



HAL
open science

Théâtre, musiques et danses chez les jésuites de Paris au temps du jeune Voltaire (1704-1711)

Marie Demeilliez

► To cite this version:

Marie Demeilliez. Théâtre, musiques et danses chez les jésuites de Paris au temps du jeune Voltaire (1704-1711). Cahiers Voltaire, 2019, 18, pp.152-162. halshs-02337443

HAL Id: halshs-02337443

<https://shs.hal.science/halshs-02337443>

Submitted on 19 Nov 2020

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

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

***Théâtre, musiques et danse chez les jésuites de Paris au temps du jeune Voltaire
(1704-1711)***

Publié dans *Cahiers Voltaire*, Société Voltaire/Centre international d'étude du XVIII^e siècle, vol. 18 (2019), pp.152-162.

Marie Demeilliez

Y a-t-il une meilleure éducation que de faire jouer Auguste à un jeune prince, et Émilie à une jeune princesse ? On apprend en même temps à bien prononcer sa langue, et à la bien parler ; l'esprit acquiert des lumières et du goût, le corps acquiert des grâces ; on a du plaisir, et on en donne très honnêtement. [...] Ce qu'il y avait de mieux au collège des jésuites de Paris où j'ai été élevé, c'était l'usage de faire représenter des pièces par les pensionnaires en présence de leurs parents. Plût à Dieu qu'on n'eût eu que cette récréation à reprocher aux Jésuites¹ !

Dans cette lettre de 1761, Voltaire rend hommage au théâtre des jésuites, qu'il a expérimenté au cours des sept années passées au collège Louis-le-Grand, d'octobre 1704 à août 1711². Depuis la création de ses premiers collèges, la Compagnie de Jésus accorde une grande place au théâtre dans sa pédagogie³ : celui-ci est considéré comme un des « exercices qui engendrent communément l'éloquence et y prennent naissance⁴ », les pièces constituant de vastes monuments de langue et de culture latine et la scène habituant les jeunes gens à parler aisément en public. Au début du XVIII^e siècle, le collège Louis-le-Grand, devenu l'un des établissements parisiens les plus prestigieux, donne des représentations particulièrement somptueuses, où, au théâtre, se mêlent désormais la musique, le chant et la danse. Vantés dans la presse et dans les guides de voyages du temps, aux côtés des représentations de l'Académie royale de musique ou de la Comédie-Française, ces spectacles courus séduisent les amateurs de théâtre, suivant un calendrier régulier, dont témoigne la cinquième édition de la *Description nouvelle de la ville de Paris* de Germain Brice, publiée à destination des visiteurs étrangers et des curieux, en 1706, alors que Voltaire est pensionnaire chez les jésuites :

On fait quelquefois des actions publiques dans le collège, qui attirent toujours un grand concours de monde. On représente au carnaval une petite tragédie latine. [...] Mais ce qui fait plus de bruit, est la grande tragédie que l'on représente au mois d'août, sur un théâtre élevé exprès, qui occupe tout le fond de la cour. Ce sont toujours des pensionnaires et des écoliers qui en sont les acteurs ; et les ballets de la composition des plus fameux maîtres, que l'on danse dans les intermèdes, en sont un des principaux ornements⁵.

Outre les deux représentations mentionnées par ce guide de Paris – une courte tragédie latine au carnaval, à laquelle on ajoute généralement des intermèdes chantés en vers français, une grande tragédie et un ballet en août – une ou deux autres pièces jalonnent l'année scolaire

¹ Voltaire à Giovanni Paolo Simone Bianchi, 2 novembre 1761, D10126.

² Sur les années de Voltaire au collège Louis-le-Grand, voir : René Pomeau, *Voltaire en son temps (1694-1791)*, Paris, Fayard, 1995, notamment le chapitre 4 ; René Pomeau, « Voltaire au collège », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 52/1, 1952, p. 1-10.

³ Sur ce point, la Compagnie de Jésus reprend une tradition séculaire de théâtre de collège, développée notamment au sein des collèges de l'Université de Paris. Pour une étude de cas, consacré au collège royal de Navarre, voir Marie Demeilliez, Estelle Doudet, Mathieu Ferrand et Éric Syssau (dir.), *Le Théâtre au collège*, Paris, Classiques Garnier (*European Drama and Performance Studies* 11), 2018.

⁴ Voir la *Ratio studiorum. Plan raisonné et institution des études dans la Compagnie de Jésus*, édition bilingue latin-français par Adrien Demoustier, Dominique Julia, Léone Albrieux, Dolorès Pralon-Julia, Marie-Madeleine Compère, Paris, Belin, 1997 : *Règles de l'académie des rhétoriciens et des humanistes*, § [515].

⁵ Germain Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris* [1684], N. Legras, Paris, 1706, p. 141-142.

à l'époque de Voltaire, données par les « petits pensionnaires » ou par les élèves de la classe de rhétorique⁶. Un dépouillement effectué pour l'établissement d'un catalogue des spectacles donnés dans les collèges parisiens⁷ nous a permis de retrouver les sources de 23 représentations données au cours de la scolarité de Voltaire au collège Louis-le-Grand (voir annexe). C'est à ce théâtre que le jeune Voltaire a forgé son goût pour les spectacles, parlés et chantés. De ses années collégiennes, date d'ailleurs le premier essai dramatique du jeune François Arouet : la mise en chantier de sa tragédie *Amulius et Numitor* (dont ne sont conservés que quelques fragments).

Un dossier sur Voltaire et la musique ne pouvait ignorer le théâtre musical qu'a goûté le dramaturge pendant ses années de collège. Le projet de ces quelques pages sera d'en dresser un rapide panorama, afin de documenter l'empreinte du théâtre jésuite sur la production dramatique de Voltaire.

Précisons d'emblée qu'on ne sait pas grand-chose de la participation de François Arouet aux spectacles jésuites : aucun des programmes imprimés pour les représentations conservés ne mentionne son nom. Il est néanmoins possible que Voltaire ait paru au sein d'un rôle collectif, dont les acteurs ne sont pas forcément nommés. En mai 1705, pour la représentation de *La Défaite de Solécisme par Despautère* par les petits pensionnaires (dont Voltaire était), il a pu figurer parmi les Troupes de Despautère et de Solécisme mentionnées à la distribution. L'année suivante, les acteurs ne sont pas identifiés dans le programme de la tragédie en musique *David et Jonathas* (1706), ni, dans le programme de *Narcisse* (1707), le chœur de Jeux du prologue, Diane, ou les troupes de Bergers et de Héros changés en fleurs : s'agit-il de chanteurs professionnels, comme pour les rôles solistes, ou d'élèves dont la répartition n'était pas décidée au moment de l'impression du programme ?

Quoi qu'il en soit, le jeune collégien assiste, comme des milliers de spectateurs, à ces fastueuses représentations : en août 1711, il narre dans une lettre pittoresque à son ami Fyot de La Marche les incidents qui ont animé la mise en scène de la tragédie donnée quelques jours plus tôt :

Une grosse pluie a fait partager le spectacle en deux après-dînées, ce qui a fait autant de plaisir aux écoliers que de chagrin au père Lejay ; deux moines se sont cassé le col l'un après l'autre si adroitement qu'ils n'ont semblé tomber que pour servir à notre divertissement ; le nonce de Sa Sainteté nous a donné huit jours de congé, M. Thévenard a chanté, le père Lejay s'est enroué ; le père Porée a prié Dieu pour obtenir un bon temps ; le ciel n'a pas été d'airain pour lui, au plus fort de sa prière, le ciel a donné une pluie abondante⁸.

Le théâtre du collège Louis-le-Grand au début du XVIIIe siècle

À l'époque de Voltaire, une année au collège jésuite comprend plusieurs rendez-vous théâtraux : les élèves de seconde se produisent traditionnellement au Carnaval avec une tragédie latine en trois actes, souvent agrémentée d'intermèdes musicaux ; les « petits pensionnaires » donnent à la fin du mois de mai ou au début du mois de juin un « drame » (en fait une comédie) ou une tragédie en trois actes, généralement mêlée d'intermèdes, pastorale ou cantates ; les rhétoriciens montent parfois sur scène en mars ; enfin des collégiens de toutes les classes se

⁶ La classe de rhétorique était l'avant-dernière année du collège, avant la classe de philosophie. Elle correspond à la classe de première des lycées modernes.

⁷ Voir Marie Demeilliez, « *Un plaisir sage et réglé* ». *Musiques et danses sur la scène des collèges parisiens (1640-1762)*, thèse de doctorat, univ. Paris-Sorbonne, 2010.

⁸ Voltaire à Claude Philippe Fyot de La Marche, [vers 7 août 1711], D6.

regroupent pour la tragédie latine et le grand ballet qui solennisent la distribution des prix du mois d'août.

Au prisme des sources conservées, le genre dramatique dominant la scène jésuite est la tragédie déclamée, en trois ou cinq actes, selon le degré de solennité de la représentation. Alors que dans les collèges de l'Université de Paris, les régents passent progressivement au français pour leur théâtre, la langue privilégiée chez les jésuites reste le latin, ce qu'explicitent les intermèdes de la tragédie (latine) *Lucius Junius Brutus, premier consul des Romains* jouée en août 1708 : « le génie latin indigné de ce que les pièces latines ne trouvent plus guère d'auditeurs, s'en prend au génie français, et forme la résolution de chasser du théâtre ce concurrent dangereux », avant que Mercure, venu le soutenir, ne prononce un « arrêt de bannissement contre le génie français »⁹. La principale source d'inspiration des jésuites pour leurs tragédies est l'histoire sainte, principalement l'Ancien Testament, mais aussi le martyrologe. Vient ensuite l'histoire antique, lue dans Hérodote (*Cyrus* en 1705, par exemple) ou Velleius Paterculus (*Codrus* en 1708) notamment.

Tragédies déclamées	Sources d'inspiration
<i>Josias</i> (1705), <i>Saul</i> (1706), <i>Adonias</i> (1706), <i>Menophis Pharaonis primogenitus</i> (1707), <i>Joseph établi vice-roi d'Égypte</i> (1707), <i>David Saüli reconciliatus</i> (1709), <i>Josephus venditus</i> (1709), <i>Benjamin captif</i> (1709), <i>Josephus fratres agnoscens</i> (1709)	Ancien Testament
<i>Cyrus</i> (1705), <i>Crésus</i> (1705), <i>Codrus</i> (1708), <i>Brutus</i> (1708), <i>Maurice empereur d'Orient</i> (1710), <i>Miltiades</i> (1711), <i>Crésus</i> (1711)	Histoire ancienne
<i>Maxime</i> (1706), <i>Agapit martyr</i> (1710), <i>Celse martyr</i> (1710)	Martyrologe

Quelques « comédies », alors nommées « drames », sont données par les « petits pensionnaires », sur des sujets inspirés de l'univers scolaire (*La Défaite de Solécisme par Despautère*¹⁰), de l'évangile (*L'Enfant prodigue*) ou simplement sur un défaut ridicule dont il s'agit de détourner les enfants : l'avarice avec *Phylochryse ou l'avare*, la nostalgie de l'enfance avec *La Fontaine de Jouvence*¹¹.

Un bon nombre de représentations (15 sur les 23 repérées entre octobre 1704 et août 1711) intègrent des moments musicaux, chantés et/ou dansés¹². Ces intermèdes musicaux prennent des formes variées : tantôt liés à la pièce déclamée, dont ils commentent l'action, un peu à la manière des anciens chœurs (*Benjamin captif*, *Agapit martyr*, par exemple), tantôt sur un sujet propre, évoquant l'actualité (*La Paix naissante*, *la Paix troublée*, *la Paix établie*, ou encore *La Dispute des Dieux sur l'éducation de M^{sr} le duc de Bretagne* en 1705), voire s'articulant pour constituer une véritable tragédie en musique, comme en 1706 *David et Jonathas*, adaptation en trois actes de la célèbre tragédie de Bretonneau (livret) et Charpentier (musique) créée en 1688, sur un sujet biblique, ou l'année suivante, *Narcisse*, sur un épisode emprunté aux *Métamorphoses* d'Ovide. Enfin, chaque mois d'août, un grand ballet est

⁹ *Lucius Junius Brutus, Premier consul des Romains, tragédie, sera représentée au collège de Louis le Grand, des pères de la Compagnie de Jésus, pour la distribution des prix fondés par Sa Majesté. Le Mercredi premier août 1708 à une heure après midi*, Paris, L. Sevestre, 1708, p. 8.

¹⁰ Despautère est un grammairien flamand (1460-1520) auteur d'un manuel de grammaire latine alors en usage dans les collèges jésuites français.

¹¹ Il s'agit de la pièce *Géronée ou le vieillard rajeuni* donnée plusieurs fois à Louis-le-Grand depuis 1696.

¹² Il est possible d'en ajouter une 16^e : en 1699, une représentation de *La Défaite de Solécisme par Despautère* intégrait des intermèdes dansés ; ce n'est pas précisé en 1705, mais les Troupes de Despautère et de Solécisme mentionnées sur le programme (sans distribution) sont peut-être des rôles dansés.

composé, suivant un modèle de « ballet d'attache » (le ballet est « attaché » à une tragédie), propre aux scènes collégiennes.

Si les pièces de théâtre sont l'œuvre de jésuites, notamment des pères Gabriel-François Le Jay et Charles Porée, professeurs de rhétorique au temps de Voltaire, la composition des musiques et des danses est commandée à des professionnels. Pour la musique, il s'agit souvent d'André Campra, dont les opéras obtiennent à la même époque un grand succès à l'Académie royale de musique. André Campra est alors maître de musique de la chapelle du collège¹³, comme l'avait été au XVII^e siècle Marc-Antoine Charpentier ; à ce titre, la musique de Campra solennise aussi certaines cérémonies religieuses du collège, ainsi que les festivités déployées pour des événements nationaux (naissance, mariage ou guérison royale, victoire militaire). L'autre compositeur régulièrement nommé dans les programmes de théâtre jésuites est un M. de La Chapelle dont l'identité demeure mystérieuse¹⁴. Mais un bon nombre de pièces musicales restent anonymes, dont la plupart des airs de ballets. Il est dès lors possible que l'organiste du collège, Jean-Philippe Rameau en 1706-1707, qui mettrait plus tard en musique plusieurs livrets de Voltaire, ait aussi contribué au théâtre jésuite. Pour interpréter ces musiques, des chanteurs professionnels sont engagés, comme dans le prologue et les intermèdes de février 1705 (*La Dispute des Dieux sur l'éducation de Mgr le duc de Bretagne*), où tous les solistes sont des chanteurs de métier : Dun et Bouthloue (probablement Antoine Bouteloup) que l'on croise dans les spectacles de la cour et de l'Académie royale de musique dans ces années, mais aussi Cochereau, Pererre, Mansienne et Solé. Il est probable que les instrumentistes soient aussi des professionnels, même si les témoignages manquent pour les années de Voltaire : avant et après, l'orchestre convoqué pour soutenir les grands ballets du mois d'août rassemblait des musiciens (hommes) venus de l'Opéra de Paris.

Enfin, la composition des ballets est toujours confiée à un maître à danser renommé : entre 1698 et 1712, il s'agit de Louis Pécour, maître des ballets de l'Académie royale de musique, et l'un des danseurs les plus célèbres de son temps. Pour interpréter les ballets jésuites, les collégiens, généralement issus des grandes familles du royaume – les leçons de danse étaient données au pensionnat par des professeurs particuliers appointés directement par les familles : seuls les plus fortunés en bénéficiaient – sont soutenus par de très nombreux danseurs professionnels. En 1711, par exemple, dix-huit collégiens participent au ballet, aidés par trente-deux baladins. Les deuxième et quatrième entrées de chacune des quatre parties du ballet sont réservées aux danseurs professionnels. Dans les première et troisième, seuls quatre baladins de métier se mêlent aux collégiens – probablement les plus jeunes, car il est habituel que des danseurs en formation viennent faire leur « coup d'essai » au collège. Parmi les danseurs de métier, l'on reconnaît comme chaque année une bonne partie de la troupe masculine de l'Académie royale de musique (tableau ci-dessous).

¹³ Sur la collaboration entre André Campra et le collège Louis-le-Grand, voir Marie Demeilliez, « Campra maître de musique au Collège Louis-le-Grand de la Compagnie de Jésus », *Itinéraires d'André Campra. D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660-1744)*, éd. Catherine Cessac, Wavre, Mardaga, 2012, p. 61-75.

¹⁴ Ce M. de La Chapelle est régulièrement cité de 1704 à 1734 sur les programmes jésuites, ce qui indique des relations suivies entre le compositeur et la Compagnie de Jésus (peut-être même quelque fonction officielle). Le patronyme est courant chez les musiciens au XVII^e siècle, mais aucun compositeur actif à Paris sous le nom de « La Chapelle » n'est connu dans les premières années du XVIII^e siècle. Seules pistes possibles : un « La Chapelle » est l'auteur d'un petit motet copié dans le Manuscrit Le Maignan terminé à Vannes en 1710 et contenant plusieurs motets de Campra, Brossard et Danielis entre autres (F-Pc Rés. 1474) ; les *Recueils d'airs sérieux et à boire de différents auteurs* édités par Ballard, publient dans les années 1710 plusieurs airs d'un M. de L. Ch. (peut-être l'abréviation de M. de La Chapelle).

Danseurs professionnels engagés pour le ballet de 1711		
Armand	<i>dont danseurs paraissant à l'Académie royale de musique en 1711 :</i>	
Bienfait		
Bordeaux		Blondy
De Camp		Brunet
Deshays		Dangeville
Du Flot		Dumoulin 1
Girault/Giraud		Dumoulin 2
Grandin		Dumoulin 3
La Grange		Dumoulin 4
Laval		Favier
Le Maire		Godrot
Le Roy		Javilliers
Mario		La Plante
Nolson a		Malter
Nolson c		Marcel
Richelet		Pierret
Thibault	Rameau ¹⁵	

Aux côtés des danseurs de l'Académie royale de musique paraissent des baladins venus d'autres troupes de la capitale, ce qui permet de juxtaposer différentes esthétiques chorégraphiques : Alard, le célèbre artiste de la Foire¹⁶, et sa troupe se produisent ainsi dans les ballets de 1705 et de 1710. En 1705, dans leur registre, ils trouvent « le secret de divertir les Dieux par [des] tours et par [des] souplesses ». En 1710, la même troupe interprète Morphée (Alard lui-même) et les Songes, pour égayer Pluton « par leur agilité et leur souplesse ». Les techniques corporelles des acrobates de la Foire contrastent ici avec la « belle danse » pratiquée par les baladins de l'Académie royale de musique. Ce partage de la scène entre danseurs d'expériences et de styles très variés, qui ne travaillent pas habituellement ensemble, est l'une des spécificités des grands ballets jésuites. Il est particulièrement adapté à leur structure formelle dans laquelle chaque entrée constitue une saynète autonome, liée à l'ensemble par un programme commun. Si les principaux genres dramatiques du temps (tragédies, comédies, tragédies en musique, ballets) sont représentés sur la scène de Louis-le-Grand, préparés et interprétés en grande partie par des professionnels pour les œuvres incluant de la musique, ces genres sont en effet revisités pour correspondre aux idées des jésuites sur le théâtre.

¹⁵ Il ne s'agit pas du compositeur Jean-Philippe Rameau, mais plus probablement du danseur nommé « Rameau » ou « Ramau » qui paraît régulièrement sur la scène de l'Académie royale de musique entre 1711 et 1717.

¹⁶ La dynastie Alard est active à la Foire pendant plusieurs décennies. Les acrobates Charles et Pierre sont les premiers de la dynastie, sur scène dès les années 1680. Charles meurt en 1710, c'est vraisemblablement Pierre, le cadet, qui paraît à Louis-le-Grand. Voir Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire depuis 1595 jusqu'à 1791*, Berger-Levrault, Paris, 1877, t. I, p. 2-12.

Un théâtre adapté à la scène collégienne

On ne prétend pas dans ce ballet justifier le théâtre des reproches qu'on lui a faits, et qu'il n'a que trop souvent mérités. On veut seulement faire voir que, sans détruire les spectacles, on peut les changer en instructions aussi utiles qu'agréables. Pour exécuter ce dessein, on a embrassé les quatre genres de spectacles qui règnent sur la scène, et qui semblent composer le théâtre ; savoir, la tragédie, la comédie, le ballet, et l'opéra¹⁷.

Tel est le dessein d'un ballet intitulé *L'Homme instruit par le spectacle, ou le théâtre changé en école de vertu*, dansé à la distribution des prix de 1726. Le scénario, en forme de manifeste, est de la plume du père Charles Porée, dont Voltaire garde toute sa vie un souvenir ému. Les quatre genres dramatiques envisagés par Porée se retrouvent sur la scène de Louis-le-Grand, mais ils sont adaptés pour convenir au projet pédagogique du théâtre jésuite, fournir des « leçons de vertu ». La tragédie expurge dès lors les intrigues galantes, ne connaissant plus que deux passions, « la terreur et la pitié », afin « d'inspirer à l'homme de l'horreur pour le crime, et de la compassion pour les malheureux »¹⁸ : l'amour profane est remplacé par l'amitié ou par l'amour paternel, les personnages féminins évités, au profit d'amis et de confidents. La comédie, quant à elle, « instruit l'homme en lui faisant voir le ridicule attaché à plusieurs défauts qui se rencontrent dans l'usage de la vie civile », comme dans les comédies citées plus haut. L'opéra va « consacrer ses chants à la vertu, et célébrer les exploits des héros, sans justifier leurs faiblesses », il n'est donc plus « propre à séduire le cœur par les maximes d'un amour profane », un argument repris aux détracteurs de l'opéra : c'est ainsi que les tragédies en musique *David et Jonathas* (1706) et *Narcisse* (1707) ne comportent aucune intrigue galante, alors que l'amour est habituellement le principal moteur dramatique des opéras montés à l'Académie royale de musique. Les moments attendus d'une tragédie en musique sont pourtant présents dans ces œuvres pour le théâtre jésuite. Dans *Narcisse*, un sommeil livre le héros à l'oisive indolence, grâce à de languissants pavots, mais celui-ci est placé dans le prologue (ce n'est généralement pas le cas dans un opéra) ; des « symphonies champêtres » viennent illustrer l'acte II, où paraissent des chœurs de bergers et de faunes, personnages typiques de la scène de l'Académie royale de musique ; des airs-maximes à valeur générale jalonnent la tragédie ; enfin, une passacaille conclut le troisième et dernier acte. Le devenir tragique de *Narcisse*, qui évite les plaisirs et cherche dans la solitude un asile à son innocence, révèle au spectateur « que l'amour que l'on a pour soi-même est un écueil qu'on ne peut éviter »¹⁹.

Sur le plan musical, il est difficile de reconnaître une éventuelle spécificité du répertoire du collège jésuite. En effet, aucune partition n'a été conservée des spectacles donnés entre 1704 et 1711. Deux cantates de Campra, chantées lors de la reprise en 1714 de *Benjamin captif*, sur les mêmes paroles que celles de La Chapelle en 1709, révèlent cependant que la facture de ces « cantates avec symphonie » (flûtes, violons, basse continue) est originale dans la production du compositeur. Outre le sujet biblique, rare dans ces années, celles-ci diffèrent en plusieurs aspects des cantates que Campra fait publier entre 1708 et 1728 : les deux cantates se caractérisent par leur grande homogénéité de climat, avec des mouvements unis par une même tonalité et le retour récurrent d'éléments musicaux (peut-être lié à l'âge des interprètes si l'on considère que cela facilite la mémorisation) ; la vocalité privilégie le récit accompagné à l'air,

¹⁷ Charles Porée (S.J.), *L'Homme instruit par le spectacle, ou Le Théâtre changé en école de vertu. Ballet qui sera dansé au collège de Louis le Grand, à la tragédie de Brutus, premier consul des Romains*, Paris, 1726, p. 2. Toutes les citations des paragraphes suivants sont extraites du programme de ce ballet.

¹⁸ Toutes les citations sont extraites du programme du ballet de Charles Porée, *L'Homme instruit par le spectacle*, *op. cit.*

¹⁹ *Menophis Pharaonis primogenitus. Tragoedia dabitur a secundanis in regio Ludovici Magni Collegio Societatis Jesu. Die mensis Martii anno 1707, hora post meridiem prima*, Paris, L. Sevestre, 1707, p. 6 : « *Narcisse*. Tragédie en musique, pour servir d'intermèdes à la tragédie de *Menophis* ». Nous citons le sujet de la tragédie en musique.

la gravité et le recueillement à la virtuosité ; il n'y a aucune *aria da capo* ou *dal segno*, forme habituellement privilégiée dans les cantates de Campra ; les instruments sont particulièrement présents ; autant d'éléments qui singularisent ces cantates au sein de la production de l'époque.

Les spectacles jésuites les plus somptueux, qui mobilisent d'importants moyens, et qui ont le plus fort retentissement, sont les grands ballets. Considéré par Porée comme « une peinture mouvante », le ballet peut aussi « instruire l'homme en représentant les divers caractères des vertus ou des vices, ou en imitant les actions louables et dignes d'imitation »²⁰. Ces ballets d'attache suivent une structure imposée par leur place dans le spectacle, disposés entre les actes d'une tragédie latine en cinq actes : la représentation commence par une « ouverture » dansée, dont la fonction est d'introduire la thématique du ballet, et, par suite, de donner une unité à des entrées qui se présentent souvent comme autant de numéros indépendants. Suivent les quatre parties du ballet, chacune dansée à la fin d'un acte de la tragédie, et composée de plusieurs entrées. L'ensemble se conclut par un « ballet général », dansé après l'acte V de la tragédie, et qui rassemble presque tous les danseurs, généralement à l'occasion d'une cérémonie de triomphe.

Au temps de la scolarité de Voltaire, ces ballets sont le plus souvent organisés selon une division « philosophique », où « l'on exprime les causes, les effets, les propriétés et les principes des choses », suivant la terminologie du théoricien jésuite Claude-François Ménéstrier, à la fin du XVII^e siècle²¹. Les quatre parties, liées par une unité de dessein, s'organisent comme de beaux discours autour des « lieux communs » dont divers manuels jésuites enseignent l'usage aux élèves de rhétorique – rappelons que ces scénarios de ballets sont composés par les régents de rhétorique. Les points principaux propices aux développements d'un discours (ou d'un ballet), peuvent décliner les différents aspects que présente un même fait, les causes de la chose, les effets produits, ou encore les circonstances relatives au temps, passé, présent ou futur, ou aux personnes, au lieu, à la manière, etc. En 1711, *Apollon législateur, ou le Parnasse réformé* est ainsi composé des quatre parties suivantes : « Les abus du Parnasse à réformer », « Les obstacles à la réforme du Parnasse », « Apollon par des punitions sévères, vient à bout de réformer le Parnasse », « Les lois d'Apollon, pour maintenir la réforme du Parnasse ». Chaque partie rassemble une série d'entrées variées et contrastées, avec leurs propres personnages et situations, et dont la succession ne prend sens que grâce au programme conçu par le régent de rhétorique. Au sein de ces entrées, on retrouve les *topoi* des divertissements opératiques : fêtes de caractère pastoral, scènes infernales, sommeils, bergeries, scènes comiques, etc. La première partie du ballet de 1711 (les abus du Parnasse) enchaîne ainsi une entrée de Plaisirs frivoles, une scène de Furies illustrant la haine et la vengeance, Mercure et des Plagiaires, enfin des Farceurs et Bateleurs.

« La danse même a son langage, elle instruit par ses mouvements, et semble nous offrir l'image du cœur et de ses sentiments », note Porée dans le prologue du ballet de 1726. « Poésie muette », la danse jésuite se doit d'être particulièrement expressive : Gabriel-François Le Jay, professeur au collège jésuite de 1692 à 1711 (et qui eut donc Voltaire parmi ses élèves), recommande ainsi, dans un *Liber de choreis dramaticis*, une danse éloquente, associée à des gestes caractérisés :

Il ne suffit pas que ces mouvements et ces gestes soient composés, élégants, harmonieux, agréables à voir ; s'ils n'ont pas un sens déterminé, une signification précise, ils n'offriront qu'une danse vaine et futile, et ne mériteront pas le nom de ballet dramatique, lequel a pour but l'imitation. Il faut donc que les gestes et les pas soient la représentation des actions que l'on

²⁰ Charles Porée (S.J.), *L'Homme instruit par le spectacle*, op. cit., p. 5.

²¹ Claude-François Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, R. Guignard, 1682, p. 67.

interprète et les mettent sous les yeux des spectateurs, de telle sorte que celui-ci n'ait pas besoin d'un commentaire explicatif et comprenne parfaitement le langage muet du danseur²².

Cette théorisation jésuite de la danse, qui rejoint le discours de Porée sur les spectacles²³, participe d'une vision positive et utilitariste du théâtre. Elle implique un usage de la danse original, au sein de ballets de grandes dimensions, remarquables dans le Paris dansant du XVIII^e siècle, et dont l'on retrouve plus tard les traces chez les théoriciens du ballet d'action²⁴.

Grâce au goût des jésuites pour le théâtre, François Arouet est dès ses jeunes années familiarisé avec les principaux genres dramatiques de son temps. L'empreinte de ce théâtre jésuite sur la production dramatique de Voltaire adulte a plusieurs fois été relevée : Dennis Fletcher a ainsi montré combien *La Mort de César* (1731) devait à l'influence jésuite, qu'il s'agisse de la structure en trois actes de la tragédie, de l'absence de galanterie ou encore du traitement de l'histoire²⁵. Voltaire expérimente plusieurs fois dans sa carrière l'idée d'une « tragédie sans déclaration d'amour » (préface de *Catilina*²⁶). Parallèlement, sur la scène lyrique, l'auteur du *Temple de la Gloire* s'efforce de prouver que « le vrai courage, la modération, la clémence qui suit la victoire, la félicité des peuples [sont] des sujets aussi susceptibles d'une musique touchante, que de simples dialogues d'amour²⁷ ». Outre les tragédies, Voltaire découvre au collège Louis-le-Grand, une grande variété de théâtre en musique, car la palette des genres donnés sur la scène jésuite est vaste : intermèdes, pastorales, cantates, tragédies en musique, grands ballets rassemblant plusieurs dizaines de danseurs et constituant des événements marquants dans le monde de la danse parisien. Tous ces spectacles ont façonné son imaginaire théâtral et influencé son usage du théâtre lyrique : l'intrigue biblique de *Samson*, l'apparition de la Vertu dans le prologue de ce même opéra, l'inscription du livret du *Temple de la Gloire* dans une tradition de ballets jésuites au titre similaire²⁸, la disposition de ce même ballet, la volonté revendiquée d'y mettre en musique des « maximes de morales²⁹ » en sont autant d'exemples.

²² Le Jay, *Bibliotheca rhetorum*, p. 535-536. Nous reprenons la traduction d'Ernest Boyssse (*Le Théâtre des Jésuites*, Paris, H. Vaton, 1880, p. 51).

²³ Outre un bon nombre de programmes de ballets, Porée est l'auteur d'un discours sur le théâtre prononcé au collège Louis-le-Grand, qui eut un grand retentissement, et fut réédité plusieurs fois les années suivantes : *De Theatro*, traduction du P. Brumoy, *Discours sur les spectacles*, Paris, Coignard fils, 1733 (éd. critique par Édith Flamarion, Paris, Honoré Champion, 2000).

²⁴ Il n'est d'ailleurs pas anodin que Jean-Georges Noverre, l'un des pères du « ballet d'action », ait participé dans ses jeunes années aux ballets du collège Louis-le-Grand. Voir Marie Demeilliez, « Noverre, jeune danseur au Collège Louis-le-Grand (1741-1742) », *Jean Georges Noverre (1727-1810) : un artiste européen au siècle des Lumières*, éd. Marie-Thérèse Mourey et Laurine Quetin, *Musicorum* 10, 2011, p. 15-38.

²⁵ Sur l'influence des jésuites, voir, dans l'introduction de Dennis Fletcher à l'édition critique de *La Mort de César* (Voltaire, *OC*, vol. 8), les pages 16-22.

²⁶ Voltaire, *Rome sauvée, ou Catilina*, éd. Paul LeClerc, *OC*, vol. 31A, préface, p. 140.

²⁷ Voltaire, *Le Temple de la Gloire* [1745], éd. Russell Goulbourne, *OC*, vol. 28A, 2006, préface, p. 321.

²⁸ Julien Dubruque, *Édition critique, histoire, genèse et esthétique des deux versions du Temple de la Gloire de Voltaire et Rameau*, thèse de doctorat, univ. de Tours, 2014, p. 369-373.

²⁹ Voltaire, *Le Temple de la Gloire*, *op. cit.*, préface, p. 321 : « Le célèbre Metastasio dans la plupart des fêtes qu'il composa pour la cour de l'empereur Charles VI, osa faire chanter maximes de morale ; et elles plurent ; on a mis ici en action, ce que ce génie singulier avait eu la hardiesse de présenter, sans le secours de la fiction et sans l'appareil du spectacle. »

Annexe

Liste des représentations données au cours de la scolarité de Voltaire au collège Louis-le-Grand

Date	Pièces représentées	Sources ³⁰
18/02/1705	<i>Josias</i> , tragédie en 3 actes, par les élèves de seconde <i>La Dispute des Dieux sur l'éducation de M^{sr} le duc de Bretagne</i> , prologue et intermèdes, sur une musique de La Chapelle	F-Pn Rés. Yf 2732 (23)
26/05/1705	<i>La Défaite de Solécisme par Despautère</i> , drame en 3 actes de Du Cerceau, par les petits pensionnaires	F-Pn Rés. Yf 2732 (25)
12/08/1705	<i>Cyrus</i> , tragédie latine en 5 actes du P. Charles de La Rue <i>L'Empire du temps</i> , ballet sur une chorégraphie de Guillaume-Louis Pécour	F-G F. 5668 F-Pn Rés. Yf 2646 (bis) F-Pn Rés. Yf 2757 (bis)
1705	<i>Cræsus</i> , tragédie latine du P. Gabriel-François Le Jay <i>La Paix naissante, la Paix troublée, la Paix établie</i> , intermèdes sur une musique d'André Campra	<i>Bibliotheca rhetorum</i> ³¹
10/02/1706	<i>Saul</i> , tragédie latine en 3 actes du P. Jean-François Paullou, par les élèves de seconde <i>David et Jonathas</i> , tragédie française en musique, en un prologue et 3 actes (livret du P. François de Paule Bretonneau, musique de Marc-Antoine Charpentier)	F-Pn Rés. Yf 2820 F-Pn 8 Z Le Senne 8446 (9)
01/06/1706	<i>Maxime</i> , tragédie en 3 actes du P. Joseph-Antoine Delmas, par les petits pensionnaires <i>Romulus</i> , pastorale en 3 intermèdes	F-Pn Rés. Yf 2824 (bis)
11/08/1706	<i>Adonias</i> , tragédie latine en 5 actes du P. André Le Camus ou du P. Le Jay <i>Fête des dieux ou l'origine des ballets</i> , ballet sur une chorégraphie de Pécour	F-Pn Rés. Yf 2526 F-Pn, Rés. Yf 2691
02/03/1707	<i>Menophis Pharaonis primogenitus</i> [Menophis, fils aîné de Pharaon], tragédie latine en 5 actes du P. Jean-Baptiste Du Halde, par les élèves de seconde <i>Narcisse</i> , tragédie française en musique, en un prologue et 3 actes (musique de La Chapelle)	F-Pbh 611790 (2)
08/06/1707	<i>L'Enfant prodigue</i> , drame en 3 actes du P. Jean-Antoine Du Cerceau, par les petits pensionnaires <i>Le Destin de Mgr le duc de Bretagne</i> , pastorale en 3 intermèdes	F-Pn Rés. Yf 2682
03/08/1707	<i>Josephus Aegyptio praefectus</i> [Joseph établi vice-roi d'Égypte], tragédie latine en 5 actes du P. Le Jay <i>Jupiter vainqueur des titans</i> , ballet sur une chorégraphie de Pécour	F-Pbh 11969 (47) F-Pn Rés. Yf 2732 (30)
1708	<i>Philochrysus seu avarus</i> [<i>Phylochryse ou l'avare</i>], drame latin en 3 actes du P. Le Jay Récits en musique et en vers français, prologue et 3 intermèdes	<i>Bibliotheca rhetorum</i>

³⁰ Nous citons les références d'un exemplaire de chaque programme quand cela est possible ; sinon, la source permettant de dater la représentation. Pour une liste précise des sources conservées pour chaque représentation, voir Demeilliez, *Un Plaisir sage et réglé*, vol. 2, annexe 1 : « Catalogue des représentations théâtrales données dans les collèges parisiens (1640-1762) ».

³¹ Gabriel-François Le Jay, *Bibliotheca rhetorum. Præcepta et exempla complectens quæ ad poeticam facultatem pertinent, discipulis pariter ac magistris perutilis*, Paris, Grégoire Dupuis, 1725.

05/06/1708	<i>Codrus</i> , tragédie en 3 actes, par les petits pensionnaires <i>Le Pythagoricien, ou l'homme de l'ancien temps</i>	F-Pn 8 Yth 3603
01/08/1708	<i>Brutus, primus Romanorum consul</i> [<i>Lucius Junius Brutus, premier consul des Romains</i>], tragédie latine en 5 actes du P. Charles Porée <i>Le Triomphe de Plutus dieu des richesses</i> , sur une chorégraphie de Pécour	F-Pn Rés. Yf 2732 (40) F-Pn Rés. Yf 2732 (31)
25/02/1709	<i>David Saiili reconciliatus</i> , tragédie latine en 3 actes, par les élèves de seconde	F-Pn Rés. Yf 2655
20/03/1709	<i>Josephus venditus</i> [<i>Joseph vendu par ses frères</i>], tragédie latine en 3 actes du P. Le Jay, par les rhétoriciens	F-Pn Rés. Yf 2732 (19)
03/06/1709	<i>Benjamin captif</i> , drame héroïque en 3 actes, par les petits pensionnaires Deux cantates données en intermèdes (musique de La Chapelle)	F-Pn Rés. Yf 2640
07/08/1709	<i>Josephus fratres agnoscens</i> [<i>Joseph reconnaissant ses frères</i>], tragédie latine en 5 actes du P. Le Jay <i>Ballet de l'Espérance</i> , ballet mêlé de récits (musique de La Chapelle, chorégraphie de Pécour)	F-Pn Rés. Yf 2732 (14) F-Pn Rés. Yf 2571
12/03/1710	<i>Agapit martyr</i> , tragédie latine en 5 actes du P. Porée, par les rhétoriciens Quatre intermèdes chœurs avec chant entre les actes de la tragédie (musique de Campra)	F-Pn 8 Yth 275
06/1710	<i>Celse martyr</i> , tragédie du P. Delmas	Sommervogel, II, 1894, D ; VI, 246, n. 268 ³²
06/08/1710	<i>Maurice empereur d'Orient</i> , tragédie latine en 5 actes du P. Porée <i>L'Empire du monde partagé entre les dieux de la Fable</i> , ballet (musique de La Chapelle, chorégraphie de Pécour)	F-Pa GD 45351 F-Pbh 611791 (14)
15/04/1711	<i>Miltiades</i> , tragédie latine en 5 actes, par les élèves de seconde Quatre intermèdes chantés en vers français	F-Pm 56782 (11)
19/05/1711	<i>La Fontaine de Jouvence</i> , drame en 3 actes, par les petits pensionnaires	F-Pn 8 Yth 7425
05/08/1711	<i>Cræsus</i> , tragédie latine en 5 actes du P. Le Jay <i>Apollon législateur, ou le Parnasse réformé</i> , ballet mêlé de récits et de chants (chorégraphie de Pécour)	F-G F. 5664 F-Pn Rés. Yf 1767

³² Carlos Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles, Paris, Toulouse, Schepens, A. Picard, 1890-1932 ; rééd. Héverlé, Louvain, Éditions de la Bibliothèque S.J. Collège philosophique et théologique, 1960.