ordre:⁵⁸

Qu'un peuple, dont l'orgueil attira la tempête,
 Par son abaissement l'écarte de sa tête;
 Et quand il n'est plus rien qui puisse résister,
 Que la foudre en vos mains dédaigne d'éclater.
 D'un regard adouci calmez la terre et l'onde;
 Ne vous contentez plus d'être l'effroi du monde,
 Et songez que le ciel vous donne à nos desirs
 Pour être des humains l'amour et les plaisirs.

Cette strophe est la proposition, ou résolution antérieure, qu'Aristote nous conseille d'inclure dans la récapitulation d'un discours (Rhétorique à Alexandre, xx, 1433b, 31-34).⁵⁹ L'image finale est paradoxale. Le Roi calmera "la terre et l'onde" non pas avec la main terrible de la

⁵⁸ Notons le mode impératif dans la strophe.

⁵⁹ Pour Aristote, "on peut se servir de la répétition dans ses résumés, soit en tirant ses raisonnements de ceux qu'on a déjà présentés, soit en en choisissant un seul qu'on fait prédominer, soit en posant des questions à l'adversaire, soit en énumérant ce qu'on a déjà dit"; (Rhétorique d'Aristote. Tome II. "Rhétorique à Alexandre". 1870. xx, 15433b, 31-34).

force militaire, mais avec “un regard adouci”. L’appel pathique ici est à l’orgueil. Mais maintenant la gloire l’emporte sur la puissance de la guerre. Selon cet argument le Roi est si grand qu’il peut choisir de ne pas vaincre par la force.

Il nous reste à considérer le second destinataire, c’est-à-dire le lecteur du livret. Le discours de Quinault se présente sous deux aspects: l’un mélange la confiance à la servilité de l’artiste (dans la première strophe), l’autre, également complexe, combine des reproches et des louanges. Ainsi Quinault se fait le porte-parole du peuple qui souffrira si le Roi fait la guerre. Si la guerre continue, les hommes seront mis en péril; par contre, si le Roi écoute les conseils de Quinault, tout le monde profitera des bénéfices de la paix.⁶⁰

En tant qu’artiste, Quinault ne peut pas se permettre de rester toujours modeste: il offre ses “plus charmans concerts”, ajoutant que ses chants sont “les plus doux”. Comme sujet parlant pour toute la France, il supplie le Roi d’agir d’une façon digne, honorable et bienveillante. Le caractère du poète lui-même s’ennoblit, parce que lui choisirait la paix, qui “humanise” l’homme, plutôt que la guerre, qui inflige aux autres la douleur et la crainte. Puisque les livrets de Quinault sont connus pour leur célébration de l’amour et du plaisir, ses conseils contiennent aussi un appel à être reconnu pour sa contribution à cette “humanisation”. Son argument est donc à la fois altruiste et intéressé.

Dans la dédicace qui précède Alceste (voir l’Appendice V), Quinault prie aussi le Roi de préférer les plaisirs de la paix aux maux de la guerre. Il loue Louis de ses conquêtes et de ses bienfaits: le roi est ainsi le “protecteur des beaux Arts”. L’inclusion des détails sur ses

⁶⁰ Un de ces bénéfices serait, évidemment, qu’on pourrait assister à des représentations des tragédies lyriques que le poète écrivait. On y voit sa rhétorique intéressée.

exploits militaires, décrits par *métaphore*, est une concession à la fierté du récepteur et une reconnaissance officielle de sa gloire. Quinault ne censure que la persistance et l'impatience du Roi pour retourner à la bataille, plutôt que de jouir de ce qu'il avait donné au peuple, c'est-à-dire le plaisir des loisirs, des spectacles, etc.

Dans ce poème, la *métaphore* et la *prosopopée* présentent des images de la nature. Dans la première strophe, Quinault fait allusion au fait (peut-être historique) du temps inclément au moment où il écrit. Mais l'on peut aussi entendre dans "l'affreuse saison" (l'hiver) le temps de la guerre en cours.⁶¹ Le poète le suggère dans le vers suivant, par la *prétérition*, où "on feint de sauter une matière qu'on évoque très clairement (Halsall L'Art 123):

Une affreuse saison désole assez la terre;
Sans y mêler encor les horreurs de la Guerre.

Pour illustrer l'hiver et ses ravages, il parle des buissons dépouillés, ce qui suggère le manque de provisions (la famine, opposé à l'abondance offerte par le Roi). Le Roi peut "comblé" tantôt son peuple "de douceurs", tantôt "comblé" ses ennemis de misère. Plus pertinent, Quinault signale l'absence des oiseaux, que ses propres compositions peuvent fort à propos remplacer.

Dans la deuxième strophe, le poète raisonne par analogie, en l'espèce par personnification, que l'hiver n'est qu'un autre ennemi qui "a beau s'armer de glace et de

⁶¹ Louis XIV attaqua les Pays-Bas en 1672. Girdlestone remarque que "le fleuve le plus fier qui soit dans l'Univers" dans ce poème fait référence au passage du Rhin, en juin 1672 (69).

frimats”, lesquels sont facilement vaincus par le Roi. Il cherche à le dissuader aussi en disant qu’il ne vaut pas la peine de continuer à faire la guerre parce qu’on est déjà victorieux:

Après avoir couru de victoire en victoire,
Prenez un doux relâche au comble de la gloire:
L’hiver a beau s’armer de glace et de frimats,
Lorsqu’il vous plaît de vaincre, il ne vous retient pas;
Et fallût-il forcer mille obstacles ensemble,
La moisson des lauriers se fait, quand bon vous semble.

On voit dans les vers suivants que Quinault exploite la topique de l’analogie pour illustrer les raisons de s’abstenir de faire la guerre.

Pour servir de refuge à des Peuples ingrats,
En vain un puissant fleuve étendoit ses deux bras;
Ses flots n’ont opposé qu’une foible barrière
A la rapidité de votre ardeur guerrière.

Le poète personnifie le Rhin qui avait essayé de protéger ses peuples. Même ce puissant fleuve n’a pas la force de résister au roi français. Lui, à son tour, est comparé plus bas à un fleuve, *métaphore* qui suggère la nature inexorable de sa campagne:

Et de votre valeur le redoutable cours
L’a contraint d’appeler la mer à son secours.

La personnification (*prosopopée*) fait de la mer le “sauveur” vers lequel l’ennemi se tourne pour sa délivrance (inefficace).

Les derniers vers de cette strophe expriment une stratégie complexe: Quinault demande au Roi de donner à l’ennemi du temps pour se remettre du dernier assaut et pour permettre aux autres ennemis “dignes de vous [le Roi]” de s’armer pour faire le prochain combat. C’est une concession subtile qui permet à Quinault de déconseiller au Roi de faire la guerre au présent, mais de ne pas le lui reprocher à jamais. Comme dans la dédicace de Cadmus et Hermione, Quinault suppose ainsi que le Roi est trop grand pour faire la guerre.

Mais l'effet ici en est différent: tandis que, dans la première dédicace, le poète dit que le Roi peut vaincre sans force (flattant ainsi sa générosité et sa force à la fois), dans celle-ci Quinault flatte la prouesse du Roi en proposant qu'il attende un adversaire plus imposant.

Un autre argument, dans le quatrain final, emploie l'*antithèse* et le *paradoxe*:

Résistez quelque tems à votre impatience;
Prenez part aux douceurs dont vous comblez la France;
Et, malgré la chaleur de vos nobles desirs,
Endurez le repos et souffrez les plaisirs.

Quinault rappelle ainsi les connotations des mots saison et hiver déjà mentionnés dans la première partie du poème. À la différence du temps froid (et de la rigueur de la guerre, avec laquelle ce temps a coïncidé), les plaisirs de l'opéra offrent du confort. On s'attendrait à ce que ce confort soit "chaleureux"; mais ce sont plutôt les "nobles desirs" du Roi qui sont chaleureux. En abandonnant les devoirs de la guerre, qu'il attend avec impatience, il doit "endurer" le repos et "souffrir" les plaisirs. Dans cette interversion, la culpabilité du Roi serait mitigée parce que sa grandeur s'accroîtrait par sa générosité envers l'ennemi. La symétrie structurale, ou *isocolon*, l'*ironie* et le ton de concession de la phrase finale la qualifient comme un exemple d'*épiphonème*⁶², à mon avis. L'amplification s'accomplit grâce à l'usage des superlatifs et de l'*hyperbole*.

⁶² Selon Fontanier, l'*épiphonème* est "une espèce d'exclamation ou une réflexion courte et vive à la suite d'un récit, ou sur le sujet dont on vient de parler" (386).

10. LA RÉCEPTION DE LA RHÉTORIQUE ÉPIDICTIQUE - ÉLOGE OU FLATTERIE?

Tout cet art, ou artifice, alors, a un but persuasif. Et Quinault ne le dissimule pas à ses lecteurs quand il avoue dans quelques-unes des dédicaces⁶³ que son discours est “intéressé”. Analyser les procédures rhétoriques dans ses lettres, c’est comprendre mieux ce qui rend efficace la rhétorique épideictique. Mais, en même temps, cela nous amène aux questions de la sincérité et de la réception. Comment peut-on juger de l’impression que les épîtres dédicatoires auraient eue sur leur(s) destinataire(s) historique(s)? On peut soulever la même question au sujet de son théâtre et, surtout, des prologues de ses tragédies lyriques. Nous sommes actuellement si loin des conventions qui règlent ces écrits que notre seule certitude est que nous les comprenons autrement que ne le faisait le récepteur historique.

Aristote dit que la fonction de la rhétorique n’est pas que la persuasion. C’est plutôt “de voir les moyens de persuader que comporte chaque sujet” (Rhétorique, I, i, 1355b, 7-9). Quintilien, cherchant une définition exacte de l’art, rejette aussi la notion de la persuasion comme but unique, “car d’autres que les orateurs persuadent par leurs paroles et conduisent où ils veulent, les filles galantes, les adulateurs, les corrupteurs” (II, 15, 11). Pour cette raison, il ne peut pas accepter cette définition d’Aristote: “la faculté de découvrir spéculativement ce qui, dans chaque cas, peut être propre à persuader” (Rhétorique, I, 2, 1355b, 25-26). Quintilien mentionne plusieurs critiques de la rhétorique qui mettent l’art sur

⁶³ Sa franchise est évidente, par exemple, au début de sa lettre au duc de Candale, dans la publication de L’Amant indiscret (1654): “La personne du Monde qui merite le moins vostre estime, oze icy vous demander l’honneur de vostre protection. C’est un **INDISCRET** qui devient ambitieux et qui malgré ses faiblesses s’assure de se pouvoir rendre illustre en se consacrant à vous”.

le même pied que la tromperie et la flatterie. Cela, à son tour, l'amène à sa définition souvent citée de l'orateur: celui qui a pour fin de "penser et de parler comme il faut" (II, xv, 37).

Est-ce que Quinault était un tel orateur ou est-ce que sa rhétorique, telle que nous l'avons vue dans ses épîtres dédicatoires, n'est que de la flatterie? Discuter cette question, c'est ignorer jusqu'à quel degré la manipulation (par la flatterie, par les faveurs, etc.) servait la société où vivait notre auteur. Buijtendorp reste sceptique quant à la sincérité de Quinault:

Ne soyons dupes de ses dédicaces. Si nous voulions ajouter foi à ce qu'elles nous apprennent sur les vertus et les mérites des personnages à qui elles sont adressées, ces personnages vaudraient même mieux que ceux de son théâtre Les éloges des poètes sont sujettes [sic] à caution. Et Quinault était poète et dans cette qualité - mais dans cette qualité seule - il avait accès dans les ruelles et il lui était interdit - au risque de perdre leur protection de pénétrer dans la vie intime des grands seigneurs et des belles dames de son temps. (81-82)

Ce biographe croit, comme Etienne Gros d'ailleurs, que quelques-uns des bienfaiteurs de Quinault étaient des vauriens. Et Genette accepte avec Furetière⁶⁴ "que les éloges immérités doivent être payés plus cher que les autres, non tant pour l'effort d'imagination qu'ils exigent que pour compensation du discrédit qu'y risque le flatteur" (Genette 113).

Quinault se défend contre cette accusation. Il clarifie son désir dans la dédicace à Fouquet "de ne pouvoir estre soupçonné de flatterie". Dans celle qu'il adresse au duc de Montausier, il essaie d'éviter "la mauvaise odeur de l'encens trop commun" [de flatterie]. Il insiste de plus dans sa dédicace au duc de Chevreuse (dédicace de Bellérophon, 1671) pour

⁶⁴ Furetière a critiqué l'œuvre de Quinault, à propos.

que l'on "se passe aisément de l'art quand on trouve des veritez au dessus des inventions; les ornements sont inutiles sur une si riche matière".⁶⁵

À mon avis, on trouve une trace de plaisanterie dans ses lettres⁶⁶ qui aurait amusé un lecteur du 17e siècle. Cette plaisanterie ressemble un peu à ce genre d'éloge exagéré ou ironique que l'on trouve aujourd'hui dans des situations telles que les cérémonies des "Oscars" à Hollywood ou ces fêtes de célébration d'un retraité, où l'on s'amuse à se moquer des accomplissements de l'invité d'honneur, sans être sérieux. Personne ne prend au sérieux toute la louange, mais personne ne la refuse entièrement non plus. On accepte la flatterie comme faisant partie du contrat de bon vouloir que l'on "signe" dans ces circonstances. On est content de l'accorder, de l'accepter et d'y consentir.

C'est peut-être l'habileté de Quinault qui empêche la flatterie de devenir offensante. Par contre, dans les dédicaces de La Fontaine,⁶⁷ l'auteur ne s'efforce pas d'amuser son protecteur, ni l'auditeur public. Il serait difficile d'y trouver l'esprit qui caractérise ses fables. Cependant, Boileau a critiqué Quinault pour avoir été insinuant, sinon doucereux. Dans la Satire III (vers 187-188), il écrit:

Les héros chez Quinault parlent bien autrement
Et jusqu'à: Je vous hais, tout s'y dit tendrement. (Oeuvres complètes 33)

⁶⁵ Dans nos discussions, le docteur Halsall suggérait que Quinault fait l'emploi de la rhétorique pour se protéger contre les attaques - une sorte de *prétérition* intéressée.

⁶⁶ On ne voit pas cette plaisanterie dans les dédicaces en vers au Roi.

⁶⁷ Il y a des dédicaces avant le premier, le septième et le douzième livre des fables, qui ne s'adressent qu'à la flatterie du protecteur et du Roi (La Fontaine 29, 155-56, 281-282).

Le jugement de Gros est plus gentil: “Flattant les uns, s’insinuant auprès les autres, il n’avait d’autre but que de plaire et d’éviter les inimitiés” (74).

10. CONCLUSION

Quintilien dit que l’orateur idéal “tournera plus d’une fois la même pensée sous des présentations diverses et insistera sur un point et s’attardera longuement sur la même idée” (IX, i, 41). Cette “pensée”, dans les dédicaces de Quinault, est un éloge du bienfaiteur qui établit simultanément le mérite du dramaturge. Il cherche toujours l’équilibre entre l’éloge et la modestie, afin que le destinataire ne soit pas gêné, ni l’auteur rabaissé. Quinault trouve ce juste milieu en déployant avec habileté les figures opposées de l’exagération et de l’atténuation; par ses amplifications et par ses comparaisons, il détourne la critique d’insincérité. La logique de ses arguments est ornée d’un style périodique plein d’*antithèses*, de *paradoxes*, de jeux de mots et de figures de substitution (la *métaphore*, la *prosopopée*, l’*allégorie*, la *synecdoque*, etc.)

La forme des épîtres dédicatoires de Quinault est celle de la lettre de pétition traditionnelle que décrivent les manuels tels que les Rationes dictandi et le Conscribendis epistolis d’Érasme. Une grande partie de la lettre se consacre à l’acquisition du bon vouloir, ce qui résulte de la flatterie et de l’esprit qu’emploie Quinault.

Dans les dédicaces en vers, l’*allégorie*, la personnification et les *métaphores* filées, (ou *conceitti*) dépeignent un monde imaginaire qui n’a que des rapports indirects aux événements réels du monde où habite Quinault, monde ouvert à l’artificiel. À son destinataire, individuel ou collectif, qui ne s’attend qu’à une autre jolie variation sur du déjà

vu, Quinault offre un discours approprié dans un style qui, dans un but persuasif, cherche à plaire.

Genette nous parle de Corneille, de Racine, de Molière et de La Fontaine, en tant qu'auteurs qui abandonnèrent à un moment donné dans leur carrière la pratique d'écrire des dédicaces. "Il semble que l'épître dédicatoire soit alors déjà considérée comme un expédient quelque peu dégradant, qu'un auteur parvenu au faîte de sa gloire, ou assuré d'autres ressources, s'empresse d'oublier" (112-113). Quinault en a écrit entre 1654 et 1674, alors que, sous la protection de Louis XIV, il écrivait les livrets des tragédies lyriques de Lully. À partir de 1674, il dirigea l'éloge vers ce protecteur suprême sous la forme du prologue, genre qui remplit quelques-unes des fonctions que les dédicaces avaient auparavant. Les fonctions des prologues de Quinault seront discutées dans le deuxième chapitre.

CHAPITRE II

LES PROLOGUES DES TRAGÉDIES LYRIQUES: UNE PROPAGANDE TRÈS AGRÉABLE

INTRODUCTION

Dans notre examen des épîtres dédicatoires de Quinault, nous avons fait mention des prologues de ses tragédies lyriques. Ce chapitre-ci traitera de cette partie liminaire (que j'appelle ici "genre"),⁶⁸ qui remonte au théâtre classique grec.⁶⁹ Avant les collaborations de Jean-Baptiste Lully et de Philippe Quinault, la tradition du prologue était bien établie dans

⁶⁸ Faut-il d'autre terme pour décrire le prologue de la tragédie lyrique, on le désignera dans ce chapitre comme un "genre". On prend comme définition de "genre" quelques remarques de Tzvetan Todorov tirées de son livre Les Genres du discours, parmi lesquelles celle-ci: "Les genres littéraires, en effet, ne sont rien d'autre qu'un [tel] choix parmi les possibilités du discours, rendu conventionnel par une société" (21). Todorov dit que les genres sont "des classes de 'textes'" (47). Il définit le mot ainsi: "Un genre, littéraire ou non, n'est rien d'autre que [une] codification de propriétés discursives." À l'époque qui a suivi la composition des opéras de Quinault et de Lully, on avait la coutume de les jouer parfois sans prologue, et il est possible aussi de présenter le prologue comme un divertissement séparé. Les critiques des tragédies lyriques de Quinault semblent être d'accord que les deux parties de la tragédie lyrique sont presque indépendantes l'une de l'autre. Quand Manuel Couvreur parle de la tragédie lyrique, il spécifie les "deux segments de l'œuvre"[le prologue et la tragédie lyrique] (327). Pareillement, Cuthbert Girdlestone analyse les prologues et les tragédies séparément. Etienne Gros indique que le prologue "est une courte pièce détachée" (523) et qu'il "ne se rattache qu'incidemment au livre" (523). Il ajoute que, "dans les opéras italiens, le prologue constitue, comme plus tard le prologue français, une œuvre à part, dont le caractère officiel est strictement défini" (523-524). Puisque les prologues partagent plus de traits communs que le prologue et la tragédie, pris comme texte global, nous les considérons comme genre. On décrira dans ce chapitre le prologue quinaultien.

⁶⁹ La définition du prologue classique que donne l'abbé François Hédelin d'Aubignac dans La Pratique du théâtre (Genève: Slatkine Reprints, 1971) se trouve à la page 56 de notre étude.

l'opéra italien. Ces deux artistes en ont fait un vrai instrument rhétorique, dont la conception est aussi intéressante, à mon avis, qu'en était la réception par son auditoire au dix-septième siècle.

Sous l'aspect de divertissement innocent, le prologue d'un opéra de Lully et de Quinault fournissait (à l'époque) l'occasion d'une persuasion bien particulière: on y trouvait un éloge extravagant de Louis XIV. D'autres genres épидictiques contemporains, tels que le discours parlementaire, le discours académique et la harangue, par exemple, servaient aussi à louer ce monarque.⁷⁰ Comme tous ces discours, le prologue possède ses propres conventions et stratégies rhétoriques. On étudiera celles-ci afin de déterminer comment Quinault et Lully exploitaient le cadre théâtral pour soutenir la propagande monarchiste.⁷¹

⁷⁰ Voir Pierre Zoberman, Les Cérémonies de la parole: L'éloquence d'apparat en France dans le dernier quart du XVIIe siècle (Paris: Honoré Champion, 1998).

⁷¹ Les biographes et les critiques de Lully et de Quinault, aussi bien que l'étude de Zoberman, confirment le fait que Louis XIV s'intéressait à toute activité artistique, littéraire, et musicale pendant son règne. Son dessein était de contrôler la qualité des œuvres, et de s'assurer que leurs valeurs idéologiques se conformaient à sa propre politique. La musicologue Joyce Newman, se basant sur les recherches de Franklin Ford dans Robe and Sword (New York: Harper and Row, 1965), dit qu'aucun élément de la vie française n'échappait à Louis XIV, et que toute institution culturelle et politique acquit, grâce à son influence, une forme nouvelle: "No element of French life escaped the attention of Louis XIV, and every cultural and political institution was given new form" (44). Selon les biographes de Lully et de Quinault, il ne fait aucun doute qu'ils s'intéressaient à la politique et que leur amitié avec le roi influençait leur production d'opéra. Quelques exemples ici montreront jusqu'où Louis XIV se mêlait aux tragédies lyriques de Lully et de Quinault. Etienne Gros décrit "la confection d'un opéra", selon LeCerf de la Viéville: "Il [Quinault] en choisissait plusieurs [sujets], qu'il présentait au roi. Le roi choisissait à son tour, donnait des conseils et des avis . . . Quinault composait son livret et, dès qu'il avait achevé quelques scènes, il courait les montrer à l'Académie Française" (Gros 106). On sait que le roi choisit le sujet d'"Atys" (Newman 73), celui de "Persée" (Girdlestone 98-99), celui d'"Amadis" (Gros 114, et Girdlestone 99), et celui d'"Armide" (Girdlestone 125).

Les livrets de Quinault datent des années 1672 -1686. Il écrivit la dernière de ses dix-sept pièces, une tragédie, en 1671. Les prologues (avec la date de leur première représentation) qu'on analyse dans cette étude sont ceux-ci:⁷²

| | |
|--|------|
| Cadmus et Hermione (Le Serpent Python) | 1673 |
| Alceste (Le Retour des Plaisirs) | 1674 |
| Thésée | 1675 |
| Atys | 1676 |
| Isis | 1677 |
| Proserpine | 1678 |
| Persée | 1680 |
| Phaéton (Le Retour de l'Age d'Or) | 1682 |
| Amadis | 1684 |
| Roland | 1685 |
| Armide | 1686 |

2. LE PROLOGUE: DÉFINITION DU GENRE

Dans La Pratique du théâtre⁷³ (1715), François Hédelin, abbé d'Aubignac, définit le prologue des tragédies classiques ainsi:

... c'est une pièce hors d'œuvre qui à la vérité fait bien partie du Poème ancien, mais non pas de l'Action Theatrale; c'est un discours qui se fait aux Spectateurs et en leur faveur, pour les instruire du fond de l'histoire jusques-à l'entrée du Chœur, où commence précisément l'Action selon Aristote. (231)

Comme nous le verrons, ce n'était pas du tout le rôle attribué au prologue par Lully et Quinault, ni par leur protecteur royal, Louis XIV.

⁷² Le texte qu'on utilisera pour étudier les prologues de Quinault est son Théâtre (Genève: Slatkine Reprints, 1970). On les trouve aux pages suivantes: "Cadmus et Hermione" 390-392, "Alceste" 407-408, "Thésée" 425-427, "Atys" 444-445, "Isis" 462-3, "Proserpine" 481-482, "Persée" 510-511, "Phaéton" 527-28, "Amadis" 541-542, "Roland" 556-57, "Armide" 579-580.

⁷³ Dans son traité, D'Aubignac montre la correspondance de la tragédie française de son époque avec le modèle gréco-romain.

Un prologue précède chacune de leurs onze tragédies lyriques. La durée du prologue varie,⁷⁴ mais si nous prenons l'exemple de "Thésée", opéra qui dure trois heures et demie,⁷⁵ le prologue occupe une vingtaine de minutes. D'ailleurs, le prologue de "Thésée" n'est pas le plus long des prologues de Quinault. À l'exception d'"Atys" et des trois dernières tragédies lyriques, "Amadis", "Roland" et "Armide" (toutes portants sur des sujets qui datent du Haut Moyen Âge, adaptés de l'Arioste et du Tasse), les prologues ont très peu de rapport avec les pièces auxquelles ils peuvent servir de lever de rideau. Même dans ces quatre exceptions, Quinault ne mentionne dans les prologues que les personnages principaux de la pièce. Tous les prologues sont allégoriques. Nous parlerons du rôle y de l'*allégorie* dans notre examen des figures du *logos*. Vu à la lumière du plaisir et du spectacle qu'il offre au début de la tragédie lyrique, le prologue remplit la même fonction qu'une ouverture musicale. Manuel Couvreur l'appelle "une sorte de vestibule" . . . [de] "l'édifice entier" (328).

Cependant, quand on tient compte du texte du prologue, cet autre "seuil" de l'œuvre, pour reprendre le terme de Gérard Genette⁷⁶, semble bien un moyen de persuasion. Une des raisons pour lesquelles les interprètes de nos jours trouvent problématiques ces prologues de Quinault est que la plupart des spectateurs actuels n'ont pas l'habitude de l'*allégorie*. Pour le public moderne, les quinze ou trente premières minutes d'un tel opéra ne présenteraient que

⁷⁴ Il est difficile d'estimer la durée des prologues par la longueur du texte parce que le tempo de la musique n'est jamais constant et que la partition peut employer des reprises de vers.

⁷⁵ Telle était, du moins, la durée d'une représentation de "Thésée" auquel nous avons assisté en 1999.

⁷⁶Voir page 7 de cette thèse.

des fadaïses. Les appels rhétoriques au *logos*, au *pathos* et à l'*êthos* qui s'y trouvent le dépassent. Un spectateur moderne qui y cherche de la vraisemblance sera déçu par le prologue. Il est clair, si l'on en juge par les recherches de Gros, de Buijtendorp, de Couvreur et de Girdlestone (lesquels je cite souvent ailleurs dans cette analyse), que cela n'était pas le cas à l'époque de leur création.

Ces auteurs suggèrent que les spectateurs du XVII^e siècle auraient bien saisi le sens caché des prologues. Ils seraient d'accord avec Victor Fournel, éditeur du Théâtre choisi de Quinault, qui nous donne cette définition précise du prologue, comme le librettiste le concevait:

[C'est] une espèce de cantate dialoguée qui convoque les divinités de l'Olympe pour leur faire célébrer la gloire de Louis [XIV], en variant toutes les formes de l'adulation L'allégorie y tient une large place. Par ses allusions, le poète y fait œuvre d'actualité; il tire un égal parti de la paix ou de la guerre, des victoires du dehors ou des splendeurs du dedans. Les circonstances n'étaient pas toujours également favorables et parfois le soleil royal, cet auguste emblème qui fournissait une mine inépuisable d'images et de rapprochements dithyrambiques, se trouvait voilé de nuages; mais rien n'embarrassait un homme si bien doué pour la flatterie. Sous le double voile de l'allégorie mythologique et de l'adulation à outrance, on y peut retrouver, avec quelque attention, la trace des événements historiques et même des transformations intimes du grand règne. (Quinault, Théâtre choisi viii)

Afin d'illustrer que les spectacles de Quinault avaient une signification sous-entendue, je cite ce passage qu'écrit l'abbé Dubos en 1719: "Quinault a montré comment il y falloit traiter ces actions allégoriques [dans les prologues], et les allusions qu'on y pouvoit faire des événemens récents dans les tems où les Prologues sont représentés" (Première Partie, 230⁷⁷).

Jean Duron, responsable de la recherche documentaire pour un enregistrement récent de

⁷⁷ Voir p. 65 de l'édition réimprimée.

l'opéra "Atys", a trouvé des lettres qui sont "peut-être écrites par un secrétaire zélé de Lully" (6). La citation suivante tirée d'une de ces lettres montre le rapport du prologue aux activités contemporaines de Louis XIV: "On parle beaucoup, déjà, du prologue d'*Atys* où, seuls, les Dieux paraîtront pour glorifier les victoires de Louis en Franche-Comté" (Duron 6). Une autre lettre du même auteur nous informe que cette tragédie lyrique a servi à exhorter le roi à réussir dans ses campagnes, aussi bien qu'à le louer: "Louis médite sa prochaine campagne; la Cour, pour encourager son héros à pourfendre l'ennemi, veut lui offrir un spectacle digne de sa gloire C'est *Atys* bien sûr, que l'on répète actuellement" (Duron 7).

En plus, nous voyons que, dans la définition suivante du prologue quinaultien, Gros esquisse le caractère rhétorique du genre:

Le prologue est comme une courte pièce détachée, qui n'a, en général, pour objet que l'éloge du roi Mais l'habitude de célébrer la gloire du souverain ou de tel grand personnage au début ou dans le cours d'une représentation a une origine beaucoup plus lointaine. Importée de l'Italie, elle s'était imposée, dès le XVI^e siècle, aux auteurs de ballets et de divertissements. La mode subsista, au XVII^e siècle, dans le ballet de cour. L'opéra italien, institué par Mazarin dans un but politique, précisa le caractère des représentations en musique et contribua pour une très large part à l'asservissement futur du théâtre lyrique au despotisme royal. (523)

À mon avis, si l'on reconnaît que par "le héros", l'auteur veut faire comprendre "Louis XIV", l'*allégorie* dans des prologues est clairement politique. On commencera l'examen de la persuasion à l'œuvre dans ces divertissements par une discussion de l'appel au *logos*, surtout dans l'emploi de l'*allégorie* et de la *maxime* qu'on y trouve.

3. LE LOGOS: LE RÔLE DE L'ALLÉGORIE ET DE LA MAXIME DANS LE PROLOGUE

On a déjà parlé de l'*allégorie* dans le premier chapitre de cette thèse. Le mot allégorie voulait dire en grec “parler autrement”. Le Dictionnaire de l'Académie Française en donne cette définition: [c'est] l'“discours par lequel en disant une chose, on en fait connoître une autre, dont elle est la figure”. On parlera de l'interprétation du sens que cache Quinault quand il emploie l'*allégorie* dans ses prologues, mais d'abord il faut identifier la figure rhétorique principale dans ces “images” ou “tableaux” qu'il met sur scène: la *prosopopée*, ou personnification. Les “êtres vivants” dans les prologues sont des personnages qui représentent les déités, les vertus, les vices, les personnages mythologiques, les nymphes, etc., et souvent d'autres incarnations des abstractions qui se rapportent à la vie de la cour de Louis XIV: les Jeux, les Amours, les Plaisirs, la Renommée, les Rumeurs, les Bruits, etc. Tous ces êtres participent d'un beau monde imaginaire où un héros parfait les protège. Il semble que la seule occupation des habitants de ce monde soit la poursuite du plaisir, mais un plaisir qui est moral, comme les exemples suivants le montrent:

La Vertu: Fuyons de la grandeur la pompe embarrassante;
 La retraite a des biens dont la douceur enchante;
 Et qui sont réservés pour nous,
 Jouissons du bonheur d'une vie innocente;
 C'est le bien le plus grand de tous. (Quinault, “Persée”, Théâtre 510)

Ces vers donnent une fausse impression de la vie réelle qu'on menait à la cour royale, qui encourageait, à mon avis, “la pompe embarrassante”, mais ils renforcent la notion conventionnelle à l'époque suivant laquelle les gens devraient imiter dans leurs passe-temps la vie innocente des bergers. Dans cet autre exemple, les personnages mythologiques, Melpomène et Flore, glorifient les biens du “nouveau Mars”:

Rendons-nous, s'il se peut, dignes de ses regards:
 Joignons la beauté vive et pure
 Dont brille la Nature,
 Aux ornemens des plus beaux Arts. (Quinault, "Atys", Théâtre 445)

Quinault répète cette louange de la Nature et des Arts dans un assez grand nombre de vers dans les prologues.

L'*allégorie* dans les prologues n'est généralement pas spécifique. À l'exception du "dieu" ou du "héros" qui représente Louis XIV, les personnages ne représentent pas, selon les critiques, de personnes historiques de l'époque. Mais Cuthbert Girdlestone identifie certains moments dans les prologues où Quinault fait allusion aux événements politiques qui avaient lieu pendant la période de la création de ses opéras. Dans la didascalie précédant le prologue de "Cadmus et Hermione", le poète fait bien comprendre son intention:

Le sens allégorique de ce sujet est si clair, qu'il est inutile de l'expliquer. Il suffit de dire que le Roi s'est mis au-dessus des louanges ordinaires, et que, pour former quelque idée de la grandeur et de l'éclat de sa gloire, il a fallu s'élever jusqu'à la Divinité même de la lumière, qui est le corps de sa devise. (Quinault, Théâtre 390)

On doit à Girdlestone l'explication des implications politiques de chaque prologue. On en trouvera ses commentaires à l'Appendice VII.

Selon Gros, le rôle politique du prologue au dix-septième siècle "deviendra . . . un moyen de gouvernement: en initiant les peuples à la gloire du souverain, il remplira un office semblable à celui que remplissait la Gazette de France"(525-26). Manuel Couvreur consacre une partie considérable de son livre, Jean-Baptiste Lully: Musique et dramaturgie au service du prince, à l'éclaircissement de l'emploi qu'a fait Louis XIV du théâtre lyrique français comme outil de propagande royale. Et ce sont les prologues en particulier qui intéressent Couvreur. Son explication de celui de Thésée révèle l'idée dominante des autres prologues:

“Son sens est que, malgré la guerre que le roi continue à porter chez ses ennemis, les Plaisirs, Amours et Jeux n’en ont pas moins leur place à la cour” (73). L’extraordinaire somptuosité des opéras a dû impressionner les dignitaires étrangers qui y assistaient. Ce luxe représente une déclaration assez convaincante du pouvoir et des richesses d’un monarque qui possède les fonds, le loisir et les ressources en hommes pour présenter, apparemment sans fin, ces divertissements merveilleux. Selon d’Aubignac, les Anciens ont aussi reconnu la valeur politique de l’ostentation:

. . . quand durant la guerre on continuë ces Jeux dans un Etat, c’est donner des témoignages bien signalez, qu’il a des tresors inépuisables et des hommes de reste; Que les perils et les travaux d’une campagne qui vient de finir, et d’une autre qui commencera bien-tôt, ne changent, ni l’esprit, ni l’humeur, ni le courage de ceux qui composent les armées. (2-3)

Les opéras sont donc des “preuves” du pouvoir de la France et le but pratique de les présenter tient ainsi à la persuasion.

Il est remarquable que l’éloge - du roi, des plaisirs d’amour, de la nécessité de la guerre, du “bonheur de ces lieux pleins d’appas”, etc. - soit le sujet de tant de ces divertissements sans que le public s’en ennue (et sans que le roi soit gêné). La répétition fréquente, non seulement de ces thèmes, mais de mots et de phrases entières, semble indiquer que Quinault, par la rhétorique épideictique qu’il déploie dans les prologues, aurait essayé d’influencer l’opinion du public et, surtout, de confirmer les valeurs inculquées par le régime de Louis XIV. On compte parmi ces valeurs positives la gloire⁷⁸, l’amour, le plaisir, le luxe,

⁷⁸ On expliquera le sens du mot gloire, comme on le comprenait au XVIIe siècle, plus loin dans ce chapitre.

les jardins, la danse, les chansons, le vin, la beauté, la vertu et la sagesse. On voit dans le texte des prologues la justification du mode de vie que menait la noblesse française.

Les valeurs que célèbre Quinault dans ses prologues fournissent, à mon avis, ce que Perelman appellerait des “moyens d’obtenir l’adhésion de l’auditoire” (Traité I, 220, #39). Il explique que

La forme sous laquelle sont présentées les données n’est pas seulement destinée à produire des effets argumentatifs relatifs à l’objet du discours; elle peut aussi offrir un ensemble de caractères relatifs à la communion avec l’auditoire. (Traité I, 220, #40)

Il donne comme exemples des “termes qui permettent la communion comme le déploiement d’un drapeau”, des mots tels que “droit”, “liberté” et “démocratie”, (Traité, I, 223, #40). Les valeurs qu’on trouve dans les prologues ont une fonction semblable. De tels mots (amour, gloire, etc.) sont, comme ceux que cite Perelman, “des clichés de la poésie, des clichés de la politique. Ces formes servent au bien aller de l’interprétation” (Traité I, 223, #40).

Les valeurs énumérées en haut répondent à plusieurs des critères de la vertu que suggère Aristote. Il les énumère ainsi: “Les parties de la vertu sont la justice, le courage, la tempérance, la munificence, la libéralité, la magnanimité, la sagesse pratique, la sagesse spéculative” (Rhétorique, 1366b 1-3). Ces dernières qualités sont justement le sujet des prologues de Quinault, surtout si nous acceptons le “vin”, “la danse”, les jardins”, etc. comme des manifestations de la “libéralité” et la “magnanimité” de Louis XIV. On trouve, dans l’explication que nous donne Aristote des vertus, plusieurs exemples et descriptions qui correspondent à l’image du roi parfait que dépeint le librettiste. Par exemple, Aristote explique que “les parties de la vertu” sont aussi des “indices” et des “œuvres de la vertu” - des “actes dont le prix est l’honneur” (1366b 34). Il ajoute qu’“entre les actes qui peuvent

être objets de préférence . . . [sont] ceux qui sont bons absolument, et que l'on fait pour la patrie, au mépris de son intérêt" (1366b 36-37). Il inclut, entre d'autres preuves de la vertu, "toutes les œuvres faites en vue des autres; car elles sont moins désintéressées" (1367a 3). Les vertus aristotéliennes qui ont un rapport aux exploits⁷⁹ de Louis XIV sont celles-ci: "se venger de ses ennemis, au lieu de composer" (1367a 19) . . . "victoire et honneur" (1367a 22) . . . "les actes mémorables" . . . et "extraordinaires " (1367a 23). Deux exemples tirés des prologues serviront à illustrer l'éloge des qualités de Louis:

(Saturne:) Un Héros, qui mérite une gloire immortelle,
 Au séjour des humains aujourd'hui nous rappelle. . .
 Il fait mêler les jeux à cent travaux divers:
 Rien ne peut nous troubler; la Discorde est aux fers.
 L'Envie en vain frémit de voir les biens qu'il cause;
 Une heureuse paix est la loi
 Que ce vainqueur impose. (Quinault, "Phaéton", Théâtre 527)

(Le Temps:) En vain j'ai respecté la célèbre mémoire
 Des héros des siècles passés;
 C'est en vain que leurs noms, si fameux dans l'histoire,
 Du sort des noms communs ont été dispensés:
 Nous voyons un héros dont la brillante gloire
 Les a presque tous effacés.

(Chœur des Heures:) Ses justes loix,
 Ses grands exploits
 Rendront sa mémoire éternelle. (Quinault "Atys", Théâtre 444)

Dans ces vers l'emploi que fait Quinault de la *prosopopée* rend le ton plus élevé. L'effet de cette stratégie rhétorique est, à mon avis, d'accroître l'*ethos* de Louis XIV: ce n'est pas une nation qui trouble la France, c'est la Discorde ou l'Envie, c'est-à-dire un ennemi puissant et

⁷⁹ Parmi les succès du roi, l'on compte l'annexion de la Hollande, la conquête de l'Alsace, et la prise du Franche-Comté (Voir Appendice VII pour les allusions à ces événements dans les prologues).

transcendantal (et donc plus difficile à vaincre). L'autre figure rhétorique évidente dans ce passage est l'*hyperbole*. L'exagération est sans bornes: la gloire du héros est "*immortelle*", il est responsable de "*cent travaux divers*", "*rien* ne peut nous [ses sujets] troubler", et "*l'Envie en vain frémit de voir les biens qu'il cause*" (Je souligne). Dans la deuxième strophe, Quinault, en employant la topique de la comparaison des quantités, proclame son héros (Louis XIV) le plus grand héros de l'histoire.

Toute cette *amplification* encourage chez le spectateur le respect et la reconnaissance dus au modèle de perfection, d'altruisme, de patriotisme et de prouesse qu'était Louis XIV.

Les tragédies lyriques de Quinault et de Lully célèbrent presque toutes les valeurs qui appartiennent à la classe noble. Cependant, si, dans les opéras que le gouvernement de Louis XIV promouvait, Quinault négligeait de rendre justice à la tempérance, vertu citée par Aristote (Rhétorique, 1366b 1 - 3), on le lui pardonnera peut-être. Après tout, le règne de Louis a si magnifiquement réalisé la représentation de la splendeur. Les valeurs dont on parle dans les prologues ne sont pas celles que les récepteurs visés auraient trouvées difficiles à embrasser. Elles sont celles qui augmentent le plaisir et l'orgueil du public.

Chaim Perelman explique l'importance de la confirmation des valeurs dans le genre épideictique:⁸⁰

... l'argumentation du discours épideictique se propose d'accroître l'intensité de l'adhésion à certaines valeurs, dont on ne doute peut-être pas quand on les considère isolément, mais qui pourraient néanmoins ne pas prévaloir contre d'autres valeurs qui viendraient à entrer en conflit avec elles. L'orateur cherche à créer une communion autour de certaines valeurs reconnues par l'auditoire, en se servant de l'ensemble des moyens dont dispose la rhétorique pour amplifier et valoriser. (Traité I, 67, #11)

⁸⁰ On a défini ce genre rhétorique ci-dessus aux pages 9 -10.

Nous reviendrons à cette “communion” que suggère Perelman quand nous examinerons comment Quinault fait participer émotionnellement et moralement les spectateurs dans l’aspect rituel du prologue.

On peut voir une analogie entre les prologues et la publicité télévisée de nos jours. Certaines annonces modernes cherchent à plaire et à informer, en offrant de l’amusement associé au nom du produit ou du service en question. Le promoteur paie cher afin d’offrir aux spectateurs ce divertissement gratuit (mais, à la fois, tout à fait intéressé et fonctionnel). L’amusement remplace un boniment “logique” et “éthique” du marchand: le prix raisonnable, la qualité du produit, sa supériorité sur ses concurrents, par exemple. Dans un sens, le prologue aurait offert un moyen artistique, imposant et coûteux de rappeler aux spectateurs que l’opéra est représenté “avec la permission du roi” ou “grâce au roi”. Gros se plaint que “tous les prologues de Quinault se ressemblent et que leur monotonie, à la longue, ne soit pas sans inspirer une sorte de lassitude et d’ennui” (529). Cette critique est bien fondée si l’on ne considère que le texte, mais les éléments non-verbaux tels que la musique, les machines, et les décors, par exemple, compensent l’uniformité des paroles. En cela, les éléments du prologue ressemblent aux mini-drames télévisés incorporés dans certaines annonces publicitaires.

Plus qu’une sinistre machine de propagande, les prologues semblent avoir la fonction d’un rite social. Les aspects “démonstratif” et cérémonial de la rhétorique sont aussi importants pour le plaisir qu’ils offrent que pour l’argument qu’ils portent. Les récits concernant des personnages légendaires et mythologiques mettent en scène les dieux et les déesses, les vertus et les vices, les divinités champêtres, les bergers et les nymphes. Les êtres

qui peuplent ces tableaux dramatiques au début de l'opéra participent d'une "société" qui semble loin de la société réelle du public qui les regarde. En acceptant leur existence, on "signe" un contrat selon lequel on s'engage à croire à tout "mythe" qu'ils représentent. Il est donc facile d'écouter la doctrine simpliste et artificielle qu'ils avancent. Ces êtres mythologiques et légendaires chantent une vie et une morale parfaite, où les sentiments sont tendres et innocents, et où la vérité est toujours certaine. Dans l'exemple suivant, la Nymphé des Tuileries peint l'image d'un lieu destiné au plaisir:

L'Art, d'accord avec la Nature,
Sert l'Amour dans ces lieux charmans:
Ces eaux, qui font rêver par un si doux murmure;
Ces tapis, où les fleurs forment tant d'ornemens;
Ces gazons, ces lits de verdure,
Tout n'est fait que pour les amans. (Quinault, "Alceste", Théâtre 408)

L'énumération des *exemples* (les eaux, les fleurs, les gazons) sert à rappeler au public les bienfaits (les jardins des Tuileries, dans ce cas) qu'on doit au monarque. Dans une autre citation, Phronime parle des mérites de la Vertu, dont il est le Suivant:

Sans la Vertu, sans son secours,
On n'a point de bien véritable.
Elle est toujours aimable;
Il faut l'aimer toujours. (Quinault, "Persée", Théâtre 510)

Dans cette *maxime* qu'emploie Quinault ici, la répétition hyperbolique du mot toujours impose aussi une certitude aux paroles. L'usage du futur dans le passage suivant, tiré du prologue d'Isis", vise le même effet persuasif, c'est-à-dire celui d'assurer le spectateur que la politique de Louis XIV est efficace et estimable. "La Renommée avertit:

Ennemis de la paix, tremblez;
Vous le (le héros) verrez bientôt, courir à la victoire:
Vos efforts redoublées
Ne serviront qu'à redoubler sa gloire. (Quinault, "Isis", Théâtre 463)

Le public pouvait facilement s'identifier aux représentants de ce monde mythologique, bien que la situation présentée dans tous les prologues soit vague. La hiérarchie où se situent les personnages n'est pas complexe: on y trouve le Soleil (ou "le Maître", ou "le plus grand des héros"), et puis les autres figures mythologiques (toutes moins superbes que lui). On défend cet ordre, on le loue et on en jouit. Si quelque force méchante, par exemple le Serpent Python dans le prologue de "Cadmus et Hermione", les "cruels orages" dans celui d'"Isis", ou la Discorde dans celui de "Proserpine", menace cet ordre, cette force est vaincue. Tous les ennemis en sont bannis. Les noms des personnages changent d'un prologue à l'autre, mais le "message" idéologique est toujours pareil. Le spectateur peut faire l'analogie entre ce monde imaginaire et la société à la cour de Louis XIV. Les ennemis peuvent être des rivaux politiques, soit intérieurs, soit internationaux. Quant à la hiérarchie sociale sous le règne de Louis XIV que reflètent les prologues, Barbara Coeyman décrit la disposition hiérarchique des places dans l'auditoire ("La Salle des Machines")⁸¹ dans sa discussion de l'opéra, du ballet et des théâtres français du dix-septième siècle. Selon elle, la place du roi y était plus élevée que toutes les autres.

Nous verrons que, dans la tragédie lyrique "Thésée", la *maxime* n'est pas toujours une formule fidèle à l'image que se fait notre *doxa* moderne de la société du 17^e siècle. L'usage que fait Quinault de cette figure rhétorique dans ses pièces est souvent ambigu, et donc utile

⁸¹ "The court's strict social hierarchy is reflected in the arrangement of the auditorium" Barbara Coeyman, "Opera and Ballet in Seventeenth-Century French Theaters: Case Studies of the Salle des Machines and the Palais Royal Theater", *Opera in Context* (Portland: Amadeus Press, 1998) 53. Coeyman offre la description de la Salle des Machines comme un exemple des théâtres de l'époque. Les opéras ont aussi eu lieu au Palais Royal, au Louvre, à Fontainebleau, à Chambord, à Marly, à Versailles et à Saint Germain-en-Laye.

pour provoquer le doute chez le spectateur. Cependant, la *maxime* dans les prologues exprime exactement la morale et les sentiments qui conviennent aux valeurs que nous avons déjà signalées. La figure n’y est pas aussi abondante qu’elle ne l’est dans la pièce, probablement parce que Quinault préfère y employer les procédés qui encouragent la participation affective du spectateur dans les prologues.⁸² Une *maxime* affirme une idée sans demander une réflexion profonde sur le sens qu’elle énonce.

À vrai dire, quelques-unes des *maximes* de Quinault sont tellement insipides qu’il semble que le poète ne les ait écrites que pour satisfaire le besoin qu’avait Lully de belles expressions à chanter. Mais, selon l’article sur Quinault dans le Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, Voltaire “appréciait ses maximes sur l’amour, nombreuses et bien frappées” (Tome 8, 8655). Nous choisirons ici quelques exemples qui affirment les “vérités” que soutient la *doxa* du régime louis-quatorzien. Dans le premier exemple, Arcas, un des dieux des forêts dans “Le Serpent Python” (le titre du prologue de Cadmus et Hermione), célèbre la conquête du Serpent par Le Soleil dans une chanson qui loue les plaisirs de l’amour:

. . . quelque peu d’amoureuse folie
Vaut souvent mieux que trop de raison. (Quinault, “Cadmus et Hermione”
Théâtre 392)

En plus de l’*antithèse* (la “folie” et la “raison”) et la comparaison de quantités (“peu” et “trop”), on y voit aussi le *paradoxe*: il est plus raisonnable d’être fou d’amour que d’être trop raisonnable, c’est-à-dire de ne jamais jouir de l’amour. Dans le même prologue, la *sentence* suivante résume la philosophie qui consiste à encourager les intrigues amoureuses à la Cour

⁸² Voir la discussion sur ce sujet dans la section 4, qui suit.

afin d'y décourager les intrigues politiques. Quinault emploie la topique de la comparaison encore une fois dans ces vers d'Arcas:

(Arcas:) Trop de repos bien souvent embarrasse;
Que fait-on d'un cœur qui n'aime rien? (Quinault, "Cadmus et Hermione",
Théâtre 392)

Un thème omniprésent dans les prologues est la nécessité de faire la guerre pour maintenir les plaisirs de la paix. Une *maxime* tirée de "Thésée" exprime cette proposition avec regret et par ses répétitions (on chante ce refrain plusieurs fois), le chœur en souligne le caractère inéluctable:

(Le Chœur:) Les Jeux et les Amours
Ne règnent pas toujours. (Quinault, "Thésée, Théâtre 5-26)

L'argument de ce prologue veut que ces plaisirs soient éphémères, et que ce soit grâce à Mars que Vénus puisse "régner". Vénus, les Jeux et les Plaisirs se plaignent que le Dieu de la guerre n'ait pas d'envie d'abandonner ses exploits afin de se divertir avec eux. Cependant, leurs chansons (et leurs *maximes*) le convainquent à la fin du prologue. Est-ce que Quinault excuse ainsi à Mars sa passion de la bataille aussi bien que sa passion des affaires amoureuses? Par analogie, l'*allégorie* du prologue suggère que Louis XIV "néglige" ces distractions, mais qu'en fait, il "préfère" la guerre, où son devoir l'appelle. Néanmoins, Quinault justifie dans ce prologue le goût qu'avait le roi pour les opéras. La justification de ses exploits militaires et de son goût des plaisirs est le but pragmatique visé par un discours qui se présente comme un simple divertissement.

Le sentiment exprimé par la *maxime* suivante, chantée par La Félicité, personnage allégorique dans le prologue de "Proserpine",

Un jeune cœur ne commence de vivre,

Que du moment qu'il commence d'aimer (Quinault, "Proserpine" Théâtre
482),

est assez fade, mais les vers qui la suivent montrent que Quinault sait pénétrer profondément dans la psychologie humaine:

(La Félicité:) Malheureux qui se délivre
D'un tourment qui sait charmer.
On reconnoît que l'on cesse de vivre,
En même tems que l'on cesse d'aimer. (Quinault, "Proserpine", Théâtre 482)

Le résultat de l'emploi de la structure parallèle et de la répétition du mot cesse⁸³ dans la première *maxime* est une définition (rhétorique): vivre = aimer. On remarque un peu d'ironie amère dans la seconde citation, où le mot cesse remplace le mot commence, et où la définition devient: ne pas aimer = mourir. En plus, Quinault emploie la topique des contraires dans le *paradoxe* "un tourment qui sait charmer".

Ce sont donc ces deux figures rhétoriques, l'*allégorie* et la *maxime*, qu'emploie surtout Quinault pour faire son appel au *logos* dans ses prologues. Évidemment, le raisonnement dans les prologues n'est pas aussi subtil que dans les tragédies lyriques, comme nous le verrons dans l'analyse de "Thésée", sujet de notre prochain chapitre. Les arguments y sont complexes, portant toujours sur l'influence de la motivation des personnages dans la pièce. Dans les épîtres dédicatoires, Quinault loue son bienfaiteur par un appel "intellectuel" qui favorise, par exemple, des figures de comparaison, des *paradoxes*, etc. Mais, tandis que

⁸³ La figure rhétorique est l'*antistrophe*, définie par Lanham comme la répétition d'un mot ou d'une phrase dans un second contexte dans la même position qu'il avait dans un autre contexte semblable qui précède. [C'est la] "repetition of a word or phrase in a second context in the same position it held in an earlier and similar context"; Richard A. Lanham, A Handlist of Rhetorical Terms (Berkeley, University of California Press, 1991) 16.

certaines procédés du *logos* sont évidents dans les prologues, ce sont plutôt les appels au *pathos* dont Quinault se sert d'habitude afin de persuader le récepteur. Certes, si l'on considère la tragédie lyrique dans son ensemble comme un discours rhétorique, le prologue y sert d'*exorde*. Et, comme le dit Cicéron, la fonction de l'exorde est d'"émouvoir les âmes" (Divisions I, 4).

4. LE *PATHOS*: FAIRE PARTICIPER LE PUBLIC À L'*ALLÉGORIE*

Comment Quinault arrive-t-il à faire cela? Les figures pathiques qui caractérisent la rhétorique dans ces tableaux sont surtout les exclamations et, moins fréquentes, les *interrogations oratoires*, par lesquelles Quinault provoque l'émotion du spectateur. D'habitude il essaie de susciter les mêmes passions - la peur, l'horreur, la joie, etc. - que celles ressenties par le personnage sur scène. D'autres figures sont distinguées par le subjonctif (à force impérative réduite du verbe), qui indique l'exhortation, le souhait, ou la prière. L'effet produit par ces expressions est moins personnel que la flatterie du récepteur par l'auteur dans ses dédicaces. L'usage de l'impératif dans les prologues représente une incitation collective qui encourage le spectateur à consentir aux louanges des personnages et des valeurs en question. Quelques exemples montreront que, bien que le personnage s'adresse aux autres personnages dans le prologue, le public peut comprendre qu'il fait partie du "nous" que le chanteur ou le Chœur implique dans ses vers:

(Les Chœurs):
 Le plus grand des Héros
 Vous reçoit dans son Empire:
 Que tout l'univers admire
 L'auteur d'un si doux repos. (Quinault, "Phaéton", Théâtre, 528)

(Alquif, l'Enchanteur):

Allons être témoins de la gloire immortelle
 D'un Roi l'étonnement des Rois,
 Et des plus grands héros le plus parfait modèle. (Quinault, "Amadis",
Théâtre 542)

(La Gloire):
 "Que l'éclat de son (du Héros) nom s'étende au bout du onde:
 Réunissons nos voix;
 Que chacun nous réponde.

(La Gloire, La Sagesse et les Chœurs):
 Chantons la douceur de ses loix;
 Chantons ses glorieux exploits. (Quinault, "Armide", Théâtre 580)

Puisque Quinault présente ces injonctions d'une façon si agréable, ornées de belle musique et de merveilles théâtrales, le public se sent prêt à accepter plus facilement la propagande obligatoire.

Parmi plusieurs figures qui expriment une émotion hyperbolique se trouve l'*exclamation*, ou, selon Lanham, *ecphonesis*. On reconnaît l'intensité de l'émotion par la structure grammaticale ou par certaines expressions au début de la phrase⁸⁴. Molinié signale le caractère artificiel de l'*exclamation* (Aquien 168) et, dans le contexte des prologues, où cette figure n'énonce rien de nouveau, cela est certainement le cas. Dans les exemples suivants, l'ordre des expressions dans le texte n'est pas important et le sens ne contribue pas à l'intrigue, parce que, en effet, il n'y en a pas. Le premier exemple vient d'un dialogue entre La Victoire et La Discorde. Quinault emploie l'*hyperbole* ici:

(La Victoire:) Ah! qu'il est beau de rendre
 La paix à l'Univers! (Quinault, "Proserpine", Théâtre 481)

⁸⁴ Tous les exemples employés par Peacham, et cités par Lanham, commencent avec l'expression "O": "O joie incomparable!" etc. La figure ressemble à l'*apostrophe*, mais à la différence de celle-ci, il me semble, l'*ecphonesis* n'est pas une figure par laquelle celui qui parle invoque une personne (ou divinité, etc.) absente.

Dans un autre exemple, les Suivants de la Vertu chante son éloge. La figure rhétorique est l'*apostrophe*.

(Mégathyme, Phronime et le Chœur:) O Vertu charmante!
 Votre empire est doux. (Quinault, "Persée", Théâtre 510)

Un autre type d'*ecphonesis* est le *paeanismus*, "une exclamation de joie", selon Lanham (106). Puisque le sujet dans les expressions où Quinault emploie cette figure est le bonheur de vivre sous le règne de Louis XIV, le terme *célébration*, qu'emploie Dupriez (105) est convenable aussi. Le refrain final optimiste du prologue de "Persée" est un *paean*⁸⁵:

(Une Suite de la Vertu et une Suivante de la Fortune:)
 Quel heureux jour pour nous!
 Tout fait notre envie.
 Quel heureux jour pour nous!
 Que notre sort est doux!

La Vertu voit en paix tous ceux qui l'ont suivie:
 La Fortune, pour eux, perd son fatal courroux.

Quel heureux jour, etc.

Tous nos jours serons beaux; goûtons, goûtons la vie.
 Rien ne trouble nos vœux, le Ciel les comble tous.

Quel heureux jour, etc. (Quinault, "Persée", Théâtre 511)

Ce chant est un hymne, ou cantique, qui sert à rendre les paroles assez solennelles. Nous reviendrons à ce genre quand nous examinerons le caractère rituel du prologue.

Le *thaumasmus* (*admiratio*) est une exclamation d'émerveillement (Halsall, L'Art 219). L'exemple suivant vient à la fin du prologue de "Roland", la pénultième des tragédies lyriques. Les personnages qui parlent sont tous des Fées et des Génies.

⁸⁵ Le mot grec *paean* signifie "un chant solennel, à beaucoup de voix, que l'on chantait (en Grèce) dans les circonstances importantes" (Dupriez105).

(L'Ensemble) Le vainqueur a contraint la Guerre
 D'éteindre son flambeau;
 Il rend le repos à la terre;
 Quel triomphe est plus beau! (Quinault, "Roland", Théâtre 557)

Dans ses derniers prologues, Quinault ne parle plus de menaces. La paix que "le Héros" a apportée par ses victoires semble assuré. En effet, il y a plusieurs chants sur le même sujet dans les prologues précédents. Cependant, ceux-là n'ont pas de point d'exclamation à la fin des vers: ce signe de ponctuation, qui indique l'expression, a moins de valeur dans l'opéra parce qu'on chante les vers. Dans tous ces chants Quinault célèbre la magnanimité du "héros" (Louis).

Par ces exclamations, aussi bien que par les *interrogations oratoires* et les impératifs que nous examinerons ci-dessous, l'auteur invite le public à participer à l'univers mythologique. Un débat y a lieu, entre les dirigeants de la guerre, c'est-à-dire entre Mars, la Gloire, la Victoire, la Discorde, L'Envie, et la paix et sa suite, dont Vénus, les Jeux, les Plaisirs, les Amours. La Vertu et la Sagesse sont assez ambiguës, prenant parti pour Mars ou pour Vénus selon la circonstance. Le but pragmatique des discours est d'allier les spectateurs au parti de la vertu et du plaisir, et de les détourner des ennemis de la France, soit réels soit allégoriques. Néanmoins, le défi pour Quinault est de ne pas critiquer ouvertement la guerre, mais plutôt de condamner l'ennemi (le serpent, la Discorde, l'Envie, etc.) Dans ce dessein, il emploie les figures pathiques qui provoquent l'antipathie ou la sympathie. Halsall explique la fonction des "figures mimétiques de l'antipathie" ainsi:

Les anciens rhéteurs nommaient "figures de véhémence" une dizaine d'actes de parole (qu'accompagnent quelquefois des gestes appropriés) consistant à réprimander, à menacer, à accuser, à anathématiser etc. un énonciataire. L'orateur qui emploie de telles figures espère convaincre ses auditeurs qu'en s'exprimant ainsi, il leur sert de porte-parole. (L'Art 227)

Quinault utilise ces figures dans ses prologues afin de critiquer les ennemis du Héros, de la Vertu et des Plaisirs. Il emploie une de ces figures, l'*objurgation*, "forme rhétorique du reproche" (Haisall, L'Art 228), d'une façon curieuse dans le prologue de "Roland". Il critique l'Amour qui a, en commun avec la guerre, tendance à interrompre la paix et le repos:

(L'Ensemble:) C'est l'Amour qui nous menace;
 Que de cœurs sont en danger!
 Quelques maux que l'Amour fasse;
 On ne peut s'en dégager:
 Il revient, quand on le chasse;
 Il se plaît à se venger. (Quinault, "Roland" Théâtre 557)

Démorgon, Roi des Fées, répond à cette chanson en louant le vainqueur, qui "a contraint la Guerre/D'éteindre son flambeau".⁸⁶ Ce passage légitime la guerre par laquelle Louis aurait restauré la paix.

L'*épiplaxis* est un reproche sous forme interrogative que l'on emploie pour exposer les défauts de quelqu'un. Nous la voyons dans le prologue de "Thésée", où Vénus demande:

Inexorable Mars, pourquoi déchaînez-vous
 Contre un Héros vainqueur tant d'ennemis jaloux?
 Fait-il que l'univers avec fureur conspire
 Contre ce glorieux empire,
 Dont le séjour nous est si doux?
 Sans une aimable paix, peut-on jamais attendre
 De beaux jours ni d'heureux momens? (Quinault, "Thésée", Théâtre 426)

Cependant, Mars explique qu'il fait la guerre pour protéger "les lieux de Vénus". La même figure se trouve dans "Proserpine". La Discorde demande à la Victoire,

Orgueilleuse Victoire, est-ce à toi d'entreprendre
 De mettre la Discorde aux fers?

⁸⁶ Nous venons d'examiner ce vers comme exemple du *thaumasmus* dans "Roland" (Quinault, Théâtre 557).

À quels honneurs, sans moi, peux-tu jamais prétendre? (Quinault,
 “Proserpine”, Théâtre 481)

Il est facile de voir que Quinault parle ici du devoir qu’a un leader de faire la guerre. Sans la Discorde, qui provoque la guerre, on ne peut pas arriver à la Gloire.

La figure *bdelygmia* provoque “une extrême aversion pour le sujet ainsi visé”

(Halsall, L’Art 230). Dans “Le Serpent Python”, le prologue de l’opéra “Cadmus et Hermione”, Quinault raconte, dans la didascalie, qu’il prend une fable

“des Métamorphoses où Ovide décrit la naissance et la mort du monstrueux Serpent Python, que le Soleil fit naître par sa chaleur du limon bourbeux . . . et qui devint un monstre si terrible, qu’Apollon lui-même fût obligé de le détruire.” (Quinault, “Cadmus et Hermione”, Théâtre 390)

Ce monstre interrompt les passe-temps heureux des divinités champêtres, des nymphes et des pasteurs, qui crient:

Quel désordre soudain! Quel bruit affreux redouble!
 Quel épouvantable fracas!
 Quels gouffres s’ouvrent sous nos pas!
 Le jour pâlit, le ciel se trouble;
 La terre va vomir tout l’enfer en courroux:
 Fuyons, fuyons; sauvons-nous, sauvons-nous. (Quinault, “Cadmus et
 Hermione”, Théâtre 391)

La cible allégorique de ce serpent aurait été l’armée hollandaise, si l’on en juge la date (1673) de cet opéra (voir l’Appendice VII).

La dernière des figures de l’antipathie qu’emploie Quinault est l’*ara* ou *imprécation*, un souhait de malheur, qui, selon Molinié, “prend . . . la forme d’une prière, d’une allocution adressée, hors dialogue, aux déités” (Aquien 201). Dans le prologue de “Thésée”, Mars jure contre tout ennemi qui menace la France:

Malheur, malheur à qui voudra contraindre
 Un si grand Héros à s’armer! (Quinault, “Thésée”, Théâtre 426)

De tels énoncés renforcent l'idée que le puissant Mars s'allie au "Héros" (Louis) pour assurer la victoire des Français. Ainsi Quinault imagine que ce serait donc un appui divin de la position militaire du roi. On voit un autre exemple de l'*ara* dans le prologue de "Proserpine", où la Victoire demande justice et exige que l'ennemi soit puni:

Au fond d'un gouffre plein d'horreur,
Que sous des fers pesans la Discorde gémissse.
Partagez son supplice,
Vous qui partagez sa fureur. (Quinault, "Proserpine", Théâtre 481)

Les figures qui provoquent la sympathie, par contre, sont le *thrène* (lamentation), et trois espèces de supplication: la *mempsis*, l'*optation* et la *déésis*.

D'habitude le *thrène* dans ces prologues est un court énoncé très passionné de douleur ou de crainte. Hyperbolique dans le contexte de l'*allégorie* mimétique, il rappelle néanmoins les misères réelles ressenties par le peuple qui souffrait à cause de la guerre. Il faut admettre que ces misères n'affectaient en rien la plupart des spectateurs nobles qui assistaient aux représentations des tragédies lyriques de Quinault. Voici une lamentation assez typique:

(La Paix et sa Suite:) O rigueurs inhumaines!
Faut-il ne voir jamais finir le triste cours
De nos malheurs et de nos peines? (Quinault, "Proserpine", Théâtre 481)

Parfois on énonce des lamentations sur des sujets qui semblent assez futiles, par exemple:

(L'Ensemble:) Ah! quel dommage
De fuir ce rivage!
Ah! quel dommage
De perdre un beau jour! (Quinault, "Alceste", Théâtre 408)

Puisque les prologues sont pleins de louanges hyperboliques, je doute que ce passage soit ironique.

On trouve un exemple de la *mempsis*, figure qui “combine une plainte et une prière d’aide” (Halsall, L’Art 223), dans le prologue d’”Alceste”. La Nympe de la Seine chante:

Le héros que j’attends ne reviendra-t-il pas?
 Serai-je toujours languissante
 Dans une si cruelle attente?
 On ne voit plus de fleurs qui naissent sous nos pas. (Quinault, “Alceste”
Théâtre 407)

Dans ce “Retour des Plaisirs”, la Gloire assure la Nympe que son héros n’est pas loin, et qu’il reviendra bientôt. Et, en effet, tous les un ou deux ans, à la création d’une nouvelle tragédie lyrique, Louis XIV était présent.

On remarquera que les expressions figurées qui provoquent la sympathie, ainsi que les figures de véhémence, sont presque toutes tirées des premiers prologues, c’est-à-dire de ceux écrits entre 1672 et 1682. Selon Girdlestone, le prologue de “Persée” “est le premier où il ne soit pas question de guerres et de victoires. L’argument en est que, grâce au roi, la Vertu fait la paix avec la Fortune” (90). Dans les derniers prologues, où il ne s’agit plus de menaces, les figures préférées par Quinault sont plutôt des supplications: on demande un avenir propice et la paix, avec ses plaisirs.

Par l’*optation*, ou souhait, on emploie le subjonctif pour plaider en faveur d’une “issue heureuse” (Dupriez, 421). Dans le prologue de “Thésée”, qui a lieu devant un décor représentant le palais de Versailles, Bacchus et Cères disent, par exemple:

Que tout le reste de la terre
 Porte envie au bonheur de ces lieux pleins d’attraits,

et Mars et Vénus répondent,

Au milieu de la guerre
 Goûtons les plaisirs de la paix. (Quinault, “Thésée”, Théâtre (426-27)

Dans le prologue d'”Atys”, Melpomène prie:

Que l'agrément rustique
De Flore et de ses jeux
Cède à l'appareil magnifique
De la Muse tragique
Et de ses spectacles pompeux. (Quinault, “Atys”, Théâtre 445)

Plus tard elle exige que les autres doivent profiter “du loisir du plus grand des héros”.

Quinault encourage ainsi tout le monde à célébrer la présence du roi et à jouir du repos que sa victoire leur amène. En profiteraient aussi sans doute Lully et Quinault, auteurs de ces “spectacles pompeux”. Dans le prologue d'”Amadis”, les personnages Alquif et Urgande parlent indirectement de la fin de la guerre.⁸⁷ Leur prière emploie la figure d'*optation*:

Que le Ciel annonce à la Terre
La fin de cet enchantement:
Brillans éclairs, bruyant tonnerre,
Marquez avec éclat ce bienheureux moment. (Quinault, “Amadis”, Théâtre
541)

Une autre figure de supplication est la *déesis*, où l'énonciateur adresse le souhait à un dieu. Lanham dit que, par cette figure, on s'adresse aussi aux êtres humains (46),⁸⁸ et, dans le monde artificiel de Quinault qui mêle les personnages mythologiques avec le “héros” historique, il est parfois difficile de distinguer le destinataire divin du destinataire mortel. À la fin d'Armide, les Chœurs prient ainsi:

Que dans le temple de Mémoire
Son (du Héros) nom soit pour jamais gravé;
C'est à lui qu'il est réservé

⁸⁷ Quinault parle dans cette *allégorie* de la fin d'un enchantement qui avait suspendu les plaisirs des fées. Louis XIV n'était pas en état de guerre au moment de la création de cet opéra.

⁸⁸ “Deesis: the vehement supplication either of the gods or of men” (Lanham 46).

D'unir la Sagesse et la Gloire. (Quinault, "Armide", Théâtre 580)

Dans "Thésée" le Chœur implore constamment les Amours: "Revenez, Amours, revenez", et Mars et Vénus supplient les dieux de revenir à la Cour, où on célèbre l'amour et la gloire. Le but pragmatique de cette célébration par Quinault semble être celui d'encourager chez l'auditoire la gratitude envers le roi et la reconnaissance de ses succès politiques et militaires.

5. LE PROLOGUE COMME RITE SOCIAL QUASI SACRÉ

Le sujet des supplications nous amène à croire que les spectateurs assistaient à la tragédie lyrique comme à une espèce de rite social, et à considérer que le prologue fonctionnait comme un rite quasi religieux. L'insistance de Quinault sur la glorification du monarque et sur la répétition des paroles nous font penser à la messe catholique. On ne suggère pas que le prologue sente l'idolâtrie: Quinault ne mentionne jamais la religion chrétienne, il ne parle pas de prières, il ne cite pas de serments et il n'en emploie pas ses symboles. Si Louis XIV est un "dieu" de Versailles, il est l'égal chez Quinault des dieux mythologiques, bien que la doctrine du droit divin des rois, notion acceptée à l'époque, lui accorde une puissance tacite dans les prologues. Cependant, à en juger par le langage, certains éléments des prologues imitent des aspects de la messe. Ainsi, dans quelques cas, le prologue se sert du modèle d'un rite liturgique, mais dans un but séculaire. Si le mot liturgie veut dire "la cérémonie, les chansons, le chant, la lecture, la prédication, la prière, l'interprétation, la danse, le gestuel, l'usage des symboles visuels, et tout autre aspect de l'adoration religieuse communautaire",⁸⁹ comme la définit Russel Hirst, nous comprenons

⁸⁹ *Liturgy* refers to the ceremony, song, chanting, reading, preaching, praying, acting, dancing, gesture, use of visual symbols, and every other aspect of communal religious

clairement pourquoi Etienne Gros parle du “culte de la royauté” (525) quand il explique le but du prologue quinaultien. Presque tous ces éléments liturgiques se retrouvent dans les prologues de Quinault et de Lully.

L’abbé d’Aubignac appelle les dieux qui apparaissent dans le théâtre classique grec “les Divinités imaginaires” (320). Par contre, il précise que, “vivant dans un Etat Monarchique, nous tenons comme sacrée la personne des Rois” (304), distinguant ainsi le païen du divin. Louis XIV se transforme en Apollon dans *l’allégorie* des prologues, mais comme “le héros” parfait, selon Manuel Couvreur, il est tout aussi bien le descendant de Dieu, selon l’avis exprimé par l’auditoire français de l’époque. Couvreur affirme que

. . . chacun croit au dix-septième siècle que le roi est d’une nature différente de celle des autres hommes. Seul le prince possède un *double corps*: l’un est mortel comme celui de tout être humain; l’autre est immortel et se survit dans la succession dynastique. Comme le Christ, le roi est à la fois mortel et immortel et cette double essence fait de lui le *lieutenant de Dieu sur terre*.
(346)

Couvreur cite un sermon de Bossuet pour confirmer cette opinion: “[Dieu] a fait dans le prince une image mortelle de son immortelle autorité” (Couvreur 346).⁹⁰ La Petite Académie, selon Couvreur,⁹¹ cherchait à représenter le roi sous l’emblème du soleil pour renforcer

worship”; Russel Hirst, “Liturgy” dans *An Encyclopedia of Rhetoric and Composition* (New York: Garland, 1996) 394.

⁹⁰ Voir Bossuet, “Sur le devoir des rois”, dans *Sermons* t. 2.(Paris: Garnier, s.d.) 778.

⁹¹ Voir la note #4, à la page 2 de cette thèse pour une discussion plus précise de la fonction de la Petite Académie. Couvreur précise que, “conformément à la volonté de Colbert, la Petite Académie fut instituée *à la seule gloire du roi* au grand contentement de celui-ci: ‘Vous pouvez, Messieurs, juger de l’estime que je fais de vous, puisque je vous confie la chose du monde qui m’est la plus précieuse, qui est ma gloire: je suis sûr que vous ferez des merveilles, je tâcherai de ma part de vous fournir de la matière qui mérite à être mise en œuvre par des gens aussi habiles que vous êtes.’ Couvreur signale que ce

l'analogie avec Apollon. "Dans le domaine de Versailles", dit-il, le "lieu-clef était la Grotte d'Apollon" (332). Couvreur est d'accord avec la musicologue, Patricia Howard,⁹² qui signale que même la musique des tragédies lyriques imposait la convention symbolique de l'association de Louis XIV à un dieu, soit à Apollon soit au dieu chrétien. Les rythmes pointés (la "saccade", comme on dit en musique), de l'ouverture "à la Française", innovation de Lully, ont leur parallèle dans la musique des offices religieux. Louis assistait à ces offices, et "la cérémonie s'achevait toujours sur le motet *Domine salvum fac regem*."⁹³ Consacré à la mise en évidence du lien qui unit le roi de ce monde à Celui des Cieux, ce motet était le point crucial des services de la Chapelle" (Couvreur 334). Par exemple, Louis Monnier de Richardin, qui y assistait, était accablé d'émotion en écoutant ce motet. "Je fus transporté, [écrit-il] "quand on entonna *Domine salvum fac Regem* et je priay Dieu avec quelque ferveur qu'il continuast de combler de ses grâces un si grand prince" (Couvreur 334). Louis entrait dans le théâtre au moment de l'ouverture de la tragédie lyrique, avec sa "saccade" caractéristique. Elle est aussi la figure musicale qu'emploie Lully parfois pour accompagner l'entrée du "héros", du roi ou du dieu dans le prologue (ou dans la pièce même).⁹⁴

sont les "propos tenus par Louis XIV et rapportés dans Ch. PERRAULT, *Mémoires*, p.40" (45-46).

⁹² Selon Couvreur, Howard propose cette théorie dans sa thèse inédite, The Operas of Jean-Baptiste Lully, Université of Surrey, 1970, III-328-15.

⁹³ Lully est le compositeur de ce motet.

⁹⁴ Couvreur dit que "Selon Ursula Kirkendale, la 'saccade' était systématiquement employée par Lully pour peindre les royautés terrestre et céleste." Ursula Kirkendale, "The Source for Bach's *Musical Offering: the Institutio Oratoria of Quintilian*", Journal of the American Musicological Society, 1980, p.101, note 47 (Couvreur 335).

Un des buts pragmatiques de la rhétorique des prologues est donc de réaffirmer l'association du roi à Dieu, dans un contexte cérémonial, mais séculier. Notre analyse révélera certains aspects rituels qui imitent la liturgie chrétienne dans ces textes. À mon avis, Quinault les emploie afin de créer une solennité et une révérence propre à l'éloge du roi. Olivier Reboul signale l'importance de l'épidictique dans l'éloquence religieuse (20). Et nous suggérons par des termes tels que "communion" et "rite", la ressemblance entre l'éloge du roi français que l'on entend dans les prologues de Quinault, et certains passages louangeurs de la liturgie ecclésiastique. De la même façon qu'un prêtre improvise des prières en rassemblant des expressions figées, Quinault répète les mêmes locutions dans ses prologues. Il choisit des formules qui, si douces et sonores qu'elles soient, renforcent néanmoins l'idéologie monarchiste.

Nous avons parlé de la *célébration* dans notre analyse des figures du *pathos*. Dupriez explique que la *célébration* "consiste à se réjouir de quelque chose et à fixer ce sentiment dans une formule stéréotypée ou dans une forme plus étendue (vers, ou verset, strophe ou paragraphe)" (105). On trouve de telles formules stéréotypées dans certains passages du service chrétien. Les procédés rhétoriques dans ces passages, que nous citons ci-dessous, sont l'*encomium* (louange), l'*eucharistia*, ou prière de remerciement (Lanham 71-72), et l'*eulogia*, ou bénédiction (Lanham 72). Nous essaierons de démontrer que, dans plusieurs de ses prologues, Quinault semble imiter certains passages des textes liturgiques courants. Ses vers ont rapport aux répons et à l'hymne, par leur forme, et aux deux parties, le *Gloria* et le

Sanctus, de la messe catholique, et au *Magnificat*, par leur vocabulaire. Les parties pertinentes de ces deux derniers textes sont celles-ci:

GLORIA: Gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté. Nous te louons, nous te bénissons, nous t'adorons, nous te glorifions, nous te rendons grâces pour ton immense gloire.

SANCTUS: Saint, saint, saint est le Seigneur Dieu des armées. Les cieux et la terre sont remplis de votre gloire. Hosanna au plus haut des cieux.

MAGNIFICAT: Mon âme exalte le Seigneur . . . le Tout-Puissant a fait pour nous de grandes choses. Son nom est saint . . . Il a déployé la force de son bras . . . Il a renversé les puissants de leurs trônes . . . Il a rassasié de biens les affamés . . . pour toujours.(La Sainte Bible. Luc, I, 46-55)

Ces extraits de la messe et du Magnificat résument le sentiment que l'on trouve au fond des prologues, si l'on y remplace le mot Dieu par roi, mot qui désigne Louis XIV.

Le mot roi, à cette époque, était presque synonyme de "Gloire", parce qu'on croyait que toutes les actions du roi étaient glorieuses. Joyce Newman définit ce mot lorsqu'il explique l'importance des thèmes de la gloire et de l'amour dans la tragédie lyrique. Selon elle, la gloire est "l'honneur acquis par les actions grandes et magnanimes par un homme de haut rang; un prince, un héros légendaire ou un dieu" (67). Newman précise que les actions, les exploits militaires du roi, par exemple, sont toujours désintéressés, faites au risque de la vie du chercheur de "gloire" (67).⁹⁵ Le personnage, Saturne, "Dieu qui régnoit durant l'Age

⁹⁵ "The real meaning of *la gloire* is the honorable reputation acquired through the magnanimous performance of great deeds by a man of high rank; a prince, a legendary hero or a god. The specific deeds performed are of less importance than the motivation of the protagonist. The hero must be motivated by a gratuitous desire to help those less able than himself; he rescues maidens in distress, he frees entire nations from the menace of terrifying monsters, and he breaks the power of enchanters over their prisoners." Joyce Newman, Jean-Baptiste de Lully and his Tragédies Lyriques (Ann Arbor: umi, 1974) 67.

d'or", décrit un tel héros dans le prologue de Quinault ("Le Retour de l'Âge d'or" dans "Phaéton"):⁹⁶

Un Héros, qui mérite une gloire immortelle,
 Au séjour des humains aujourd'hui nous rappelle.
 Le siècle qui du monde a fait les plus beaux jours;
 Doit, sous son règne heureux, recommencer son cours.
 Il calme l'univers; le ciel le favorise;
 Son auguste sang s'éternise.
 Il voit combler ses vœux par un Héros naissant;
 Tout doit être sensible au plaisir qu'il ressent.
 Les Muses vont lui faire entendre
 Mille nouveaux concerts:
 De sa grandeur il se plaît descendre;
 Il fait mêler les jeux à cent travaux divers:
 Rien ne peut nous troubler; la Discorde est aux fers.
 L'Envie en vain frémit de voir les biens qu'il cause;
 Une heureuse paix est la loi
 Que ce vainqueur impose:
 Son tonnerre inspire l'effroi:
 Dans le tems même qu'il repose. (Quinault, "Phaéton", *Théâtre* 527)

Dans les vers suivants, on reconnaît des expressions qui ont leur parallèle dans le

Gloria, le *Sanctus*, ou le *Magnificat*:

"immortelle" et "son sang s'éternise" ("pour toujours"),

"il calme l'univers" (paix sur la terre"),

"le ciel le favorise" ("Les cieux et la terre sont remplis de votre gloire"),

"sa grandeur", "cent travaux divers", et "les biens qu'il cause" ("le Tout-Puissant a fait pour nous de grandes choses"), et

"Rien ne peut nous troubler; la Discorde est aux fers", et "la loi que ce vainqueur impose" ("les Seigneur Dieu des armées" et "Il a renversé les puissants de leurs trônes").

⁹⁶ L'analyse rhétorique de ce passage se trouve aux pages 63-64 de ce chapitre.

Le prologue de “Cadmus et Hermione”, qui s’intitule “Le Serpent Python”, dépeint l’*allégorie* du monstre vaincu par le Soleil. Les *métaphores* qui établissent que le roi est “au plus haut des cieux” (voir ci-dessus le passage du *Gloria*, p.83) sont “l’astre qui nous lui”, et “l’astre qui nous éclaire”. Une *métonymie* employée dans le même dessein dit que “les rayons qu’il [le Soleil] lance en tous lieux” (Quinault *Théâtre* 391). Les mots Dieu, ciel, terre, puissant, pouvoir et gloire rappellent le *Gloria*, ou suggèrent une divinité toute-puissante. On célèbre la victoire du Soleil en préparant “de superbes *autels*/Que l’on pare *d’ornements immortels*” (391-2, je souligne). L’usage du subjonctif dans le chant du chœur imite le style du *Gloria* de la messe:

Respectons sa présence
Par un profond silence;
Écoutons, taisons-nous.” (Quinault, “Cadmus et Hermione”, *Théâtre* 392)

Après la bénédiction prononcée par le vainqueur (le Soleil), “Je fais les plus doux de mes vœux/De rendre tout le monde heureux” (392), la didascalie indique que “le Soleil s’élève dans les cieux”. Puis on entend un dialogue chanté par les déesses Pales et Mélisse, et le Chœur, qui répète toujours la simple phrase: “Profitons des beaux jours”. Il chante cela tout comme l’assemblée des fidèles répète les phrases bien connues des prières telles que la “Miséricorde”, ou l’“Écoute-nous, bon Dieu” du service chrétien.

Ce prologue, jusqu’à ce point, grâce à la forme responsoriale de la musique, à la présence des *métaphores* et des images (autels, trophées, sacrifices), grâce aussi au vocabulaire, a l’air solennel et ecclésiastique. Dans la fin du prologue, Quinault abandonne ce ton religieux. Il se tourne vers l’amour, récompense de la gloire, selon Joyce Newman

(67).⁹⁷ À mon avis, la fin de ce prologue encourage le public à consentir à la politique royale belliqueuse et à accepter la récompense des atrocités de la guerre qu'entraîne cette politique. Quinault offre ainsi une paix qui permet à la noblesse de s'amuser, c'est-à-dire, d'assister aux divertissements, de flirter, et de jouer à vivre la vie innocente des bergers, des divinités, des nymphes, etc. Le ton révérencieux au début est remplacé par un ton reconnaissant (il faut remercier le roi de ses bienfaits). Le thème du roi divin reparaît dans "Le Retour des plaisirs", le prologue d'"Alceste". Dans les vers, "Quelle Divinité va défendre ici bas?" (407) et "Il laisse respirer tout le monde qui tremble", Quinault assigne au roi le rôle de sauveur du monde⁹⁸ (408). La Gloire, figure allégorique qui représente l'inspiration qui pousse le Héros à ses victoires dans "Le Retour des plaisirs", annonce ainsi "l'auguste Maître":

Vois ce qu'il fait pour toi, quand la Gloire l'emène;
Vois comme sa valeur a soumis à la Seine
Le Fleuve le plus fier qui soit dans l'univers. (Quinault, "Alceste", Théâtre
408)

D'autres arguments indiquent l'imitation de certains éléments religieux dans le prologue de "Thésée". Un vrai débat s'y ensuit entre Mars et Vénus. Il s'agit de décider lequel des deux est le plus puissant. Quinault résout la question en glorifiant la paix sur la

⁹⁷ ". . . he is rewarded by attaining union in perfect love." Joyce Newman, Jean-Baptiste de Lully and his Tragédies Lyriques (Ann Arbor: UMI, 1974) 67.

⁹⁸ Cette idée revient dans le prologue d'"Amadis" dans ces vers:

Lorsqu'Amadis périt, une douleur profonde
Nous fit retirer dans ces lieux.
Un charme assoupissant devoit fermer nos yeux
Jusqu'au tems fortuné que le destin du monde
Dépendroit d'un héros encor plus glorieux. (Quinault, "Amadis", Théâtre
542)

terre, acte accompli par Mars, qui désire que Vénus profite des plaisirs de l'amour sans menaces. Bacchus, dieu du vin, et Cères, déesse du blé, représentent ces aliments à cette cérémonie. Évidemment, ces éléments appartiennent ainsi à l'eucharistie. Le commentaire de Vénus ("Tout doit l'aimer" [le Héros]) et la contradiction de Mars, ("Tout doit le craindre") sont les directives traditionnelles de la religion chrétienne concernant de la position du croyant envers Dieu. L'accumulation de tels détails renforce le pastiche du rite chrétien.

Dans le prologue d'"Atys", la chanson du Chœur des Heures a la forme et la syntaxe typiques d'un hymne chanté par l'assemblée dans l'église:

Ses [le héros] justes loix,
 Ses grands exploits
 Rendront sa mémoire éternelle:
 Chaque jour, chaque instant
 Ajoûte encore à son nom éclatant
 Une gloire nouvelle. (Quinault, "Atys", Théâtre 444)

L'*anaphore* ou "répétition du même mot en tête des phrases" (Dupriez, 46) et l'*isocolon*, ou répétition de "membres égaux" (Dupriez 339), produit l'effet de l'hymne. En plus, l'éloge est souvent le sujet d'un hymne.

Dans le prologue d'"Isis", la nature divine de Louis est rendue explicite. La Renommée chante:

C'est lui dont les Dieux ont fait choix
 Pour combler le bonheur de l'Empire François. (Quinault, "Isis", Théâtre
 462)

Dans le duo, "Célébrez (Célébrons) son grand nom", la Renommée et Neptune chantent, "Qu'il dure autant que l'univers" ("Isis" 463). Ce vers se fait l'écho des thèmes de l'éternité et de l'immortalité divines qu'on trouve dans les paroles du *Magnificat*.

La générosité et la sauvegarde de Dieu dans les citations tirées du *Magnificat* forment aussi le sujet du prologue de “Persée”. Les figures allégoriques, la Vertu et la Fortune, chantent les vertus du “héros glorieux”. On reconnaît le parallèle entre Louis et le Christ dans le vers, “Les Dieux ne l’ont donné que pour le bien du monde” (511).

La comparaison que suggèrent les citations précédentes est que “le héros” des prologues (identifié par les critiques, et par Quinault lui-même comme le roi, Louis XIV⁹⁹) ne ressemble pas à un dieu mythologique, mais au dieu chrétien. Cependant, la comparaison est toujours indirecte: c’est-à-dire que Quinault allégorise ou “parle autrement”. La définition de Fontanier de l’*allégorie* décrit bien le procédé qu’emploie le poète dans ces passages:

[L’allégorie] “consiste dans une proposition à double sens, à sens littérale et à sens ingénieux tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l’image d’une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile” (Fontanier 114)

La célébration du roi consiste dans une offrande faite à Sa Majesté: la tragédie lyrique.

On chante dans le prologue de “Roland”:

Au milieu d’une paix profonde,
 Offrons des jeux nouveaux au héros glorieux
 Qui prend soin du bonheur du monde.
 Allons nous transformer pour paroître à ses yeux. (Quinault, “Roland”,
Théâtre 557)

Sans doute trouvons-nous assez curieuse la réception des tragédies lyriques, et surtout des prologues. Puisque Louis XIV se mêlait à leur création en proposant des sujets et en orientant leur portée idéologique, et qu’il assistait fidèlement aux représentations de ces

⁹⁹ Voir p. 56-57 de cette thèse.

œuvres¹⁰⁰, il en était à la fois “l’orateur et son auditoire”¹⁰¹. Il nous semble que personne n’était plus “persuadé” par les prologues que le roi lui-même. Cela, à son tour, aurait dû influencer la réception du public: personne n’aurait voulu risquer d’offenser le mécène de ces divertissements (qui, comme nous avons vu, était aussi la personne représentée par le personnage principal).

On voit donc que l’étude de la réception peut contribuer à l’étude de la rhétorique culturelle - des tropes, des arguments et des motifs d’une culture à un moment historique donné, comme le suggère Steven Mailloux.¹⁰²

Le dernier des prologues, celui d’ “Armide” en 1686, abandonne l’argument contre la guerre qui faisait le sujet des épîtres dédicatoires et des premiers prologues. Quinault y fait chanter l’éloge des lois et des exploits qui rendent le héros glorieux. Le quatrain final exprime pour la dernière fois la propagande allégorique qui fournissait la raison d’être de ces prologues:

Que dans le temple de Mémoire
Son nom soit pour jamais gravé;
C’est à lui qu’il est réservé

¹⁰⁰ “Sa Majesté ne se contentait pas d’indiquer les sujets [des opéras de Lully], Elle tenait encore à suivre les répétitions Assidu aux répétitions, assidu aux représentations, Louis XIV connaissait les tragédies en musique par cœur. Cette méchante langue de Saint-Simon prétend même qu’il ‘chantait dans ses particuliers les endroits les plus à sa louange des prologues des opéras’ . . .” (Couvreur 32-33). Selon Gros, “Louis XIV, passionnée de la musique, entendait sans lassitude dix fois de suite le même opéra”(112).

¹⁰¹ L’expressions est de Perelman (Traité I, 22, #4).

¹⁰² “Reception study can make significant contributions to what might be called the study of cultural rhetoric - the tropes, the arguments, and narratives circulating in a culture at particular historical moments”; Steven Mailloux, “Reception Study”. Encyclopedia of Rhetoric and Composition (Ed. T. Enos. New York: Garland, 1996) 592.

D'unir la Sagesse et la Gloire. (Quinault, "Armide" Théâtre 580)

Encore une fois, les figures qu'emploie Quinault pour amplifier son sujet sont *l'hyperbole* et la *prosopopée*. Notons que dans la *métaphore* conventionnelle pour "l'esprit" ("le temple de mémoire"), le mot "temple" renforce l'association religieuse que nous avons examinée dans les prologues.

Pierre Zoberman, auteur de l'étude Les Cérémonies de la parole sur "l'éloquence d'apparat en France dans le dernier quart du XVIIe siècle", insiste sur "cette insaisissable frontière entre le profane et le sacré" (657), et corrobore l'hypothèse de Manuel Couvreur que les panégyriques du roi dans les prologues mettent en cause un parallèle avec le religieux. Zoberman explique ainsi, par exemple, "la mise en rapport avec le texte biblique", procédure employée dans les discours de l'Académie française. À mon avis, la procédure dont il parle est l'équivalente de celle qu'on trouve dans les prologues que nous venons d'analyser:

En proposant une transcription au style direct de la déclaration royale [de la soumission de Strasbourg], l'orateur peut adopter une forme d'expression qui rendra encore plus nette la parenté de son énoncé avec la formule de la *Genèse*. La mise en rapport avec le texte biblique n'en est que plus redondante. Comment mieux affirmer que ce qui occupe l'Académie, la parole, est aussi ce qui rend le Roi semblable à la Divinité, ou plutôt est ce qu'il y a de divin dans le Roi? (130)

Lully, bien sûr, renforce l'effet pathique des allusions liturgiques textuelles dans les prologues d'une musique qui suggère, par ses formes, ses rythmes et ses textures,¹⁰³ la musique d'Église. Jean-Laurent LeCerf de la Viéville qui, en 1705, loue la "simplicité extrême" des compositions sacrées de Lully ("Discours sur la Musique d'Église" 78), attache

¹⁰³ Par le terme de "texture musicale", on veut dire la disposition des parties, ou voix; par exemple, l'antienne des répons, ou l'homophonie d'un hymne (c'est-à-dire non-polyphonique; toutes les voix chantant les mêmes paroles en chœur).

une grande importance à la musique dans l'excitation des émotions. Il dit que, pour "faire [sa] cour", il faut "flatter l'oreille" de l'écouteur. "Le plaisir du cœur," demande-t-il, "n'est-il pas le plus important? . . . il faut que le chant aille au cœur de l'auditeur"(162).¹⁰⁴ Il énumère les moyens suivants qu'a le musicien pour éveiller chez l'écouteur les émotions: le "vif sentiment", "l'agrément", "l'harmonie", "le naturel et "l'expression" ("Cinquième dialogue" 162). Ainsi l'efficacité de la persuasion sur le spectateur dépend-elle de l'interaction de plusieurs éléments qui constituent le prologue (la musique, les décors, l'interprétation, par exemple), et non pas du texte seul.

Si les allusions liturgiques dans le texte et dans la musique des prologues réussissent à "émouvoir les âmes" en évoquant une ambiance quasi sacrée, Quinault et Lully reconnaissent, tout comme les institutions religieuses, la valeur persuasive du rite. Il nous est agréable de participer à ces célébrations: on éprouve une satisfaction dans la répétition d'actions et de paroles familières. L'argument du texte dans les prologues de Quinault par exemple, peut être toujours le même (comme il l'est dans des services liturgiques), mais la musique, les costumes et les décors fournissent de nouveaux plaisirs.

Nous verrons dans le dernier chapitre de cette thèse que la tragédie lyrique proprement dite (on a choisi "Thésée" comme exemple) a pour fonction de présenter une leçon morale. Le modèle religieux, employé à la même fin, est le sermon. À mon avis, le prologue remplit la même fonction avant la tragédie lyrique que remplissent les offices avant le sermon. Cette partie du service liturgique "instruit" la congrégation. Mais il faut plaire et

¹⁰⁴ Voir page 97 de l'édition réimprimée.

émouvoir avant d'instruire. Bossuet signala dans deux de ses sermons¹⁰⁵ la ressemblance entre le spectacle et le service religieux comme source de divertissement. Il emploie les mêmes termes que LeCerc de la Viéville - il parle, par exemple, de "flatter l'oreille" - quand il parle de l'effet des paroles du prêcheur sur les gens (Bossuet 194). Il se plaint d'un auditoire

. . . qui ne souffre rien que d'exquis, mais qui . . . sans songer, autant qu'il faudrait, à se convertir, souvent ne veut être ému qu'autant qu'il le faut pour éviter la langueur d'un discours sans force, et plus soigneux de son plaisir que de son salut, lorsqu'il s'agit de sa guérison, veut qu'on cherche de nouveaux moyens de flatter son goût raffiné. (434)

Ainsi, ces deux endroits où on pratique la rhétorique, c'est-à-dire le théâtre et l'Église, ont beaucoup en commun.

La combinaison des arts théâtraux et de l'optimisme qu'on trouve dans le texte des prologues charmait le public. Assister aux représentations commandées par le roi, en sa présence, c'était faire partie de "l'auditoire d'élite"¹⁰⁶ dont parle Perelman. Des sentiments d'émerveillement et de patriotisme unissaient l'auditoire, et c'est là où réside le sens de la "communion" déjà mentionnée. On doit se montrer enthousiaste à l'opéra pour se montrer partisan du monarque. Si l'idéologie du prologue n'offre rien de nouveau sinon une propagande favorable au Roi, cette idéologie est néanmoins très agréablement présentée, et

¹⁰⁵ On trouve ces deux sermons de Bossuet dans Sermons choisis (Paris: Hachette, s.d., première édition 1882). Les passages où Bossuet parle de ce sujet sont "Sur la parole de Dieu" (surtout aux pages 193-4) et "Sur les effets de la Résurrection de Jésus-Christ (aux pages 433-466, surtout à la page 434).

¹⁰⁶ Nous avons parlé de l'auditoire d'élite dans le premier chapitre; voir ci-dessus la page 30.

donc la bienvenue. Le devoir d'y assister est plutôt un privilège qu'une obligation. On accepte donc l'endoctrinement.

Nous avons vu l'importance de l'*allégorie*, de la *maxime* et, évidemment, de l'*hyperbole*, dans le *logos* des prologues de Quinault. Les éléments qui ont rapport à la religion augmentent subtilement l'appel au *pathos*, ce qui est évident dans les figures que nous avons déjà analysées. À mon avis, puisque les prologues rappellent au public, par leurs allusions à la tradition chrétienne et à la mythologie grecque, la célébration des éloges des divinités, ils font aussi un fort appel à l'*ethos*. Corbett désigne cet appel "the hidden persuader" (l'appel qui se cache pour persuader).¹⁰⁷

6. CONCLUSION

Dans son étude de l'éloquence d'apparat pendant le règne de Louis XIV, Zoberman parle des "circonstances pragmatiques qui entourent la production oratoire" (13). "Si l'éloquence fleurit à la fin du XVIIe siècle, dit-il, ce n'est pas seulement grâce aux occasions où s'inscrivent la prédication ou la plaidoirie. Ce qui contribue à la culture de la parole, ce sont ses 'cérémonies' publiques" (13). Comme j'espère l'avoir prouvé, le prologue de la tragédie lyrique de Quinault et de Lully s'intègre bien dans cet ensemble. C'est un outil de la "propagande semi-officielle", ou "un remerciement incessant au roi pour ses bontés" (Zoberman 18).¹⁰⁸ On peut convenir avec Zoberman que le contenu thématique ou [bien]

¹⁰⁷ "In a sense the ethical appeal is the hidden persuader." (Corbett, Classical Rhetoric 8).

¹⁰⁸ Zoberman parle du journal le *Mercure* dans ce contexte.

l'objet du discours, définit le genre (19). C'est pour cette raison que tous les prologues des livrets de Quinault sont tellement uniformes. Le choix de figures rhétoriques y est assez limité: Quinault favorise l'analogie, les arguments syllogistiques étant peut-être trop lourds dans cet "exorde" plaisant de l'opéra. Ainsi on trouve surtout l'*allégorie* et la *maxime*, stratégies qui conviennent idéalement au but didactique du genre.

Il me semble que le prologue dramatique de Quinault est un phénomène quelque peu insolite aujourd'hui. Il pose des problèmes aux interprètes qui n'ont aucune connaissance de la tradition épидictique qui était en plein essor à l'époque de Quinault. Le rapport du prologue, par exemple, à l'action de la tragédie lyrique proprement dite est parfois inexplicable, et les chants des "Jeux" et des "Amours" sont loin de la vie réelle qui inspire souvent nos pièces de théâtre contemporaines. Mais, pour ceux qui ne peuvent pas se passer des délices qu'il offre, et pour ceux qui sont heureux qu'un metteur en scène ait l'intégrité (ou le courage) de ne pas exclure le prologue de la représentation d'un opéra baroque, la révélation de la signification de ses conventions y est fascinante. Reconnaître les stratégies rhétoriques et le but pragmatique des prologues c'est comprendre plus profondément l'importance, pour son auditoire original, de son adoration publique du Roi-Soleil. Ainsi, quand on assiste à un opéra de Lully et de Quinault, on est plus réceptif à la nécessité de participer à la reproduction de ce "rite", et plus ouvert, dans un sens intellectuel, à une persuasion qui était jadis si efficace.

CHAPITRE III

L'ARGUMENTATION PRAGMATIQUE DANS LA TRAGÉDIE LYRIQUE, THÉSÉE

1. INTRODUCTION

Bien que Quinault ait écrit plusieurs pièces de théâtre, ses plus grands succès pendant sa vie furent ses livrets écrits pour les opéras de son collaborateur, Jean-Baptiste Lully. Ces œuvres, appelées “tragédies lyriques” ou “tragédies en musique” par leurs créateurs, sont des pièces mises entièrement en musique qui comprennent chacune un prologue et cinq actes. Le texte et la musique de ces opéras ont une importance égale, car Lully, quoique d'origine italienne, comprenait bien l'importance qu'avait pour les Français la tragédie classique. Joyce Newman, auteur d'une étude sur les tragédies lyriques de Lully et de Quinault, dit que ce genre¹⁰⁹ “est vraiment dramatique, et non simplement un véhicule qui permet d'entendre les voix dans des arias merveilleuses”.¹¹⁰ Thésée¹¹¹ est la troisième d'une série de onze tragédies en musique écrites par Quinault et Lully. Dans ce chapitre, on étudiera quelques aspects de la rhétorique qui informe cette œuvre.

L'histoire de Thésée est un *exemplum* ou récit exemplaire, un “fait réel ou fictif qui permet l'induction et le raisonnement par analogie” (Reboul 21). C'est une fable, c'est-à-dire

¹⁰⁹ La tragédie lyrique est un genre mixte, c'est-à-dire, l'union du théâtre (une tragi-comédie) et de la musique.

¹¹⁰ Selon Newman, “Each tragédie lyrique is true drama, not merely a vehicle to permit the display of voices in glorious arias” (66).

¹¹¹ La première représentation de Thésée eut lieu le 12 janvier 1675.

un exemple dramatique dont on tire une morale. Quinault, d'après les directives explicites de Louis XIV¹¹² et de la Petite Académie,¹¹³ voulait que l'auditoire épouse la moralité et la conduite propres aux figures royales, dont les protagonistes Thésée et Églé sont les modèles. Ceux-ci font preuve de courage, de modération¹¹⁴ et de loyauté aussi bien que d'une honnêteté qu'ils ne compromettent que pour servir des desseins vertueux.¹¹⁵ Thésée et Églé montrent à l'auditoire la vertu exceptionnelle d'un monarque idéal, vertu à laquelle, bien sûr, Louis XIV répondait, au moins d'après la doctrine royaliste.¹¹⁶ Puisqu'il s'agit de la conduite

¹¹² Joyce Newman explique que "selon LeCerf de la Viéville ["Vie de Lully", *Revue Musicale*, VI (janvier 1925)] et les préfaces de Lully, Louis XIV choisissait les sujets des *tragédies lyriques*. Quinault préparait des canevas de plusieurs histoires et les présentait au roi, qui alors en choisissait une L'intention des trois hommes Quinault, Lully et Louis XIV], cependant, était de se tourner vers l'histoire de la France et vers la représentation des héros qui exemplifiaient les meilleurs et les plus nobles traits du caractère national français" (66). Newman écrit: "According to LeCerf de la Viéville and to the prefatory letters by Lully, Louis XIV chose the subjects of the *tragédies lyriques*. Quinault prepared outlines of several stories and presented them to the King who then made his choice The intent of the three men, however, was to turn to the history of France and to the portrayal of heroes who exemplified the best and most noble traits of French national character" (66). Manuel Couvreur explique le rôle du roi dans la production des tragédies lyriques: "Destinataire absolu de l'opéra, Louis XIV en est aussi le commanditaire et l'inspirateur" (432).

¹¹³ Nous parlons de la Petite Académie dans la note en bas de la page 82.

¹¹⁴ "La modération apparaît bien, chez les académiciens, comme la vertu royale primordiale"(Zoberman 170).

¹¹⁵ Newman parle de l'importance de deux thèmes dans les opéras: la gloire et l'amour. Selon elle, ces thèmes montrent une conception idéaliste de la façon que l'individu de caractère noble devrait se conduire: "These themes are presented in each play, and what emerges is an idealistic concept of the manner in which the individual of noble character should conduct his or her life" (67).

¹¹⁶ Selon Couvreur, "puisque tout héros est forcément à l'image de Louis XIV: celui-ci apparaissant métaphoriquement dans la tragédie; son arrivée est saluée par une ouverture qui sert d'entracte entre le prologue et le premier acte Elle invite l'auditeur à identifier Louis au personnage fictif [au héros] de la tragédie" (336). Couvreur continue

qui convient au monarque et de la succession royale (ce qui renforce à la fois la doctrine du droit divin des rois), l'*exemplum* dramatique servait bien la cause politique de Louis. Les discours parlementaires, consacrés à l'éloge du roi, encourageaient l'imitation de la perfection que le roi représentait. Thésée et Églé, en tant que personnages royaux dans la tragédie lyrique, sont les modèles de vertu que les spectateurs devraient admirer, et qu'ils devraient imiter dans leur propre conduite.

Selon Gros, "la tragédie lyrique ne se contente pas de célébrer la tendresse et de chanter la joie d'aimer. Elle donne des règles de conduite; elle conseille, dirige, édicte des lois" (662). Notre tâche sera d'identifier et d'expliquer les arguments qui réalisent ce but pragmatique dans Thésée.

Sans ignorer l'importance de l'appel au *pathos* dans une œuvre théâtrale, surtout quand la musique intensifie l'expression affective,¹¹⁷ la discussion qu'on entame ici essayera de découvrir dans Thésée les stratégies du *logos*, stratégies qui représentent l'appel à la raison qu'emploie l'écrivain dans sa pièce afin de nous convaincre de la vraisemblance et de l'idéologie qu'il dramatise. Cependant, il ne faut pas oublier que l'élément argumentatif n'est pas le seul but que partagent ses créateurs. La musique, la danse, les décors, les costumes et la *catharsis* qu'apporte la fin heureuse sont d'autres aspects de la tragédie lyrique qui plaisent et qui donc persuadent le public.

ainsi: En peignant le roi par le biais d'intrigues fabuleuses et chevaleresques, Quinault . . . louait Louis XIV en le délassant . . ." (331).

¹¹⁷ Cuthbert Girdlestone a déjà étudié le rôle des sentiments dans les tragédies lyriques de Quinault dans La Tragédie en Musique (1673-1750) (Genève: Droz, 1972).

On compte employer la méthode proposée par Sister Miriam Joseph dans son étude, Shakespeare's Use of the Arts of Language, et celle que présente Albert Halsall dans son manuel, L'Art de convaincre. La présente analyse traitera de l'usage que fait Quinault dans Thésée des topiques, ou lieux, de l'invention, et des figures de l'argumentation. On discutera aussi les figures que Georges Molinié décrit dans le Dictionnaire de rhétorique et de poétique comme les "lieux de discours; les figures macrostructurales de second niveau" (32). Le lieu, selon lui, est "la base essentielle des preuves techniques de l'argumentation et la matière de l'invention"¹¹⁸ (223). Après avoir identifié des procédés rhétoriques et les avoir reconnus dans des extraits tirés du livret de Thésée, on analysera l'effet produit sur un public contemporain et la signification qui résulte, à notre avis, de leur usage. Comme le dit Olivier Reboul, en parlant de "l'intersection de la littérature et de la persuasion", "Quant à l'objet de la rhétorique, il n'est [pas] de produire des discours, mais de les interpréter" (33). Le but de l'analyse sera de mieux comprendre l'argumentation dramatique quinaultienne, dans le but pragmatique de faciliter une interprétation plus éclairée de cette tragédie lyrique.

Les analyses des livrets de Quinault faites par des auteurs tels qu'Henry Carrington Lancaster, Étienne Gros et Manuel Couvreur, entre autres, ont montré la valeur littéraire de ces textes. Aucun de ces critiques n'a eu, à ma connaissance, l'occasion de voir les tragédies lyriques jouées sur scène. Notre analyse, par contre, faite pendant la conception et la production d'une représentation récente de Thésée, évitera les jugements de valeur portés par d'autres auteurs sur la force dramatique quinaultienne comparée à celle de Racine. La nôtre sera plutôt une exploration de la technique argumentative du poète. Sister Miriam Joseph

¹¹⁸ Molinié tire sa notion du "lieu" d'Aristote (Rhétorique II, 23, 1397a 7 - 1400b 25).

nous explique que le raisonnement et la *disputatio* sont essentiels à l'intrigue. Un dramaturge, selon elle, utilise l'argumentation pour développer le conflit, ce qui est essentiel au drame.¹¹⁹

Alors, si dans notre analyse on étudie l'argumentation pragmatique dans la tragédie lyrique, il est nécessaire de décrire un peu les particularités de ce genre.

À part la musique, on distingue la tragédie lyrique de la tragédie (parlée) par la présence d'éléments comiques (surtout dans les trois premières tragédies lyriques de Quinault), par l'utilisation prodigue du spectacle dans sa présentation et par l'assouplissement des règles de bienséance.¹²⁰ Au dix-septième siècle, on soutenait le spectacle par des costumes et des décors somptueux, par les fameuses machines qui rendaient possibles des effets merveilleux, et par des divertissements, caractérisés par le ballet, le chant du chœur, les cérémonies d'apparat et l'abandon total à la fantaisie. Du point de vue dramatique, ces divertissements servent de lieux de repos dans l'opéra, interrompant l'action et augmentant ainsi à la fois le suspense et le plaisir du spectateur. Dans Thésée, les épisodes qui remplissent cette fonction sont le prologue, les scènes de prière et de sacrifice à la déesse Minerve, le duo des vieux Athéniens et celui des bergers, les entrées du héros Thésée et du Roi, la visite aux enfers et la célébration finale. Sur le plan logique, ces scènes de spectacle n'offrent pas grand-chose à l'analyse rhétorique. Comme dans les prologues, l'*allégorie* et les *maximes* sont presque les seules figures logico-argumentatives pertinentes, si l'on discute de ces divertissements.

¹¹⁹ “. . . Shakespeare and his fellow dramatists made full use of logical argumentation to develop conflict, which lies at the very heart of drama” (Sister Miriam Joseph, Shakespeare's Use of the Arts of Language (New York: Hafner, 1947) 174.

¹²⁰ On permettait, dans ce genre, la représentation de la torture sur la scène, par exemple.

Toutes ces distractions spectaculaires ainsi que la musique prennent du temps; mais le livret doit faire avancer l'intrigue dans un cadre beaucoup plus réduit que la tragédie classique. Le problème de l'écrivain est de concentrer l'action et d'informer le public en présentant ses preuves logiques, pathiques et éthiques avec clarté et concision. L'intrigue de Thésée offre une série de tableaux, chacun présentant un "argument" qui révèle soit les faits de l'histoire, soit les mobiles et les réactions des personnages. En même temps, chaque scène doit contribuer à la force idéologique et pathique de la pièce. La tragédie lyrique "instruit" et "touche" par un texte qui n'a guère que la moitié de la durée de son équivalent parlé.

On comprendra donc l'importance que possède une rhétorique efficace quand il faut créer une œuvre dramatique avec ces contraintes. Le passage suivant de Chaïm Perelman explique le fonctionnement de l'argumentation dans des relations humaines qui sont, dans le cas de Thésée, des relations représentées par *mimesis*:

L'argumentation a pour but l'étude des techniques discursives visant à gagner ou à renforcer l'adhésion des esprits aux thèses que l'on présente à leur assentiment.¹²¹ Toute argumentation suppose un orateur, celui qui présente un discours (lequel peut d'ailleurs être communiqué aussi bien par écrit que verbalement), un auditoire, ceux que vise l'argumentation (et qui peut s'identifier avec l'orateur dans la délibération intime), et une fin, l'adhésion à une thèse ou l'accroissement de l'intensité de l'adhésion, devant créer une disposition l'action et, s'il y a lieu, déclencher une action immédiate. (Le Champ de l'argumentation. (111-112)

En parlant du roman, Halsall dit qu'un genre pragmatique vise à être "didactique, "exemplaire", ou persuasif." Si nous acceptons que la tragédie lyrique forme un tel genre (quoiqu'elle ne soit pas narrative, mais dramatique), alors elle devrait "mobiliser le

¹²¹ Perelman se cite ici: voir Chaïm Perelman, et L. Olbrechts-Tyteca, Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique (Paris: Presses Universitaires de France, 1958) 5.

vraisemblable pour motiver le persuasif” ce qui est, selon Halsall, le trait pertinent du genre pragmatique (L’Art 24). Mais comment procède-t-on du vraisemblable à la construction de l’intrigue? Pour répondre à cette question, considérons la définition d’“intrigue” (ou “fable” d’une tragédie) que donne Aristote dans la Poétique: “C’est la fable qui est l’imitation de l’action, car j’appelle ici ‘fable’ l’assemblage des actions accomplies” (6, 1450a, 3-4). Chaque “action accomplie”, ou événement, pour être vraisemblable, doit nous convaincre et nous amener logiquement à l’événement suivant pour que nous comprenions le sens de la pièce. Autrement dit, l’argument d’une scène dépend souvent de l’argument de la scène précédente. En analysant les stratégies argumentatives des péripéties individuelles et leur interdépendance dans Thésée, nous espérons découvrir des éléments importants de l’art dramaturgique de Quinault.

Perelman nous avertit par ailleurs des dangers d’analyser les articulations d’un discours en dehors du contexte.¹²² Il me semble donc que l’examen des figures dans l’ordre de leur apparition dans le texte serait le plus utile aux interprètes de l’opéra. Mais une analyse systématique et compréhensive par catégorie des termes rhétoriques, par contre, peut aider à dissiper l’ambiguïté inéluctable du texte dans son ensemble. Quant à la caractérisation, on peut “prouver l’existence de l’intention alléguée [la motivation] . . . en établissant notamment des correspondances entre des actes divers d’une même personne et en suggérant qu’une même intention les avait déterminés” (Perelman, Traité II 407, #69). Perelman a raison, à mon avis, de dire que dans les œuvres littéraires les arguments sont présentés souvent de

¹²² “L’analyse d’un chaînon de l’argumentation en dehors du contexte et indépendamment de la situation dans laquelle il s’insère, présente des dangers indéniables” Perelman, Traité I, 251, #44.

manière simplifiée, stylisée, ou exagérée” (Traité I, 252, #44). Cela est certainement le cas dans un opéra où les paroles sont chantées.

2. THÉSÉE: ANALYSE DE L’ACTION DRAMATIQUE

Le récit de Thésée révèle des personnages fortement disposés à s’engager dans l’argumentation quand leurs propres intérêts amoureux sont en jeu:

Égée, vieux Roi d’Athènes, vient de vaincre ses ennemis grâce à l’aide de sa fiancée, Médée, sorcière puissante, et du jeune héros, Thésée. Celui-ci est le fils d’Égée, à l’insu des spectateurs et de tous les personnages, sauf Thésée lui-même. Thésée aime Églé, princesse sous la tutelle d’Égée, qui aime Églé aussi. Médée veut rompre ses fiançailles avec Égée, afin d’épouser Thésée. Une intrigue secondaire concerne les confidents, Cléone, Dorine et Arcas, qui imitent dans leurs rapports la rivalité des amours entrecroisées des personnages principaux. Quand Médée découvre l’amour mutuel de Thésée et d’Églé, sa jalousie la pousse à la vengeance. Ses efforts pour les séparer par le supplice et la menace de mort ne réussissent pas. Faisant semblant de renoncer à Thésée, elle convainc Égée de le tuer sous le prétexte que le peuple préfère cet “étranger” comme héritier du trône. Au moment où Thésée prend la coupe empoisonnée, Égée reconnaît l’épée (de Thésée), qu’il lui avait donnée il y a longtemps, comme preuve de sa paternité. Égée renonce à son amour pour Églé et la donne à Thésée. Médée, furieuse d’avoir perdu Thésée, détruit le palais d’Égée, effrayant ainsi tout le monde. Cependant, la déesse Minerve répond à leurs implorations et fait apparaître un nouveau palais. Cela restaure l’éclat de la scène et le bonheur des personnages vertueux.

On verra, par la grandeur et la noblesse de ses actions et ses discours, que le héros éponyme est le modèle vertueux qu'on doit imiter. Mais, dans l'ensemble, ce sont Médée et Égée qui nous intéressent davantage dans cette pièce. Nous verrons que l'on trouve la plupart des arguments les plus subtils (et parfois spécieux) dans leurs discours.

3. LE LOGOS: LES TOPIQUES DE L'INVENTION

Commençons notre étude de Thésée par l'énumération des topiques de l'invention (*loci*, ou lieux), qu'emploie Quinault. Il y en a huit parmi les vingt-huit prémisses générales des preuves que précisent Aristote (ou les dix-sept énumérées par Cicéron). Les autres topiques ne contribuent pas, à mon avis, d'une façon significative à l'argumentation dans cette œuvre. Les topiques pertinentes fournissent les arguments artificiels et inartificiels, ou le témoignage (les preuves de l'*éthos*, ou l'appel à l'autorité d'après Halsall [L'Art 250], aussi bien que du *logos*); la division (le genre et les espèces); le sujet et ses compléments; les contraires et les contradictoires; l'analogie; la comparaison des quantités; la cause et les effets, ainsi que l'antécédent et le conséquent; et finalement, l'étymologie et les mots apparentés.

i. Les arguments inartificiels, ou le témoignage

Dans la rhétorique judiciaire, les preuves inartificielles sont fournies par le *témoignage*. L'orateur n'"invente" pas ces arguments, il les trouve. Selon Joseph (92) et Halsall (L'Art 250), dans la littérature il existe deux sortes de témoignage: le surnaturel et la sage opinion générale des hommes, c'est-à-dire la connaissance collective de notions vraisemblables. On considère ces preuves comme "probables".

Le surnaturel se manifeste dans Thésée dans la participation et les injonctions que font les dieux - tels que Mars, Vénus, Bacchus et Cérés dans le Prologue, et Minerve dans la pièce

proprement dite. Cette dernière déesse personnifie l'intelligence et la sagesse dans la mythologie grecque.¹²³ Selon la tradition classique, les dieux exercent une autorité ultime sur l'humanité. Certes, dans le cas de Thésée, après toutes les machinations des humains, le dénouement et la conclusion de la pièce résultent des deux mécanismes qui sont des preuves inartificielles: l'identification de l'épée de Thésée, un exemple de la reconnaissance aristotélicienne,¹²⁴ et l'annulation du pouvoir néfaste de Médée par Minerve, le *Deus ex machina* responsable de "l'intervention divine" dont parle Aristote (Poétique 15, 1454b, 37). Médée, quoique douée de pouvoirs surnaturels, n'est que trop humaine. Par contre, la Grande-Prêtresse possède l'autorité associée aux divinités parce qu'elle est l'intermédiaire qui invoque la déesse Minerve et qui rend "grâces aux Dieux" pour la victoire militaire. Minerve et la Grande-Prêtresse offrent leur soutien aux Athéniens dans leurs exploits militaires. Ce faisant, elles justifient la guerre, ce qui renforce l'*éthos* de la doctrine belliqueuse du prologue.

Minerve déclare qu'"un Roi digne de l'être/Est le don le plus grand des cieux" (Thésée, Acte V, sc. vii). Cet énoncé est une *maxime*, ou *sentence*. Quintilien dit que

¹²³ "Under the name of Minerva among the Romans . . . was personified and deified the idea of intelligence and wisdom"; The Lincoln Library of Essential Information (Buffalo: Frontier Press, 1928) 333 - 334. Minerve, qui protège les Athéniens d'une défaite par leurs ennemis dans Thésée, est paradoxalement l'inventrice des instruments de guerre.

¹²⁴ "La reconnaissance, comme d'ailleurs le nom l'indique, est un passage de l'ignorance à la connaissance, amenant un passage ou bien de la haine à l'amitié ou bien de l'amitié à la haine chez les personnages destinés au bonheur ou au malheur"; Aristote, Poétique (Paris: "Les Belles Lettres", 1969) 11, 1452a, 29-32.

l'emploi de cette figure "ressemble à un conseil ou à une décision. C'est un terme de valeur universelle, qui peut être apprécié, même en dehors du contexte d'une cause" (VIII, v, 3).¹²⁵

La *maxime*, figure du *logos* autant que de l'*éthos*, joue un rôle important dans Thésée parce qu'elle permet d'indiquer les personnages auxquels on peut se fier. La véracité est une question centrale dans cette tragédie lyrique. Nous verrons mentir tout le monde, sauf Minerve et la Grande-Prêtresse. Pour ceux qui mentent, la duplicité est toujours une stratégie qui sert leurs desseins, tantôt nobles, tantôt intéressés. Même Thésée cache son identité pour faire ses preuves comme héros. Églé ment aussi, en désavouant son amour afin de sauver son bien-aimé. Cependant, bien qu'ils agissent dans certaines circonstances d'une façon détournée afin de protéger une destinée plus noble, nous pouvons nous fier à leurs *maximes*, ou *sentences*. Ils n'en abusent pas pour tromper leurs ennemis. Dans les *sentences*, on entend sans équivoque la voix de la vertu (par exemple, chez Églé) ou celle de la morale douteuse (chez Dorine, Égée, ou Médée). Dans son article sur la *sentence* quinaultienne, Percy Gethner montre que cette figure est parfois bien ironique (131). C'est le cas dans Thésée: même la chanson de Cléone et Arcas, à la fin de l'opéra, contient des vers qui, à la lumière de l'infidélité que l'on a vue, sont assez ambigus. Le passage, "Quel dommage/Si l'on ne ménage/Les moments heureux!" (V, scène dernière), est-il, par exemple, une phrase à double entente? À mon avis, Médée et Égée "ménageraient les moments heureux" en trompant les autres, et en faisant attention de ne pas être découverts.

¹²⁵ L'identification de Minerve avec Louis XIV (parce qu'elle est toute-puissante, parce qu'elle élève un palais "éclatant" et parce qu'avec cette *maxime* elle renforce l'approbation générale du monarque) est sans doute une des associations flatteuses que pouvait faire le public de l'époque.

Plus perfides, cependant, sont les *sentences* de Dorine, la confidente qui incite sa maîtresse Médée à jouir de ses passions déshonorantes, le dépit et l'envie:

Il faut, par le changement
Punir l'inconstance;
C'est une douce vengeance
De faire un nouvel amant

Une cruelle expérience
Vous apprend que l'amour est un mal dangereux;
Mais l'ennuyeuse indifférence
Ne rend pas un cœur plus heureux. (II, i)

Quinault est connu pour la célébration des deux aspects de l'amour, c'est-à-dire l'affection et la sexualité dans ses pièces.¹²⁶ L'amour, selon lui, est toujours le prix qu'on gagne dans les victoires glorieuses. Puisque des *sentences* vicieuses et cyniques comme celles de Dorine ne s'accordent pas avec cette célébration de l'amour, nous comprenons dès la première entrée de Dorine, où elle énonce ces *sentences*, qu'elle n'est pas digne de confiance. En revanche, même si Cléone est manipulatrice, il est tentant, il me semble, de prendre son parti contre Dorine dans leur rivalité pour l'amour d'Arcas. Cléone est la confidente d'Églé, et l'adjuvant du camp vertueux. Nous voyons le contraste entre ses sentiments et ceux de Dorine dans la *maxime* suivante:

Il n'est rien de si beau que les nœuds de l'Amour,
Quand ils sont formés par la Gloire.¹²⁷ (I, iii)

¹²⁶ Selon Gros, "l'opéra n'est en réalité qu'un long hymne à l'amour, une glorification du dieu vainqueur et tout puissant" (658).

¹²⁷ La Gloire, selon Gros, n'est pas l'honneur que le Héros recherche pour lui. "S'il combat, c'est pour défendre sa maîtresse, et s'il aime la gloire, c'est, en définitive, parce que la gloire est le complément de l'amour et qu'elle seule jointe à la constance, peut le rendre digne d'être aimé" (664).

Les *sentences* d'Égée et de Médée sont également des *maximes* fallacieuses qui n'affirment pas l'opinion acceptée. Elles appuient plutôt les principes des intéressés. Le jugement de Boileau, cité par Gethner, selon lequel on trouve dans les opéras de Quinault "une morale lubrique" (129), est dû, peut-être, aux *sentences* comme celles que prononcent Égée et Médée:

Médée:
 Mais rien n'est si charmant
 Qu'une inconstance mutuelle.

Médée et Égée:
 Heureux deux amans inconstans,
 Quand ils le sont en même tems. (II, ii)

Par contre, les *maximes* que chantent les chœurs confirment la doctrine d'amour dont le mérite et la constance d'Églé et de Thésée nous apportent l'exemple:

Mais heureux cent fois
 Un amant qui fait un choix
 Qui dure autant que la vie! (IV, vii)

Comme le Dom Juan de Molière, Thésée expose l'immoralité de la "morale lubrique" en mettant en opposition deux forces contraires: l'incorruptible et le malfaisant. Les *sentences* expriment souvent les idées privilégiées du locuteur, non pas celles du poète. Les *maximes* de Dorine, d'Égée et de Médée sont souvent suspects.

Cependant, les *maximes* ne sont pas les seules stratégies rhétoriques que Quinault emploie pour établir le caractère d'un personnage. On verra que, par les stratégies argumentatives, les personnages manœuvrent et se justifient constamment dans la pièce. Le spectateur trouve le fondement de leur *éthos*, c'est-à-dire de leur crédibilité et de leur autorité, dans leurs actions et dans leurs discours. Il le trouve aussi dans la consistance de

leurs dires et de leurs actions. Là où il voit une contradiction entre le dire et le fait, il identifie le menteur ou l'hypocrite. Or, l'opinion que se fait le spectateur du caractère d'un personnage est parfois difficile à expliquer: est-ce qu'on juge l'argument par l'*éthos* du personnage ou est-ce qu'on juge l'*éthos* du personnage par l'argument qu'il énonce (et jusqu'à un certain degré, personnifié)? On est souvent convaincu par l'argument d'une personnage dont on connaît le caractère digne; mais parfois nous nous fions à un personnage dans une pièce parce que son argument est convaincant. Ainsi, il me semble difficile de choisir entre le plan de Sister Miriam Joseph, qui place les figures de témoignage dans celles du *logos*, et celui, déjà mentionné, d'Halsall, qui les appelle des figures de l'*éthos*. Si l'on me pardonne de m'égarer un peu du sujet de l'argumentation dramatique pour discuter ici la question du caractère des personnages, c'est pour rappeler au lecteur que l'argument mimétique est doublement un argument pragmatique. Il persuade les personnages dans la pièce tout en voulant persuader l'auditoire. Puisque le spectateur est souvent plus au courant que les personnages eux-mêmes de la réalité du monde qu'on représente sur la scène, il est susceptible d'une persuasion qui emploie les trois appels. Le spectateur choisit les personnages à qui il fait confiance. Ainsi, les arguments dans la pièce qui persuadent certains personnages ne le persuade pas toujours.

Certains exemples de la caractérisation dans Thésée font voir une rhétorique complexe. Même le mensonge est un outil pour persuader les innocents, Églé et Thésée. La duplicité de Médée, par exemple, où elle feint l'attendrissement envers les amants, les convainc complètement. Il est clair que l'auteur pardonne à Thésée et à Églé d'avoir également menti, parce qu'à la fin de la pièce il les rend victorieux; c'est pour le bien-être

d'autrui qu'ils prennent ces mesures; la fin justifie les moyens. Cependant, les intrigues de Médée montrent son manque d'honneur. Il faut se rappeler que Médée elle-même nous a donné la preuve de sa méchanceté dans un argument *a fortiori*:

Du secret de Thésée il faut me prévaloir;
Le Roi l'ignore encore; et, pour me satisfaire,
Contre un fils inconnu j'arme son propre père.
J'immolai mes enfans, j'ôlai les égorger;
Je ne serai pas seule inhumaine et perfide:
Je ne puis me venger
A moins d'un parricide. (V, ii)

Nous apprenons de cette aveu qu'elle a immolé ses enfants en les égorgeant; elle est donc probablement capable de n'importe quel crime. Comme figure de la mythologie traditionnelle, Médée garde son caractère conventionnel. Évidemment, nous devrions nous méfier d'elle. Notons que l'on fait ce jugement par inférence dans les quatre premiers actes de la pièce, non pas à partir d'un indice ouvert, comme, par exemple, un crime. Ce n'est pas la certitude mais la vraisemblance qui détermine le succès de la caractérisation. Le doute que ressent le spectateur non-naïf au sujet des intentions de Médée crée le suspense dramatique nécessaire. Vers la fin de la pièce, sa volte-face, après avoir consenti à la réconciliation d'Églé et de Thésée (V, i), est un vrai coup de théâtre. Là, nous avons une indication claire de sa perversité.

La pureté morale des jeunes amants est soulignée par deux autres figures de témoignage: la *promesse*, et l'*eustathia*, ou vœu de constance. C'est Églé qui fait des promesses à Médée (IV, iii) pour sauver Thésée. Elle avoue qu'elle préfère la mort plutôt que de se montrer infidèle à Thésée (III, iii); c'est là un exemple d'*eustathia*. Quinault fait contraster cette constance avec la légèreté du Roi et de Médée, qui rompent leur serment (II,

ii). Cette légèreté est reflétée dans le comportement d'Arcas envers Dorine (II, iv).¹²⁸ Dupriez signale que "... le serment (cf Fontanier p. 442) engage sans retour la sincérité" 184). Le serment que fait Médée de se venger sur sa rivale nous fait croire qu'elle est sincère, bien sûr, mais non pas qu'elle soit de bonne foi envers Églé:

Ah! faut-il me venger
 En perdant ce que j'aime?
 Que fais-tu, ma fureur, où vas-tu m'engager?
 Punir ce cœur ingrat, c'est me punir moi-même.
 J'en mourrai de douleur, je tremble d'y songer.
 Ah! faut-il me venger
 En perdant ce que j'aime?
 Ma rivale triomphe, & me voir outrager!
 Quoi! Laisser son amour sans peine et sans danger!
 Voir le spectacle affreux de son bonheur extrême!
 Non, il faut me venger
 En perdant ce que j'aime. (V, i)

Médée, seule, révèle ses vrais sentiments ici.

ii. La division

La topique de la division, source de l'argument basé sur le genre et l'espèce (ou le tout et les parties), est utile pour la clarification d'une idée. Elle peut la rendre plus persuasive en énumérant les parties. Parmi les figures de la division qu'emploie Quinault dans Thésée, on trouve la *synecdoque* et la *restriction*.

¹²⁸ Arcas a trompé Dorine. Elle se plaint, "Autrefois tu m'étois fidèle; /Tu jurois de m'aimer d'une ardeur éternelle." Arcas évite l'argument en disant "Nous sommes dans un tems de trouble et de combats."

La *synecdoque*, selon Dumarsais, est

. . . une espèce de métonymie,¹²⁹ par laquelle on donne une signification particulière à un mot, qui, dans le sens propre, a une signification plus générale; ou, au contraire, on donne une signification générale à un mot qui, dans le sens propre, n'a qu'une signification particulière. En un mot, dans la métonymie je prends un nom pour un autre, au lieu que dans la *synecdoque* je prend le *plus* pour le *mois* [sic] ou le *moins* pour le *plus*. (115)

Quinault emploie le moins pour le plus quand il emploie la partie pour le tout. Et le choix de la partie peut bien influencer notre opinion du tout. Quand Égée essaie de persuader Églé de l'épouser, il montre sa vieillesse sous un jour favorable en disant, "La vieillesse sied bien sur *un front couronné*" (I, viii. Je souligne). Quinault choisit ainsi la partie la plus admirable, qui accentue le pouvoir et les richesses du Roi. On trouve un exemple de l'usage du tout pour la partie dans l'énoncé d'Égée, où il dit qu'il consentira à la succession de Thésée au trône, "puisque Athènes le veut" (IV, v), déclinant ainsi la responsabilité de la décision et évitant le soupçon du meurtre qu'il va perpétrer. Athènes est personnifiée par la *synecdoque* (l'état pour les citoyens athéniens).

Cependant, la *synecdoque* la plus frappante dans Thésée est, à mon avis, la substitution du mot cœur d'homme (ou bien passion, ou personne amoureuse, ou le siège de l'émotion, etc.). Nous entendons le mot cœur plus de cinquante fois au cours de l'opéra. Par exemple, Arcas dit "Un jeune cœur se sent pressé./Dans un ardent amour sans effort en l'engage" (III, ii). Ou, une Bergère chante, "Que nos prairies/Seront fleuries!/ Les cœurs

¹²⁹ La *métonymie* est un trope "qui permet de désigner quelque chose par le nom d'un autre élément du même ensemble, en vertu d'une relation suffisamment nette" (Dupriez 290).

glacés/Pour jamais en sont chassés (IV, vii). À l'avis des Athéniens, les ennemis sont des "perfides cœurs".

La *restriction* exprime l'exception, souvent introduite par "mais" ou "pourtant". La *restriction* dans la *maxime* de Cléone à la fin de la plainte qu'elle adresse à Arcas, sur la possibilité de son infidélité à lui, divise en deux catégories le sujet discuté: les serments, tous ceux qui ne sont pas également vrais. Cette *restriction* exprime un des thèmes principaux de l'œuvre, la déception dans les affaires amoureuses:

Tu m'a fait des sermens cent fois . . .
 Mais la plupart des amans
 Sont sujets à faire
 Bien de faux sermens. (I, v)

Joseph signale que d'habitude, la proposition générale précède l'exception (115). Ici, c'est le contraire. Cependant, les vers impliquent que la plupart des serments devraient être vrais, mais que probablement celui d'Arcas ne l'est pas. La *restriction* montre donc l'*ironie* de Cléone aussi.

Deux autres mécanismes grammaticaux, la *conjonction* et la *proposition disjonctive*, montrent la division par une alternative. La *Rhétorique à Herennius* nous dit qu'"il y a conjonction lorsque le début et la fin de la phrase sont reliés par le verbe" (IV, 38). Par exemple, quand Dorine dit, "Aimons jamais, ou aimons guère" (II, v) quand elle voit les conséquences de son amour "trop sincère", son cynisme est évident. Notons que le choix n'entraîne pas d'*antithèse* comme, par exemple, si la phrase disait "Aimons jamais, ou aimons toujours". La phrase est donc ironique. Il se peut qu'elle suggère la légèreté par cette *conjonction* rhétorique. La *proposition disjonctive* présente un choix aussi, mais elle peut

suggérer aussi la notion de conséquence. L'ultimatum que Médée adresse à la princesse contient cette figure:

Pour le prix de ses jours [de Thésée] attirez ses mépris,
Ou je vais . . . (IV, iii)

Ce dernier vers implique la mort, où de Thésée où d'Églé.

iii. Le sujet et ses compléments

Quintilien distingue l'indice, qui vérifie un fait, de l'inférence, qui est souvent basée sur une opinion et interprétée comme indice (V, x, 11-15). Les actions des personnages dans la pièce, telles que la présentation de l'épée à Égée par Thésée dans la scène de reconnaissance, ou la résistance d'Églé au supplice, sont des indices de la qualité ou du caractère des personnages en question. Par inférence, Quinault nous rend intéressants les personnages de Médée, Égée, Cléone, Arcas, et Dorine. Nous apprenons leurs caractéristiques par les commentaires d'autres et par leurs propres discours, plutôt que par leurs actions. Il n'est que vers la fin de l'opéra que quelques-unes de ces inférences soient accompagnées d'indices, la tentative d'empoisonnement de Thésée par Médée et Égée, par exemple. Ces actes montrent par les actions l'essence du personnage, c'est-à-dire ses vices, ses vertus, sa naissance, etc. Quintilien dit que cette "qualification", ou identification de l'essence, "recherche quelle est la nature de chaque chose et quelle est sa forme" (VII, iv, 1).

Puis il ajoute:

De telles questions se rencontrent parfois aussi dans les suasoires . . . Dans la même catégorie de la qualification se range ce qu'il faut faire et ne pas faire, rechercher, éviter . . . mais elles sont fréquentes aussi dans les controverses, avec cette seule différence que, là, il est question de l'avenir, et, ici, du passé. De même, dans le genre démonstratif, tout rentre dans cet état de cause: le fait est admis; on cherche sa qualification. (VII, iv, 2 -3)

Dans un procès, par exemple, et encore plus dans une pièce, l'examen de toutes les caractéristiques telles que la naissance, la nationalité, la fortune, la disposition naturelle, les habitudes, l'apparence, etc. est, comme le dit Quintilien, "long et même impossible et plutôt infini" (V, x, 18). Aristote parle du même sujet quand il définit le caractère dans une tragédie.¹³⁰ Ce sont les compléments - le choix que fait l'auteur des qualités, des vertus, des capacités, etc. - qui distinguent et identifient le caractère moral du personnage et qui rendent le spectateur capable d'en juger.

L'emploi fréquent que fait Quinault de cette topique est une stratégie de caractérisation dans Thésée. On perçoit la nature de chaque personnage, présentée avec une économie d'expression remarquable. Voici, par exemple, les "compléments" ou traits de Thésée:

Cléone: Thésée est le Dieu tutélaire. (I, iii)

Arcas (au Roi):
Thésée est si puissant qu'il peut vous alarmer;
Ses glorieux exploits charment la populace. (II, iii)

Médée, à Thésée: Vous êtes de trop bonne-foi. (II, viii)

Médée: Il n'est que trop digne qu'on l'aime. (III, iii)

C'est le portrait d'un héros parfait, l'incarnation de toutes les vertus. Quinault ne révèle toutefois qu'à la 5e scène de l'Acte IV que Thésée est de sang.

¹³⁰ "Le caractère est ce qui montre la ligne de conduite, le parti que, le cas étant douteux, on adopte de préférences ou évite (aussi n'y a-t-il pas de caractère dans les paroles où il n'y a absolument aucun parti adopté ou évité par celui qui parle); et il y a pensée là où on démontre que telle chose est ou n'est pas, ou énonce quelque idée générale"; Aristote, Poétique (Paris: "Les Belles Lettres", 1969) VI, 1450b, 8-13.

De même Églé se distingue par ses qualités admirables. Égée l'appelle "charmante" et "ingénieuse". Selon Médée, elle est "jeune" et "belle". D'après Thésée, "l'aimable" Églé est "l'unique prix que je veux demander" (II, iii).

Quant à Médée, Égée dit:

... lorsqu'on la méprise,
On s'expose aux fureurs de ses ressentiments.
Toute la Nature est soumise
À ses affreux commandemens.
L'Enfer la favorise;
Elle confond les élémens;
Le ciel même est troublé par ses enchantemens. (I, viii)

Ailleurs, comme ici, ses caractéristiques principales sont la vengeance, la rage, le dépit, la haine et le cœur jaloux. "Il n'est rien de si fort que Médée et ses charmes," dit Églé à Thésée (IV, v). Un de ses attributs est donc son pouvoir extraordinaire. Néanmoins, d'autres renseignements sur Médée inspirent la pitié aussi: elle est troublée par "l'impitoyable Amour", offensée par "l'ingrat Jason", et elle a le cœur "fait pour aimer la vérité" (II, i).

Le caractère du Roi, Égée, est ambigu aussi. Il est âgé et, par conséquent, il n'est pas le mari indiqué pour Églé. Il est victorieux, mais seulement grâce à la vaillance de Thésée et au pouvoir de Médée. Cela implique qu'il est l'époux qui "ne plaît pas" (II, ii); par inférence, le spectateur peut déduire qu'il est désagréable aux femmes. Cependant, pour équilibrer ces défauts, Quinault rend le Roi plus louable quand celui-ci hésite à se décider à tuer Thésée. Égée dit:

Je n'ai rien fait jusqu'à ce jour
Qui puisse ternir ma mémoire. (V, iii)

Il est difficile de réconcilier tant de vices et de faiblesses chez un roi avec la doctrine monarchiste de l'Ancien Régime. Comme on a vu (voir ci-dessus la page 98), le roi devrait

personnifier la perfection. À mon avis, cette question reste problématique dans la pièce. La topique du sujet et ses compléments est très utile pour développer le caractère ambigu d'Égée. Le portrait du Roi que nous donne Quinault n'est pas flatteur et tous les détails jusqu'à la dernière scène accentuent son caractère despotique. Son abus du pouvoir est le contraire de la bienveillance de Thésée. En disculpant Égée, Quinault argue-t-il que n'importe quelle conduite soit acceptable chez un monarque, pourvu qu'il protège sa succession, ou devrait-on plutôt imiter le modèle qu'offre Thésée? Le commentaire politique que l'on peut tirer de l'usage que fait Quinault de la topique du sujet et ses compléments porte à réfléchir. À mon avis, un spectateur aurait incliné à comparer Louis XIV à ces modèles et, probablement, c'était l'intention de Quinault (et celle de son protecteur, le roi) de trouver l'image reflétée du roi dans Thésée plutôt que dans Égée.

Admettons que, même si Médée, Égée, et les confidents ont des caractères problématiques, Thésée et Églé, par contre, sont des archétypes, unidimensionnels et simplifiés à l'extrême. Mais Quinault a d'autres ressources, parmi lesquelles on retrouve les figures de la topique du sujet et ses compléments, pour développer ses personnages. Ces figures incluent l'*encomium*, l'*épitheton*, l'*antonomase*, la *périphrase*, et l'*hypotypose*.

L'*encomium*, ou éloge, que fait Églé, décrit Thésée comme un héros:

Au milieu des clameurs, au travers du carnage,
Thésée a jusqu'ici conduit mes pas errans;
Son généreux courage
A fait ses premiers soins de m'ouvrir un passage . . .
N'as-tu point admiré l'ardeur noble et guerrière
Dont il court au péril et s'expose au trépas? (I, iii)

Ce passage renforce l'image d'un roi qui s'expose aux risques de la guerre pour les autres.

L'*épitheton* indique, par un adjectif, l'attribut d'un personnage, comme la "trop aimable Églé", la "perfide Médée", "Minerve savante", "inexorable Mars", "l'ingrat Jason", etc. Cette figure est particulièrement utile parce que les vers sont chantés. Elle informe l'auditeur d'une façon économique du caractère du personnage, évitant ainsi une explication qui peut être musicalement inesthétique et difficile à comprendre.

L'*antonomase*, par laquelle on substitue "au nom propre du sujet une formule descriptive ou au contraire . . . un nom propre à la qualité qu'on y associe" (Halsall L'Art 114), fonctionne comme l'*épitheton*; elle persuade en exprimant l'opinion (le respect, l'amour, l'indignation, etc.) de l'énonciateur sur l'objet qu'il juge ainsi. Par exemple, le peuple appelle Thésée un "héros indomptable", tandis que Médée l'appelle (en employant une *périphrase*, circonlocution qui remplace un nom) "l'ingrat que j'aime".

La *périphrase*, qui rend le ton des vers plus soutenu, est une figure qu'on trouve souvent dans le prologue d'un opéra. Dans celui de Thésée, Louis XIV est "le Maître de ces lieux", Venus, "l'aimable mère d'Amour", et Jupiter, "le Maître des cieux". Dans la pièce, Églé est, selon Thésée, "un charme puissant qui m'attache à la Cour."

Les figures qui, selon Halsall, "fonctionnent pour créer des descriptions 'vivantes' dans un récit, ou des représentations 'mimétiques'" (L'Art 115) ne sont pas très évidentes dans cette œuvre dramatique. Néanmoins, une d'entre elles, l'*hypotypose* (*enargia*), est utile au dramaturge pour informer le spectateur des événements qui sont trop compliqués pour être représentés sur scène (un naufrage, par exemple) ou qui violent les règles de la bienséance. Un exemple de celui-ci dans Thésée est la description de la guerre faite par Églé dans le premier acte. Elle déplore les "cris pleins de fureur". Elle est horrifiée par "tant de sang".

Plus tard, Arcas décrit la bataille avec ses “flots de sang qui coule”. On est sans doute plus impressionné par l’interprétation et la mise en scène que par le texte dans un genre qui est visuel. Cette pièce persuade aussi par une rhétorique “visuelle”: les scènes du “désert épouvantable rempli de monstres furieux” et du supplice d’Églé en sont des exemples. Ces scènes de spectacle, avec leurs célèbres effets spéciaux, remplissent la même fonction que l’*hypotypose* dans un écrit. De plus, certains éléments de la musique contribuent à la vigueur de la pièce. Par exemple, nous voyons dans la partition que Lully fait accompagner les scènes de guerre de trompettes, de tambours, et de timbales, qui jouent des fanfares militaires, ou il fait entendre dans les scènes des bergers des hautbois et des flûtes. Cette “*hypotypose*” rudimentaire de la rhétorique musicale crée, à mon avis, la même impression frappante que son équivalent textuel, la description “énergique”.

iv. Les contraires et les contradictoires

Le contraste, qui suppose souvent un choix, se prête bien au conflit dramatique. Les figures qu’on dérive de cette topique et que l’on retrouve dans Thésée sont la *litote*, la *synoeciosis*, le *paradoxe*, l’*antithèse*, la *synchysis*, l’*antanagoge* et les figures d’ironie.

La première de ces figures, la *litote*, selon Joseph, nie le contraire plutôt que d’affirmer le prédicat d’un sujet.¹³¹ L’effet en est d’atténuer la phrase, la rendant moins affirmative, surtout quand l’énoncé exprime une opinion qui présente un obstacle à l’argument. Par exemple, Égée, tentant de persuader Églé de l’épouser, se décrit ainsi: “Je ne suis plus au temps de l’aimable jeunesse” (I, viii). Et nous nous souvenons (voir ci-dessus

¹³¹ “Litotes is a figure whereby, instead of affirming a predicate of a subject, one denies its contrary or its contradictory”; Sister Miriam Joseph, Shakespeare’s Use of the Arts of Language (New York: Hafner, 1947) 135.

les compléments du Roi) de l'époux qui "ne plaît pas". Ces expressions sont assez indirectes et évitent donc la vérité qu'Égée ne veut pas reconnaître, surtout devant Églé. Dans une autre scène, Dorine conseille ainsi à Médée de trouver un nouvel amant:

Mais l'ennuyeuse indifférence
Ne rend pas un cœur heureux. (II, i)

On comprend que c'est plutôt par une nouvelle passion qu'on trouve le bonheur.

Quand Halsall explique le rôle des contraires et des contradictoires dans la littérature à thèse, il identifie précisément une stratégie qui me semble essentielle dans cet opéra:

La littérature à thèse, dramatique ou narrative, aussi bien que l'opéra et le mélodrame, par exemple, opposent souvent des personnages antithétiques (le 'vertueux' vs le 'méchant', par exemple) dans des situations idéologiques paradoxales. (L'Art 121)

Quinault exploite cette topique constamment dans Thésée. Un thème qui se retrouve partout dans l'œuvre est le *paradoxe* selon lequel on peut prendre du plaisir dans la souffrance. La scène des habitants des enfers est basée entièrement sur l'opposition du bonheur et de la misère, et la chanson des habitants est pleine de phrases où Quinault utilise la figure, *synoeciosis*, qui fonctionne comme l'*oxymore*, en combinant des contraires. Voici quelques vers dans lesquels la juxtaposition des termes antithétiques crée un paradoxe, "affirmation qui heurte les idées courantes, qui se présente comme contraire à celles-ci jusque dans sa formulation même" (Dupriez 318):

Les plaintes qu'on peut faire
Nous doivent toujours plaire,
Et nous ne plaignons guère
Les yeux qui sont en pleurs.
Dans la rage,
Les maux qu'on partage
Ne sont pas sans douceurs
Un grand désespoir

Est doux à voir. (III, vii)

Médée, tout comme ces “Ombres” qui chantent, est méchante. Et elle reconnaît la dichotomie paradoxale dans sa propre nature. Elle avoue:

Le destin de Médée est d’être criminelle;
Mais son cœur étoit fait pour aimer la vertu. (II, i)

Malgré l’horreur dont elle reste responsable, elle blâme l’Amour pour ses crimes. Elle sait que ses “charmes” ne sont pas tout-puissants, ce qui crée le *paradoxe* suivant:

Ah! Je n’en ai que trop pour forcer à me craindre,
Et trop peu pour me faire aimer. (II, i)

On voit ce trope dans les paroles d’Égée, qui trouve le bien où l’on attend la douleur:

Ah! qu’un jeune héros, dans l’horreur des combats,
Couvert de sang et de poussière,
Aux yeux d’une Princesse fière,
A de charmans appas! (I, iii)

Les “fausses” *maximes* typiques de cet opéra contiennent souvent un *paradoxe*, comme ces derniers vers du duo d’Égée et de Médée:

Heureux deux amans inconstans
Quand ils le sont en même tems. (II, ii)

Plus pessimiste, Dorine trouve le malheur plutôt que le bonheur dans les rapports amoureux:

Bien souvent on croit faire
Un amant heureux et content
Et l’on ne fait qu’un inconstant. (II, v)

Certains critiques ont estimé l'opinion que les livrets de Quinault sont douceâtres, ou trop languissants.¹³² Ces exemples montrent que cela n'est pas toujours vrai. Dans Thésée nous trouvons quelques témoignages d'une vision cynique de l'amour.

Dans l'*antithèse* le contraste ne présente pas l'énigme du *paradoxe*. Sa fonction est d'accentuer les antipodes idéologiques. Dans l'ensemble, Thésée oppose le noble au bas, la jeunesse à l'âge, la paix à la guerre, et l'amour à la haine. Molinié appelle l'*antithèse* une "figure macrostructurale" parce qu'elle est "l'expression d'une opposition conceptuelle forte dans un discours" (Aquier et Molinié 65). Même le petit refrain des combattants dans le premier acte, "Il faut vaincre ou mourir", exprime une notion antithétique fondamentale. De même, le chant de la Grande-Prêtresse fait contraster les plaisirs de la paix aux malheurs de la guerre: les alarmes deviennent des chansons, l'orage devient le calme, et plutôt que la honte et la rage, on a "la gloire", c'est-à-dire, l'honneur d'être le vainqueur. (I, IX).

Ces *antithèses* apparaissent dans la dernière strophe de cette chanson, qui contient la figure appelée *syncrisis*, qui, selon Joseph, compare des contraires dans des propositions qui s'opposent.¹³³ Quinault emploie aussi cette figure dans un des arguments que pose Égée contre les objections d'Églé à qui il propose le mariage:

Églé: Je dois vous respecter, Seigneur, je vous révère.

¹³² Girdlestone, par exemple, écrit: "La *poésie* de Quinault s'accommode assez mal de l'expression des sentiments violents. Ses rôles les plus tragiques, comme Médée et Armide, sont les plus intéressants par leur psychologie mais leur expression est banale. C'est dans l'expression de la souffrance passive et langoureuse que sa poésie est le plus elle-même" (32). Selon Gros, ". . . qu'il s'agisse d'amour contrarié ou d'amour heureux, l'effusion s'accompagne partout de langueur, de tendresse et de grâce, et cette tendresse, cette langueur et cette grâce s'exhalent partout de semblable façon" (708).

¹³³ "Syncrisis . . . compares contrary things in contrasting clauses" (Joseph, 137).

Égée: Vous parlez de respect, quand je parle d'amour. (I, viii)

On identifie souvent cette figure par la négation qu'elle contient, ou par les mots seul ou ne que, comme, par exemple:

Dans ces lieux aimables . . .
Les seuls traits d'Amour
Y sont redoutables. (I, x)

Au lieu des flèches des guerriers, on y voit des traits d'Amour. Dorine oppose des contraires aussi, quand elle pousse Médée à punir son amant pour l'avoir trompée:

On n'est pas volage
Pour ne changer qu'une fois. (II, i)

Ce raisonnement est utile pour justifier la conduite ignoble ou les valeurs immorales.

Et souvent c'est le personnage lui-même qui accepte facilement ce raisonnement spécieux.

On revient encore à la fameuse *maxime* de Médée pour voir cette stratégie:

Quand on fuit une amour nouvelle,
C'est une trahison cruelle
De laisser dans l'engagement
Un cœur tendre et fidèle;
Mais rien n'est si charmant
Qu'une inconstance mutuelle. (II, ii)

La topique des contradictoires reste au fond de la stratégie par laquelle Médée tourmente sa rivale, Églé. Ses paroles montrent qu'elle ne luttera pas pour l'amour de Thésée, mais qu'elle obligera Églé à lutter contre son propre amour:

Non, il faut lui montrer une âme déloyale,
Qui l'immole sans peine à la grandeur royale,
Tandis que je feindrai d'agir en sa faveur:
Enfin, je veux gagner son cœur
Par le secours de ma rivale. (IV, iii)

Par l'*antanagoge*, on ajoute à une accusation une remarque favorable. La syntaxe est importante: le compliment tendra à effacer le reproche, ou l'aveu. C'est la stratégie qu'emploie Égée au début de l'argument par lequel il veut persuader Églé de l'épouser:

Je ne suis plus au tems de l'aimable jeunesse;
Mais je suis Roi, belle Princesse,
Et Roi victorieux. (I, viii)

On sait qu'il est hypocrite: c'est lui qui cherche à épouser Églé contre le souhait de celle-ci. Il est motivé par le désir sexuel, non pas par la générosité.

Le *paradoxe* de Médée, déjà cité, emploie l'*antanagoge* aussi:

Le destin de Médée est d'être criminelle,
Mais son cœur étoit fait pour aimer la vertu. (II, i)

Le mais, mot-clé éloquent dans ces exemples, révèle la tendance qu'ont les personnages dans Thésée à justifier leur propre position ou leur conduite en acceptant des inconvénients ou des défauts et en trouvant des compensations. C'est une argumentation par compromis, et souvent un compromis fait au prix de la vérité ou de la vertu.

Parmi les figures ironiques de la topique des contraires, seule la *concession* est employée par Quinault dans Thésée. Dupriez explique que, par cette figure, "on accorde quelque chose en montrant bien que l'on pourrait le contester" (126). Il n'est pas difficile d'entendre l'*ironie* de Dorine dans le discours suivant, où elle est bien consciente qu'Arcas et Cléone la flattent. Dorine sait qu'ils espèrent qu'elle les tirera du danger:

Il est bon d'être nécessaire,
C'est un charme puissant pour plaire,
Où peu de cœurs ont résisté:
Un grand secours qu'on espère
Est un grand trait de beauté. (III, v)

Les autres figures ironiques, telles que la *paralipse* et l'*épitrope*, manquent dans Thésée, peut-être parce qu'elles dépendent fortement du débit, c'est-à-dire de l'accent mis sur certains mots, ou sur l'inflexion vocale. Quand on chante les vers, on n'a que le gestuel et l'expression du visage pour exprimer le sens, parce que le ton ironique est souvent impossible à communiquer en musique.

La topique des contraires et des contradictoires est alliée à la notion d'instruction dans la pièce. L'usage de ces figures nous force à distinguer l'illusion de la réalité, le faux du vrai, et le bon du mauvais. C'est une stratégie rhétorique bien adaptée pour mettre en évidence l'idéologie qu'on privilégie.

v. L'analogie

L'argument par analogie se base sur des similitudes. Ses formes rhétoriques principales dans Thésée sont la *métaphore* et l'*allégorie*.

La *métaphore*, que Molinié juge "le plus important de tous les tropes" (Aquié 248), ne figure que rarement dans les dialogues de cette pièce. Quand Quinault l'emploie, à mon avis, c'est pour embellir les vers, et non pas pour influencer le spectateur vis-à-vis des thèmes idéologiques de la pièce. Cependant, l'effet de ses *métaphores* peut être frappant, comme c'est le cas dans ces paroles de Médée à Dorine, où il combine la *métaphore* (le dépit = une flamme) avec la *prosopopée*¹³⁴ et la *métonymie* (le sang pour la mort, ou l'effet pour la cause):

Mon dépit, tu le sais, dédaigne de se plaindre;
Il est difficile à calmer.
S'il venait à se rallumer,

¹³⁴ Dupriez définit la *prosopopée* ainsi: "mettre en scène les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés: les faire agir, parler, répondre. FONTANIER 440" (364).

Il faudrait du sang pour l'éteindre. (II, i)

Une autre *métaphore* dans l'énoncé suivant exprime la même idée que l'on vient d'examiner dans les paroles de Médée. Thésée n'a aucune ambition de se faire le souverain d'Athènes:

Si l'on a trop d'ardeur pour moi,
C'est un feu que j'ai soin d'éteindre. (II, viii)

D'autres *métaphores* répètent ce rapport qu'a le thème (l'amour) avec le *phore* (flamme).

L'*allégorie* est, selon Molinié, une figure macrostructurale. Elle est présente dans l'opéra ainsi que dans les prologues, sujet du deuxième chapitre de cette thèse. Les personnages allégoriques (les deux Vieillards dans la scène vii de l'Acte II, les Bergères dans la scène vii de l'Acte IV, et les Habitants des enfers dans la scène vii de l'Acte III) font un appel rhétorique au *pathos* et à l'*éthos*. Par contre, on voit l'appel au *logos* (et à l'*éthos*) principalement dans les *maximes* de ces personnages que l'intrigue ne concerne pas directement. Nous revenons à la définition que Fontanier offre de l'*allégorie*, où il décrit cette figure comme "une espèce de voile".¹³⁵ Ce "voile" est, à mon avis, évident dans certains aspects des divertissements, ces passages où Quinault fait interrompre l'action par des interludes musicaux et des cérémonies telles que des couronnements, des célébrations, etc. Mais les *allégories* de Quinault ne sont pas des *allégories* "pures", dans lesquelles, selon Lanham, tout terme a un sens double (4). Je dirais plutôt que ces passages contiennent des "éléments" allégoriques qui expliquent l'intrigue de la pièce proprement dite. Les personnages secondaires, stéréotypes et anonymes dans ces interludes, correspondent à

¹³⁵ On a parlé de l'*allégorie* à la page 90.

certain égard aux personnages principaux de Thésée. Les chansons des figures allégoriques ont pour nous la fonction de commentaires sages sur la conduite morale des protagonistes et des antagonistes, comme nous le verrons dans les exemples qui suivent.

L'*allégorie* dans la scène des vieux Athéniens présente deux personnages du même âge qu'Égée et que Médée.¹³⁶ Ils parlent des passe-temps qui conviennent à la vieillesse. L'élément analogique que possèdent ces figures et les personnages principaux est donc la vieillesse, mais dans leurs conseils, ils emploient aussi la topique des contraires, parce qu'ils décrivent indirectement la conduite inopportune et déraisonnable de Médée et d'Égée. La *sentence* énoncée par les Vieillards offre ce sage avis doxal à Égée:

L'affreuse vieillesse,
Qui doit voir sans cesse
La mort s'approcher,
Trouve assez de tristesse,
Sans le chercher. (II, vii)

Le divertissement des Bergères (IV, vii) fournit à Quinault l'occasion de créer un panégyrique amoureux. Les bergères avertissent Égée contre les contraintes et les dangers toujours prêts à menacer l'amour. Par la *synecdoque* et *métaphore* des "cœurs glacés" le poète rappelle au public des paroles d'Arcas à Églé ("un cœur que les ans ont glacé") quand il veut la persuader d'épouser Égée. Les valeurs que personnifient les bergères reflètent celles des protagonistes, Églé et Thésée, qui défendent l'amour pur et constant.

Le dernier des commentaires allégoriques dans Thésée est la chanson des habitants des enfers, qui renvoie à la cruauté de Médée, au plaisir de faire souffrir. Comme dans les

¹³⁶ En fait, on ne sait pas l'âge de Médée. Elle a été mariée, elle a eu des enfants, elle décrit Églé comme "jeune", et elle a été la fiancée d'Égée "long-tems": tout ce la semble indiquer qu'elle ne soit pas très jeune elle-même.

divertissements dont on vient de discuter, l'argument est ici délicat et assez abstrait, mais il rend plus argumentatives des scènes autrement consacrées au seul merveilleux et à l'agrément.

Si l'*allégorie* fournit les sujets des prologues et des divertissements, c'est l'*exemple* qui donne à l'auteur le cadre de son récit pragmatique. Dans Thésée, il s'agit de la conduite digne d'un roi, c'est-à-dire le courage, la fidélité et l'importance pour lui de la succession dynastique. Les "bons" personnages nous donnent l'exemple positif à suivre sur ces questions. En même temps, les actions de Médée et d'Égée offrent des modèles opposés à celles de Thésée et d'Églé. À mon avis, ce sont les anti-modèles qui intéressent surtout l'analyse rhétorique, bien que Thésée et particulièrement Églé ne manquent pas d'expertise argumentative. Notre analyse de l'argumentation et de la disputation concernera en grande partie les discours de Médée et d'Égée.

vi. La comparaison des quantités

Dans la topique de la comparaison des quantités, il s'agit "de la comparaison avec des objets plus grands ou plus petits ou pareils" (Cicéron, De l'orateur II, xl, 172). Les jugements exprimés dans les *maximes*, par exemple, sont souvent basés sur la valeur relative des choses, c'est-à-dire sur le préférable. Arcas emploie cette topique quand il assume le rôle d'entremetteur d'Égée. Il exhorte Églé ainsi d'accepter le Roi:

On triomphe bien davantage
Quand on enflâme un cœur que les ans ont glacé. (III, ii)

Pareillement, la *maxime* suivante prononcée par Cléone exprime une autre comparaison du préférable. On remarquera aussi le *chiasme*, ou l'ordre inverse des mots-clés, amour et gloire:

Si le passage est beau de l'amour à la gloire,
Rien n'est si doux que le retour
De la gloire à l'amour. (III, i)

La *gradation* est une progression qui avance du moins au plus grand. D'après Fontanier, cette figure "consiste à présenter une suite d'idées ou de sentiments dans un ordre tel que ce qui suit dise toujours ou un peu plus ou un peu moins que ce qui précède, selon que la progression est ascendante ou descendante" (333). Pour souligner le pouvoir malveillant de Médée, Égée énumère les réactions des divers mondes (la Terre, l'Enfer, le Ciel) qui jouent un rôle dans ce drame. Quinault place ces mondes dans l'ordre progressif de leur importance (selon la doctrine chrétienne), procédant du monde naturel aux mondes surnaturels:

Toute la Nature est soumise
A ses [de Médée] affreux commandemens;
L'enfer la favorise;
Elle confond les élémens;
Le ciel même est troublé par ses enchantemens. (I, viii)

Une autre figure comparative qui augmente ou réduit la force d'un argument est l'*épanorthose*, ou *correction*. Fontanier la décrit ainsi: "... on rétracte en quelque sorte ce qu'on vient de dire à dessein, pour y substituer quelque chose de plus fort, de plus tranchant, ou de plus convenable" (366). Ainsi Médée explique sa décision de ne pas tuer Églé: "C'est grâce, c'est pitié de vous ôter le jour" (IV, i).

vii. La cause et les effets, et l'antécédent et le conséquent

La topique de la cause et des effets est essentielle à la structure dramatique. Pour que l'intrigue soit cohérente et, surtout, vraisemblable, il faut que les événements soient logiques, c'est-à-dire que les spectateurs comprennent toujours pourquoi un événement arrive, ou pourquoi les personnages agissent de telle ou telle façon. Ainsi cette topique joue-t-elle un

rôle important dans le développement de l'intrigue et dans la motivation des personnages. Ce qui complique cet aspect du *logos* dans Thésée, c'est que l'on ne peut pas toujours croire aux causes. Les "raisons" avouées des personnages sont parfois fallacieuses: ou bien quelqu'un exige qu'ils dissimulent la cause, ou bien ils trompent les autres. Quintilien dit qu'" . . . on recommande avec raison de ne pas remonter nécessairement à la cause la plus éloignée" (V, x, 83), parce qu'en "remontant ainsi de cause en cause, on peut arriver là où l'on [le locuteur] veut" (V, x, 84). Le récepteur risque donc d'accepter un raisonnement spécieux. Quinault comprit bien cette rhétorique "intéressée" quand il conçut le caractère d'une Médée ou d'un Égée. Leurs "causes" sont des excuses inventées.

L'appendice VII résume les raisons et les conséquences sur lesquelles Quinault base l'action de Thésée. Dans ce bref résumé de la logique dramatique de la pièce, on verra que les causes et les effets sont tantôt involontaires ou inévitables, tantôt imposés ou intentionnels.

Les figures rhétoriques qui illustrent la topique de la cause et des effets dans Thésée sont la *métonymie* et la *métalepse*.

Une des formes de la *métonymie* consiste à substituer l'effet à la cause, ou la cause à l'effet (Joseph 158)¹³⁷. Nous voyons la figure dans cette supplication de la Grande-Prêtresse à Minerve qu'elle mette fin à la guerre: "Ciel! Épargnez le sang, contentez-vous des pleurs" (I, vi). Le sang est l'effet de la bataille, les pleurs celui de la douleur.

¹³⁷ "Metonymy is a trope related to cause and effect as well as to subject and adjunct Metonymy may also substitute the effect for the cause." (Joseph 58).

La *métalepse* attribue l'effet à une cause lointaine. Ce raisonnement permet au personnage de décliner la responsabilité de ses actions et de la rejeter sur quelqu'un d'autre.

Par exemple, Médée s'exclame:

Mon frère et mes deux fils ont été les victimes
De mon implacable fureur:
J'ai rempli l'univers d'horreur;
Mais le cruel Amour a fait seul tous mes crimes. (II, i)

Elle argue d'une cause antérieure à l'effet produit. Mais on peut arguer d'une cause actuelle et en prévoir les effets éventuels, selon Corbett.¹³⁸ Ainsi, Médée encourage Égée à tuer Thésée, rival du prince à Trœzène, le fils qu'Égée ne veut pas exposer.¹³⁹ Elle suggère que Thésée devrait tuer ce fils pour s'assurer du trône (V, iii). Qu'elle réussisse dans cet argument et qu'elle convainque le Roi à la fois de tuer Thésée, révèle la nature monstrueuse de Médée et son talent rhétorique. "Ne permettez pas [dit-elle] qu'un autre tue votre fils; tuez-le vous-même". Médée sait que Thésée est le fils du Roi et que le Roi ne le sait pas encore. Sur le plan moral, elle encourage Égée à commettre le parricide. Ce crime, plus atroce que l'homicide, n'est certainement pas digne d'un roi vertueux.

La topique de l'antécédent et du conséquent n'est pas aussi évidente dans l'opéra que celle de la cause et des effets, mais, comme le remarque Sister Miriam Joseph, cette argumentation indique souvent un point essentiel de l'intrigue (159). Pour se débarrasser de la culpabilité de ses crimes, Médée s'excuse ainsi:

¹³⁸ "In persuasive discourse, arguments based on causal relationships work in two directions. We can argue from an effect back to a cause, or we can start with a cause and argue that it will produce a particular effect or effects" (Corbett, Classical Rhetoric 126).

¹³⁹ Ce fils est, en fait, Thésée, bien que le Roi ne le sache pas.

Mon cœur auroit encor sa première innocence,
S'il n'a jamais eu d'amour. (II, i)

Et pour profiter de l'inconstance d'Égée, elle dit,

Si vous m'abandonnez pour elle [Églé],
Thésée est seul digne de moi. (II, ii)

Cette topique est donc utile si l'on veut se justifier.

viii. L'étymologie et les mots apparentés

Selon Halsall, les topiques de l'étymologie et les mots apparentés "forment ensemble la preuve par le langage" (L'Art 137). Un tel argument dépend du sens d'un mot dans le contexte en question. La première figure basée sur cette topique est le *polyptote*, qui consiste à employer plusieurs formes (nominale, verbale, etc.) d'un mot, ayant toutes le même radical. Dans la réplique d'Églé, les variations grammaticales sur les mots, puissant, gloire, et vaincre, attirent notre attention sur le fait que Quinault les emploie dans deux sens, l'un littéral, et l'autre figuratif:

J'avois toujours bravé l'amour et sa puissance
Avant que d'avoir vu ce glorieux vainqueur;
Mais la Gloire et l'Amour, tous deux d'intelligence,
Ne sont que trop puissans pour vaincre un jeune cœur. (III, iii)

Dans ces vers, Quinault utilise les formes nominales, la Gloire et l'Amour (la personnification ou *proposopée*) dans une *métaphore* (l'amour = la guerre).

Quinault n'exploite pas souvent les jeux de mots ou *calembours*. L'ambiguïté qu'il préfère provient plutôt du sens de la phrase que du sens d'un mot. Une exception, cependant, est le mot charmer dans l'interrogation oratoire prononcée par Dorine à sa maîtresse: "Que ne peut point Médée avec l'art de charmer?" (II, i) Au XVII siècle, ce verbe voulait dire "ensorceler" aussi bien que "plaire extrêmement" (Dubois 83). Nous ne savons pas si Dorine

flatte Médée pour ses pouvoirs magiques, ou pour ses appas. La figure ici, la *syllèpse du sens*, ne fait pas rire, mais penser. Le seul exemple de la *paronomase*, figure qui rapproche des mots qui se ressemblent, est dans ce vers de Médée: “Pour le *prix* de ses jours attirez ses *mépris* (IV, iii). La *paronomase* est plus qu’une simple figure poétique ici: elle suggère une *antithèse* pertinente à l’argumentation.

Ici termine l’examen des topiques de l’invention que l’on trouve dans Thésée. On étudiera ensuite l’argumentation.

4. L’ARGUMENTATION

Comme on l’a vu, l’appel au *logos* remplit plusieurs fonctions dans Thésée. Il n’est pas difficile de discerner le syllogisme au fond des vers du dialogue, même si toutes les prémisses ne sont pas toujours énoncées. Dans ce cas, on tire l’argument de l’*enthymème*, “une proposition fondée en raison”, ou “la conclusion d’un raisonnement tirée de conséquences nécessaires ou d’incompatibles”, selon la définition de Quintilien (V, x, 2). Sister Miriam Joseph nous dit que les rhéteurs de la Renaissance décrivaient l’*enthymème* comme “une raison que l’on donne aux contraires.” Elle explique que la figure combine l’*antithèse* et l’inférence.¹⁴⁰ On trouve ces procédures à la base des deux exemples qui suivent. Dans chaque cas, celui qui raisonne reconnaît la naïveté de son interlocuteur et le discours a pour but de l’éclairer d’un danger. Je cite les conseils d’Arcas au Roi:

Thésée est si puissant qu’il peut vous alarmer;
Ses glorieux exploits charment la populace:

¹⁴⁰ “Renaissance rhetoricians defined the figure enthymeme as a reason given to things contrary the figure enthymeme combines antithesis with inference and works out two opposing arguments in a small space” (Joseph 179).

Au lieu d'un héritier qui manque à votre race,
Pour votre successeur on le veut proclamer. (II, iii)

Le raisonnement syllogistique qui s'y cache s'explique ainsi :

La populace veut un héritier.
Vous n'avez pas d'héritier.
Donc, la populace voudra quelqu'un d'autre comme héritier.

La populace préfère un héritier puissant et charmant.
Thésée est puissant et charmant.
Donc, la populace voudra Thésée comme héritier.

Dans l'exemple suivant, Médée avertit Thésée que le Roi lui constitue une menace:

Vous êtes de trop bonne-foi;
Quand on a fait trembler un Roi,
Apprenez qu'on en doit tout craindre. (II, viii)

Ici, la formulation syllogistique de la pensée de Médée serait:

Le Roi est tout-puissant.
Le Roi vous craint.
Ne fiez-vous à un Roi tout-puissant (parce qu'il peut vaincre ses ennemis).

Le "trop bonne-foi" et le "craindre" expriment l'*antithèse* (dont parle Joseph) représentée par la confiance et la méfiance. L'inférence dans ces deux exemples est la même: on devrait prendre des précautions pour s'assurer que ces possibilités (ou ces probabilités, si la rhétorique employée réussit à persuader le sujet visé) ne se réalisent pas. L'exhortation à ne pas provoquer la jalousie chez Égée est sous-entendue et le syllogisme déguisé en belle poésie. Thésée devrait interpréter cet énoncé de Médée comme un avertissement.

La persuasion dans le dialogue de Thésée consiste en une suite de trois espèces d'arguments. Aussi bien que l'exhortation qui s'exprime par l'*enthymème*, comme dans les deux cas qu'on vient de considérer, les moyens par lesquels Quinault développe l'argumentation dramatique sont la dispute, et le débat intérieur dans le monologue. Les

arguments dramatiques sont donc adjuvants (où on conseille), adversaires (où on dispute ou attaque), ou auto-interrogatifs/auto-décisifs.

Quinault emploie dans ces arguments la figure rhétorique, le *sylogismus*, ou *signification*, un raisonnement plus abrégé que l'*enthymème*.¹⁴¹ Selon Lanham, “on laisse entendre plus que l’on ne dit.”¹⁴² On “saute” les prémisses du syllogisme. C’est par cette figure qu’Arcas et Cléone essaient de se sauver dans une circonstance peu commode vis-à-vis de Dorine. Elle vient de suggérer (avec ironie) qu’ils la trouvent “belle” parce qu’elle peut les sauver du danger. Pour se tirer de cette situation, où Dorine se fâche, Arcas déclare, “Ce n’est pas d’aujourd’hui que je te trouve belle” (III, v). L’omission des prémisses de son raisonnement (qu’il ne la flatte pas, qu’elle a toujours été belle, etc.), qui contredisent indirectement l’opinion de Dorine, produisent un dialogue vraisemblable (mais qui ne réussit pas à convaincre Dorine).

Un *paralogisme*, ou argument spécieux, résulte de l’erreur formelle dans les termes du syllogisme. Pour développer l’intrigue et la caractérisation, Quinault emploie plusieurs procédures rhétoriques qui montrent un raisonnement fallacieux. Selon Joseph, la fonction de ce raisonnement est de tromper ou de se duper.¹⁴³

Un élément dramatique essentiel dans *Thésée* est le *dilemme*, où l’on oblige l’adversaire à choisir entre deux partis aussi désavantageux pour lui l’un que l’autre” (Dupriez

¹⁴¹ Halsall décrit cette figure comme “une intimation ou une insinuation” (Halsall, *L’Art* 32).

¹⁴² “*Significatio*: to imply more than is stated” (Lanham 138).

¹⁴³ “Sophistic reasoning . . . ranges from the intention to deceive another to deliberate self-deception” (Joseph 202).

391). Le *dilemme* peut être logique ou non, selon l'inclusion ou l'exclusion des prémisses. Quinault crée du suspense dans l'opéra par trois *dilemmes*, celui d'Églé, celui de Médée et celui d'Égée. Ils sont du type qui, selon Perelman, "tend à limiter le cadre du débat à deux solutions, toutes deux désagréables, mais entre lesquelles le choix paraît inévitable; le reste de l'argumentation consistera dans la preuve que la solution proposée constitue le moindre mal" (Traité I, 319, #56). Perelman place le *dilemme* parmi les arguments de la topique de la division (318).

Médée, ennemie de la vertu, pose tous les problèmes qui entraînent des débats moraux. Le *dilemme* qu'elle impose à Églé est une épreuve de son courage et de la fidélité de la Princesse. Pour sauver la vie de Thésée, elle doit lui feindre de l'indifférence, de l'inconstance et même de l'hostilité. Malgré sa résolution de se conformer aux désirs de Médée, Églé n'arrive pas à cacher son amour. La révélation de ses vrais sentiments produit, à son tour, un *dilemme* pour Médée: elle a promis de tuer Thésée, qu'elle aime aussi, si Églé ne satisfait pas les exigences du défi de ne pas révéler ses propres désirs et de repousser Thésée. Médée doit choisir entre l'horreur de tuer son propre amour et la honte de le perdre au profit de Églé. Plutôt que d'accepter ce dernier, elle choisit de tuer Thésée. Mais pour atténuer la douleur de ce choix, elle s'engage à persuader le Roi de le faire. Jusqu'à ce moment de la pièce, il est innocent de crime de passion. S'il tue Thésée, il s'assure que celui-ci n'hériterait pas du trône. Cependant, si Égée épargne son rival, il risque de perdre la main d'Églé aussi bien que la succession (considération assez importante à l'époque de Louis XIV). Il ne sait pas que Thésée est, en fait, son fils, et c'est là justement que réside l'ironie

dramatique. La reconnaissance classique (le Roi reconnaît l'épée), résout en même temps le *dilemme* d'Égée et celui d'Églé. Le vrai fils, Thésée, héritera du trône, et Églé l'épousera.

En dépit des pouvoirs argumentatifs et surnaturels de Médée, elle n'échappe pas aux conséquences de ses crimes. Le *dilemme* d'Églé n'est pas logique. Ce qui manque est la proposition d'un troisième choix, un choix que Médée n'offre pas à Églé. C'est Médée qui peut résoudre le problème, parce qu'elle impose un choix "inventé", c'est-à-dire un choix qui n'est pas nécessaire. Si Églé n'était pas la victime de la perversité de Médée, elle choisirait d'épouser Thésée, non pas de se soumettre aux caprices sadiques de sa rivale. Celle-ci ressemble au "tyran qui joue avec sa victime [et qui] jouit d'un pouvoir absolu sur elle . . ." (Halsall, L'Art 174). Dans les autres *dilemmes*, il s'agit de deux choix, l'un moral et l'autre immoral. Nous voyons qu'au théâtre, le *dilemme* est plus qu'une simple figure poétique: c'est une des stratégies les plus complexes du raisonnement dramatique.

La valeur persuasive de nos discours dans la vie, ainsi que celle des dialogues dans une pièce, dépendent d'une évaluation constante des actions et des discours des autres faite par celui qui les écoute. À cet égard, Quinault crée des dialogues vraisemblables. Même les petits malentendus entre les personnages contribuent à la crédibilité des épisodes. On remarque souvent un faux raisonnement au fond de ces disputes. L'observation de Dorine, par exemple, selon laquelle Arcas aimerait Cléone parce qu'on le voit souvent avec elle, est une conclusion probable, mais non sûre. Elle lui dit:

Cléone a des appas;
On te voit souvent avec elle.
N'est-ce point une amour nouvelle
Qui fait ton embarras? (II, iv)

Par cet argument, Dorine infère que “fréquenter” veut dire “aimer”. Mais la jalousie est une “raisonneuse” qui souvent interprète mal des prémisses. Ces vers imitent presque exactement ceux où Médée parle à Égée dans une scène précédente, et où la sorcière accuse le Roi d’aimer Églé. Comme Dorine, Médée arrive à la même conclusion correcte. Par contre, quand Arcas soupçonne que Thésée plaît à Cléone parce qu’elle veut connaître son sort dans la bataille, il a tort. Malheureusement, dans le théâtre, comme dans la vie réelle, les problèmes de vérité, de logique et de rhétorique sont toujours difficiles à résoudre. Puisque nous ne possédons pas la certitude, nos décisions dépendent de la probabilité des arguments.

Un argument est fallacieux quand on attribue une conséquence à une fausse cause. Égée veut épouser Églé parce qu’il est séduit par ses charmes, non pas parce qu’il a gagné la guerre, comme il le suggère dans ces paroles:

Puisque je vois mon trône affermi par les armes,
J’y veux joindre de nouveaux charmes,
En le partageant avec vous. (I, viii)

Au lieu de dire “après”, qui indiquerait la succession de deux événements (la victoire d’Égée, et son mariage proposé), Égée substitue le mot “puisque”. Ce remplacement rhétorique (*post hoc ergo propter hoc*) suggère qu’Églé devrait l’épouser parce qu’il est vainqueur. Ses derniers vers flattent Églé: il ne veut pas décorer son trône de ses charmes, il veut satisfaire ses propres désirs charnels. La phrase est un *euphémisme*. Par l’*antistrephon*, selon Lanham, l’énonciateur interprète l’argument de son adversaire d’une façon qui le réfute.¹⁴⁴

¹⁴⁴ “Antistrephon: an argument that turns one’s opponent’s arguments or proofs to one’s own purpose” (Lanham 16).

Un exemple de cette stratégie est la réponse d'Églé au Roi qui proteste ainsi contre la nécessité d'un mariage avec Médée:

Mais j'ai fait élevé en secret dans Trœzène
Un fils qui peut m'ôter de peine.
Je veux qu'en épousant Médée, au lieu de moi,
Il dégage ma foi. (I, viii).

Églé, cependant, n'est pas "coincée". Elle esquive l'argument en trouvant un autre obstacle à cette solution:

Mais, si malgré vos soins, Médée ambitieuse
Ne s'attache qu'au rang que vous me présentez. (I, viii. La phrase est
incomplète dans le texte.)

Égée doit reconnaître que sa pupille est "ingénieuse à trouver des difficultés".

5. LA DISPUTATION

L'étude des topiques de l'invention et de quelques aspects de l'argumentation dans Thésée nous a déjà montré plusieurs disputes cruciales dans le livret, y compris celles dans les monologues de Médée. Les figures de la disputation révèlent les tactiques oratoires des adversaires dans des situations rhétoriques.

La pièce consiste en une série de scènes où des personnes présentent des discours opposant deux opinions contraires. Dans chaque confrontation, il s'agit d'une action stratégique, ou d'une décision qui puisse satisfaire les désirs d'un des personnages. Leurs désirs, inspirés par des considérations comme l'amour, la vengeance, le pouvoir, etc., ne sont pas toujours en conflit. Dans les disputes entre les personnages principaux et leurs confidents, par exemple, il s'agit plutôt d'un argument sur la recherche de la méthode la plus efficace pour parvenir au but désiré.

Les figures de la disputation, selon Halsall, “offrent le moyen de faire parallèlement à l’analyse logique, une analyse rhétorique du discours narratif en question” (*L’Art* 178). Il ajoute: “Parmi ces figures on trouvera toutes celles où l’orateur (l’interlocuteur du dialogue narratif), se réfère à son adversaire ou au personnage adressé, au ‘juge’ ou à l’arbitre qui décidera de la question discutée” (178). Molinié inclut la plupart des figures rhétoriques de la disputation dans son tableau des “lieux du discours” ou “figures macrostructurales de second niveau” (32). Il définit ces figures comme “des stéréotypes du discours pas forcément argumentatif, mais purement et largement littéraire” (241). L’examen de ces catégories de figures pourrait donc éclairer certaines stratégies dramatiques de Quinault dans *Thésée*.

Les discours de Médée, surtout ses dialogues avec Dorine et ses deux monologues, courts, mais importants, sont riches de ces figures. On voit ici le deuxième des ces monologues:

(Médée:) Ah! faut-il me venger
 En perdant ce que j’aime?
 Que fais-tu, ma fureur, où vas-tu m’engager?
 Punir ce cœur ingrat, c’est me punir moi-même.
 J’en mourrai de douleur, je tremble d’y songer.
 Ah! Faut-il me venger
 En perdant ce que j’aime?
 Ma rivale triomphe, et me voir outrager!
 Quoi! Laisser son amour sans peine et sans danger!
 Voir le spectacle affreux de son bonheur extrême!
 Non, il faut me venger
 En perdant ce que j’aime. (V, i)

Elle exprime son *dilemme* par la *dubitation*, où “le locuteur feint d’hésiter entre deux positions ou entre deux mouvements, dans son opinion ou dans son action” (Aquièn 139).¹⁴⁵

¹⁴⁵ Lanham et Joseph appellent cette figure l’*aporie*.

Quand cette stratégie prend la forme d'une série de questions auxquelles on répond soi-même (L'Art 179), comme dans cet exemple, la figure s'appelle l'*anthyphora*, ou en latin, la *sermocination*.

Quand Médée demande des conseils à Dorine, Quinault emploie l'*anacoenosis*. Les questions qu'elle pose sont des interrogations oratoires, dont les réponses sont impliquées.

L'impitoyable Amour m'a toujours poursuivie.
N'étoit-ce point assez des maux qu'il m'avoit faits?
Pourquoi ce Dieu cruel, avec de nouveaux traits,
Vient-il encor troubler le reste de ma vie? (II, i)

Il est évident que Médée cherche à blâmer quelqu'un d'autre pour son sort et n'accepte pas qu'elle soit responsable de son propre malheur. Le négatif du deuxième vers révèle son désir d'affirmer son auto-justification.

Une forme de concession est la *synchorèse*, figure à propos de laquelle, dit Molinié,

. . . un locuteur prend une attitude d'apparentes reconnaissance ou acceptation d'un fait ou d'un point jusque-là nié ou caché de sa part, mais désormais obligatoirement patent, sans que cette reconnaissance ou cette acceptation engagent ou entraînent une modification réelle de sa position à l'égard d'autrui, et surtout pas un mouvement de responsabilité. (Aquié 365)

À mon avis, c'est la stratégie rhétorique qui sous-tend le discours d'Égée, qui a l'intention de manquer à sa promesse d'épouser Médée.

J'ai différé [dit-il] long-tems de tenir ma promesse;
Je devrais être votre époux. (II, ii)

Au moment où il cherche à briser le lien avec Médée, Égée permet astucieusement que ce soit elle qui décide ce à quoi lui ne veut pas consentir définitivement. Le conditionnel trahit sa duplicité. Bien qu'il ne l'indique pas ouvertement, sa façon d'aborder obliquement la question

de leur mariage “offre à l'énonciateur”, comme l'explique Halsall, “une stratégie lui permettant de reculer, ‘pour mieux sauter’ argumentativement” (L'Art 180).

Par l'*antéoccupation*,¹⁴⁶ on anticipe l'argument de l'autre . . . et on le réfute . . . , selon Molinié (Aquié 59). Celle-ci est une des stratégies persuasives d'Égée dans le discours suivant. C'est la première fois qu'on parle de Médée dans la pièce. Le but poursuivi par Égée consiste à convaincre Églé que Médée (sa fiancée à lui) n'est pas un obstacle à leur mariage:

Je sais que, lorsqu'on la méprise,
On s'expose aux fureurs de ses ressentimens:
Toute la Nature est soumise
A ses affreux commandemens;
L'enfer la favorise;
Elle confond les élémens;
Le ciel même est troublé par ses enchantemens.
Mais j'ai fait élever en secret dans Trœzène
Un fils qui peut m'ôter de peine:
Je veux qu'en épousant Médée, au lieu de moi,
Il dégage ma foi. (I, viii)

Nous avons déjà parlé de ces vers, dans un autre contexte, où nous avons vu l'efficacité avec laquelle Églé réfute l'argument d'Égée. Ils servent ici à résumer très brièvement le danger que pose Médée (l'argument qu'Églé vient d'aborder) et de présenter la réplique d'Égée. En plus, par ce discours expositionnel, Quinault nous fait connaître Médée avant son entrée sur scène, et ainsi on comprend facilement qu'elle est l'antagoniste qu'Églé doit craindre.

¹⁴⁶ Molinié divise l'*antéoccupation* en deux parties: “Le locuteur peut . . . tout simplement dérouler l'opinion contraire; ce mouvement initial de l'*antéoccupation* a reçu le nom de *prolepse*. Suit un deuxième mouvement, dénommé *hypobole*, par lequel le locuteur réfute et exprime son opinion” (59).

Dans cette scène, Égée avoue qu'il n'est plus jeune, mais il se vante qu'il est néanmoins puissant et riche:

Je ne suis plus au tems de l'aimable jeunesse;
 Mais je suis Roi, belle Princesse,
 Et Roi victorieux.
 Faites grâce à mon âge en faveur de ma gloire;
 Voyez le prix du rang qui vous est destine. (I, viii)

La figure qu'emploie Quinault ici pour persuader Églé est la *paromologie*, une concession qui concède une chose et la suit par un argument plus important ou favorable. Halsall et Molinié voient tous deux un "piège" argumentatif dans cette figure (Halsall, L'Art 180, Aquien 289). C'est bien là l'intention que fait voir Égée dans cette scène.

On voit la *métastase*, "l'argument par lequel on retourne contre lui l'objection faite par l'adversaire" (Halsall, L'art 180), dans la réponse d'Églé quand Médée promet de tuer Thésée, pour lequel elle a avoué son amour:

Vous pouvez vouloir qu'il périsse
 Et vous dites que vous l'aimez! (IV, iii)

L'action de Médée ruinerait à la fois ses propres espoirs et ceux d'Églé. Ce n'est pas donc une solution raisonnable.

Par l'*apodioxis*, on déprécie l'*ethos* de son adversaire, plutôt que son *logos*. On suggère par cette figure que l'argument qu'il avance n'est pas digne de discussion. Ainsi, Cléone répond à Arcas, quand il lui demande deux fois pourquoi elle s'intéresse à Thésée:

Si tu veux que je t'aime, Arcas,
 Fais ce que je souhaite,
 Et ne réplique pas.

Elle le traite ainsi en enfant, qui ne recevra sa récompense (son amour) qu'en lui obéissant.

Cette remontrance est un des rares moments comiques dans la pièce.

Vers la fin de l'opéra, Médée révèle qu'elle prépare la mort de Thésée. Dorine, toujours habile à distinguer le sens caché d'un discours, fait remarquer avec ironie, "Quoi! cette grande cérémonie est sa mort que l'on prépare?" (V, ii) En reconnaissant que la "cérémonie" attendue est, en fait, le meurtre, elle emploie la figure *aphorismus*, qui corrige un terme. Dans ce cas, le mot cérémonie est un *euphémisme* assez sinistre parce que ceux qui préparent la célébration ne comprennent pas le mal que l'on va perpétrer.

La répétition porte une certaine force argumentative, et la figure *épimone*, ou l'on revient plusieurs fois à la même idée en utilisant les mêmes mots, peut renforcer une preuve ou un jugement de valeur. L'effet est parfois subliminal. Tandis que Quinault n'emploie pas les formules rhétoriques de répétition dans les discours des personnages individuels pour soutenir leurs propres causes, certains mots reviennent avec insistance à travers l'opéra. Parmi ces mots, on trouve, par exemple, amour, gloire, plaisir, victoire, mort, charmes, etc., et leurs dérivés.¹⁴⁷ Nous avons parlé du rôle de la justification des actions faites par les personnages (surtout Médée) dans cet opéra, et de l'importance de l'excuse employée par Égée et Médée comme argument pour défendre leur conduite. Les figures rhétoriques que choisit Quinault pour cette stratégie dramatique sont l'*apoplanèse*, la *proecthesis*, la *dichologia* et la *comminatio*.

Églé élude la réponse de l'offre de mariage d'Égée par une sorte de digression "évasive" (Halsall, L'Art 183), l'*apoplanèse*. Elle parle de son respect et de sa révérence

¹⁴⁷ Les répétitions n'y sont pas de simples chevilles qui ont pour fonction de concorder avec les refrains musicaux. En fait, il y a très peu de différence à l'égard des répétitions des paroles dans le livret et dans la partition.

pour le Roi. Égée ne se laisse pas tromper par cette rhétorique: “Vous parlez de respect, dit-il, quand je parle d’amour” (I, viii).

On trouve la *proecthesis*, une figure par laquelle on se défend en donnant des raisons pour ses actions, dans le discours de Médée. Faisant appel à notre pitié, elle s’excuse des crimes les plus affreux. Elle reproche plutôt à l’Amour de l’avoir poussée à les commettre (II, ii). Mais si la rhétorique fonde son argument sur le probable, comment justifier une excuse par l’action d’une figure mythologique personnifiée? La Médée que peint Quinault, comme le même personnage dans la littérature classique, accepte l’intervention des divinités dans la vie humaine. Cependant, on voit que les autres personnages de la pièce ne poussent pas cette prévention jusqu’à une telle extrémité. L’argumentation de Médée n’est donc pas fondée sur la raison.

À la différence de la *proecthesis*, la *dichologia* offre une excuse raisonnable. Cette figure est peut-être la stratégie persuasive la plus efficace dans Thésée. Quinault reconnaît qu’à peu près toute excuse est “raisonnable” du point de vue du personnage intéressé. La coercition exercée sur Églé par Égée (I, viii), l’inconstance mutuelle du Roi et de Médée (II, ii), la mort de Thésée proposée par Médée et Égée, et la décision du Roi de tuer Thésée sont toutes des stratégies ou des intentions basées sur de tels prétextes. Cependant, quand Médée crie vengeance, elle n’offre aucune excuse logique. La “preuve” rhétorique n’est, dans ce cas, qu’un appel fort et direct au *pathos*: à la crainte, en l’occurrence.

Une autre preuve de la puissance rhétorique de l’antagoniste principale, Médée,

est qu'elle seule profère des menaces. Cette figure persuasive, ou dissuasive, s'appelle la *comminatio*.¹⁴⁸ La scène du supplice, celle du sacrifice d'Églé, et la sortie finale de Médée sont pleines de ces menaces, stratégie rhétorique qui comporte un fort appel au *pathos*.

6. D'AUTRES FIGURES ARGUMENTATIVES DU DISCOURS

On rencontre quelques-unes des figures "macrostructurales de second niveau" énumérées par Molinié, dans *Thésée*. Celles-ci sont surtout des procédures littéraires qui, en l'absence d'un narrateur, persuadent le spectateur en lui faisant mieux comprendre l'action dramatique.

Le premier de ces mécanismes est l'*anacéphaléose*, "une récapitulation . . . des événements qui ont scandé le drame jusque-là" (Aquié 53). Le compte rendu fait par Cléone de la bataille et du rôle dans celle-ci qu'a joué Thésée, et l'aveu par Médée de l'égorgement de ses enfants offrent des discours qui renseignent l'auditoire sur les circonstances antérieures au début de la pièce. De tels récits sont indispensables à la caractérisation dans un opéra, où la durée de l'intrigue est raccourcie à ce point.

Dans le même dessein, Quinault emploie l'*auxèse*, ou amplification par "un enchaînement d'expressions hyperboliques dans une orientation continue et méliorative" (Aquié 78). Les descriptions de Thésée comme héros, le chant des bergers sur les plaisirs de l'amour, et le chant des Furies sur les tourments des Enfers illustrent cette figure. Le chant des Furies est curieux parce que l'hyperbole est péjorative, tandis que Molinié spécifie que

¹⁴⁸ Molinié explique ce terme: "Elle est à l'œuvre lorsque le locuteur menace l'interlocuteur de malheurs, s'il ne change pas d'attitude. La *comminatio* est donc un moule argumentatif qui commande toute la position et l'orientation des propos de celui qui parle" (Aquié 95).

les expressions de l'*auxèse* sont mélioratives (78). Cependant, dans ce cas, il s'agit d'un éloge ironique de la souffrance. On reconnaît dans les sujets de ces trois exemples, l'intention didactique de renforcer la *doxa* qui valorise la gloire, l'amour, et le plaisir.

La *palinodie* est un "changement brusque et fréquent d'opinion selon les circonstances et l'intérêt personnel" (Larousse). Molinié dit que la *palinodie* "désigne proprement un discours qui se rétracte, un discours qui dit le contraire d'un discours précédent, prononcé par le même locuteur, sur le même sujet, en principe adressé aux mêmes récepteurs" (Aquié 275). C'est la figure rhétorique qui informe la volte-face de Médée (IV, vi), quand elle rétracte sa punition de Thésée (et d'Églé) puis arrange la mort de Thésée. Le mensonge n'est pas une figure rhétorique. Néanmoins, dans cet opéra, il est assez efficace pour tromper les innocents, Thésée et Églé, qui répondent naïvement quand Médée fait semblant de les épargner: "Quel bonheur surprenant pour nous cœurs amoureux!" (IV, vi)

7. CONCLUSION

Cette tragédie lyrique qui s'appelle Thésée, paraît sous le nom de celui qui, avec sa bien-aimée, incarne les vertus aristotéliennes: la beauté, l'honnêteté, la fidélité, le courage, la jeunesse, et l'honneur. Cependant, il est clair que Quinault voulait mettre en relief ces valeurs en les distinguant des vices opposés, dépeints dans les personnages de Médée et d'Égée. Une simple récapitulation des passages examinés dans cette étude nous rappelle que l'on trouve la plupart des figures argumentatives pertinentes dans les discours de ces deux manipulateurs. Médée personnifie l'envie, la haine, la vengeance et la cruauté. Égée représente la vieillesse, l'orgueil, la lâcheté, la tyrannie et la faiblesse morale. Les figures

rhétoriques dans leurs discours facilitent l'auto-justification aussi bien qu'une argumentation destinée à persuader leurs victimes choisies.

Nous n'avons pas exploré les preuves dont disposait Quinault pour émouvoir le spectateur, ni les figures d'*éthos*, qui cherchent à le persuader par l'autorité et par le caractère. Cependant, en isolant plusieurs des stratégies logiques, nous voyons que l'action et l'argumentation sont conçues pour instruire, et sont donc pragmatiques. Thésée et Églé représentent des modèles à suivre. Leur amour est censé nous plaire et leur vertu nous inspirer. Mais, aussi bien que notre admiration pour ces modèles, c'est également l'antipathie pour Médée et pour Égée qui nous persuade de l'idéologie qu'avance Quinault dans l'œuvre. Ce sont les stratégies paralogiques des "méchants" qui rendent si dramatique la scène de la reconnaissance de l'épée. Selon Perelman, "si la référence à un modèle permet de promouvoir certaines conduites, la référence à un repoussoir, à un antimodèle permet d'en détourner" (Traité 492). Dans ce contexte, selon lui, "l'action de l'antimodèle est la plus efficace" (492).

Dans Thésée l'action des antimodèles est efficace, par ailleurs, pour générer le conflit dont dépend le drame. C'est un opéra fortement argumentatif même si, à première vue, les divertissements semblent peu discursifs. L'analyse rhétorique permet aux interprètes de découvrir le sens de la structure imposée par Quinault et Lully. Celle-ci présente une alternance entre le conflit dramatique et le commentaire didactique dans les scènes de spectacle, de plaisir, et de repos.

En plus, une appréciation de toutes les stratégies rhétoriques du livret illumine minutieusement les possibilités interprétatives qui s'offrent aux chanteurs. Idéalement, le

mariage des gestes rhétoriques et des expressions du visage qui accompagnent les paroles est basé sur une étude solide du raisonnement que mettent en cause chaque mot et de chaque phrase. À mon avis, cette attention au texte peut rendre une interprétation beaucoup plus compréhensible et persuasive au spectateur, particulièrement au spectateur non-francophone.

L'attention et les applaudissements du public, les éloges et le plaisir des artistes témoignent de la validité d'une interprétation "rhétorique" de l'opéra. Thésée, bien que la pièce fasse partie d'"un théâtre hautement stylisé" (Girdlestone 119), n'est pas du tout superficielle. L'application pratique de l'étude rhétorique rend justice, peut-être, à la logique de la pièce. L'analyse ci-dessus montre, je l'espère, que Quinault a su exploiter les stratégies de l'argumentation pragmatique pour rendre sa pièce plus plausible et donc plus persuasive.

CONCLUSION

Dans ce survol de la rhétorique pragmatique de Philippe Quinault, on a essayé de montrer que ce poète s'adapte aux circonstances - au genre, à l'occasion et au destinataire qu'il vise. Chacun des trois genres que nous avons étudiés lui offre un cadre distinct pour employer des mécanismes rhétoriques qui persuadent le récepteur, selon le but désiré. On a identifié les stratégies que Quinault trouve efficaces dans ses épîtres dédicatoires, y compris les odes, dans ses prologues, et dans une de ses tragédies lyriques.

L'étude des épîtres dédicatoires nous a permis de connaître un peu le monde dans lequel travaillait Quinault. On voit que, dans ses dédicaces, le poète se présente en homme d'esprit, mondain, mais discret. Au respect mutuel qui lie l'écrivain à son protecteur, Quinault ajoute des éléments rhétoriques qui amusent, qui flattent et qui font plaisir au lecteur. Ce sont les appels au *logos* et à l'*èthos* qui persuadent surtout celui-ci. La formalisme et le caractère public du genre excluent la spontanéité intime qui est souvent la marque de l'appel au *pathos* dans une lettre, par exemple, qui d'habitude ne concerne que deux personnes. Puisque les dédicaces étaient publiées avec les pièces, le rapport entre l'auteur et le destinataire ne reste pas secret. La tradition des Rationes dictandi ne demande pas qu'un écrivain impressionne son mécène par l'originalité de ses compliments, mais qu'il le fasse par l'adresse de leur expression. L'art de l'écrivain, dans les textes de Quinault, consiste à choisir des sujets conventionnels et à les traiter dans un langage élégant et flatteur, qui loue le protecteur et qui, à la fois, amuse le public. Les "armes" rhétoriques dont Quinault se sert dans ce dessein sont surtout l'*amplification* (hyperbolique), l'*atténuation* (litotique) et les topiques de la comparaison et de l'analogie. Le *paradoxe*, figure du *logos*, convient au

style ingénieux qu'utilise le poète en faveur d'un lecteur qu'il juge intelligent, habitué au discours superficiel, mais raisonné, de la noblesse.

Dans les odes qu'il dédiait à Louis XIV, Quinault conseillait à son souverain de quitter ses exploits glorieux et de s'adonner aux plaisirs qu'on trouvait à la cour: l'amour et les divertissements. Les topiques et les figures fournissent en abondance des stratégies pour appuyer les arguments en faveur ou de l'amour ou de la guerre. L'*antithèse*, la *prosopopée*, l'*allégorie* et le *paradoxe* sont les figures qui rendent ces dédicaces en vers si animées et si recherchées. Notre étude a établi que la rivalité entre "l'amour et la guerre" est une question politique fondamentale dans les écrits de Quinault. À cet égard, la persuasion dans ses odes combine l'épidictique et le délibératif. Cependant, le but principal de l'épître dédicatoire, chez cet auteur, est de plaire.

L'absence de dédicace dans les tragédies lyriques qui suivent la publication de Cadmus et Hermione et d'Alceste, indique clairement que Quinault et Lully se sont rendu compte de sa superfluité quand elle figure à la tête d'une tragédie lyrique avec prologue laudatif. Le prologue est un genre qui appartient vraiment à l'époque et au contexte social où travaillaient ces collaborateurs. Le traitement rhétorique du prologue quinaultien, et les extravagances que Louis XIV permettait à l'auteur méritent l'attention des critiques modernes. Avec ses somptueux décors, ses chœurs, ses corps de ballets, ses costumes riches et ses centaines de plumes d'autruche, le prologue restait, néanmoins, un moyen de confirmer la politique du roi qui l'avait payé. Le monde allégorique dépeint sur la scène offre aux récepteurs une propagande dictée par Louis XIV. Par ses structures grammaticales (surtout par l'impératif, qui vise le spectateur dans les assertions professées), la rhétorique du prologue encourage

chez lui une participation affective. En même temps, le prologue instruit le spectateur, et, sans doute, il lui plaît. Mais, son but est surtout de le captiver et de l'émouvoir. L'auteur suscite chez le spectateur l'émerveillement, la fierté, et soumission presque religieuse au Roi-Soleil.

On n'a pas traité des pièces de théâtre traditionnelles de Quinault, c'est-à-dire, son théâtre non-musical. Ses pièces sans musique avaient du succès, mais c'était comme librettiste que le poète s'est montré nonpareil. Lully et Quinault ont eu la chance d'"inventer" une espèce d'opéra "français" au moment propice où Louis XIV cherchait justement un tel spectacle pour divertir et pour endoctriner ses sujets. Thésée reste typique parmi leurs tragédies lyriques: pas du tout frivole, la pièce dramatise un argument sérieux, moral, et idéologique. Notre analyse a tenté de montrer que le librettiste manipule les topiques et figures du *logos* afin de persuader l'auditoire de certains préceptes qu'approuvaient le roi et l'Académie française. Ces préceptes affirment que la conduite du monarque doit être exemplaire, que l'amour doit être "pur" et partagé entre des amants dignes l'un de l'autre, et qu'on doit respecter la succession royale. La musique, les divertissements, les danses, les machines et les effets spéciaux (tout ce qui "plaît" à l'auditoire) à part, la tragédie lyrique de Quinault cherche à l'instruire. Sa principale stratégie rhétorique dans Thésée, l'*exemple*, poursuit ce but.

Pierre Zoberman distingue le genre épideictique de l'éloquence d'apparat. Mais ses commentaires sur les discours oratoires de l'époque de Louis XIV s'appliquent aussi aux discours écrits. Il parle de l'efficacité d'une critique rhétorique des discours oratoires qui à

mon avis convient bien à ces œuvres de Quinault. Dans le passage suivant, Zoberman résume ce que l'on a entrepris de faire dans cette étude des stratégies persuasives du poète:

Les traités de rhétorique et les manuels scolaires sont fort abondants. On n'en manque pas moins, en se fondant sur ces seules sources, une perspective empirique qui permette de juger de l'adaptation d'un texte oratoire aux circonstances de sa présentation. (19)

On a essayé ici d'expliquer la réussite de quelques textes de Quinault. C'est "le rapport dynamique entre texte et contexte", comme le précise Zoberman (19), qui détermine la réussite de ces écrits de Quinault. Son théâtre plaisait et ses tragédies lyriques ont été couronnées de succès pendant l'époque de leur création et pendant les décennies qui l'ont suivie. À en juger par sa carrière dans cette société dure et souvent égoïste, où la survie n'était pas assurée, Philippe Quinault s'est facilement élevé au sommet de l'échelle sociale. Il a pu vivre sans s'engager dans les petites rivalités. Plus important, malgré la censure de certains auteurs, surtout Boileau, il est resté l'ami du roi. À mon avis, sa compétence persuasive était aussi évidente dans sa vie que dans ses textes.

Le but pragmatique poursuivi par cette étude de Philippe Quinault est double: l'analyse rhétorique de ses œuvres peut approfondir notre connaissance d'un corpus littéraire resté inexploré de nos jours, et elle peut contribuer à la compréhension nécessaire pour bien interpréter sur scène les tragédies lyriques. L'examen minutieux des procédés rhétoriques permet une technique de "recomposer" un texte, c'est-à-dire, de réfléchir sur le processus créatif de l'auteur. On le voit ainsi au travail, au niveau des mots, des phrases, des vers (ou des paragraphes), des grandes divisions de l'œuvre, enfin de l'œuvre dans son ensemble. Le metteur en scène qui veut comprendre ce processus mental quand il fait représenter Thésée

(ou le chanteur qui y joue un rôle) connaît l'œuvre à bien des égards. Il connaît les intentions de l'auteur, la motivation de ses personnages et l'attitude de son protecteur. Il comprend l'importance du texte,¹⁴⁹ et il sait l'accentuer avec des gestes appropriés et révélateurs. L'application de la théorie rhétorique à l'analyse de la persuasion tentée dans les textes de Quinault fournit à l'interprète un moyen de participer à la pensée artistique de l'auteur, ce qui l'aidera à la comprendre et à la représenter sur scène plus fidèlement. Pareillement, il fournit au critique un moyen de juger l'œuvre qui tient compte de la valeur qu'elle possédait pour ses récepteurs du 17^e siècle.

¹⁴⁹ Les livrets de Quinault ont une valeur littéraire considérable, surtout quand on les compare aux autres livrets de l'époque ou à ceux d'une époque ultérieure.

OUVRAGES CITÉS

- Aquien, Michèle, et Georges Molinié. Dictionnaire de rhétorique et de poétique. Paris: La Pochotèque, 1996.
- Aristote. Poétique. Paris: Les Belles Lettres, 1969.
- - -, Rhétorique. Trad. Médéric Dufour. 3 Vols. Paris: Les Belles Lettres, 1960.
- - -, Rhétorique d'Aristote. Tome II. "Rhétorique à Alexandre". Trad. J. Barthélemy Saint-Hilaire. Paris: Librairie Philosophique de Ladrangue, 1870.
- Aubignac, François Hédelin, abbé d'. La Pratique du théâtre (1715). Genève: Slatkine Reprints, 1971.
- Boileau-Despréaux, Nicolas. Œuvres complètes. Paris: Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- - -, Poésie et extraits des œuvres en prose. Paris: Librairie Hachette, s.d. (huitième édition).
- Buijtendorp, Johannes B. A. Philippe Quinault: sa vie, ses tragédies et ses tragi-comédies. Amsterdam: H. J. Paris, 1926.
- Bossuet, Jacques. Sermons. 4 Vols. Paris: Garnier, s. d.
- - -, Sermons choisis. Paris: Librairie Hachette, 1901.
- Bushman, Donald. "Periodic Style." Encyclopedia of Rhetoric and Composition. Ed. Theresa Enos. New York: Garland, 1996.
- Camargo, Martin. "Ars Dictaminis." Encyclopedia of Rhetoric and Composition. Ed. Theresa Enos. York: Garland, 1996.
- Cicéron, Marcus Tullius. De l'invention. Trad. G. Achard. Paris: Les Belles Lettres, 1994.
- - -, De l'Orateur. 3 vols. Trad. Edmond Courbaud. Paris: Les Belles Lettres, 1959-1962.

- - -, Divisions de l'art oratoire, Topiques. Trad. Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1960.
- - -, L'Orateur. Du meilleur genre d'orateurs. Trad. Yon Albert. Paris: Les Belles Lettres, 1964.
- Coeyman, Barbara. "Opera and Ballet in Seventeenth-Century French Theaters: Case Studies of the Salle des Machines and the Palais Royal Theatre." Opera in Context. Portland: Amadeus Press, 1998.
- Corbett, Edward J. Classical Rhetoric for the Modern Student. New York: Oxford University Press, 1971.
- - -, Rhetorical Analyses of Literary Works. Oxford: Oxford University Press, 1969.
- Couvreur, Manuel. Jean-Baptiste Lully: musique et dramaturgie au service du prince. Paris: Marc Vokar, 1992.
- Dictionnaire de l'Académie Française. Genève: Slatkine Reprints, 1968 (réimprimé de l'édition de Paris: 1695)
- Dubois, J., et René Lagane. Dictionnaire de la langue française classique. Ed. Jean Dubois. Paris: Librairie Classique Eugène Belin, 1960.
- Dubos, Jean Baptiste, abbé. Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Genève: Slatkine Reprints, 1967 (réimprimé de l'édition de 1770; première édition, 1719).
- Dumarsais. Des Tropes ou des différents sens. Trad. Françoise Douay-Soublin. Paris: Critiques Flammarion, 1988.
- Dupriez, Bernard. Gradus: les procédés littéraires (Dictionnaire). Paris: UGÉ, 1980.
- Duron, Jean. Liner notes. Atys. Music by Jean-Baptiste Lully, libretto by Philippe Quinault. Les Arts Florissants. Cond. William Christie. Arles: Harmoni Mundi, 1987, 1996.
- Erasmus, Desiderius. Collected Works of Erasmus. Vol. 25. "De Conscribendis Epistolis"[1522] et "Conficiendarum Epistolarum Formula" [1520]. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- Fontanier, Pierre. Figures du discours ou des différents sens. Paris: Flammarion, 1968.
- Genette, Gérard. Seuils. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

- Gethner, Percy. "La fonction des sentences dans les opéras de Quinault." Cahiers de l'Association internationale des études françaises. xli (1989): 129-144.
- Girdlestone, Cuthbert. La Tragédie en musique (1673-1750). Genève: Librairie Droz, 1972.
- Gros, Étienne. Philippe Quinault: sa vie et son œuvre. Aix-en-Provence: Éditions "du Feu", 1926.
- Halsall, Albert W. L'Art de convaincre. Toronto: Paratexte, 1988.
- -, Victor Hugo et l'art de convaincre. Montréal: L'Univers des discours, 1995.
- Hirst, Russel. "Liturgy" dans An Encyclopedia of Rhetoric and Composition. Ed. Theresa Enos. New York: Garland, 1996.
- Joseph, Sister Miriam. Shakespeare's Use of the Arts of Language. New York: Hafner, 1947.
- La Fontaine, Jean de. Œuvres complètes. Vol. 1 Paris: Éditions Gallimard, 1954.
- Lamy, Bernard. La Rhétorique ou l'art de parler. Paris: Honoré Champion, 1998 (version de 1715; première version 1675).
- Lancaster, Henry Carrington. A Survey of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century. part 2, vol. II; part 3, vols. I, II; part 4, vol. II; part 5. Paris: Les Belles Lettres, 1936-1942.
- Lanham, Richard. A Handbook of Rhetorical Terms. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Larousse: Petit dictionnaire de la langue française. Ed. Jean Dubois. Paris: Librairie Larousse, 1987.
- LeCerf de Fréneuse de la Viéville, Jean-Laurent. Comparaison de la musique italienne et de la musique française. Bruxelles: F. Foppens, 1704-1706, réimprimé (vols. 2-4) dans Histoire de la Musique. Amsterdam: Bonnet, 1721, 1725, 1726.
- Lincoln Library of Essential Information. Buffalo: Frontier Press, 1928.
- Mailloux, Steven. "Reception Study." Encyclopedia of Rhetoric and Composition. Ed. Theresa Enos. New York: Garland, 1996.

- Molière. Oeuvres complètes de Molière. Vol. 1 Paris: Éditions Garnier Frères, 1962.
- Montague, Gene. "Rhetoric and Literary Criticism". College Composition and Communication. (October, 1963): 168.
- Murphy, James Jerome. Three Medieval Rhetorical Arts. Berkeley: University of California Press, 1971.
- Nadal, Octave. L Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Corneille. Paris: Gallimard, 1948.
- Newman, Joyce Enith Watkins. Jean-Baptiste de Lully and his Tragédies Lyriques. Ann Arbor: UMI Research Press, 1974.
- Perelman, Chaïm. Le Champ de l'argumentation. Bruxelles: Presses Universitaires de Bruxelles, 1970.
- , et L. Olbrechts-Tyteca. Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- Petit dictionnaire de la langue française. Paris: Librairie Larousse, 1987.
- Quinault, Philippe. Les éditions employées pour l'étude des dédicaces sont à l'APPENDICE VI.
- , Théâtre. Genève: Slatkine, 1970.
- , Théâtre choisi. Ed. Victor Fournel. Paris: Laplace, Sanchez et 2. Cie., 188
- Quintilien. Institution oratoire. Trans. Jean Cousin. 7 vols. Paris: Les Belles Lettres, 1975.
- Racine, Jean. Théâtre complet. Paris: Garnier Frères, 1980.
- Reboul, Olivier. La Rhétorique. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. Rhétorique à Herennius. Trad. Guy Chard. Paris: Les Belles Lettres, 1989.
- Todorov, Tzvetan. Les Genres du discours. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- Zoberman, Pierre. Les Cérémonies de la parole: L'éloquence d'apparat en France dans le dernier quart du XVIIe siècle. Paris: Honoré Champion, 1998

APPENDICE I

DÉDICACE DANS LA COMÉDIE SANS COMÉDIE

A
MONSEIGNEUR
LE MARQUIS
DE LA
MAILLERAYE,
GRAND-MAITRE
DE L'ARTILLERIE
DE FRANCE

MONSEIGNEUR,

Le Sujet de cette Comedie est si peu ordinaire, qu'il à sans doute besoin, pour être souffert, d'une protection qui ne soit pas commune: nous vivons dans un Royaume, où presque naturellement tout ce qui est nouveau paroît toujours agréable: mais vous savez qu'ordinairement une estime de cette nature finit avec autant de promptitude qu'elle commence, & que l'on n'est pas long-temps à trouver des deffauts dans les choses les mieux receuës, quand on n'y rencontre plus la grace de la nouveauté. C'est ce qui me fait craindre que cette Piece de Theatre, toute differente des autres, ne conserve pas dans son impression le bruit favorable que ses representations lui ont acquis, qu'apres avoir paru heureusement avec éclat sur la Scene, elle n'ait pas la même ornement. Ce mauvais succès serait inévitable, si je n'avois trouvé le secret de rendre cet Ouvrage plus glorieux qu'il ne fut jamais, en le consacrant à la Personne du monde la plus illustre. Je m'asseure, MONSEIGNEUR, qu'il seroit inutile de rien dire de plus pour faire connoître que c'est de vous de qui je veux parler: l'éclat de la Naissance & la grandeur de Courage, qui rendent aujourd'hui les Hommes si considerez, ne sont pas les seules sources, dont vous pouvez tirer toute vôtre gloire; Le bonheur d'[e]tre Fils d'un Pere fameux par tant de Batailles gagnées, & par tant de Sieges heureusement achevez, n'est pas un avantage que vous comptiez entre ceux qui vous sont propres: Ce n'est pas aussi parce que vous êtes brave au dernier point que vous êtes extrêmement louable, puis qu'étant sorti du plus vaillant de nos Heros, la plus haute Valeur ne peut être en vous qu'un bien hereditaire: C'est par l'éclat de vôtre Esprit & par la grandeur de vôtre Ame que vous êtes principalement digne de l'admiration de tous ceux qui connoissent le veritable Merite. Bien qu'il semble qu'une Fortune aussi grande que la vôtre, ne puisse être conservée que par des soins sans relache & par des complaisances sans reserve, toute la France est justement persuadée qu'il n'y a point de belle Connoissance que vous n'ayez acquise, ni d'éclatante Vertu que vous n'ayez pratiquée. La foiblesse de mes espressions ne pourroit m'empêcher de dire un nombre presque infini de choses brillantes sur une si riche matiere, si je ne craignois que mon zele ne devint indiscret, & qu'en découvrant vôtre avantage. J'ose esperer toutefois que vous aurez la bonté de souffrir avec indulgence ce qui me reste encore nécessairement à vous dire, puis que vous n'y trouverez rien de glorieux que pour moi & que ce ne sera qu'une protestation très-respectueuse d'être toute ma vie,

MONSEIGNEUR,

Vôtre très-humble & très-obeissant serviteur

QUINAULT

APPENDICE II

DÉDICACE DANS L'AMANT INDISCRET

À Monseigneur

MONSEIGNEUR LE DUC DE CANDALE ET DE LA VALETTE
PAIR ET COLONEL

General de France, Gouverneur et Lieutenant General pour le Roy en ses pays de Bourgogne, Bresse, haute et basse Auvergne, et General des armées de sa Maiesté en Catalogne, Roussillon et Cerdagne, etc.

MONSEIGNEUR,

La personne du Monde qui merite la moins votre estime, oze icy vous demander l'honneur de votre protection. C'est un INDISCRET qui deuiet ambitieux et qui malgré ses foiblesses s'asseuré de se pouuoir rendre illustre en se consacrant à vous. Encore qu'il n'a guere fait paroistre de iugement depuis que ie l'ay fait cognoistre en ce Royaume, il n'a pas laissé de remarquer que toute la France est fortement persuadée de la iustesse du discernement que vous faites de toutes choses, et il n'a point est assez, estourdy, pour ne se pas aperceuoir qu'il doit tout le bruit qu'il s'est acquis sur nostre theatre, à l'indulgence que vous auez eué pour ce qu'il a de defectueux; Il a bien reconu que toute la Cour n'a trouué son caractere plaisant, que parce que vous auez tesmoigné que vous ne le trouuiez pas desagreable: Et bien qu'il fasse toute sa gloire d'un deffaut qui la rend indigne de toute sorte de bonnes fortunes, il s'est imaginé qu'il n'a qu'à separer de l'esclat de votre Nom, pour se mettre dans une haute estime et passer mesme pour un AMANT à la mode. Pour moy, MONSEIGNEUR, Je vous aduouray que d'abord son dessein m'a semblé temeraire; mais en suite il m'a paru si fort aduantageux qu'il ne m'a pas esté possible de le desaprouer. Ce n'est pas que ie veuille prendre icy l'occasion de publier à vostre gloire tout ce que l'on peut dire de merueilleux sur un sujet si brillant et si peu commun; ie pourrois dire avec verité, que vous descendez d'un nombre infiny de Heros, dont les belles actions sont les plus riches ornements de l'Histoire; mais que les superbes auantages que vous pouuez tirer de cette glorieuse naissance, ne sont pas vos qualitez les plus illustres et que vostre propre valeur vous peut donner assez de gloire pour n'auoir pas besoin de celle de vos Ancestres, i'adiousterois encor sans vous flatter que la Fortune, quand elle vous seroit extremement fauorable, ne pourra jamais égaler en vous par ses faueurs, celles que le Ciel et la Nature nous ont faites, et que malgré toutes ses richesses elle sera tousiours insolvable pour payer ce qu'elle doit à vostre Merite. Enfin MONSIEGNEUR, ie pourrois m'estendre avec éclat sur les charmes de votre Personne, sur les lumieres de votre Esprit, et sur la grandeur de votre Coeur, si je n'estois asseuré que ce sont des merueilles au dessus des louanges les plus ingenicuses. Je n'ay garde de vouloir renfermer dans une simple lettre une matiere dont un iuste volume ne pourroist contenir que la moindre partie, et ie ne doute pas que ie ne pourrois entreprendre de faire icy votre Eloge, sans deuenir autant Indiscret que celui que i'ose vous offrir. C'est ce qui m'oblige à vous dire que ie borne tous mes desseins à prendre icy l'occasion de vous protester que ie suis avec une passion tres-ardente & des respects tres-profonds,

MONSEIGNEUR,

Vostre tres-humble & tres-obeissant seruiteur,

QUINAULT

APPENDICE III

DÉDICACE DANS LA GÉNÉREUSE INGRATITUDE

A TRES-HAUT
ET TRES-PUISSANT PRINCE
ARMAND
DE BOURBON,

PRINCE DE CONTY, Prince du sang, Pair de France, Grand Maistre de la Maison du Roy,
Gouverneur et Lieutenant General pour sa Majesté en Guyenne, Viceroy et Capitaine General de ses
Armées en Catalogne, Roussillon, etc.

MONSEIGNEUR,

Encore que j'aye assez d'ambition pour oser vous offrir cet Ouvrage de Theatre. je n'ay pas assez de vanité pour m'asseurer qu'il soit digne de la protection de VOSTRE ALTESSE, je suis persuadé que vous avez des lumieres si peu communes, que vous y découvrirez des defauts aux endroits mesme. où les plus Spirituels ont creu remarquer quelques beautez; et j'ay bien lieu de craindre que vous ne protegiez à regret ce que vous condamnerez avec justice. Cette consideration toutesfois n'a pu retenir mon zele: Je me suis flatté de l'espoir, que VOSTRE ALTESSE aura la honté [sic]de recevoir avec indulgence ce que je luy presente avec un respect tres-profond, et j'ay creu que si le dessein, que j'ay fait de luy consacrer cette Tragi-Comedie, est un dessein temeraire, c'est au moins une de ces belles temeritez, dont les plus mauvais succès ne sont jamais honteux. Il m'a semblé que je ne pouvois mieux cacher ce que cette Production d'esprit a de defectueux, qu'en luy donnant pour Protecteur [un] PRINCE, de qui les qualitez n'ont rien que d'admirable; et je me suis imaginé que je ne luy pouvois ajouter plus d'eclat, qu'en empruntant celui de vostre Nom. Je m'estendrois icy sur les louanges de VOSTRE ALTESSE, s'il m'estoit possible de traiter avec un art assez peu commun une matiere si fort extraordinaire. Quand je pretendrois publier à toute la France les merveilles de vostre Coeur et de vostre Esprit; la Renommée en a déjà si bien informé tout le Monde, que je ne publierois rien de nouveau. Vous scavez, MONSEIGNEUR, que nous autres Escrivains nous n'excellons qu'en debitant d'agreables mensonges à qui nous avons donné le nom d'inventions; et quand je voudrois dire que les avantages particuliers de ces Grands Hommes, que nous appellons Demi-dieux, sont tous assemblez en VOSTRE ALTESSE, je suis assuré que je ne dirois rien que de veritable. Puisque je suis reduit à ne pouvoir dire a vostre gloire que des veritez, j'oseray vous demander la permission d'en publier encore une, qui concerne mes interests, & que n'est pas moins certaine que les precendent. C'est que je suis avec une passion tres-respectuese, et tres-inviolable.

MONSEIGNEUR,

De Vostre Altesse,

Le très-humble & très-
Obeissant serviteur,

QUINAULT

APPENDICE IV

DÉDICACE DANS CADMUS ET HERMIONE

L'ACADÉMIE
ROYALE
DE MUSIQUE

AU ROI

Grand Roi, dont la valeur étonne l'Univers,
J'ai préparé pour vous mes plus charmans concerts;
Mais je viens vainement vous en offrir les charmes;
Vous ne tournez les yeux que du côté des armes:
Vous suivez une voix plus aimable pour vous,
Que les foibles appas de mes chants les plus doux;
Vous courez où la Gloire aujourd'hui vous appelle,
Et dès qu'elle a parlé, vous n'écoutez plus qu'elle.
Vous destinez ici mes chansons & mes jeux
Aux divertissemens de vos peuples heureux;
Et lorsque vous allez jusqu'au bout de la terre
Comblent vos ennemis des malheurs de la guerre,
Vous laissez, en cherchant la peine & les combats,
Les plaisirs de la paix au coeur de vos Etats.
Mais croyez-vous, grand Roi, que la France inquiète
Puisse trouver sans vous quelque douceur parfaite,
Et que rien de charmant attire ses regards,
Quand son bonheur s'expose aux plus affreux hasards?
Non; l'on ne craint que trop votre ardeur héroïque;
Jusques à vos Sujets l'effroi s'en communique:
Ceux que vous attaquez ont moins à se troubler;
Nous avons plus à perdre & devons plus trembler.
L'empire où vous régnez, sans chercher à s'accroître,
Trouve assez de grandeur à vous avoir pour maître.
Votre règne suffit à sa félicité;
Souffrez qu'il en jouisse avec tranquillité.
Soyez content de voir, au seul bruit de vos armes,
Tant d'Etats agités de mortelles allarmes,
Vos plus fiers ennemis abattus pour jamais,
Et l'univers tremblant vous demander la paix.

Qu'un peuple, dont l'orgueil attira la tempête,
Par son abaissement l'écarte de sa tête;

Et quand il n'est plus rien qui puisse résister,
Que la foudre en vos mains dédaigne d'éclater.
D'un regard adouci calmez la terre & l'onde;
Ne vous contentez plus d'être l'effroi du monde,
Et songez que le ciel vous donne à nos desirs
Pour être des humains l'amour & les plaisirs.

APPENDICE V

DÉDICACE DANS ALCESTE

Glorieux Conquérant
Protecteur des beaux Arts;
Grand Roi, tournez sur moi vos augustes regards.
Une affreuse saison désole assez la terre,
Sans y mêler encor les horreurs de la Guerre;
Tandis qu'un froid cruel dépouille les buissons,
Et des oiseaux tremblans étouffe les chansons,
Ecoutez les concerts que mon soin vous prépare :
Des fidèles amours je chante le plus rare,
Et des vainqueurs fameux j'ai fait choix, entre tous,
Du plus grand que le monde ait connu jusqu'à vous,
Après avoir couru de victoire en victoire,
Prenez un doux relâche au comble de la gloire:
L'hyver a beau s'armer de glace & de frimats,
Lorsqu'il vous plaît de vaincre, il ne vous retient pas;
Et fallût-il forcer mille obstacles ensemble,
La moisson des lauriers se fait, quand bon vous semble.

Pour servir de refuge à des Peuples ingrats,
En vain un puissant fleuve étendoit ses deux bras;
Ses flots n'ont opposé qu'une foible barrière
A la rapidité de votre ardeur guerrière;
Le Batave interdit, après le Rhin dompté,
A, dans son désespoir, cherché sa sûreté.
A voir par quels exploits vous commenciez la guerre,
Il n'a point cru d'asyle assez fort sur la terre,
Et de votre valeur le redoutable cours
L'a contraint d'appeler la mer à son secours.
Laissez-le revenir de ses frayeurs mortelles;
Laissez vous préparer des conquêtes nouvelles;
Et donnez le loisir, pour soutenir vos coups,
D'armer des ennemis qui soient dignes de vous.

Résistez quelque tems à votre impatience;
Prenez part aux douceurs dont vous comblez la France;
Et, malgré la chaleur de vos nobles desirs,
Endurez le repos & souffrez les plaisirs.

APPENDICE VI

BIBLIOGRAPHIE DES DÉDICACES DE PHILIPPE QUINAULT

Agrippa, roi d'Albe, ou le faux Tiberius. Amsterdam: chez Antoine Schelte, 1697. *Epistre au Roi, 1662.*

Alceste, ou le triomphe d'Alcide. Tragédie. Geneve: Slatkine, 1970. orig, Paris: 1778. *Au Roi, 1674.*

Amalasonte. Tragédie. Amsterdam: chez Antoine Schelte, 1697. *Epistre a Monseigneur Le Cardinal Mazarin, 1657.*

L'Amant indiscret ou le maistre estourdy. Comédie. Paris: Chez Toussaint Quinet, au Palais. Sous montée de la Cour des Aydes, 1656. *Epistre a Mns. Le Duc de Candale, 1654.*

Astrate, roy de Tyr. Tragédie. Paris: 1665. *Epistre a la Reyne.*

Bellerophon. Tragédie. Paris: 1688. *Epistre a Monseigneur le Duc de Chevreuse, 1671.*

Cadmus et Hermione. Tragédie. Genève: Slatkine, 1970. Orig. 1778. *Au Roi, 1673.*

La Comédie sans comédie. Amsterdam: A Wolfgang. Suivant la copie imprimée a Paris, 1662. *Epistre a M. Le Marquis de la Mailleraye, 1655.*

Les Coups d'Amour et de la Fortune. Tragi-comédie. Paris: suivant la copie imprimée a Paris, 1708. *Ode a Son Altesse de Guise, 1655.*

Le Fantosme amoureux. Tragi-comédie. Amsterdam: chez Antoine Schelte, 1697. *Epistre a Monseigneur le Comte de Saint Aignan, 1656.*

Le Feint Alcibiade. Tragi-comédie. Paris: 1682. *Epistre a M. Fouquet, Procureur General, Sur-Intendant des Finances, et Ministre d'Estat, 1658.*

La Genereuse ingratitude. Tragi-comédie pastorale. Amsterdam, Chez Antoine Schelte, 1697. *Epistre au Tres-Haut et tres-puissant Prince Armand de Bourbon, Prince de Conty, 1654.*

Le Mariage de Cambise. Tragi-comédie. Paris: suivante la copie imprimée a Paris, 1662. *Epistre a Son Altesse Royale, Monseigneur le Duc D'Aniou, Frere unique du Roy, 1659.*

La Mere coquette, ou les amans brouillez. Comédie. Amsterdam: chez Antoine Schelte,

1714. *Epistre a Madame la Duchesse de Montausier, Dame d'Honneur de la Reine, 1665.*

La Mort de Cyrus. Tragédie. Suivant la copie imprimée a Paris, 1708. *A Madame la Sur-Intendante, 1658.*

Pausanias. Tragédie. Amsterdam: chez Antoine Schelte, 1708. *Epistre a Monseigneur le Duc de Montausier, 1668.*

Stratonice. Tragi-comédie. Suivant la copie imprimée à Paris, 1708, *Epistre a M. Jeamin de Castille, Tresorier de l'Espagne, 1660.*

APPENDICE VII

LES ALLUSIONS POLITIQUES ET HISTORIQUES DANS L'ALLÉGORIE DES PROLOGUES

Les passages suivants qu'on tire de La Tragédie en musique de Cuthbert Girdlestone montrent l'influence des événements politiques sur l'*allégorie* dans les prologues de Quinault:

Cadmus et Hermione 27 avril 1673

“Palés, déesse des pasteurs, Mélisse, divinité des forêts et des montagnes, suivies de nymphes et de bergers, se réunissent pour chanter la beauté de la campagne au lever du jour et les bienfaits du soleil - entendez, du roi. Mais leur fête est interrompue par des bruits souterrains et une espèce de nuit qui oblige l'assemblée champêtre à fuir sur un chœur d'épouvante. Sa place est prise par l'Envie qui 'évoque le monstrueux serpent Python' et les Vents pour l'aider à troubler les beaux jours que le soleil donne au monde. Au cours du ballet elle essaie d'éteindre les feux du soleil, mais celui-ci lance des traits enflammés qui embrase le serpent et contraint l'Envie à abandonner la partie. Allégorie transparente: en 1673 la France est en guerre contre la Hollande à laquelle viennent de s'unir l'Autriche et le Brandebourg. 'Tu triomphes, Soleil, tout cède à ton pouvoir' n'est pour l'instant qu'un pieux souhait qui ne se réalisera qu'en 1678 avec la paix de Nimègue. Pasteurs et nymphes reviennent célébrer sa victoire et le dieu lui-même daigne enfin apparaître en proférant des vœux de bonheur universel” (Girdlestone 59-60).

Alceste 11 janvier 1674

[Le prologue d'Alceste] “se joue devant le palais des Tuileries. 'La nymphe de la Seine paraît appuyée sur une urne au milieu d'une allée dont les arbres sont séparés par des fontaines'. Elle déplore l'absence du roi, alors à la guerre, s'écriant jusqu'à huit fois:

Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas?

La gloire la rassure.

Vois comme sa valeur a soumis à la Seine
La fleuve le plus fier qui soit dans l'Univers; -

le passage du Rhin est du juin 1672” (Girdlestone 69).

Thésée 11 janvier 1675

“Dans le prologue le théâtre représente les jardins et la façade du palais de Versailles, le ‘château neuf’ achevé deux ou trois ans plus tôt. Son sens est que, malgré la guerre que le roi continue à porter chez ses ennemis, les Plaisirs, Amours et Jeux n’en ont pas moins leur place à la cour. 1674 est l’année des campagnes de Turenne en Alsace et au Palatinat et de la seconde conquête de la Franche-comté; janvier 1675 voit les Alliés chassés de l’Alsace” (Girdlestone 73).

Atys 10 janvier 1676

“L’année 1675 fut celle de la mort de Turenne, de la défaite de Créqui suivie de la reconquête de l’Alsace. Le prologue d’*Atys*, aussi pompeux que les précédents, est moins précis et se contente de louer l’humeur belliqueuse et la gloire du roi.

Le temps des jeux et du repos
Lui sert à méditer de nouvelles conquêtes.” (Girdlestone 77)

Isis 5 janvier 1677

“L’année 1675 avait vu trois victoires navales de Duquesne en Méditerranée. Quinault crut bon de les célébrer dans le prologue d’*Isis* dont les personnages sont la Renommée, Apollon et Neptune. C’est ce dernier qui entonne l’éloge du roi.

Publiez des exploits nouveaux.
C’est le même vainqueur
Si fameux sur la terre
Qui triomphe encor sur les eaux.” (Girdlestone 81)

Proserpine 3 février 1680

“Entre le 10 août 1678 et le 2 septembre 1679 s’échelonnent les signatures des cinq traités dont l’ensemble constitue la paix de Nimègue. Le prologue de *Proserpine*, composé pour être représenté en février 1680, célèbre ce moment le plus glorieux du règne. Il montre la libération de la Paix, tenue en esclavage par la Discorde et la Haine, grâce à l’intervention de la Victoire. La Félicité, l’Abondance, les jeux et les Plaisirs font l’éloge du vainqueur qui se sert de celle-ci pour faire triompher la Paix” (Girdlestone 84).

Persée 17 avril 1682

“Le prologue est le premier où il ne soit pas question de guerres et de victoires. Son sens est que, grâce au roi, la Vertu fait la paix avec la Fortune” (Girdlestone 90).

Phaéton 6 janvier 1684

“Le sens du prologue est que, grâce au roi, Saturne et Astrée ramènent l’âge d’or; en 1682-83, en effet, Louis XIV n’a aucune guerre sur les bras; c’est l’époque des ‘annexions pacifiques’. La flagornerie à l’adresse du Roi-Soleil y est encore plus épaisse que d’habitude” (Girdlestone 98).

Amadis 15 janvier 1684

“Dans le prologue, grâce à Louis XIV, Alquif et Urgande, roi et reine des fées, se réveillent pour faire représenter l’histoire d’Amadis” (Girdlestone 103). [Girdlestone est de l’avis que la pièce qui suit ce prologue est aussi sans “portée morale”. “C’est au spectacle et au chatoisement des émotions multiples que Quinault fait appel pour conquérir son public” (103). En ce qui concerne la propagande, ce prologue est donc le moins spécifique.]

Roland 8 janvier 1665

“Le prologue roule sur les dangers de l’amour et l’extinction du flambeau de la guerre par Louis XIV. (Nous sommes en 1684.) Démorgon, roi des Fées et le premier des Génies de la Terre, annonce la paix. ‘Tout cède au plus grand des héros’” (Girdlestone 112).

Armide 15 février 1686

“Dans le prologue la Gloire et la Sagesse s’unissent pour louer et suivre le roi. (Nous doutons que ‘les monstres’ que le roi est dit tenir dans les fers soit une allusion à la révocation de l’édit de Nantes, comme le croit Gros)” (Girdlestone 118).

APPENDICE VIII

RÉSUMÉ DES CAUSES ET DES EFFETS DANS THÉSÉE

Le raisonnement qu'emploie Quinault dans l'intrigue et qu'emploient les personnages principaux dans Thésée (selon la topique de la cause et des effets)

La cause, ou l'antécédent

Thésée est le héros.

Égée aime Églé

Médée aime Thésée.

Médée découvre l'amour de Thésée pour Églé.

Médée découvre l'amour d'Églé pour Thésée.

Médée exige qu'Églé feigne l'inconstance à Thésée, pour lui sauver la vie.

Églé ne peut cacher son amour pour Thésée, qui lui révèle son secret: il est le fils d'Égée.

Médée persuade Égée que Thésée est son rival, et aussi le rival de son fils, qu'il remplacera dans la succession royale. (Égée ne sait pas que Thésée est, en fait, son propre fils.)

Thésée fait le serment d'allégeance à Égée sur l'épée que le Roi lui avait "laissée pour servir un jour à la reconnaissance de son fils".

Égée comprend qu'Églé aime Thésée, qui lui rend son amour.

Le complot de Médée échoue, à cause de la reconnaissance de Thésée comme le fils du Roi.

Les divinités, plus puissantes que Médée,

L'effet, ou le conséquent

Il est digne de l'amour d'Églé et dangereux comme rival du Roi.

Il rejette Médée, qu'il persuade de chercher quelqu'un d'autre.

Elle encourage Égée à épouser Églé.

Elle jure de se venger.

Elle met Églé au supplice.

Thésée continue à l'aimer, malgré son indifférence.

Médée feint la compassion, mais elle se décide à empoisonner Thésée.

Égée consentit au meurtre de Thésée.

Égée reconnaît l'épée, et accepte Thésée comme son fils.

Il abandonne son dessein d'épouser Églé.

Elle jure de continuer à se venger, et fait que le palais s'obscurcit.

Minerve restaure la gloire dans le

louent la vertu de Thésée, d'Églé, et
d'Égée.

palais et tout le monde se réjouit.