



HAL
open science

Proserpine à l'Opéra : le mythe de Perséphone dans la tragédie en musique de Lully et Quinault

Pascal Denécheau

► To cite this version:

Pascal Denécheau. Proserpine à l'Opéra : le mythe de Perséphone dans la tragédie en musique de Lully et Quinault. Cahiers du Théâtre Antique, 2021, Autour des mythes de Thésée et de Perséphone : tradition, transferts, transmissions (Antiquité-xvii^e siècle), 4, pp.281-310. halshs-04024547

HAL Id: halshs-04024547

<https://shs.hal.science/halshs-04024547v1>

Submitted on 16 Mar 2023

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.

Cahiers du Théâtre Antique

nouvelle série n°4

Dans son récent *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Claude Calame relève « l'inépuisable richesse sémantique et figurée des récits que nous identifions comme mythiques ». Le mythe, par nature polysémique, est ainsi l'affaire de chaque génération qui en hérite et qui le transpose dans des aires culturelles et selon des perspectives nouvelles, recréant ainsi à l'infini sa forme et sa signification. Ce sont les processus à l'œuvre dans cette recréation permanente – assimilation, comparaison, superposition, concaténation mythologique – que nous nous proposons d'étudier dans ce recueil sur la longue durée, de l'Antiquité gréco-romaine au XVII^e siècle, en France et en Angleterre.



Agnès LAFONT est maître de conférences en littérature anglaise de la Renaissance à l'université Paul-Valéry Montpellier 3 (IRCL – UMR CNRS 5186)

Marie-Pierre NÖEL est Professeur de Langue et Littérature grecques à Sorbonne Université (EDITTA, EA 1491)

Pierre PONTIER est maître de conférences HDR de littérature grecque à Sorbonne Université (EDITTA, EA 1491)

Presses universitaires de Franche-Comté
<http://presses-ufc.univ-fcomte.fr>

Prix : 35 €

UNIVERSITÉ DE
FRANCHE-COMTÉ



Cahiers du théâtre antique n°4

*Autour des mythes de Thésée et de Perséphone :
 tradition, transferts, transmissions (Antiquité-XVII^e siècle)*



Presses universitaires de Franche-Comté

Sommaire

Agnès LAFONT, Marie-Pierre NOËL et Pierre PONTIER, Présentation	9-16
---	------

Partie I : Structuration et restructuration du matériau mythologique de l'Antiquité au XVII^e siècle

Christine HUNZINGER, Une figure divine en clair-obscur : Perséphone dans l' <i>Hymne Homérique à Déméter</i>	19-54
Pierre PONTIER, Thésée en prose. Remarques sur la transmission du mythe à l'époque classique, d'Hérodote à Isocrate	55-72
Pierre SAUZEAU, <i>La Vie de Thésée</i> de Plutarque : déconstruction et reconstruction d'un mythe....	73-92
Laurent GOURMELEN, Déméter et Perséphone en Arcadie (Pausanias, 8, 25, 4-7 et 8, 42, 1-13)	93-112
Élisabeth BUCHET, Représentations du mythe de Perséphone en Étrurie	113-124
Yves PEYRÉ, Thésée aux enfers : un processus de concaténation mythologique ?.....	125-136
Pierre SAUZEAU, Thésée en Avignon, ou les labyrinthes de l'amour. Commentaire des « Cassoni » Campana du Musée du Petit Palais	137-172

Partie II : Le mythe en scène, de l'Antiquité au XVII^e siècle

Marie-Pierre NOËL, Thésée l'étranger dans l' <i>Héraclès furieux</i> d'Euripide et l' <i>CEdipe à Colone</i> de Sophocle.....	175-186
Anne LEBEAU, Sophocle, <i>CEdipe à Colone</i> : Thésée et CEdipe	187-198
Pascal PARÉ-REY, « Qui va à la chasse perd sa place ». Le personnage de Thésée dans <i>Hercule Furieux</i> et <i>Phèdre</i> de Sénèque	199-220
Agnès LAFONT, Thésée au carrefour des influences mythologiques dans l'œuvre de Shakespeare....	221-242
Céline FOURNIAL, Thésée revu et corrigé par Robert Garnier.....	243-266
Bénédicte LOUVAT, Le « moment Thésée » dans le théâtre parisien des années 1670	267-280
Pascal DENÉCHEAU, Proserpine à l'Opéra : le mythe de Perséphone dans la tragédie en musique de Lully et Quinault.....	281-298

Autour des mythes de Thésée et de Perséphone

Table des illustrations	299-300
Résumés.....	301-310
Présentation des contributeurs	311-314

PROSERPINE À L'OPÉRA :
LE MYTHE DE PERSÉPHONE DANS LA TRAGÉDIE EN MUSIQUE
DE LULLY ET QUINAULT

Pascal DENÉCHEAU
Institut de Recherche en Musicologie, IReMus, UMR 8223 du CNRS
pascal.denecheau@cnrs.fr

Dans tout le répertoire de l'Opéra de Paris (institution désignée sous le titre d'Académie royale de musique pendant l'Ancien Régime), soit plus de 370 ouvrages créés ou représentés pour la première fois sur cette scène entre 1671 et 1791¹, le mythe de Perséphone n'a inspiré qu'un seul opéra, celui de Quinault et Lully. Proserpine n'en est d'ailleurs pas le rôle principal : c'est Cérès, sa mère, qui occupe la plus grande place dans cette tragédie.

Contrairement à Vénus, à l'Amour ou à Jupiter qui se retrouvent fréquemment dans les livrets d'opéras et de ballets, le personnage de Proserpine n'apparaît que très rarement au XVII^e siècle et au début du siècle suivant, pour disparaître tout à fait de la scène de l'Opéra après 1732. Pour les librettistes et les compositeurs, les thèmes les plus à même de divertir un large public sont ceux de l'amour et des plaisirs, alors que le mythe de Proserpine n'est pas celui qui convient le mieux pour la scène lyrique parisienne. Pourtant, l'opéra, genre créé en Italie au tout début du XVII^e siècle, avait choisi dès son origine pour thème principal le mythe d'Orphée et d'Eurydice, introduisant du même coup dans ce spectacle une représentation des Enfers qui va devenir par la suite

¹ La recension des rôles de Proserpine dans le répertoire lyrique a été rendue possible grâce au dépouillement systématique des livrets d'opéras effectué dans le cadre de la publication du *Dictionnaire de l'Opéra sous l'Ancien Régime*, S. Bouissou, P. Denécheau, Fr. Marchal-Ninosque (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2019-2020 (4 vol.).

un lieu incontournable dans l'opéra français². En effet, il paraît naturel à un public lettré qu'Orphée, célèbre dans la mythologie pour ses qualités de musicien, puisse s'exprimer uniquement en chantant sur scène. De plus, le choix de situer l'action dans les Enfers offre au décorateur, au dessinateur des costumes, au machiniste et au chorégraphe la possibilité de déployer leurs talents afin d'éblouir le public³. À l'Opéra, les Enfers sont peuplés de furies menaçantes avec leurs torches enflammées, leurs serpents et leurs poignards, de monstres divers, tantôt évoluant sur des machines permettant de les faire voler dans les airs, tantôt apparaissant ou disparaissant grâce à des trappes aménagées dans le plancher de la scène. On y rencontre aussi des Ombres heureuses et leur souverain Pluton dans son palais, plus rarement accompagné de son épouse, comme dans le projet de décor réalisé par Carlo Vigarani en 1674 pour la tragédie *Alceste* de Quinault et Lully⁴.

PROSERPINE À LA COUR

C'est d'abord dans les ballets de cour que le personnage de Proserpine apparaît (cf. tableau 1). Le ballet de cour est un genre très en vogue au début du règne de Louis XIV. Parfois en plusieurs parties, il se compose d'un nombre variable d'entrées, chacune correspondant à une scène avec ses personnages propres. Chaque entrée comprend un ou plusieurs récits chantés commentant, à l'intention des spectateurs, l'action qui est dansée ensuite par divers personnages. Le roi, la reine et les courtisans y paraissent fréquemment, aux côtés de danseurs professionnels. Ainsi, le rôle de Proserpine est plusieurs fois tenu par des danseurs masculins et féminins dans quatre ballets de Lully. Dans un cinquième (celui des *Amours déguisés* du même compositeur), c'est la reine Marie-Thérèse d'Espagne elle-même qui incarne Proserpine entourée de ses compagnes.

L'enlèvement de Proserpine est évoqué dans *Le Ballet de l'Impatience* (1661), le *Ballet des Amours déguisés* (1664) et le *Ballet de Flore* (1669). C'est ensuite le couple uni et fidèle qu'elle forme avec Pluton qui est présenté dans le ballet inséré entre les actes d'*Ercole amante* (1662) – opéra de Cavalli représenté pour le mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Espagne – et dans le ballet de *La Naissance de Vénus* (1665). Enfin, dans

² À titre d'exemples, citons *Orphée et Eurydice* de Gluck en 1774 ou encore le petit opéra intitulé *Orfeo nell'Inferi* placé à la fin de l'acte III du *Carnaval de Venise* de Campra en 1699 et l'acte V des *Danaïdes* de Salieri en 1784.

³ Cf. La Gorce 1986 : 94-95.

⁴ Cf. La Gorce 2005 : 252.

le *Triomphe de l'Amour* (1681), Proserpine figure suspendue dans une machine parmi un groupe de dieux et de déesses (dans lequel apparaît notamment sa mère Cérès).

Tableau 1
Proserpine dans les ballets de cour (musique de Lully)

1661	<i>Ballet de l'Impatience</i> , 4 ^e partie, 4 ^e entrée (rôle dansé par Mlle Girault)
1662	<i>Ercole amante</i> (intermèdes de Lully insérés entre les actes de l'opéra de Cavalli, livret de l'abbé Buti ?), acte V (rôle dansé par M. Raynal, celui de Pluton étant confié à Louis XIV)
1664	<i>Ballet des Amours déguisés</i> , 4 ^e entrée (rôle dansé par la reine)
1665	<i>Ballet royal de la naissance de Vénus</i> , 2 ^e partie, 6 ^e entrée (rôle dansé par M. Molier)
1669	<i>Ballet royal de Flore</i> , 13 ^e entrée (rôle dansé par M. de La Lane)
1681	<i>Le Triomphe de l'Amour</i> , 20 ^e entrée (rôle chanté par Mlle Piesche)

PROSERPINE À L'OPÉRA

Les années 1670 correspondent à la désaffection de Louis XIV pour les ballets, dans lesquels le roi renonce désormais à danser. Cette période voit aussi la création à Paris d'une « Académie d'opéra » dont l'abbé Pierre Perrin obtient le privilège en 1669. En 1671, Perrin fait représenter sa pastorale *Pomone* mise en musique par Robert Cambert. *Pomone* est considérée comme le premier ouvrage lyrique entièrement chanté en langue française. Cependant, la mauvaise gestion de son établissement, qui fonctionne uniquement sur fonds privés, et surtout des alliances avec des personnages peu scrupuleux, le marquis de Sourdéac et Laurent Bersac de Champeron, vont conduire Perrin en prison pour dettes. Grâce au soutien de Colbert et de Louis XIV, Jean-Baptiste Lully parvient à racheter le privilège de Perrin et fonde, en 1672, l'Académie royale de musique. L'année suivante, il fait représenter *Cadmus et Hermione*, première tragédie en musique sur un livret de Philippe Quinault.

La tragédie en musique est née de la synthèse de la tragédie classique, des tragédies à machines représentées au Théâtre du Marais et du ballet de cour. Dotée d'un prologue qui fait l'apologie de Louis XIV, protecteur de l'Académie royale de musique, elle se compose de cinq actes ayant chacun son décor propre et comprenant une ou plusieurs scènes de divertissement. Ces scènes de divertissement s'insèrent dans l'action de la tragédie en permettant l'intervention de la danse avec le plus de vraisemblance possible. Il s'agit là encore de cette règle absolue dans l'opéra, règle si chère à l'esprit français qui

Autour des mythes de Thésée et de Perséphone

n'autorise l'introduction de danseurs uniquement s'il est crédible que ces personnages ne se déplacent qu'en dansant : ce sont des prêtres et des prêtresses formant une cérémonie pour obtenir les faveurs d'un dieu, des peuples en liesse célébrant des victoires ou des mariages, des bergers et bergères invitant à la douceur d'aimer et à la vie paisible des campagnes, ou enfin des démons et autres êtres infernaux dont les pas de danse sont souvent très rapides et font appel à la virtuosité. Entre 1671 et 1681, la troupe de l'Opéra ne comprend que des danseurs masculins incarnant également les personnages féminins.

Suivant le modèle de la tragédie classique, la tragédie en musique présente une exposition, un nœud et un dénouement. Elle respecte l'unité de temps (l'action se déroule sur une journée) mais, toujours pour éblouir et enchanter le spectateur, elle ne peut se plier à l'unité d'action ni de lieu. La multiplicité des lieux représentés par les décors et des actions secondaires sont nécessaires à ce spectacle pour maintenir l'attention du public. Enfin, la tragédie en musique n'aurait jamais pu exister sans l'invention du récitatif français dont la paternité revient à Lully. Bien que d'origine italienne, le compositeur a parfaitement étudié la déclamation de la langue française. Il serait allé, dit-on, entendre la fameuse Champmeslé pour copier les inflexions de sa voix. Lully a su reproduire musicalement les nuances et l'expression de la langue française avec un naturel et une aisance, à un niveau qui sera rarement égalé par ses successeurs.

La tragédie en musique est une savante construction qui assemble avec fluidité des récitatifs pendant lesquels les personnages exposent leur situation, des monologues pendant lesquels ils expriment leurs passions, des ensembles vocaux (duo, trio, quatuor, etc.), des chœurs et des danses qui commentent ou suspendent l'action dramatique. Des êtres doués d'une puissance surnaturelle (magiciens ou dieux), installés sur d'ingénieuses machines, volent, descendent sur terre pour changer le cours des événements et remontent ensuite aux cieux pour le plus grand plaisir de l'assistance.

Grâce à ce spectacle qui attire un public très varié, l'Académie royale de musique devient florissante sous la direction de Lully pour devenir déficitaire lorsqu'elle tombe dans les mains de ses successeurs. Soutenue par la monarchie, qui voit à travers ces spectacles un moyen de propagande, l'Académie royale de musique verra par la suite ses caisses constamment renflouées par la ville de Paris et le trésor royal.

Sur 370 œuvres lyriques créées ou données pour la première fois sur la scène de l'Opéra de Paris avant la Révolution, seules 4 font intervenir le personnage de Proserpine, jamais dans un rôle principal (cf. tableau 2).

Tableau 2
Proserpine dans les opéras et ballets représentés à l'Opéra

1674	<i>Alceste</i> (Quinault, Lully), acte IV, scène 3 : Proserpine est un rôle secondaire
1680	<i>Proserpine</i> (Quinault, Lully)
1720	<i>Aréthuse</i> (Danchet, Campra), acte I, scène 3 : Proserpine est un rôle secondaire
1732	<i>Le Ballet des sens</i> (Roy, Mouret), 2 ^e entrée, <i>Le Toucher</i> : Proserpine est un rôle secondaire

Dans *Alceste* (deuxième tragédie de Quinault mise en musique par Lully, créée le 19 janvier 1674), Proserpine apparaît à la scène 3 de l'acte IV. Elle n'a qu'un petit rôle chanté. C'est en qualité d'épouse de Pluton qu'elle invite Alceste à demeurer auprès d'elle pour jouir d'un bonheur éternel.

Dans *Hésione* (tragédie de Danchet, musique de Campra, créée à l'Académie royale de musique le 21 décembre 1700), Vénus sollicite l'aide de Proserpine pour favoriser les amours de Télamon (acte III, sc. 5). Proserpine n'apparaît pas physiquement sur scène. Sa réponse à Vénus est exprimée par un chœur d'Ombres fortunées et de Nymphes :

VÉNUS

Reine des sombres bords, ne me refuse pas
 Le secours que j'implore.
 Versons sur cet amant les plus charmants appats,
 Qu'il puisse plaire aux yeux de l'objet qu'il adore :
 Reine des sombres bords, ne me refuse pas
 Le secours que j'implore.

CHŒUR D'OMBRES FORTUNÉES
 ET DES NYMPHES DE PROSERPINE

Vénus, tout se soumet aux charmes de tes yeux,
 Quelle puissance est plus forte et plus grande ?
 L'empire de la mer, et la terre, et les cieus,
 L'Enfer même obéit, quand ta voix lui commande⁵.

Dans le premier acte d'*Aréthuse* (ballet de Danchet sur une musique de Campra, créé à l'Académie royale de musique le 14 juillet 1701), Proserpine et Pluton sont présentés comme deux amants épris l'un de l'autre, impatients de convoler en justes noces. Ce

⁵ A. Danchet, *Hésione*, Paris, Chr. Ballard, 1700, p. 25-26.

couple s'oppose par son bonheur à celui, malheureux, d'Alphée et Aréthuse. Comme dans *Alceste*, Proserpine invite Aréthuse à profiter des plaisirs qu'offrent les Enfers (scène 3) :

PROSERPINE

Belle nymphe, cessez de craindre,
Prenez part aux plaisirs de cet heureux séjour.

ARÉTHUSE

Hélas ! À quel effort voulez-vous me contraindre ?
Je fuis tout ce qui peut me parler de l'amour.

PROSERPINE

Non, il n'est pas possible
De résister longtemps à l'amoureuse loi ;
J'étais comme vous insensible,
Vous serez quelque jour sensible comme moi⁶.

C'est le thème de la fidélité conjugale qui est célébré dans le *Ballet des sens* (livret de Roy mis en musique par Mouret, créé à l'Opéra de Paris le 5 juin 1732) dont la deuxième entrée intitulée *Le Toucher* prend pour sujet l'histoire du roi Protésilas que Proserpine ressuscite pour récompenser la constance de sa femme Laodamie, inconsolable. À la scène 4, touchée par les larmes de Laodamie, Proserpine s'adresse à Protésilas changé en statue et lui redonne vie :

PROSERPINE

Ouvre les yeux à la clarté céleste,
Triomphe de la mort, c'est le prix de tes feux ;
Pour Admète autrefois j'ai fait revivre Alceste,
Tendre époux, je te rends à l'objet de tes vœux⁷.

Pierre-Charles Roy, auteur de nombreux livrets ayant une parfaite connaissance des auteurs de l'Antiquité, fait ici une entorse au mythe de Proserpine à qui il confère le pouvoir de ressusciter les morts.

CHOIX DU SUJET DE PROSERPINE

Le seul opéra français de l'époque baroque ayant pour sujet l'enlèvement de Proserpine est la tragédie de Quinault mise en musique par Lully. Huitième des treize tragédies en musique de Lully, *Proserpine* a une position centrale dans la production

⁶ A. Danchet, *Aréthuse*, Paris, Chr. Ballard, 1701, p. 5.

⁷ P.-Ch. Roy, *Le Ballet des sens*, Paris, J.-B.-Chr. Ballard, 1732, *Le Toucher*, p. 10.

lyrique du compositeur puisque sept ans la séparent de la première tragédie, *Cadmus et Hermione* (1673), et de la dernière, *Achille et Polyxène* (1687), que Lully, emporté par la gangrène à la suite du coup de canne qu'il s'était donné sur le pied en dirigeant son *Te Deum*, n'aura pas le temps d'achever. L'opéra *Proserpine* témoigne d'une grande maîtrise musicale et amorce un tournant dans la production du compositeur qui y fait une plus large part à la musique instrumentale utilisée dramatiquement pour illustrer l'entrée des personnages importants et accompagner les grands airs vocaux. Commencée dès juin 1679, *Proserpine* est prête en janvier 1680 et doit être représentée à Saint-Germain-en-Laye, seule résidence royale possédant une salle de spectacle équipée de machines, pendant la période du Carnaval. Or cette création à la cour coïncide avec l'annonce du mariage de Marie-Anne de Bavière avec le seul fils légitime de Louis XIV, le Grand-Dauphin, Louis de France. Ce mariage est signé par procuration le 20 janvier 1680, au moment où l'on se prépare à représenter *Proserpine* au château. Dans un premier temps, Louis XIV décide d'en reporter la création et d'attendre l'arrivée de Marie-Anne de Bavière. Mais cette dernière ne devant se rendre à Châlons-sur-Marne que le 7 mars 1680 pour la célébration officielle de son mariage, le roi change d'avis. La première représentation de *Proserpine* a finalement lieu le samedi 3 février 1680. La dauphine n'assistera à l'une des représentations que le 19 mars.

La tragédie *Proserpine* a été composée spécialement pour la venue de Marie-Anne de Bavière en France, ainsi que l'affirment les frères Parfaict :

Le premier opéra qu'il [Quinault] donna alors fut celui de *Proserpine*. Quoique ce ne soit pas le plus beau de ces deux auteurs [Lully et Quinault], on peut néanmoins assurer qu'il eut beaucoup de réussite, et que l'arrivée de Madame la Dauphine, pour qui il fut composé, et la joie extraordinaire de la cour en cette occasion, contribuèrent fort au grand succès⁸.

La littérature consacrée à cet opéra ne fait pas le rapprochement entre la situation de cette princesse et celle de Proserpine. Pourtant, la ressemblance est frappante : toutes deux sont contraintes de s'unir à un homme qu'elles ne connaissent pas ; cependant ce mariage va leur permettre d'accéder à un rang supérieur, Proserpine devenant reine des Enfers et Marie-Anne de Bavière, dauphine de France. Contrairement à Proserpine, qui finit par revenir régulièrement auprès de sa mère, Marie-Anne de Bavière restera en France, mais sans jamais parvenir à s'adapter à la vie de la cour. Elle regrettera toujours son pays d'origine⁹.

⁸ C. et Fr. Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique*, [1741], t. 1, p. 42, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, Mss fr. nouv. acq. 6532.

⁹ Legond 1990 : 974.

On sait qu'à partir de 1682, Quinault avait pour habitude de préparer plusieurs projets d'opéras qu'il présentait ensuite à Louis XIV, afin que ce dernier puisse choisir celui qui lui plaisait le plus¹⁰. Une fois ce choix effectué, Quinault transmettait à Lully un plan dans lequel figurait l'action de chaque acte. Lully se mettait alors immédiatement à la composition des divertissements, puis à la musique des autres scènes au fur et à mesure qu'il les recevait. Ce processus a pu déjà avoir cours lors de l'écriture et de la composition de *Proserpine*. Ce serait donc Louis XIV qui aurait, à dessein, choisi le sujet de *Proserpine*, adressant du même coup un message à sa brue : « acceptez l'époux que je vous donne car avec lui je vous offre la couronne de France ». C'est d'ailleurs ce même message que l'on retrouve dans la bouche d'Ascalaphe qui, à la scène 2 de l'acte IV, vante à Proserpine le rang social et la constance de Pluton :

ASCALAPHE

Pluton n'est pas un dieu sujet au changement,
Il vous offre son cœur avec son diadème¹¹.

Et plus loin, à la scène 5 de ce même acte, les Ombres heureuses invitent Proserpine à oublier Cérès en faveur de son futur mari :

CHŒUR DES OMBRES HEUREUSES

Pluton aime mieux que Cérès,
Une mère
Vaut-elle un époux ?¹²

Enfin, à la scène 4 de l'acte V, Alphée et Aréthuse prient Cérès de bénir l'union de sa fille avec le frère de Jupiter et de Neptune :

ALPHÉE ET ARÉTHUSE

Le dieu qui pour elle soupire
Est un des trois grands dieux, maîtres de l'univers.
Elle est reine d'un vaste empire¹³.

La dauphine ne pouvait qu'être flattée par cet hommage qui lui était rendu d'une façon à peine voilée.

¹⁰ Gros 1926 : 139.

¹¹ Ph. Quinault, *Proserpine*, Paris, Chr. Ballard, 1680, p. 59.

¹² *Ibid.*, p. 68.

¹³ *Ibid.*, pp. 75-76.

PROSERPINE DE QUINAULT ET LULLY

Pour élaborer son livret, Quinault suit fidèlement le récit qu'Ovide donne dans ses *Métamorphoses*¹⁴. Le librettiste a cependant supprimé les épisodes de l'enfant métamorphosé en lézard par Cérès et de la transformation des filles d'Achéloüs en sirènes, sans lien direct avec l'action¹⁵. Enfin, l'intervention de Vénus pour favoriser le rapt de Proserpine est supprimée et c'est Aréthuse qui va permettre la rencontre du dieu des Enfers et de la jeune femme. Quinault s'est aussi inspiré de la tragédie de Jean Claveret, *Le Ravissement de Proserpine* et de la pièce homonyme d'Alexandre Hardy¹⁶.

Quant à la musique, elle est l'une des premières que Lully fait éditer en « partition générale » par l'imprimeur-libraire Christophe Ballard, l'année même de la création¹⁷.

L'ouvrage débute par une ouverture dite « à la française », en trois parties (lent, vif, lent), emblématique de la musique du règne de Louis XIV. Cette pièce symphonique, qui a pour objectif d'attirer l'attention du public, débute et termine le prologue. Ce dernier fait apparaître trois personnages allégoriques, la Paix, la Discorde et la Victoire. La Paix est enchaînée par la Discorde qui déclare vouloir engager Louis XIV dans de nouvelles guerres. Sa tentative est avortée par la Victoire qui délivre la Paix et enchaîne à sa place la Discorde. La Paix et la Victoire célèbrent le monarque qui « après avoir vaincu mille peuples divers » rend la paix à l'Europe. Suit une évocation du pouvoir de l'Amour qui annonce la thématique traitée dans la tragédie dont voici le synopsis.

L'action du premier acte se situe dans le palais de Cérès. La déesse, accompagnée de sa suite, célèbre la victoire de Jupiter sur les Titans. Mercure descend des cieux et demande à Cérès, de la part de Jupiter, de répandre ses bienfaits sur la Phrygie. Cérès reproche au roi des dieux de l'avoir délaissée après l'avoir séduite et lui avoir donné sa

¹⁴ *Met.* 5, 341-661. Cf. Gros 1926 : 544-552, Norman 2009 : 208, Cornic 2011 : 59 ; c'est aussi des *Métamorphoses* d'Ovide dont il s'inspire pour l'écriture de la plupart de ses ouvrages lyriques : *Cadmus et Hermione* (1673), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Proserpine* (1680), *Persée* (1682) et *Phaéton* (1683).

¹⁵ Gros 1926 : 546.

¹⁶ J. Claveret, *Le Ravissement de Proserpine*, Paris, Sommaille, 1639, comédie réimprimée en 1640 et A. Hardy, *Théâtre d'Alexandre Hardy*, t. 3, Paris, Quesnel, 1626. En 1678, Thomas Corneille et Fontenelle auraient travaillé avec Quinault pour l'établissement du plan de l'œuvre et l'invention de quelques scènes, cf. Cornic 2011 : 66.

¹⁷ J.-B. Lully, *Proserpine*, Paris, Chr. Ballard, 1680. Il n'existe à ce jour qu'un seul enregistrement de *Proserpine* par Hervé Niquet et son ensemble Le Concert Spirituel, chez l'éditeur Glossa, 2008.

filles Proserpine. Par amour pour Jupiter, elle finit cependant par obéir à Mercure¹⁸. Avant de partir, Cérès confie la garde de sa fille à la nymphe Aréthuse. Bien qu'éprise d'Alphée, Aréthuse se refuse à lui par peur des souffrances qu'engendre l'amour. Proserpine paraît et annonce l'imminent départ de sa mère. En partant, Cérès ordonne qu'on célèbre la victoire de Jupiter sur les Titans. En plein milieu de la fête, la terre tremble. Le titan Tiphée, écrasé sous le mont Etna, essaye de se relever, mais Jupiter le terrasse de son foudre.

Le deuxième acte prend place dans les jardins de Cérès. Il se concentre avant tout sur l'amour malheureux d'Alphée, toujours éconduit par Aréthuse. Survient Ascalaphe qui remonte des enfers pour inspecter la croûte terrestre et voir si, en raison du tremblement de terre dont il a été question dans l'acte précédent, quelques crevasses ne se seraient pas produites, laissant passer la lumière du jour. Amoureux lui aussi d'Aréthuse, il prétend avoir gagné le cœur de la nymphe pour blesser son rival. Laisse seul, Alphée chante sa peine. Il est bientôt rejoint par Aréthuse qui lui avoue enfin qu'elle l'aime, donnant l'occasion à Lully de composer un beau duo. Ascalaphe, qui les retrouve ensemble, avoue avoir menti à Alphée et renonce facilement à son amour pour Aréthuse. Pluton paraît et demande à Aréthuse de lui permettre d'entrevoir Proserpine. La nymphe accepte à la condition qu'il reste caché pour ne pas faire peur à la jeune femme. Le dieu consent. Resté seul avec Ascalaphe, Pluton décrit comment, en voyant Proserpine en pleurs, il est tombé immédiatement amoureux d'elle, donnant au musicien l'occasion d'écrire une des plus belles pages de l'opéra. Proserpine arrive, accompagnée d'autres nymphes venues cueillir des fleurs pour le retour de Cérès. Lorsque Proserpine s'éloigne de ses compagnes, Pluton l'enlève malgré la vaine résistance de Cyané qui ne parvient qu'à conserver l'écharpe de sa maîtresse. Pluton prévient Cyané du sort qui l'attend si elle tente de révéler l'identité du ravisseur de Proserpine.

Le troisième acte se déroule sur le mont Etna en éruption. Les nymphes et les dieux des bois appellent vainement Proserpine qui ne répond pas. Seul l'écho de leurs voix répète leurs appels angoissés, ce que Lully représente musicalement en variant les effectifs choraux et instrumentaux ainsi que les nuances « fort » et « doux ». Proserpine reste introuvable. Aréthuse se sent coupable d'avoir favorisé l'enlèvement de Proserpine. Avec Alphée, elle se prépare à partir à sa recherche dans les Enfers. Lorsque Cérès revient, tous se cachent pour ne pas avoir à lui révéler la vérité. Cérès s'inquiète de ne trouver personne pour fêter son retour. À son appel, les nymphes et les dieux des

¹⁸ Madame de Sévigné a reconnu dans le personnage de Cérès délaissée par Jupiter le portrait de Madame de Montespan que Louis XIV délaissait pour Madame de Ludres, cf. Gros 1926 : 130.

bois paraissent, mais ils sont incapables de lui révéler l'identité du ravisseur de sa fille. Cyané survient et, courageusement, commence à relater ce qui s'est passé, mais elle perd aussitôt la voix en se métamorphosant en source. Les plaintes et le déchirement de Cérès laissent vite place à sa colère. Elle détruit par le feu toutes les récoltes au grand désarroi du peuple de Sicile et des dieux des bois.

Le quatrième acte se déroule aux Champs Élysées. Les Ombres heureuses chantent la joie de vivre en paix sans subir les souffrances amoureuses. Lully parvient à rendre le côté paisible et tranquille de ces lieux bienheureux par un chœur très doux avec accompagnement d'un trio de flûtes à bec (deux sopranos et une alto), reprenant ici les éléments propres aux « sommeils », pièces musicales obligées dans les opéras, lorsque l'un des personnages va s'endormir sur scène. Proserpine, qui se lamente de ne plus revoir sa mère, est consolée par Alphée et Aréthuse. Ascalaphe apprend à Proserpine que le fruit qu'il lui a donné à manger lui interdit pour toujours de quitter les Enfers et qu'il s'est empressé d'en informer Pluton. Pour le punir, Proserpine transforme le traître en hibou dont l'envol est figuré par les vocalises finales du récitatif qu'elle chante. Pluton paraît et essaye d'attendrir le cœur de la jeune femme, ce qui donne lieu à un nouveau duo d'amour. L'acte se termine par une fête donnée en l'honneur de Proserpine, couronnée reine des Enfers.

Le cinquième et dernier acte débute dans le palais de Pluton. Les habitants des Enfers se révoltent car Jupiter menace de leur enlever leur nouvelle reine. La scène suivante montre Cérès dans un lieu désolé et solitaire donnant libre cours à sa tristesse. Son chant est interrompu par les cris souterrains de voix infernales toujours révoltées. Alphée et Aréthuse paraissent et déclarent à Cérès que Proserpine est désormais reine des Enfers, augmentant encore le désespoir de la déesse. Mais Mercure vient annoncer qu'un compromis a été trouvé. Jupiter accompagné d'une foule de dieux célestes, terrestres et infernaux, descend des cieux pour célébrer le mariage de Pluton et de Proserpine. Les dieux chantent le bonheur de voir la Discorde et la Guerre enchaînées et la Paix régner de nouveau sur les trois royaumes de l'univers, concluant l'ouvrage par un habile rappel du thème du prologue.

L'épisode de l'enlèvement de Proserpine ne représente que quelques minutes de l'œuvre, puisqu'une seule scène, assez brève, à la fin du deuxième acte, lui est consacrée (acte II, scène 9). Mais la pièce imaginée par Quinault offre une diversité de décors ainsi que deux métamorphoses (celle de Cyané en source et celle d'Ascalaphe en hibou), autant d'effets spectaculaires propres à la scène de l'Académie royale de musique. Ces transformations étaient rendues possibles grâce aux inventions et à l'ingéniosité des

décorateurs associés à Lully, Carlo Vigarani et Jean Berain père qui vont réaliser les machines et les décors, le premier pour la création de *Proserpine* à la cour en février 1680 et le second pour la reprise de l'ouvrage à Paris en novembre de cette même année.

Contrairement aux autres tragédies en musique de Lully et Quinault, *Proserpine* ne met en scène que des dieux se répartissant en deux catégories¹⁹ :

Les rôles principaux

Cérès → aime Jupiter

Pluton → aime Proserpine

Les seconds rôles (les confidents)

Alphée → aime ← Aréthuse ← aime Ascalaphe

Cette répartition en deux groupes distincts permet au librettiste de développer plusieurs actions parallèles : l'intrigue amoureuse entre les dieux inférieurs (Alphée et Aréthuse) forment une sorte de contrepoint avec celle des dieux principaux (Pluton et Proserpine). Les dieux inférieurs permettent en outre d'introduire un discours moins sérieux dans l'opéra, comme cette scène pleine d'humour où Aréthuse ordonne à Ascalaphe d'expliquer pourquoi il a menti à Alphée (acte II, sc. 5) :

ARÉTHUSE

Est-il vrai que mon cœur soit en votre puissance ?

ASCALAPHE

Je vous aime sans espérance ;

J'ai voulu soulager mon mal

Par le chagrin de mon rival.

Dans les Enfers, c'est ainsi qu'on en use :

Mes maux n'ont pu trouver d'autre adoucissement.

Pardonnez-moi, belle Aréthuse,

Je ne suis pas le seul qui se vante en aimant

De posséder un cœur qu'on lui refuse²⁰.

Chaque personnage est caractérisé par le costume qu'il porte, mais aussi par son registre vocal. Chaque membre de la troupe de l'Académie royale de musique se voit ainsi attribuer un rôle spécifique en fonction de la qualité dramatique de sa voix. Le livret publié pour la création de *Proserpine* à la cour donne la distribution des chanteurs et des danseurs qui parurent sur la scène en février 1680. Parmi les noms mentionnés dans

¹⁹ Gros 1926 : 615.

²⁰ Ph. Quinault, *Proserpine*, Paris, Chr. Ballard, 1680, p. 36.

le livret, on relève celui de Mademoiselle Saint-Christophle qui interpréta à l'Opéra de Paris de nombreux grands rôles de femmes puissantes et cruelles en raison de sa voix particulièrement dramatique : la magicienne Médée dans *Thésée* (1675), la déesse Cybèle dans *Atys* (1676), la déesse Junon dans *Isis* (1677) ou encore la reine Cassiopée dans *Persée* (1682). Dans *Proserpine*, elle incarne Cérès, à la fois mère aimante et déesse destructrice. Les deux sœurs Ferdinand, employées dans la Musique du roi, incarnèrent les rôles de Proserpine pour l'aînée et d'Aréthuse pour la cadette. Pour les représentations parisiennes, elles furent remplacées dans le rôle de Proserpine par Marie Aubry, grande créatrice de rôles de princesses sur la scène de l'Académie royale de musique, et dans celui d'Aréthuse par Marie Le Rochois, chanteuse qui deviendra très vite l'une des plus grandes vedettes du début du XVIII^e siècle. Pour les rôles masculins, ceux de Mercure, dieu aérien, et d'Alphée, jeune amant d'Aréthuse, furent confiés à messieurs Langeais et Bernard Clédière qui possédaient des voix de ténor aiguës qu'on désigne à l'époque sous le terme de haute-contre. Les rôles de Jupiter, de Pluton et d'Ascalaphe furent confiés à messieurs Godonesche, Jean Gaye et Morel qui possédaient des voix de basses. En effet, cette voix grave convenait parfaitement pour représenter la puissance de Jupiter ou encore pour figurer deux divinités des profondeurs infernales, Pluton et Ascalaphe. Lors de la reprise de l'ouvrage à Paris, le rôle de Pluton sera tenu par François Beaumavielle, créateur de tous les grands rôles de basse à l'Opéra de Paris jusqu'en 1688. La scène 7 de l'acte II, pendant laquelle Pluton confie à Ascalaphe qu'il aime Proserpine, permet à Lully de composer un duo pour deux basses, « L'amour comblé de gloire », séquence musicale extrêmement rare dans l'opéra baroque français²¹.

Comme à son habitude, Lully organise son ouvrage autour de deux scènes centrales (acte III, sc. 1-2), pendant lesquelles les dieux des bois recherchent vainement Proserpine, et Aréthuse, coupable d'avoir permis à Pluton d'entrevoir sa jeune maîtresse, décide de partir à sa recherche jusque dans les Enfers. Par le choix du lieu où se déroule l'action, le musicien et son librettiste font voyager les personnages du palais de Cérès (sur la terre) vers les Enfers (sous terre) en passant par le mont Etna qui constitue le passage obligé du monde terrestre au monde souterrain. L'apparition de Mercure à la scène 2 de l'acte I et à la scène 5 de l'acte V, crée un effet de symétrie. C'est à cause de Mercure que Proserpine est enlevée, c'est par lui qu'elle est ensuite rendue à sa mère.

²¹ On en trouve un autre exemple dans la tragédie *Tanocrède* de Campra et Danchet en 1702.

Tableau 3
Sens des tonalités dans *Proserpine*

→ La majeur (3 dièses) Révélation de Cyané		
Ré majeur (2 dièses) Joie		
Sol majeur (1 dièse) ←	→	Mi mineur (1 dièse) Affliction de Cérès
Courage de Cyané		
Jalousie d'Alphée		
Do majeur ←	→	La mineur Amours sereines
Puissance de Jupiter		
Fa majeur (1 bémol) ←	→	Ré mineur (1 bémol) Paix, tranquillité
Les Enfers en colère		
Si bémol majeur (2 bémols) ←	→	Sol mineur (2 bémols) Amours contrariées
Amour de Pluton pour Proserpine		
→ Mi bémol majeur (3 bémols) ←	→	Do mineur (3 bémols) Désespoir
Inquiétude de Cérès		

Les tonalités choisies par Lully éclairent l'action et renforcent la structure de l'œuvre. Au ton de *si* bémol majeur, le compositeur associe l'idée de l'amour de Pluton pour Proserpine et à son relatif, *sol* mineur, celui des amours contrariées et malheureuses de Proserpine et d'Alphée. Lorsqu'à la fin de l'acte IV (sc. 5), Lully passe de la tonalité de *sol* mineur à celle de *si* bémol majeur, on comprend que Pluton est parvenu à se faire aimer de Proserpine. De même, le courage de Cyané, qui n'hésite pas à donner le nom du ravisseur malgré la menace de Pluton, est souligné par l'utilisation de tonalités brillantes et joyeuses de *sol* majeur, *ré* majeur puis *la* majeur, tons en opposition avec celui de *mi* bémol majeur employé pour peindre l'inquiétude de Cérès. Lully quitte les dièses pour revenir aux bémols lorsque la nymphe se transforme en source avant d'avoir pu révéler la vérité à Cérès. Le ton de *sol* majeur qui termine cette scène introduit celui de *do* majeur utilisé à la scène 8 pour peindre les destructions de Cérès, tonalité également associée à Jupiter, coupable d'avoir laissé enlever sa propre fille.

Tableau 4
Emploi des tonalités dans *Proserpine*

<p>Acte I (dans le palais de Cérès)</p> <p>Sc. 1 (<i>ré</i> mineur) Cérès, Cyané et Crinise se réjouissent de la paix retrouvée</p> <p>Sc. 2 (<i>sol</i> mineur) Mercure ordonne le départ de Cérès</p> <p>Sc. 3 (<i>ré</i> majeur) Cérès confie sa fille à la garde d'Aréthuse</p> <p>Sc. 4 (<i>sol</i> mineur) Aréthuse se plaint d'être amoureuse d'Alphée</p> <p>Sc. 5 (<i>si</i> bémol majeur) Aréthuse repousse les avances d'Alphée</p> <p>Sc. 6 (<i>sol</i> mineur) Départ de Cérès</p> <p>Sc. 7 (<i>do</i> majeur) Fête en l'honneur de Jupiter (divertissement)</p> <p>Sc. 8 (<i>do</i> majeur/<i>fa</i> majeur) Le Titan tente de se relever, puis est terrassé par Jupiter</p>
<p>Acte II (dans les jardins de Cérès)</p> <p>Sc. 1 (<i>ré</i> mineur) Alphée confie son amour malheureux à Crinise</p> <p>Sc. 2 (<i>sol</i> majeur) Ascalaphe rend jaloux Alphée</p> <p>Sc. 3 (<i>do</i> mineur) Désespoir d'Alphée</p> <p>Sc. 4 (<i>fa</i> majeur) Alphée et Aréthuse se déclarent leur amour mutuel</p> <p>Sc. 5 (<i>si</i> bémol majeur) Annonce de l'arrivée de Pluton</p> <p>Sc. 6 (<i>ré</i> mineur/<i>sol</i> mineur) Pluton veut voir Proserpine et sollicite l'aide d'Aréthuse</p> <p>Sc. 7 (<i>do</i> majeur) Pluton confie son amour pour Proserpine à Ascalaphe</p> <p>Sc. 8 (<i>do</i> majeur) Proserpine et ses compagnes cueillent des fleurs (divertissement)</p> <p>Sc. 9 (<i>do</i> majeur) Pluton enlève Proserpine</p>
<p>Acte III (sur le mont Etna vomissant des flammes)</p> <p>Sc. 1 (<i>si</i> bémol majeur) Alphée, Aréthuse, les nymphes et les dieux des bois cherchent Proserpine</p> <p>Sc. 2 (<i>si</i> bémol majeur) Culpabilité d'Aréthuse qui descend aux Enfers, Alphée veut la suivre</p> <p>Sc. 3 (<i>sol</i> mineur) Retour de Cérès et fuite des dieux des bois</p> <p>Sc. 4 (<i>do</i> majeur/<i>do</i> mineur/<i>mi</i> bémol majeur) Cérès est heureuse de retrouver Proserpine mais pressent un malheur</p> <p>Sc. 5 (<i>do</i> mineur) Cérès apprend l'enlèvement de sa fille</p> <p>Sc. 6 (<i>sol</i> majeur/<i>ré</i> majeur/<i>la</i> majeur/<i>ré</i> majeur/<i>sol</i> majeur) Révélation de Cyané</p> <p>Sc. 7 (<i>mi</i> mineur) Désespoir de Cérès</p> <p>Sc. 8 (<i>do</i> majeur) Cérès détruit les récoltes (divertissement)</p>
<p>Acte IV (les Champs-Élysées)</p> <p>Sc. 1 (<i>la</i> mineur) Les Ombres heureuses aspirent au repos et à la paix (divertissement)</p> <p>Sc. 2 (<i>ré</i> mineur/<i>ré</i> majeur) Les Ombres heureuses tentent d'adoucir les peines de Proserpine</p> <p>Sc. 3 (<i>sol</i> mineur) Aréthuse et Alphée viennent faire entendre raison à Proserpine</p> <p>Sc. 4 (<i>si</i> bémol majeur) Pluton séduit Proserpine</p> <p>Sc. 5 (<i>sol</i> mineur/<i>si</i> bémol majeur) Fête en l'honneur de Proserpine (divertissement)</p>

Acte V (le palais de Pluton)

- Sc. 1 (*fa* majeur) Les habitants des Enfers en révolte contre Jupiter (divertissement)
 Sc. 2 (*ré* mineur) Plaintes de Cérès
 Sc. 3 (*fa* majeur) Cérès entend la révolte des Enfers
 Sc. 4 (*do* mineur) Alphée et Aréthuse annoncent à Cérès que Proserpine est reine des Enfers
 Sc. 5 (*sol* mineur) Mercure annonce le partage de Proserpine entre sa mère et son époux
 Sc. 6 (*do* majeur/*la* mineur) Jupiter célèbre le mariage de Proserpine et de Pluton (divertissement final, ballet général)

Pour le spectateur, l'opéra se présente comme une succession de scènes variées où les divertissements dansés ont une très grande place (acte I, sc. 7-8 ; acte II, sc. 8-9 ; acte III, sc. 8 ; acte IV, sc. 1 et 5 ; acte V, sc. 1 et 6). Pour Quinault et Lully, il était nécessaire de représenter les deux côtés des Enfers : celui qui est apaisé et tranquille, les Champs Élysées, lieux du bonheur éternel où évoluent les Ombres heureuses (acte IV) mais aussi celui qui est horrible, peuplé d'êtres terrifiants (acte V, sc. 1), passages particulièrement appréciés des spectateurs.

Les principales critiques qui s'élèvent au XVIII^e siècle contre *Proserpine* touchent à l'action qui ne se concentre pas assez sur le personnage principal²². L'intérêt de l'œuvre se situe justement dans cette variété si adaptée à divertir les spectateurs, les transportant dans des lieux variés et leur présentant des personnages touchants. Par son livret, Quinault permet à Lully d'écrire l'une de ses plus belles œuvres. La poésie des vers du librettiste est ici portée par une musique puissante et lyrique. Le chœur du début de l'acte III, avec son effet d'écho, et surtout celui de l'acte IV « aux Champs Élysées » qui présente une magnifique descente chromatique à la basse sur les mots « Gardez-vous de troubler un bonheur si doux » évoquent les riches harmonies d'Henry Purcell sur lequel la musique de Lully eut une influence considérable. Preuve de son intérêt, la tragédie en musique *Proserpine* est redonnée à Paris les 31 juillet 1699, 7 mars 1715, 28 janvier 1727, 31 janvier 1741, 13 février 1742 et une dernière fois le 14 novembre 1758, amputée de son prologue. Quant au livret de Quinault, ses qualités indéniables ont été reconnues au point que Nicolas-François Guillard le remaniera en trois actes, avec une musique du compositeur italien Giovanni Paisiello : ce nouvel opéra intitulé lui aussi *Proserpine*, est créé à l'Opéra de Paris le 29 mars 1803.

²² Rémond de Saint-Mard 1741 : 31.

Bibliographie

- Cornic S., *L'enchanteur désenchanté, Quinault et la naissance de l'opéra français*, Paris, PUPS, 2011.
- Gros É., *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*, Paris-Aix-en-Provence, Champion/Éditions du « feu », 1926.
- La Gorce J. de, *Bérain, dessinateur du Roi Soleil*, Paris, Herscher, 1986.
- La Gorce J. de, *Carlo Vigarani intendant des plaisirs de Louis XIV*, Versailles, Éditions Perrin/Établissement public du musée et domaine national de Versailles, coll. « Les métiers de Versailles », 2005.
- Legond E., Bluch, Fr. (éds), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1990.
- Norman B., *Quinault, librettiste de Lully, le poète des Grâces*, Wavre, Mardaga, 2009.
- Rémond de Saint-Mard T., *Réflexions sur l'Opéra*, La Haye, Jean Neaulme, 1741.

RÉSUMÉS

Christine HUNZINGER, « Une figure divine en clair-obscur : Perséphone dans l'Hymne Homérique à Déméter »

Cette étude porte sur le personnage de Perséphone dans l'*Hymne homérique à Déméter*. La déesse peut être caractérisée comme une figure en clair-obscur dans cet hymne – non pas au sens de demi-teinte, mais d'oxymore : une figure qui concentre en elle des contrastes abrupts. C'est ce que montre l'examen, dans le texte, des signes de sa présence sensible et des traces de sa perception par les autres acteurs du récit, du jeu de ses désignations dans les vers – nom propre, épithètes et périphrases –, du rôle qui lui est dévolu dans le fil narratif, ainsi que des figures de substituts qui émaillent le récit.

ABSTRACT : *This study deals with the character of Persephone in the Homeric Hymn to Demeter. The goddess can be characterized as a chiaroscuro figure in this hymn – not in the sense of a half-tone character, but as an oxymoronic one, a figure coalescing sharp contrasts. This is done through a careful textual examination of the signs of her sensitive presence as well as through an analysis of how other actors perceive her. This is done by mapping the repartition of her designations in the verse – proper name, epithets and periphrases –, by a study of the role assigned to her character in the narrative, as well as by the use of substitute figures which punctuate the storyline.*

Pierre PONTIER, « Thésée en prose. Remarques sur la transmission du mythe à l'époque classique, d'Hérodote à Isocrate »

L'étude est consacrée aux utilisations du personnage de Thésée dans la prose de l'époque classique, d'Hérodote à Théophraste. Le rapt d'Hélène et l'action politique de Thésée (le synoecisme) sont les deux épisodes marquants les plus mis en valeur, dans une réflexion sous-jacente sur la politique athénienne. Ainsi, chez Hérodote et Thucydide, le héros issu d'une époque reculée apparaît de façon marginale mais révélatrice, associé à

Autour des mythes de Thésée et de Perséphone

la Guerre du Péloponnèse ; au siècle suivant, Isocrate lui accorde une place centrale dans l'*Eloge d'Hélène*, associant son union avec Hélène à l'union politique de la cité, grâce au concept d'*oikeiotes*. La résurgence de Thésée dans ces textes s'inscrit dans un débat politique sur la démocratie athénienne que l'on retrouve dans les autres témoignages en prose.

ABSTRACT : *This study focuses on the uses of Theseus as a character in sources in prose from the Classical period, from Herodotus to Theophrastus. Theseus' abduction of Helen and his political action (also referred to as synoecism) are the two most recurring episodes, as they belong to an ongoing reflection on Athenian politics. Thus, in Herodotus and Thucydides, the hero who comes from an earlier time appears in a marginal but revealing manner when associated with the present of the Peloponnesian War; in the following century, Isocrates gives him a preeminent position in his Encomium of Helen, identifying his union with Helen with the political union of the city, thanks to the concept of oikeiotes. The resurgence of Theseus in these texts is part and parcel of a political debate on Athenian democracy which can also be found in the other prose accounts.*

Pierre SAUZEAU, « La Vie de Thésée de Plutarque : déconstruction et reconstruction d'un mythe »

C'est dans une perspective de mythologie que nous nous intéresserons ici à la *Vie de Thésée* de Plutarque, qui constitue un exemple remarquablement complexe de la pratique du mythe au sein d'une culture désormais dominée par l'écriture depuis de nombreux siècles. Nous nous proposons de montrer que cette *Vie* s'organise sur le modèle des autres *Vies* fondées sur des données historiques ; mais en vue de présenter, en ouverture d'une œuvre d'ensemble, une *Vie* « fondatrice », Plutarque travaille les différentes versions du mythe ancien pour en faire à son tour une version nouvelle, une (re)composition cohérente d'une histoire possible.

ABSTRACT : *This article focuses on Plutarch's Life of Theseus from a mythologist's perspective. This text constitutes a remarkably complex example of the practice of myth within a culture that has been dominated by writing for many centuries. This article shows that this Life is structured on the model of other Lives based on historical data ; but in order to present it as a "founding" Life at the opening of the whole work, Plutarch reworks the different versions of the myth to make a new version of it, a coherent (re)composition of a possible history.*

Autour des mythes de Thésée et de Perséphone

Laurent GOURMELEN, « Déméter et Perséphone en Arcadie (Pausanias, 8, 25, 4-7 et 8, 42, 1-13) »

Pausanias (*Périégèse*, 8), rapporte des traditions arcadiennes relatives à deux sanctuaires consacrés à Déméter, à Thelpousa et à Phigalie, qui ont en commun de comporter des récits mythiques étiologiques évoquant l'errance de Déméter à la recherche de Perséphone. Ces récits, manifestement apparentés, font apparaître différentes originalités remarquables par rapport à la *vulgate* du mythe fixée par l'*Hymne homérique à Déméter*. En particulier, la déesse ne retrouve pas sa fille et pourtant, en l'absence de tout accord avec les autres dieux, elle met fin à sa colère. L'analyse de ces récits et traditions religieuses, par le biais d'une comparaison avec les données de l'*Hymne homérique*, vise à expliquer leurs particularités intrigantes et à montrer qu'à leur façon, ils révèlent d'autres vérités du mythe de Perséphone.

ABSTRACT : Pausanias (Periegesis, 8) mentions Arcadian traditions concerning two sanctuaries dedicated to Demeter in Thelpousa and in Phigalia, that both include etiological mythical narratives about Demeter's wandering in search of Persephone. These narratives, obviously linked, clearly show various original characteristics different from the vulgate of the myth fixed by the Homeric Hymn to Demeter. Notably the goddess cannot find her daughter and yet, even though there is no agreement with the other gods, she abandons her wrath. This paper, by comparing these myths and religious traditions with the data of the Homeric Hymn, aims at explaining their intriguing peculiarities and at showing that, in their own way, they reveal different truths about the myth of Persephone.

Élisabeth BUCHET, « Représentation du mythe de Perséphone en Étrurie »

Si la figure d'Aïta, Hadès, a pu être lié à des éléments étrusques préexistants, comme Calu, Phersipnei, qui apparaît dans quelques représentations figurées, a longtemps été considérée comme un simple calque de Perséphone. On se propose de présenter de manière synthétique le dossier, en s'interrogeant sur l'évolution proprement étrusque de la déesse et sur le débat qui entoure l'interprétation d'une inscription de Pyrgi qui a conduit certains chercheurs à proposer une identification entre Catha, qui y est mentionnée, et Perséphone.

ABSTRACT : Whereas Etruscan Aita, Hades, has often been linked to other Etruscan figures like that of Calu, Phersipnei, a rather scarce figure in Etruscan iconography, has long been thought of as a mere transcription of Persephone. This article aims at

Autour des mythes de Thésée et de Perséphone

presenting the material available in order to trace possible Etruscan elements of the goddess in her iconography, as well as the debates which surround the interpretation of an inscription found in Pyrgi which has led some to identify Catha with Persephone.

Yves PEYRÉ, « Thésée aux enfers : un processus de concaténation mythologique ? »

Si l'écriture mythologique tend à morceler le mythe de Thésée en quelques épisodes exemplaires, elle montre aussi une propension à bâtir de nouveaux systèmes littéraires en articulant certains mythes entre eux, formant alors des « concaténations » inédites. L'article montre que, à l'époque médiévale et lors de la première modernité (Italie, France, Angleterre), la concaténation entre les catabases d'Orphée, de Thésée et d'Hercule, qui tire son origine d'une lecture « erronée » des mythes classiques (faisant de Proserpine l'épouse légitime d'Orphée) témoigne en réalité d'un phénomène de structuration du matériau mythologique récurrent et fructueux. Le rapprochement entre les histoires d'Orphée, d'Hercule et de Thésée s'opère dans le *Recoeil des hystoires de Troyes* de Raoul Le Fèvre (c. 1464) qui enchaîne l'enlèvement de Proserpine par Pluton, la tentative d'Orphée de ramener Eurydice, personnage qui fusionne ici avec Proserpine, la tentative de Thésée et Pirithous d'enlever Proserpine, puis la libération de Thésée et la capture de Cerbère par Hercule. Ce passage de Le Fèvre, traduit fidèlement en anglais par William Caxton, dans *The Recuyell of the historyes of Troye* (1473), est à la source du poème de William Warner, *Albions England* (1597) puis se retrouve dans l'écriture mythologique de la *Troia Britanica* de Thomas Heywood (1609) : cet exemple illustre un trait particulier de ces continuités de la circulation des textes et des transferts culturels européens.

ABSTRACT : *If mythological writing tends to break down the myth of Theseus into a few exemplary stories, it also shows a propensity to build new literary systems by articulating some myths together, thus forming new "concatenations". The article shows that, in the medieval and in the early modern periods (Italy, France, England), the concatenation between the catabases of Orpheus, Theseus and Hercules, which originates from an "erroneous" reading of the classical myths (making Proserpina the legitimate wife of Orpheus) is in fact a restructuring process of the mythological material, which is recurrent and fruitful. The connection between the stories of Orpheus, Hercules and Theseus is made in Raoul Le Fèvre's *Recoeil des hystoires de Troyes* (c. 1464), which links the abduction of Proserpina by Pluto, Orpheus' attempt to bring back Eurydice, who is merged with Proserpina here, Theseus' and Pirithous' attempt to abduct Proserpina, and then Theseus' liberation and Cerberus' capture*

Autour des mythes de Thésée et de Perséphone

by Hercules. This passage by Le Fèvre, faithfully translated into English by William Caxton in *The Recuyell of the histories of Troye* (1473), is the source of William Warner's poem *Albions England* (1597), and is again taken up in the mythological writing of Thomas Heywood's *Troia Britanica* (1609): this example illustrates a particular feature of these continuities in the circulation of texts and European cultural transfers.

Pierre SAUZEAU, « Thésée en Avignon, ou les labyrinthes de l'amour. Commentaire des "Cassoni" Campana du Musée du Petit Palais »

Les quatre panneaux de la collection Campana conservés au Petit Palais en Avignon, connus sous le nom de « *cassoni Campana* », sont en réalité des *spalliere* (têtes de lit ou dossierets); un cinquième panneau, apparu récemment sur le marché de l'art, va bientôt les rejoindre. Ils sont désormais attribués à Gallo Fiorentino, un peintre français installé à Florence au début du XVI^e s. Ils illustrent de façon originale les mythes de Pasiphaé, du Minotaure, de Thésée et Ariane, de Phèdre et Hippolyte. Entre tradition et réinterprétation créative, ils constituent un témoignage riche et vivant sur la réception du mythe antique dans la culture humaniste de la Renaissance florentine.

ABSTRACT : *The four panels from the Campana collection in the Petit Palais in Avignon, currently known as the "Campana cassoni", are in fact spalliere (decorated wood backboards mounted on a wall as a headboard to a bed, for instance); a fifth panel, which recently appeared on the art market, will soon join them. They are now attributed to Gallo Fiorentino, a French painter who settled in Florence in the early 16th century. They illustrate in an original way the myths of Pasiphae, the Minotaur, Theseus and Ariadne, Phaedra and Hippolytus. Between tradition and creative reinterpretation, they constitute a rich and lively testimony to the reception of ancient myth in the humanist culture of the Florentine Renaissance.*

Marie-Pierre NOËL, « Thésée l'étranger dans l'*Héraclès furieux* d'Euripide et l'*Cédipe à Colone* de Sophocle »

Les études consacrées à Thésée dans la tragédie attique s'intéressent surtout à la figure du roi démocrate, qui incarne les idéaux de la cité d'Athènes. Toutefois, cette figure patriotique conserve aussi des traits plus anciens, parfois contradictoires, que les poètes réinterprètent par une re-sémantisation du mythe. Tel est le cas du Thésée « étranger » (*xenos*), que l'on trouve notamment dans l'*Héraclès furieux* d'Euripide et

Autour des mythes de Thésée et de Perséphone

dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, où il est associé chaque fois à un héros déraciné, respectivement Héraclès et Œdipe, avec lequel il partage une expérience commune de la descente aux Enfers. Nous verrons dans cet article comment les deux poètes tragiques en mettant en rapport ces différents éléments soulignent l'humanité profonde du personnage et celle du héros auquel il est associé, dans une perspective à chaque fois différente. Car si, chez Euripide, c'est le couple complémentaire Thésée-Héraclès qui incarne les aléas de la vie humaine, soumise au renversement permanent et à la finitude, chez Sophocle, Thésée l'Athénien et Œdipe l'apatride incarnent tous deux, malgré leurs différences, le caractère fondamental de l'humanité, la mort, qui fait d'eux des étrangers de passage sur terre, destinés à devenir les hôtes éternels d'Hadès.

ABSTRACT : *The studies devoted to Theseus in the Attic tragedy are mainly interested in the figure of the democrat king, who embodies the ideals of the city of Athens. However, this patriotic figure also retains older, sometimes contradictory features, which the poets reinterpret by re-semanticising the myth. This is the case of Theseus the "foreigner" (xenos) in Euripides' Heracles and Sophocles' Œdipus at Colonus : respectively associated with a wandering hero, Heracles and Oedipus, Theseus shares with them an experience of the descent into the Underworld. This essay analyses how both tragic poets relate these various elements to emphasize Theseus' profound humanity as well as that of the hero with whom he is associated, yet doing so according to different perspectives. While in Euripides' Heracles, the complementary couple Theseus-Heracles embodies the hazards of human life, ever subjected to permanent reversal and finitude, in Sophocles' Œdipus at Colonus, in spite of their differences, both the Athenian Theseus and the stateless Œdipus personify the fundamental character of humanity, namely death, which makes them outsiders on earth, meant to become Hades' eternal guests.*

Anne LEBEAU, « Sophocle, *Œdipe à Colone* : Thésée et Œdipe »

Dans la pièce, Thésée n'est pas seulement un roi idéal d'une cité idéale. Il est un héros singulier : Sophocle lui confère une grandeur humaine en effaçant de sa généalogie ce qui en fait d'ordinaire un demi-dieu ; il en fait un roi doté d'un pouvoir absolu, à la différence des « rois démocrates » d'autres tragédies de la supplication, et sa piété est plus libérale, éloignée du ritualisme scrupuleux des Coloniates. Enfin, de façon apparemment inédite, il établit une proximité étroite entre Thésée et Œdipe jusque dans les relations entre leurs familles.

Autour des mythes de Thésée et de Perséphone

Abstract : *In Sophocles' Œdipus at Colonus, Theseus is not just an ideal king in an ideal city, he is also a unique hero : Sophocles endows him with human prestige by erasing all mention of his godly genealogy. He turns him into a king with absolute power, as opposed to the "democratic kings" to be found in other tragedies of the supplication, et his piety is more liberal, far from the scrupulous ritualism of the people in Colonus. Finally, and this seems an unheard connection, he establishes a close link between Theseus and Œdipus in their family relationships.*

Pascale PARÉ-REY, « "Qui va à la chasse perd sa place." Le personnage de Thésée dans *Hercule Furieux* et *Phèdre* de Sénèque »

La présence de Thésée dans les tragédies de Sénèque est sporadique : simplement mentionné dans *Hercule sur l'Œta*, il ne figure comme personnage à part entière que dans *Hercule Furieux* et dans *Phèdre*. C'est donc sur ces deux pièces, où le personnage apparaît respectivement de façon irrégulière ou continue, que porte notre enquête. Il y revêt bien sûr plusieurs rôles et plusieurs masques : il est avant tout celui qui revient des Enfers, et il narre son expérience dans des tirades qui l'apparentent à un narrateur épique. C'est, corrélativement, l'incarnation de la valeur d'amitié : c'est pour Pirithoos qu'il a effectué son séjour au royaume des morts ; c'est à Hercule qu'il offre l'hospitalité. Ces rôles dramatiques dessinent un personnage connoté positivement au sein de relations sociales de qualité, alors que, au sein de ses relations familiales, il se trouve systématiquement mis en échec. Que ce soit en tant que père ou en tant qu'époux, son rôle dramaturgique de personnage absent, d'époux bafoué et accusé, de père indigné, abusé, et enfin endeuillé l'oppose aux quêtes des personnages principaux que sont Phèdre et Hippolyte. Mais, *in fine*, les absences et les échecs de Thésée permettent à la tragédie de se dérouler : ce sont les moteurs du mythe et de l'action tragique.

ABSTRACT : *The presence of Theseus in the tragedies of Seneca is neither frequent nor continuous : with merely a cameo appearance in Hercules Œtaeus, he appears as a fully-fledged character only in Hercules Furens and in Phaedra. Our investigation thus centers on these two plays, in which he appears respectively in an irregular or continuous manner. He takes on several roles : he is first and foremost the one who returns from the Underworld, and he reports his experience in tirades, much like an epic narrator. Correlatively, he embodies the value of friendship as he visited the realm of the dead for the sake of Pirithoos and he offers hospitality to Hercules. These roles sketch a character with positive connotations, within peaceful social relationships, while, in his family, he*

Autour des mythes de Thésée et de Perséphone

is systematically set up to fail. Whether as a father or as a husband, his dramatic roles as an absent character, a scorned and accused husband, an indignant, abused, and finally mourning father contrast with the quests of the main characters, Phaedra and Hippolytus. But, in the end, Theseus' absences and failures allow the tragedy to unfold, as the driving forces of myth and tragic action.

Agnès LAFONT, « Thésée au carrefour des influences mythologiques dans l'œuvre de Shakespeare »

Ce chapitre interroge la création mythologique du personnage de Thésée dans l'œuvre de Shakespeare. Des *Deux Gentilshommes de Vérone*, au diptyque *Le Songe d'une nuit d'été* et *Les Deux nobles cousins*, Thésée occupe une place charnière, tour à tour, et tout à la fois, personnage politique qui règne sur le duché d'Athènes et comble des amants infidèles, commentateur de l'intrigue, voire régisseur de théâtre. Il est le fruit d'une réécriture des classiques (Plutarque, Stace, Ovide) et de leur adaptateurs médiévaux anglais (Chaucer, Lydgate) et témoigne ainsi de la plasticité de création littéraire shakespearienne, qui sait ouvrir des « fenêtres mythologiques » inédites pour y placer son personnage dans l'imaginaire de son auditoire, riche de ses lectures classiques et médiévales.

ABSTRACT : *This chapter questions Shakespeare's creative rewriting of the character of Theseus. From The Two Gentlemen of Verona, to the diptych A Midsummer Night's Dream and The Two Noble Kinsmen, Theseus' character is at the same time a politician in charge of the dukedom of Athens, the paragon of unfaithfulness, an astute commentator of the plot, and even a theatre manager. Shakespeare's character results from the reworking of the Classical tradition (Plutarch, Statius, Ovid) and of the post-Classical one (Chaucer and Lydgate), thereby illustrating Shakespeare's labile use of mythology as he opens, as I suggest, original "mythological windows" and engages with his audience's imaginary powers, recalling and rewriting a new Theseus, from Classical and Medieval perspectives.*

Céline FOURNIAL, « Thésée revu et corrigé par Robert Garnier »

Lorsqu'il compose *Hippolyte* (1573), Robert Garnier innove en promouvant Thésée au rang de personnage principal. Point focal de l'action tragique, Thésée devient à la fois l'origine et la finalité de la tragédie. Ce nouveau coupable à châtier reconfigure le système des personnages, dans un jeu de correspondances et de contrastes. Garnier

Autour des mythes de Thésée et de Perséphone

construit Thésée à partir de données qu'il trouve dans ses sources euripidéenne et sénèqueenne mais qu'il déplace et transforme. Le sens du personnage et de la tragédie en est profondément modifié. L'étude de la réécriture de Thésée permet de mesurer l'importance de la source euripidéenne, souvent minorée, et l'orientation propre de la dramaturgie tragique de Garnier.

ABSTRACT : *When writing Hippolyte (1573), Robert Garnier innovated by elevating Theseus to the status of main character. Now the focal point of the tragic plot, Theseus becomes at one and the same time the origin and the purpose of the tragedy. With this new guilty character to be punished, the relations between the characters are reconfigured, establishing interplaying connections and contrasts. Garnier models his Theseus with elements taken from his Euripidean and Senecan sources, but shifts and transforms them so that the meaning of both the character and the tragedy is deeply modified. Studying the way Theseus is reworked shows the importance of Garnier's often underrated Euripidean source and the specific orientation of his tragic playwriting.*

Bénédicte LOUVAT, « Le “moment Thésée” dans le théâtre parisien des années 1670 »

La présence du personnage de Thésée est particulièrement remarquable dans le théâtre parisien des années 1670, où on le trouve dans cinq œuvres, trois tragédies consacrées au sujet de Phèdre et Hippolyte (les *Phèdre et Hippolyte* de Racine et Pradon) et à l'abandon d'Ariane (*Ariane* de Thomas Corneille), une pièce à machines de Donneau de Visé (*Le Mariage de Bacchus et d'Ariane*) et une tragédie en musique de Quinault et Lully (*Thésée*). Sans être jamais le personnage principal de ces pièces, Thésée y est le support d'une figuration mondaine de l'inconstance ainsi que d'une réflexion sur l'héroïsme.

ABSTRACT : *Theseus is particularly notable in the Parisian drama of 1670s, as he appears in five plays – three tragedies devoted to the subject of Phaedra and Hippolytus (Racine's Phèdre et Hippolyte and Pradon's eponymous tragedy) and Theseus' desertion of Ariane (Thomas Corneille's Ariane), a “pièce à machines” (a play using some kind of special effects) by Donneau de Visé (Le Mariage de Bacchus et d'Ariane) and a tragedy in music by Quinault and Lully (Thésée). Theseus is never the main character in these plays, but stands for the mundane embodiment of inconstancy and the source of a reflection on heroism.*

Autour des mythes de Thésée et de Perséphone

Pascal DENÉCHEAU, « Proserpine à l'Opéra : le mythe de Perséphone dans la tragédie en musique de Lully et Quinault »

Proserpine n'apparaît que très rarement sur la scène de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime. L'histoire de la jeune femme enlevée par Pluton et contrainte d'épouser le maître des Enfers n'était pas la plus propice à fournir un bon sujet d'opéra. Si l'on retrouve ponctuellement le personnage de Proserpine dans le ballet de cour, puis dans quelques rares ouvrages du répertoire de l'Opéra de Paris, seul un ouvrage est consacré à cette déesse : la tragédie en musique *Proserpine* de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault (1680). Étrangement, ce serait Louis XIV qui aurait choisi le sujet de cet opéra, spécialement pour le mariage de son fils, le Grand Dauphin, avec Marie-Anne de Bavière. La présente étude s'attarde sur les conditions de la création de cette œuvre particulière, l'une des plus belles du répertoire lyrique français.

ABSTRACT : Proserpine was seldom staged at the Opéra de Paris in the early modern period. The story of the young woman kidnapped by Pluto and forced to marry the master of the Underworld was not thought a proper and fitting subject for an opera. While Proserpina appears as a character in a ballet de cour and in a few rare works in the repertoire of the Opéra, only one work is dedicated to her: Jean-Baptiste Lully and Philippe Quinault's musical tragedy Proserpine (1680). Surprisingly, it was Louis XIV who chose the subject for this opera, which was devised for the wedding of his son, the Grand Dauphin, with Marie-Anne of Bavaria. This study focuses on the context in which this particular work, one of the finest in the French lyric repertoire, came into being.