

L'amour – source de tous les pleurs dans les opéras de Jean-Baptiste Lully

Magda-Eliza MAFTEI¹

Résumé: Cet article porte sur le contexte dramatique des plaintes dans les opéras de Jean-Baptiste Lully et analyse les différentes manifestations du sentiment amoureux qui engendrent des moments de lamentation. Témoignage de la souffrance, la plainte devient, au cours du XVII^e siècle, un type d'expression vocale qui a une place privilégiée dans la dramaturgie des opéras. Le goût du public pour le pathétisme et le drame justifie le grand nombre des plaintes que nous retrouvons dans les tragédies lyriques, ainsi que leur diversité du point de vue du statut des personnages. La plupart des plaintes ont comme point de départ une absence – soit l'absence de l'être aimé, résultat d'un abandon ou d'un enlèvement, soit l'absence du sentiment amoureux chez l'autre. La jalousie, l'infidélité et la vengeance accompagnent souvent ces absences et ce sont des éléments pleinement exploités dans les plaintes lullistes.

Mots-clés: Lully, amour, plainte, baroque, opéra

1. Introduction – Le goût du siècle

Selon le *Dictionnaire universel* de Furetière, la *plainte* représente un «témoignage de douleur ou d'affliction qu'on rend extérieurement» (Furetière 1690, 1598). Cette extériorisation se manifeste par les signes visibles, les larmes, ainsi que par des signes vocaux, comme les cris, les soupirs, les sanglots et les gémissements. En 1662, onze ans avant la création de la première tragédie lyrique par Jean-Baptiste Lully, Marin Cureau de la Chambre, médecin du roi, auteur du traité *Les Caractères des passions*, consacre soixante-neuf pages à la «passion des larmes», qu'il distingue de la «tristesse» et de la «douleur». Il fait aussi une différence entre les «pleurs» et les «larmes»; il affirme que le terme de «pleurs» à ses origines dans le «mot latin *Fletus* qui ne signifie pas seulement les larmes qui coulent des yeux,

¹PhD Candidate, Gheorghe Dima Music Academy, Cluj-Napoca, magdaelizamaftei@yahoo.com

mais encore les cris, les plaintes et les autres actions qui accompagnent la tristesse» (Cureau de la Chambre 1662, 11). Tandis que les larmes ne désignent que l'eau qui coule des yeux, les pleurs comprennent les larmes, les cris et «d'autres mouvements»: «Ainsi toutes les Larmes sont des pleurs, mais tous les Pleurs ne sont pas des Larmes » (Cureau de la Chambre 1662, 11).

Le XVII^e siècle, époque qui «se noie dans l'émotion» (Beaussant 1994, 112), est marqué par une forte sensibilité extériorisée. L'opéra devient le lieu de la plainte *par excellence* et le théâtre est l'endroit où le succès d'un spectacle se mesure non seulement par les applaudissements, mais aussi par les larmes versées par le public. Cette esthétique larmoyante du spectacle, mais aussi l'association des pleurs aux femmes, apparaît dès la création des premiers opéras. En 1608, à l'occasion de la première représentation de l'opéra *L'Arianna* de Monteverdi, Federico Follino constate que le public féminin est en larmes lors du fameux lamento du personnage principal: «tous les auditeurs étaient attendris et [...] il ne fut pas une seule Dame qui ne versât quelque petite larme à l'écoute de son doux pleur » (Alazard 2010, 34).

Depuis l'Antiquité grecque, dans la culture occidentale, les plaintes ont été associées aux femmes, surtout avec l'image du deuil. Cet aspect les situait aux bords de l'humanité, comme un danger pour la société (Merlin-Kajman, 2007, 207). Sous l'empire de la passion, la parole s'écrase; le *logos* ou le discours est réduit à la *phoné*, «cette simple voix que les êtres humains partagent avec les animaux» (Alazard 2010, 82). Cette idée perdure pendant la Renaissance italienne, ou l'absence du langage articulé dans le lamento se manifeste par les soupirs, les sanglots et les cris, voire les interjections et les onomatopées. Les *Ahimé* (*Hélas!*), représentent une expression de l'animalité qui se manifeste dans le lamento (Alazard 2010, 82). La souffrance amène, ainsi, une dégradation de l'être.

Même si les plaintes sont ancrées dans le monde féminin, au XVII^e siècle, les larmes donnent aux hommes un raffinement au-delà de leur virilité primaire, dans une sorte de «communauté d'essence entre le féminin et le masculin» (Charvet 2000, 28). Preuves de la sincérité du sentiment amoureux, les larmes des hommes sont plus valorisées lorsqu'elles sont versées sur des grands sentiments (Vincent-Buffault 2001, 53). Bien que les femmes restent plus assujetties aux pleurs, les hommes partagent cette sensibilité. Jules de La Mesnadière autorise les pleurs de l'homme noble, larmes qui ne suppose pas une atteinte à sa virilité; il les considère comme une partie essentielle de l'esthétique du pathos dans les genres nobles, comme la tragédie et les tragi-comédies:

«Il est permis à un héros, quelque constant et tranquille que la Fable le dépeigne, de pleurer en quelque rencontre. Homère fait gémir Achille, Ulysse est baigné de larmes en cent endroits de L'Odyssee, Ajax pleure chez Sophocle [...]. Et s'il n'est point malséant à ces Demi-dieux des anciens, de répandre quelques pleurs, l'un par un sentiment de rage, les deux seconds par la douleur, et l'autre par la pitié, [...], pourquoi ne permettons-nous point un homme courageux de témoigner ses déplaisirs par l'effusion de quelques larmes ? Pourquoi n'accordons-nous pas à une Âme généreuse, qui par faiblesse, ou par surprise, aura commis une offense extrêmement considérable envers la personne qu'elle aime, d'accompagner son remords de quelques larmes virtuelles, qu'elle ne doit pas retenir à moins que d'être barbare?» (La Mesnadière 1640, 78).

Les pleurs n'ont pas une connotation négative, mais se mêlent à la joie, vers une sorte de jouissance de soi – d'où la joie de pleurer qui sera pleinement manifestée au XVIII^e siècle (Vincent-Buffault 2001). D'après Diderot, les larmes viennent comme une expression de la mélancolie, qui n'est pas vue comme un état maladif, mais comme une certaine disposition de l'âme à la tristesse ou «la capacité de trouver une sorte de joie dans les larmes qu'on verse en apprenant les funestes histoires des héros malheureux [...] En effet, on souffre avec ceux qui se trouvent dans une situation douloureuse» (Zacharow 2012, 63). Christian Biet, dans son article *La passion des larmes*, parle d'un processus d'identification par l'émotion, grâce aux larmes (Biet 1996, 170): le spectateur est ému par le personnage qui pleure parce qu'il lui ressemble – il a un corps, il est humain, donc imparfait. Par conséquent, les larmes humanisent les personnages. C'est la même émotion, transmise par les pleurs, qui crée un lien entre la scène et la salle: «Les spectateurs découvrent que l'émotion peinte sur scène et leur émotion propre sont, si l'on peut dire, de la même eau» (Biet 1996, 173).

C'est aussi le goût du public qui façonne les œuvres scéniques, comme en témoigne La Fontaine: «Mon principal but est toujours de plaire: pour en venir là, je considère le goût du siècle» (Norman 2009, 122). Le goût du public pour les larmes conduit, au cours du XVII^e siècle, vers une «stratégie des larmes au théâtre qui se met progressivement en place» (Vincent-Buffault 2001, 92). Cette stratégie est vue comme un dosage fin des émotions. En outre, nous pouvons apprécier l'importance de la plainte dans l'opéra ainsi que la popularité de ce type d'expression musicale comme une partie intégrante de cette stratégie: par les plaintes des personnages, on amène le public aux larmes, ce qui conduit à la réussite du spectacle.

2. Du lamento à la plainte

Genre très en vogue à l'époque baroque, la plainte, nommée *lamento* en Italie, a ses origines dans la tragédie grecque. Si, au début, le lamento était construit comme une longue tirade en style *recitar-cantando*, vers le milieu du XVIIe siècle, il devient associé au tétracorde mineur descendant (Rosand 1979, 346). Les deux compositeurs italiens qui ont eu une forte influence sur le développement de ce genre ont été Claudio Monteverdi (1567-1643) et Francesco Cavalli (1602-1676). Le fameux *Lamento d'Arianna* de Claudio Monteverdi, le seul fragment de l'opéra qui a survécu au temps, a été le sujet de différentes études sur le caractère féminin de ce genre. *Lamento della ninfa* (publié en 1638), un madrigal en *stile rappresentativo*, par le même compositeur, représente une autre étape dans le développement du genre, dans laquelle le lamento se déroule sur une basse obstinée, consistant en la répétition d'un tétracorde descendant. Les nombreux *lamenti* de Francesco Cavalli nous confirment cette association, ainsi qu'une utilisation plus libre en ce qui concerne le tétracorde, qui peut être mineur, descendant, sur une basse obstinée, mais aussi chromatique ou inversé (Rosand, 2001). En France, la musique de Jean-Baptiste Lully nous montre comment ce type d'expression vocale se développe à partir du modèle italien (Nestola 2007, 803-836). Même si la plainte est présente dans de divers genres théâtraux, comme le ballet de cour, la comédie-ballet et la tragédie ballet, ce type d'air a une fonction de *divertissement*, étant chantée, par exemple, par des personnages secondaires, sans être vraiment intégrée dans le fil narratif. La plainte devient plus importante à partir de la première tragédie lyrique ou opéra française, *Cadmus et Hermione* (1673), composée par Jean-Baptiste Lully (1632-1687), où elle est chantée par des personnages principaux et justifiée par la dramaturgie musicale de l'opéra. La présence de ritournelles instrumentales et la cristallisation d'un refrain vocal deviennent des traits spécifiques pour la plainte (Nestola, 2007, 803-836).

3. Le statut des personnages

Jean-Baptiste Lully a composé un nombre de treize tragédies lyriques, en collaboration avec les librettistes Philippe Quinault et Thomas Corneille (*Psyché* et *Bellérophon*). Les premiers dix opéras ont des sujets mythologiques, tandis que *Amadis*, *Roland* et *Armide* ont des sujets chevaleresques. Même si nous retrouvons des plaintes masculines dans les opéras de Lully, ce type d'expression vocale reste destinée surtout aux personnages féminins: du total des 45 plaintes identifiées dans les tragédies lyriques lullistes, 33 sont chantées par des femmes et 12 par des hommes. Presque un quart des plaintes sont masculines.

Dans les œuvres scéniques composées par Lully avant la création de la première tragédie lyrique, les plaintes étaient chantées par des personnages secondaires, sans être vraiment intégrées dans le fil narratif. À partir de *Cadmus et Hermione* (1673), la plainte est destinée aussi aux personnages principaux: Hermione se lamente dès son entrée (acte I, scène 3, «Cet aimable séjour») et continue ses pleurs dans le troisième acte, après le duo des adieux avec Cadmus; le héros manifeste sa tristesse au début du cinquième acte, avec «Belle Hermione, hélas!». Dans ce premier opéra, Lully ne compose aucune plainte pour un personnage secondaire. Toutefois, dans les autres tragédies lyriques, on retrouve un nombre important de plaintes chantées par des personnages secondaires: en ce qui concerne les hommes, 5 plaintes sont chantées par des personnages masculins secondaires, contre 6 plaintes destinées aux héros.

Les personnages féminins principaux se lamentent plus que les secondaires: 20 plaintes «principales» contre 9 «secondaires». Toutefois, tous les personnages féminins principaux n'ont pas de plaintes: dans *Thésée*, les deux seules plaintes identifiées appartiennent au personnage de Médée, qui peut être vu comme le personnage secondaire féminin. Au contraire, Psyché et Sténobée dans *Bellérophon*, personnages principaux, ont chacune trois moments plaintifs importants tout au long de l'opéra. Nous avons recensé aussi quatre personnages féminins épisodiques qui chantent des plaintes: les deux «femmes affligées» d'*Alceste* («La Mort, la Mort barbare») et de *Psyché* («Deh, piangete», la dernière plainte en italien de Lully) et Syrinx d'*Isis* («Les maux d'autrui»). En ce qui concerne les hommes, Pan dans *Isis* est le seul personnage masculin épisodique qui se lamente. Parmi ces plaintes, on trouve les seuls exemples qui sont nommées dans la partition «plainte»: celle de Psyché, «La Plainte italienne», et celle de dieu des bergers, «Plainte de Dieu Pan».

En ce qui concerne le statut des personnages qui se plaignent, parmi les personnages féminins on retrouve le plus souvent des princesses, des filles de rois et des dieux: Hermione, fille de Mars et de Venus, Alceste, fille de roi d'Iolcos, Andromède, fille de roi Céphée, Lybie, fille de roi d'Égypte, Théone, fille du dieu Proteus, Oriane, fille du roi de Grande Bretagne, Angélique, fille de roi de Cathay, Proserpine, fille de Cérès et Jupiter. Les nymphes sont une autre catégorie qu'on retrouve comme «porteuses des larmes»: Sangaride, Io, Syrinx, Psyché, Aréthuse. Ces personnages (à part Théone) s'inscrivent dans ce que Raphaëlle Legrand nomme les typiques «héroïnes à mouchoirs»: elles aiment et sont aimées, elles sont résistantes et passives – elles n'engagent pas d'actions qui peuvent changer le cours de l'intrigue (Legrand, 2005, 89). Dans certains cas, la nature amoureuse du personnage est mise en valeur (Sangaride, Andromède, Hermione), dans d'autres cas, les épreuves qui les accablent, et la persistance du personnage (Io, Proserpine).

Une autre catégorie de personnages féminins qui chantent des plaintes est celle des déesses (Cybèle, Cérès) et des sorcières (Médée, Armide) – les «héroïnes à baguette», qui agissent beaucoup au cours de l'action, mais leurs efforts sont destinés à l'échec (Legrand 2005, 89). Dans leur plaintes, la tristesse se mêle au désespoir, à la jalousie et à la colère, et nous retrouvons souvent le désir de vengeance. Mérope dans *Persée* fait aussi partie de cette catégorie, même si elle n'est pas une magicienne: elle s'abandonne au désespoir amoureux et souhaite se venger, menée par sa jalousie envers Andromède, sa rivale pour l'amour de Persée.

En ce qui concerne les personnages masculins qui chantent des plaintes, nous retrouvons surtout des mortels: rois (Admète, Cadmus, Bellérophon), mais aussi des hommes qui n'ont pas une filiation royale (Atys, Médor ou Hiérax), ou des chevaliers (Roland, Amadis). Les seuls dieux qui se lamentent sont des dieux mineurs: Pan, dieu des bergers et Alphée, dieu du fleuve. Cette diversité dans les statuts des personnages qui pleurent peut être vue comme le désir d'humaniser les rois et les dieux – de les rendre plus proches du public, plus touchants. En même temps, cet aspect rejoint la conception de l'époque qui voit les pleurs comme un «marqueur» social. Tandis que la plèbe est rustre, très peu incline à la noblesse affective, seuls les nobles peuvent exprimer leurs émotions par des pleurs.

4. Les amantes abandonnées

Nous allons investiguer les situations dramatiques qui donnent naissance aux plaintes, en partant d'une citation de Marin Cureau de La Chambre: «L'Amour n'est pas seulement la source des toutes les passions, elle l'est encore de tous les biens et de tous les maux qui arrivent aux hommes» (Cureau de La Chambre, 1662, 19). Cette affirmation se reflète pleinement dans les plaintes des opéras de Lully. Une grande partie des lamentations est engendrée par l'absence de l'être aimé. De La Chambre nous offre une description claire de l'état dans lequel se trouve celui qui est loin de l'être aimée:

«S'il arrive donc qu'un Amant soit Absent de l'objet aymé, alors l'inquietude et le chagrin le suivent par tout, il n'y a plus d'amis qui ne l'importent, les divertissements qui luy estoient les plus agreables lui sont ennuyeux, il n'y a rien enfin dans la vie qui ne luy déplaie, excepté le silence et la solitude. Comme s'il estoit atteint de ces étranges maladies qui font hayr la lumière et les hommes, il n'ayme que les ténèbres et les déserts; là il entretient les bois, les ruisseaux, les vents et les astres; [...] ils les trouvent en perpetuelle agitation comme luy; Et après s'estre longtemps tourmenté l'esprit de semblables Chimeres, il vient à penser à ces heureux moments qu'il reverra cet objet agréable, qu'il luy pourra parler et luy rendre compte des soupirs et des larmes qu'il aura jetées en son absence». (Cureau de La Chambre 1662, 19).

Si l'abandon est bien le motif principal du lamento de la Renaissance (Alazard 2010, 33), nous retrouvons la figure de l'amante abandonnée tout au long de l'époque baroque, chez Monteverdi, ou Cavalli et après, en France, dans les œuvres de Lully. En ce qui concerne les opéras du compositeur français, Psyché et Io font partie de cette catégorie de personnages dont l'abandon constitue la cause de leurs plaintes. Les trois plaintes de Psyché, que nous avons identifiées, tournent autour de l'abandon du dieu Amour. Dans le troisième acte, piégée par la jalouse Venus et menée par sa propre curiosité, Psyché découvre la vraie forme de son époux immortel. Amour se réveille et s'envole, après lui avoir exprimé ses adieux: «Tu m'as vu, c'en est fait, tu vas me perdre, adieu». Psyché commence sa plainte avec une supplication vaine: «Arrêtez, cher amant, où fuyez-vous si vite?». Elle regrette d'avoir transgressé la loi du Destin mais, en même temps, elle essaye de justifier ses actions: «J'ai voulu vous voir, c'est mon crime,/ Ma tendresse a causé mon trop d'empressement./ Et ne devoit-il pas paroître legitime/ Du moins aux yeux de mon Amant?». Après un dialogue avec Venus qui l'empresse d'aller aux Enfers chercher la boîte de Proserpine, Psyché revient à l'idée de l'abandon: «Vous m'abandonnez donc, cruel et cher Amant?». Elle évoque les douceurs de l'Amour en déclarant que rien ne la comble plus que la disparition de son amant: «Malgré tous les malheurs, dont le destin m'accable,/ Votre absence est mon seul tourment». Cette absence est encore plus douloureuse puisqu'elle vient juste après des moments de joie et tendresse avec Amour. À la fin de cette plainte, l'abandon ne laisse à Psyché aucune autre solution que celle de se donner à la mort. Elle est sauvée par le Fleuve et nous la retrouvons au début de l'acte IV aux Enfers, dans une autre plainte sur son «déplorable état»: «Parmy tous vos tourments, Ombres, connoissez-vous/ Un supplice égal à ma peine?» Cette série de plaintes contient différents motifs que l'on retrouve souvent dans les plaintes des abandonnées: la justification de ses propres actions, la remémoration des moments heureux du passé et le contraste avec l'état présent, le reproche envers l'être aimé, le désir de mort et la résignation («N'y pensons plus, mon bonheur a changé,/ J'ai voulu voir l'Amour et l'Amour s'est vengé»). Même si elles sont entrecoupées par des dialogues avec d'autres personnages, nous pouvons apprécier que, en fait, les trois plaintes de Psyché n'en forment qu'une seule, en raison de la progression des émotions sur un schéma de type questionnement – révolte – résignation.

En ce qui concerne Io dans *Isis*, elle évoque l'abandon de Jupiter lors de sa plainte dans l'acte V, première scène, «Terminez mes tourments». Par rapport à la situation de Psyché, où l'on assiste au moment de l'évanouissement du dieu Amour, chez Io cet abandon se passe plutôt au niveau de ses pensées. Après avoir subi un voyage terrifiant, en compagnie de la Furie, Io implore d'être délivrée de ses souffrances dans une plainte adressée à Jupiter. Tandis que Psyché est

coupable par sa désobéissance, la faute d'Io est qu'elle est trop aimable, ce qui provoque la jalousie de Junon. Cet aspect est souligné par Argus dans le troisième acte: « Vous êtes aimable,/ Vos yeux devaient moins charmer;/ Vous êtes coupable/ De vous faire trop aimer.» Dans sa plainte, Io apparaît comme une victime de l'amour que Jupiter lui porte: «Sans vous, sans votre amour, hélas! /Je ne souffrirais pas». Après l'adresse directe – l'imploration vers Jupiter – et la description des événements malheureux qu'elle a subis, en n'ayant aucune réponse de la part du dieu, elle exprime son sentiment d'abandon:

*« C'est Jupiter qui m'aime, Eh qui le pourrait croire?
Je ne suis plus dans sa mémoire,
Il n'entend point mes cris, Il ne voit point mes pleurs
Après m'avoir livrée aux plus cruels malheurs,
Il est tranquille au comble de la gloire
Il m'abandonne au milieu des douleurs.»*

5. Amour malheureux et jalousie

Le motif de l'abandon reste présent chez Lully surtout dans les plaintes féminines. En ce qui concerne celles masculines, ce motif apparaît surtout avec l'idée de l'infidélité et de la rivalité amoureuse. Hiérix, dans *Isis*, est l'un des personnages masculins qui ouvre la première scène de l'opéra avec une plainte sur l'infidélité de sa bien-aimée. Dans «Cessons d'aimer une infidèle», il exprime le désir de se libérer de son amour pour Io, sentiment qu'il voit comme un «honteux martyr». Nous retrouvons Hiérix à l'acte III, scène 2, dans le même état plaintif, quand il apprend que son rival est Jupiter, le plus puissant des dieux. Dans cette deuxième plainte il évoque la jalousie des dieux et le bonheur de l'amour passé: «Dieux tous puissants! ah! vous étiez jaloux/ De la félicité que vous m'avez ravie»; «J'aimais, j'étais aimé./ Mon sort était trop doux.» Dans *Isis*, même si l'on retrouve l'amour détaché et «masculin» chez Jupiter et Mercure, d'autres personnages masculins sont «efféminés» par leurs pleurs et leur sensibilité. De même que nous retrouvons la typique «héroïne à mouchoir» (Legrand, 2005, 89-96) dans le personnage d'Io, nous pouvons apprécier l'apparition d'un «héros à mouchoir», dans le cas de Hiérix: il est amoureux, il souffre, il est passif; en même temps, Lully lui accorde unes des plus belles pages mises en musique en ce qui concerne les plaintes masculines.

Les personnages féminins se lamentent aussi sur l'inconstance de leurs amants. C'est le cas de Théone dans *Phaéton*, «Il me fuit, l'inconstant» (acte II, scène 2) et d'Oriane dans *Amadis*, «À qui pourrai-je avoir recours?» (acte IV, scène

2). Après son dialogue déconcertant avec Phaéton dans le premier acte, scène troisième, Théone sent que Phaéton ne l'aime plus. Sa plainte dans l'acte II exprime le désespoir de la femme qui reste avec le cœur brisé, convaincue de la «vaine assurance des serments amoureux». De l'amour ardent de Phaéton ne reste que le froideur et l'ambition, qui excluent tout sentiment de tendresse. Dans l'acte IV de l'opéra *Amadis*, deuxième scène, Oriane demande le secours du Ciel en étant la prisonnière d'Arcalaus: «A qui pourrai-je avoir recours?/ C'est de vous, juste Ciel! que j'attends du secours». Elle pense qu'Amadis aime Briolanie et qu'il l'a oublié dans son inconstance: «Autrefois Amadis aurait pris ma défense:/ Mais l'inconstant m'oublie, et suit une autre loi». Les deux personnages féminines, Théone et Oriane ont un langage accusateur envers leurs amants.

L'idée de la plainte engendrée par l'absence de l'être aimée, dont parlait Martin Cureau de la Chambre, se retrouve chez Lully aussi dans l'idée de l'amour non-partagé. L'absence du sentiment amoureux chez l'autre, plus que son absence physique, crée de grandes souffrances aux héros et héroïnes lullistes comme Sangaride, Cybèle ou Roland. Dans l'acte I, scène 4, Sangaride confie à sa suivante qu'elle est amoureuse d'Atys, tout en se lamentant sur l'indifférence du héros: «Atys ne connaît point les tourments amoureux,/ Atys est trop heureux». Sa rivale, la déesse Cybèle, apparaît dans l'acte III, scène 8 et dans sa plainte («Espoir si cher et si doux») elle exprime aussi la froideur d'Atys à son égard: «Mille cœurs m'adoroient, je les néglige tous,/ Je n'en demande qu'un, il a peine à se rendre». La passion de Cybèle transcende sa nature divine et la rend humaine. Tandis que Sangaride se trompait dans ses suppositions (elle apprend qu'Atys l'aime), Cybèle reste avec son vain espoir; cet aspect la rend encore plus touchante dans sa souffrance.

L'amour malheureux, non-partagé, se mêle souvent dans les plaintes de Lully avec l'idée de la vengeance. C'est le cas des «héroïnes à baguette»: Médée, Armide, ou Sténobée. Même si elles oscillent entre l'amour et la haine et choisissent la vengeance (Médée dans *Thésée*, act 5, scène 1, «Ah! faut-il me venger/ en perdant ce que j'aime»), l'amour qu'elles ressentent est trop puissant. Le mal qu'elles font au monde ne leur amène pas de consolation. Nous retrouvons cette idée dans la plainte de Sténobée de l'acte III, scène 1 de *Bellérophon*:

*«Impuissante vengeance inutile secours!
De quoy peux-tu servir, quand on aime toujours!
Les plus cruels transports que la fureur inspire
Consolent mal un Amour outragé.
Ce malheureux Amour, après s'être vengé,
N'en fait pas moins sentir son tyrannique empire.»*

La rivalité amoureuse ou la jalousie que l'on retrouve dans la plainte de Médée («Ma rivale triomphe et me voit outrager») est une cause de souffrance autant pour les femmes que pour les hommes. C'est le cas d'Alphée dans *Proserpine*. Le dieu de fleuve, amoureux d'Aréthuse, apprend qu'il a un rival. Sa plainte de l'acte II, scène 3, est construite autour de la jalousie: «Amants qui n'êtes point jaloux, / Que votre sort est doux!». Le vers «le bonheur d'un rival a redoublé ma peine » apparaît comme un écho à celui de la plainte de Médée qui parle de sa rivale, Églé, «voir le spectacle affreux de son bonheur extrême».

L'absence physique de l'être aimé peut aussi être le résultat d'un enlèvement. Cet enlèvement vient souvent comme une conséquence de la jalousie des dieux. Dans *Cadmus et Hermione*, après l'accomplissement des épreuves pour libérer Hermione et les retrouvailles des deux amants, Cadmus se retrouve de nouveau désemparé: un nuage épais enveloppe Hermione et la fait disparaître (acte IV, scène 6). Dans la scène suivante, Junon se relève comme celle qui a ordonné cet enlèvement et justifie ses actions: «Le soin que prend pour toi mon infidèle époux/ Attire sur tes feux l'éclat de ma vengeance». La jalousie de Junon est évoquée par Cadmus dans sa fameuse plainte qui ouvre l'acte V, «Belle Hermione, hélas!»: «Le bonheur d'un Amour si fidèle et si rare,/ Jusques entre les Dieux a trouvé des jaloux». La pompe du palais préparé pour le mariage ne lui amène aucun plaisir: «Que sert dans ce palais la pompe qu'on prépare?»; cette pompe contraste violemment avec le vide intérieur de Cadmus qui se retrouve seul au jour des noces.

Dans *Proserpine*, le malheur de Cérès vient de l'enlèvement de sa fille Proserpine par Pluton. Ses deux plaintes, «Ah! Quelle injustice cruelle!» (acte III, scène 7) et «Déserts écartés, sombres lieux» (acte V, scène 2) expriment le profond amour maternel que la déesse porte à Proserpine. Cérès se lamente parce qu'elle perd ce qu'elle aimait le mieux: sa fille. En même temps, Proserpine représente le fruit de la liaison de Cérès avec Jupiter et, par conséquent, elle est la preuve de l'affection que le dieu portait autrefois à Cérès (Buford 2009, 223). Dans l'acte III, scène 4, Cérès mentionne ce lien: «Proserpine est pour moi un gage précieux/De l'amour du plus grand des Dieux, /C'est Jupiter que j'aime en elle». Ainsi, cet amour maternel relève plutôt un attachement de la déesse pour Jupiter. Comme Cadmus, elle soupçonne que l'enlèvement de sa fille a été le résultat d'une grande jalousie des dieux à son égard: «De cette audace criminelle/Est-ce Apollon ou Mars que je dois soupçonner?/ Leurs mères en fureur n'ont pu me pardonner/ d'avoir une fille si belle» ou bien «Les dieux étaient jaloux de mon sort glorieux;/ C'est un doux spectacle à leurs yeux/ Que les malheurs cruels dont je suis poursuivie:/ Ils se font un plaisir de mes cris furieux».

Dans les plaintes dans les opéras de Lully nous retrouvons des personnages qui aiment et qui sont trahis, abandonnés ou bien dépossédés violemment de leur amour, mais aussi des personnages (féminins) qui fuient l'amour. C'est le cas de Syrinx dans *Isis*. Poursuivie par le dieu Pan, la nymphe se jette dans les eaux de fleuve ce qui engendre sa métamorphose dans roseau. Avant ce moment, elle exprime ses peurs dans sa plainte (acte III, scène 6): «Les maux d'autrui me rendront sage. Ah! quel malheur de laisser engager son cœur!». Elle préfère mourir que suivre l'amour, qu'elle voit comme un «funeste esclavage». Arethuse, dans *Proserpine* veut aussi fuir l'amour, sauf qu'elle va lui céder. Sa plainte de l'acte I, scène 4 montre ce combat intérieur: «je combats vainement une douce langueur;/...Hélas! Qu'il est difficile de fuir un amant aimé».

6. Conclusions

Au XVIIIe siècle, le gout du public pour le pathétisme et le drame fait que le lamento ou la plainte devient un type d'expression vocale privilégiée par les compositeurs. En partant du modèle italien, Lully introduit dans ses tragédies lyriques des plaintes dans les moments de grande intensité émotionnelle. Bien que l'ancrage de la plainte appartienne au monde féminin, le compositeur offre aussi aux personnages masculins des occasions pour montrer leur souffrance et leur vulnérabilité. Dans les opéras lullistes, princesses, rois, dieux, sorcières et héros pleurent. Les larmes humanisent les héros et les dieux, en les rendant plus touchants pour un public qui souhaite «mêler» ses larmes avec celles des personnages, dans une expérience cathartique.

Dans les opéras lullistes, l'amour donne naissance aux plus grandes souffrances et il est le fondement émotionnel de la plupart des plaintes, soient-elles féminines ou masculines. L'abandon, la jalousie, l'amour non-partage sont des éléments essentiels dans la création des occasions pour verser des pleurs et pour vocaliser la souffrance. Si l'amour est «la source de tous les maux» chez Martin Cureau de la Chambre, et les maux conduisent aux situations plaintives, nous pouvons apprécier que, dans le cas des opéras de Lully, la cause de tous les pleurs est l'amour malheureux. Ou, comme Amadis se confie à Florestan au premier acte de l'opéra qui porte son nom:

«J'aime, hélas! c'est assez pour être malheureux».

Remerciements

Je souhaite remercier Catherine Deutsch, ma directrice de recherche de Sorbonne Université, pour ses suggestions précieuses. Je remercie Anca Mihuț de l'Académie Nationale de Musique «Gheorghe Dima» Cluj-Napoca pour ses encouragements et ses conseils. Je remercie aussi l'ensemble de l'équipe pédagogique du Master Interprétation des Musiques Anciennes de Sorbonne Université Paris.

Bibliographie

- Alazard, Florence. 2010. *Le lamento dans l'Italie de la Renaissance, «Pleure, belle Italie, jardin du monde»*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Beaussant, Philippe. 1994. *Vous avez dit baroque?* Arles: Actes Sud.
- Biet, Christian. 1996. "La passion des larmes". *Littératures classiques* 26 (1): 167-83.
- Charvet, Jean-Loup. 2000. *L'éloquence des larmes*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Cureau de La Chambre, Marin. 1662. *Les caractères des passions*. Paris: Jacques D'Allin.
- Furetière, Antoine. 1690. *Dictionnaire universel*, Tome troisième. La Haye: A. et R. Leers.
- Legrand, Raphaëlle. 2005. "Baguettes et mouchoirs: les héroïnes des tragédies en musique". *Musique: Filiation et ruptures*. Paris: Cité de la Musique.
- Merlin-Kajman, Hélène. 2007. "Les larmes au XVIIe siècle : entre pathos et logos, féminin et masculin, public et privé". *Littératures classiques* 62 (1): 203-221.
- Nestola, Barbara. 2007. "Un modello italiano nelle prime composizioni di Lully (1664-1673): Dal lamento alla plainte." En *Francesco Buti tra Roma e Parigi: Diplomazia, poesia, teatro, Atti del convegno internazionale di studi Parma 12-15 dicembre 2007*, éd. par Francesco Luisi, 803-836. Parma: Torre d'Orfeo Editrice.
- Norman, Buford. 2009. *Quinault, librettiste de Lully: le poète des grâces*. Bruxelles: Éditions Mardaga.
- Rosand, Ellen. 1979. "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament." *The Musical Quarterly* 3: 346-359.
- Rosand, Ellen. 2001. "Lamento". *Grove Music Online*. Oxford University Press.
- Vincent-Buffault, Anne. 2001. *Histoire des larmes: XVIIIe-XIXe siècles*. Petite bibliothèque Payot 415. Paris: Payot & Rivages.
- Zacharow, Sebastian. 2012. "La rhétorique des larmes dans la conception du héros de Loisel de Tréogate." *Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Litteraria Romanica* 7: 61-72.