LA REVUE MUSICALE

DEUXIÈME ANNÉE — 1er Août 1921 — NUMÉRO DIX

La Fontaine et Lully

Au mois de novembre de l'année 1673, des carrosses et des véhicules de toutes sortes portèrent de Paris à Versailles la troupe de l'Académie de Musique. Le Roi voulant avoir la primeur de l'opéra qui se préparait, avait décidé que les répétitions d'*Alceste* se feraient en sa présence. Ce fut un événement à la Cour. On enviait ceux qui pouvaient pénétrer dans les appartements de Mme de Montespan où les artistes répétaient leurs rôles. Le Roi n'en bougeait et semblait enchanté. Il disait que s'il était à Paris lorsqu'on y donnerait *Alceste*, il irait chaque jour l'entendre. Ce mot colporté allait valoir cent mille francs à Baptiste. Chacun criait au miracle : Jamais on n'avait ouï chansons plus galantes, airs plus touchants, symphonies mieux concertées. Mme de Sévigné annonçait à sa fille que certains endroits de la musique avaient déjà mérité des pleurs. « Je ne suis

pas seule à ne les pouvoir soutenir, ajoutait-elle, l'âme de Madame de La Fayette en est alarmée » (1).

Lully se multipliait, pestant contre les chanteurs et cassant parfois un violon sur le dos d'un symphoniste peu zélé. Il se flattait d'un triomphe. Son premier opéra, *Cadmus et Hermione* lui avait attiré des applaudissements unanimes. Le Roi venait de lui donner la salle du Palais Royal d'où la troupe de feu Molière avait dû déloger (2).

Favori du Roi, régnant sans conteste sur la musique française, frayant avec les premiers personnages du royaume, il voyait la Fortune récompenser ses efforts et les luttes de sa jeunesse ambitieuse. C'est le cœur plein de confiance qu'il fit lever la toile le 19 janvier 1674 pour la première représentation d'*Alceste*. Tout Paris s'entassait dans la salle, la foule au parterre, les personnes de qualité dans les loges, les officiers et les belles en quête d'aventures galantes au promenoir, les amateurs parmi les ténèbres de l'amphithéâtre que trouait çà et là la lueur d'une chandelle éclairant un visage penché sur le livret de la pièce.

L'accueil du public parisien fut réservé. Des murmures couvrirent les rares applaudissements. Lully avait trop tôt chanté victoire. Il lui fallait compter avec ses ennemis. Une cabale s'était tramée contre lui tandis qu'à Versailles il dirigeait les répétitions devant une assistance enthousiaste (3).

Dès le lendemain, on fit courir des épigrammes préparés à loisir :

Dieux ! le bel opéra ! Rien n'est plus pitoyable !
Cerbère y vient japer d'un aboy lamentable :
O quelle musique de chien !
Chaque démon d'une joye effroyable
Y fait aussi le musicien :
O quelle musique de Diable !

(1) Voir la Correspondance de Mme de Sévigné : Lettres du 20 novembre et 1er décembre 1673-8 janvier 1674.

(2) Ordonnance Royale du 28 avril 1673. — Molière était mort le 17 février.

(3) Perrault estime que le trop grand succès d'*Alceste* à la Cour lui fit tort auprès du public de la Ville : « Croiriez-vous bien que l'approbation que cette pièce a reçue à la Cour quand elle y a esté représentée, est cause en partie du décri où elle est dans la ville et où l'a mise la cabale pour se venger du chagrin qu'elle en a eu. De combien pensez-vous qu'une pièce empire à l'égard de certaines gens, à chaque répétition qu'on en fait à la Cour, surtout quand ces répétitions sont suivies de louanges et d'applaudissements. L'auteur pensa en estre étranglé à l'issue de l'une de ces répétitions... » (*Critique de l'Opéra*... 1674.)

Les ombres, les esprits par de tristes clameurs
Versent en musique des pleurs :
O la musique déplorable !
Par trois fois répétons le bien :
O la musique déplorable !
O quelle musique de chien !
O quelle musique de diable (1) *!*

Lully récoltait ce qu'il avait semé. Non content de posséder un privilège exclusif à tout autre et d'accaparer la scène de l'opéra, il s'était par des mesures vexatoires attiré la haine de tous les compositeurs, poètes et comédiens du royaume. Ces derniers étaient les plus acharnés. Pour lutter avec l'Académie de musique, ils avaient introduit dans les pièces qu'ils représentaient des intermèdes de chant et de danse. Les « tragédies de machines » du théâtre du Marais, les comédies-ballets de la troupe de Molière, jouissaient d'une faveur générale. Lully en réglementant de façon draconienne l'emploi de la musique dans les représentations (2), les ruinait. Ce n'était pas avec 2 voix et 6 instruments qu'ils pouvaient monter *Le Mariage d'Ariane et de Bacchus* ou *Psyché*. Ils ne se résignaient pas à jouer devant les banquettes pendant que le Florentin « se faisait tout d'or ». Les auteurs dramatiques que la vogue des opéras mettait sur la paille, les musiciens qui ne pouvaient faire exécuter leurs compositions hors de l'église, les librettistes qui eussent voulu supplanter Quinault, enfin les moralistes, les jansénistes, les confrères du Saint Sacrement qui voyaient dans l'opéra une invention diabolique, s'unirent pour proclamer qu'*Alceste* était la plus mauvaise pièce qui eût jamais paru sur un théâtre. La bourrasque fut si forte que ceux-là même qui avaient témoigné le plus d'enthousiasme aux répétitions de Versailles n'osèrent plus donner leur avis : « On va fort à l'opéra nouveau, écrit Mme de Sévigné, on trouve pourtant que l'autre était plus agréable, Baptiste croyait l'avoir surpassé ; le plus juste s'abuse ; ceux qui aiment la symphonie y trouvent des charmes nouveaux ». (3)

Heureusement pour Lully, il en était d'*Alceste* comme il en avait été

(1) Manuscrits de Du Tralage, p. 259. Bibl. de l'Arsenal, Mss. 6542.
(2) L'ordonnance du 22 mai 1673 interdisait aux comédiens de se servir de plus de 2 voix et 6 violons.
(3) Lettre du 29 janvier 1674.

de l'*Ecole des Femmes*, on en disait tout le mal possible, mais on s'y étouffait et les airs du nouvel opéra étaient dans toutes les bouches. Bientôt le public ne s'en laissa plus imposer. Il applaudit la scène des Enfers et les chœurs qui saluent le retour d'Alcide à la lumière. Les partisans de Lully reprirent confiance et portèrent aux nues les symphonies et les chansons.

Les ennemis de Lully furent réduits au silence, mais ceux de Quinault ne désarmèrent pas. L'espoir de lui succéder les incitait à se ruer en chasse dans l'attente de la curée. Quinault, si doux, si poli, si honnête homme en un mot, était l'objet de haines tenaces. Ses pièces avaient du succès et ses admirateurs les opposaient à celles de Racine et de Corneille, bien qu'il protestât lui-même contre ces excès de zèle. D'où colère de Boileau et de ses amis (1). Abandonnant la musique, la cabale s'en prit au livret : l'action était mal conçue et mal conduite, les vers faibles et sans accent, le sujet ennuyeux. Seul Charles Perrault tenta de défendre Quinault et le fit avec esprit, mais sa voix ne put surmonter la clameur des cris hostiles.

Tout l'hiver, Lully fut en butte à mille persécutions. Tous les poètes faméliques, tous les ratés des lettres guettaient sa sortie du théâtre pour lui proposer leur concours. Ils assiégeaient son hôtel de la rue Sainte-Anne. Un jour c'était Segrais qui lui soumettait un opéra-ballet l'*Amour guéri par le Temps* (2) ; un autre jour, c'était son ancien rival Guichard (celui-là même qui allait tenter de le faire empoisonner), qui lui offrait la collaboration de M^me^ de Villedieu (3). Lully éconduisait tout le monde. Il estimait Quinault et se souciait peu de le remplacer par le premier venu.

(1) Racine et Boileau étaient parmi les plus furieux détracteurs de l'Opéra, à en croire un manuscrit anonyme du temps (*Traité du Ballet*, Ms. fr. 25.465). « La jalousie contre Quinault s'augmentoit de jour en jour par la réussite de ses opéras. Racine et Despréaux, sans respecter le goût de Sa Majesté et celui du Public, osèrent dire au Roi que Quinault était indigne de travailler pour Sa Majesté... » Perrault fait allusion à l'hostilité contre l'opéra des « Musiciens qui n'y chantent pas, des Comédiens des trois troupes, des poètes qui composent pour le théâtre, des partisans du Petit Opéra et des amis du Marquis de Sourdéac. » Le passage du dialogue de Perrault qui critique *Alceste* spécifie bien : « Je n'entends parler que de la Poésie car pour la Musique et les Décorations, j'en suis assez content. » Cf. *Critique de l'Opéra ou examen de la tragédie intitulée* Alceste *ou* le Triomphe d'Alcide. Paris, Claude Barbin, 1674, in-16. (Bibl. Nat., Réserve, Yf. 7828.)

(2) Lully le lui renvoya au bout de trois mois. Dans la Préface du *Segraisiana* (1721) on attribue ce refus de Lully au désir de se venger « d'un petit chagrin qu'il croyait avoir reçu de M. de Segrais chez Mademoiselle ».

(3) Hortense des Jardins, femme de Boesset de Villedieu, officier — le fils du musicien Ant. Boesset. Cette poétesse et femme galante venait d'être expulsée d'un couvent où elle avait tenté de se retirer. Elle

Dieu sait à quels assauts il résista! On ne lui laissait pas un instant de répit. Soupait-il en société, il voyait tout d'un coup les convives se ruer sur lui, brandissant leur verre de manière menaçante et criant : « Renonce à Quinault ou tu es mort » (1) ! Lully était excédé quand deux puissantes dames entrèrent en jeu.

Aux yeux des contemporains, Lully passait pour une créature de Mme de Montespan. On avait déjà oublié ses débuts à la Cour. Avant d'être grand musicien, Lully avait été « grand baladin » et c'est en figurant sans cesse aux côtés du Roi dans les ballets qu'il s'était acquis la faveur du monarque. Celui-ci, indépendamment d'une admiration sincère et qui ne se démentit jamais pour Lully, éprouvait une sorte d'amitié pour celui qui avait été le bout-en-train, l'animateur des fêtes de sa jeunesse. C'est du Roi seul que le Florentin tenait la haute situation qu'il occupait, mais on murmurait que la favorite avait beaucoup contribué à le pousser dans le monde, et que le privilège de l'Opéra lui avait été accordé par son crédit. En fait, Mme de Montespan adorait la musique et protégeait Lully. Par contre, elle n'aimait point Quinault. Quelques années plus tard elle fera disgracier le poète pour une allusion à sa jalousie dans l'opéra d'*Isis*.

Sa sœur aînée, Mme de Thianges, partageait son mépris pour les ouvrages de Quinault. Elle était célèbre par sa beauté, son esprit, son goût délicat : Elle aimait « parfaitement la musique et s'y connaissait parfaitement » (2). Les deux sœurs se mirent en tête de procurer à Lully un autre librettiste (3). Leur choix se porta sur La Fontaine, que Mme de Thianges

avait établi pour Lully le scénario des opéras *Ulysse et Circé* et *Céphale et Procris*. V. Factum de Guichard, B. Nat., Fm 171, fo 7209. M. Émile Magne semble avoir ignoré ce fait dans son livre sur Madame de Villedieu.

(1) Dans un dîner donné sans doute chez le musicien De Nyert, l'ami de La Fontaine. Le récit de cette aventure se trouve dans la *Vie de Quinault*, de Boscheron, en tête des œuvres de Quinaut, 1739, in-12.

(2) *Mercure galant*, juillet 1683, p. 113.

(3) C'était chez elles une idée fixe puisque quelques années plus tard, apparemment vers 1677 elles tentèrent de faire collaborer Racine et Boileau avec Lully. Le sujet choisi était la chute de Phaeton, mais Quinault alla trouver le Roi, « les larmes aux yeux » et celui-ci « touché de compassion déclara franchement à ces dames qu'il ne pouvait se résoudre à lui donner ce déplaisir. » Boileau : *Avertissement à un prologue d'opéra*, édition de 1713.

tenait en particulière estime (1). Lully ne se rendit pas sans résistance, mais que faire contre deux personnes si puissantes et si belles !

Il alla donc trouver La Fontaine et lui proposa d'écrire un poème d'opéra.

Celui-ci me dit : Veux-tu faire
presto, presto quelque opéra
Mais bon? Ta Muse répondra
du succès par devant notaire.
Voici comme il nous faudra
partager le gain de l'affaire :
Nous en ferons deux lots : l'argent et les chansons.
L'argent pour moi, pour toi les sons,
Tu t'entendras chanter, je prendrai les testons (2).

Il faut nous défier du témoignage de La Fontaine. Lully payait bien Quinault, pourquoi n'aurait-il pas voulu payer La Fontaine. Quinault reçevait de lui 4.000 livres par opéra et le roi lui en donnait 2.000, ce qui lui faisait au moins une trentaine de mille francs au cours de l'argent. Ce n'est pas ce qui s'appelle précisément travailler pour l'honneur. Lully se défiait, il ne voulut acheter le livret que chat en poche, lorsqu'il aurait reconnu qu'il le pourrait mettre en musique. Ses appréhensions étaient légitimes. Pour être bon librettiste, il ne suffit pas d'être grand poète, il faut avoir le sens des situations théâtrales et de ce qui convient à la musique. Avant d'écrire *Cadmus*, Quinault avait fait ses preuves en rimant d'innombrables chansons et en composant les intermèdes lyriques de *Psyché* et de diverses pièces. La Fontaine n'avait encore rien écrit dans ce genre pour lequel il ne semblait point fait. — « Il ne faut pas qu'il sorte du talent qu'il a de conter », observait justement Mme de Sévigné. Mais La Fontaine qui s'était défait de sa charge de Maître des eaux et forêts, se trouvait fort à court d'argent et se mit bravement à l'ouvrage avec l'espoir d'un gain assuré. Il choisit le sujet de *Daphné* qui jadis avait inspiré les créateurs du mélodrame florentin et que Dassoucy avait traité en style burlesque en 1650

(1) La Fontaine figure avec Racine et Boileau dans cette fameuse *Chambre du Sublime*, que Mme de Thianges offre pour étrennes en 1675 au jeune duc du Maine.
(2) *Le Florentin.*

sous forme d'une comédie en musique. Ce travail lui causa une peine infinie. « Vous avez fait, Seigneur, un opéra », écrivait-il en juin 1674, à Turenne vainqueur à Sinzheim, « nous en faisons un nouveau, mais je doute qu'il soit si bon, quelqu'effort qu'il m'en coûte (1). »

Le Bonhomme n'était pas comme Molière ou Quinault, habitué à travailler sur commande. Il s'étonna que Lully fit la grimace en lisant les premières scènes. La Fontaine, pour le contenter, s'efforça de hausser le ton, il ne réussit qu'à alourdir l'action et qu'à rendre les derniers actes d'un ennui parfait. Il ne comprenait pas que Lully insistât pour avoir des paroles faciles à mettre en musique et lui demandât :

« Du doux, du tendre et semblables sornettes,
Petits mots, jargons d'amourettes
Confits au miel... »

Peut-être eût-il fini par contenter Lully, mais il avait imprudemment demandé à ses amis Boileau et Racine de l'assister (2). Or Lully était au plus mal avec le satirique. « Ces gens te tromperont, ôteront tout le bon », disait-il à La Fontaine pour le dissuader de recourir à leurs services. Cette attitude n'était pas faite pour lui concilier les bonnes grâces de Boileau et de Racine, dont la moindre qualité n'était pas l'endurance. Voyant que Lully ne cessait de se plaindre du livret et de réclamer de nouveaux changements, ils se fâchèrent et décidèrent La Fontaine à rompre.

Homme de lettres blessé dans son amour-propre et déçu dans ses espérances, La Fontaine écrivit au mois d'octobre 1674 (3) la satire *Le Florentin*, et la fit circuler en manuscrit, ce qui consomma la brouille des deux artistes. On connaît cette pièce virulente :

(1) *Galatée* est certainement postérieure à *Daphné*, la forme poétique en est beaucoup plus soignée. Quant au ballet des *Rieurs du Beau Richard*, les vers n'en étaient pas destinés à être chantés, mais à être lus. Cf. *Le Ballet de Cour*. Paris, Laurens, 1914, in-8°, pp. 198 et suiv.

(2) Le texte de la satire *Le Florentin* conservée dans les papiers Du Tralage porte en marge du vers « *Mes amis devaient m'assister* » la note : « M. Despréaux et M. Racine. » On sait quelle étroite amitié unissait Molière, La Fontaine, Racine et Boileau. La Fontaine en a tracé un émouvant tableau dans *Psyché*.

(3) Le manuscrit de l'Arsenal porte la date d'« octobre 1674 ». (Tome III des papiers de Du Tralage). Celui de la Bibliothèque de La Rochelle est annoté de la main de Tallemant des Réaux : « La Fontaine fit cette pièce contre Lully l'an 1674 ». (Ms. 673, f° 168.) Ce qui n'empêche la plupart des biographes de La Fontaine d'avoir adopté pour *Daphné* les dates les plus fantaisistes. Beauchamp dit que ce fut *Acis et Galathée* (1687) l'occasion de la brouille entre Lully et La Fontaine. Pour Walkenaer, ce fut *Proserpine* (1680), pour M. Régnier, c'est *Alceste* !, etc.

Le Florentin
Montre à la fin
Ce qu'il sait faire.
Il ressemble à ces loups qu'on nourrit, et fait bien,
Car un loup doit toujours garder son caractère
Comme un mouton garde le sien.

Comme l'observe fort bien M. Romain Rolland (1), si Lully est le loup en cette affaire. La Fontaine n'est pas à beaucoup près un mouton ou alors... c'est un mouton enragé. Il déchire son ennemi à belles dents :

C'est un paillard, c'est un mâtin
Qui tout dévore.
Happe tout, serre tout : il a triple gosier.
Donnez-lui, fourrez-lui, le glout demande encor
Le Roi même auroit peine à le rassasier...
. . . . . .
Chacun voudroit qu'il fût dans le sein d'Abraham
Son architecte (2) *et son libraire* (3),
Et son voisin et son compère
Et son beau-père (4),
Sa femme, ses enfants, et tout le genre humain,
Petits et grands, dans leurs prières,
Disent le soir et le matin :
Seigneur, par vos bontés pour nous si singulières,
Délivrez-nous du Florentin !

L'exagération est évidente. Certes Lully autoritaire, violent, avide d'argent et de pouvoir, avait un monde d'ennemis, mais La Fontaine était mal venu de mettre le beau-père du musicien au nombre de ses victimes, car Lully n'avait cessé de témoigner les plus grands égards à Michel Lambert qu'il logeait en sa maison, auquel il avait maintes fois prêté de

(1) *Musiciens d'autrefois*, p. 113.
(2) Sans doute Gittard, qui construisit pour lui le bel hôtel de la rue Sainte-Anne, qui existe encore aujourd'hui. Lully fit beaucoup bâtir, peut-être s'agit-il d'un autre architecte avec lequel il aurait eu des démêlés. Cf. Radet, *Lully propriétaire, homme d'affaires et musicien.*
(3) Ballard. Je n'ai trouvé aucune trace de démêlés entre Ballard et Lully. Au reste, à cette date, aucun opéra de Lully n'avait encore été imprimé et Ballard ne mettait en vente que des copies manuscrites avec titres imprimés.
(4) Michel Lambert, le fameux chanteur et compositeur d'airs de cour.

l'argent, et si sa vie privée était rien moins qu'exemplaire (1), il ne passait pas aux yeux des contemporains pour un mauvais mari puisqu'il laissait à Magdeleine Lambert la clef de ses coffres et le gouvernement de la maison, dont elle s'acquittait à merveille.

Au reste, pour apprécier à sa valeur cette satire, il suffit de lire l'épître que peu après La Fontaine adressait à Mme de Thianges pour s'en excuser (2). Hélas il n'est pas « ange, ou Thiange », il est auteur :

Auteur, qui pour tout fruit moissonne
Un peu de gloire. On le lui ravira,
Et vous croyez qu'il se taira ?...

Et puis il a été mal conseillé. « C'est la Ville, — C'est la Cour et ce sont toutes sortes de gens, — les amis, les indifférents, — qui m'ont fait employer le peu que j'ai de bile... » Il le regrette. Si Lully veut bien le faire travailler pour le Roi, il « lui garde un panégyrique ».

Il est homme de cour, je suis homme de vers.
Jouons nous tous deux de paroles :
Ayons deux langages divers,
Et laissons les hontes frivoles.
Retourner à Daphné *vaut mieux que se venger...*

Mais Lully qui venait avec joie de retrouver Quinault, n'avait garde de retourner à *Daphné*. La Fontaine bouda quelques années. Sa mauvaise humeur s'exhale dans l'épître à M. de Nyert sur l'Opéra, rimée au mois de février 1677, en laquelle il constate le triomphe de Lully, tout en se lamentant sur le mauvais goût du public :

(1) Cf. *La Vie scandaleuse de Lully*. *Mercure de France*, 15 mai 1916 On trouve dans les *Variétés sérieuses et amusantes* de Sablier (II, 121), une ballade qui commente et amplifie les conclusions du *Florentin* :

Dieu te préserve de langueur
De fièvre tierce, de quartaine
De procès qui tire en longueur
De malencombre, de migraine
Mais surtout, ami La Fontaine,
Dieu te garde du Florentin...

Tous les voisins en ont horreur
Ils ne le souffreni qu'avec peine,
Si fort ces pauvres gens ont peur
Que leurs enfants il ne surprène.
Un d'eux disait l'autre semaine
A son fils qui sortait matin :
Mon cher fils, Dieu te ramène.
Dieu te garde du Florentin ! »

(2) L'épître à Mme de Thianges dut être écrite à la fin de 1674, c'est à elle certainement et non à une épître ignorée de La Fontaine, que Bussy-Rabutin fait allusion dans sa lettre au Père Bouhours, du 26 février 1675.

Il a l'or de l'abbé, du brave, du commis,

. . . . . .

Saint Honoré rempli de carrosses partout
Voit malgré la Misère à tous états commune
Que l'opéra tout seul fait leur bonne fortune...

et pourtant « De Baptiste épuisé les compositions — ne sont, si vous voulez, que répétitions. »

Il proteste contre le principe même du drame musical.

Le bon comédien ne doit jamais chanter
Le ballet fut toujours une action muette
La voix veut le théorbe et non pas la trompette,
Et la Viole, propre aux plus tendres amours
N'a jamais jusqu'ici pu se joindre aux tambours...

Mais Lully n'avait cure de ces critiques naïves. Il mariait fort bien les instruments à corde, les instruments à vent et les timballes et faisait exprimer par le chant les nuances les plus délicates du discours. Il se souciait peu de l'opinion du Bonhomme et ne lui gardait même pas rancune de sa satire.

Quelques années plus tard le comte de Fiesque, dont Benserade disait : *Et les rochers le suivent quand il chante*, entreprit de les réconcilier. Il était fort lié avec le poète comme avec le musicien. Il persuada Lully de demander à La Fontaine une dédicace en vers au roi qu'il pût placer en tête de la partition d'*Amadis*. Lully y consentit et La Fontaine écrivit deux ans de suite, en 1684 et 1685, les vers charmants qui furent imprimés en tête d'*Amadis* et de *Roland* (1). Ainsi se termina cette querelle fameuse.

A dire vrai, il n'y aurait pas grand intérêt à la raconter une fois de plus, même en précisant certains faits mal connus ou mal interprétés et cer-

(1) La dédicace d'*Amadis* porte la date du 15 janvier 1684, celle de *Roland* du 8 janvier 1685. — Tallemant des Réaux dans ses manuscrits inédits conservés à La Rochelle, précise le rôle du comte de Fiesque : « Lully, sans avoir esgard à la satyre du Florentin, se laissa persuader par le comte de Fiesque pour qu'il fit prier La Fontaine de faire les vers qui suivent et qui sont au devant de l'opéra d'*Amadis* en musique. » — (Rec. 673, fo 230.)

taines dates, si l'on ne cherchait à élucider la question qui se pose tout naturellement : « Pourquoi Lully ne voulut-il pas du livret de La Fontaine? Pourquoi après avoir demandé au poète sa collaboration, l'avoir ensuite rebuté par des exigences impossibles à satisfaire ? »

On a violemment blâmé Lully de sa conduite et crié à la duperie, à la mauvaise foi... Je n'en crois rien. Il suffit de lire attentivement *Daphné* et les livrets écrits par Quinault avant et après cet incident. On se rendra compte que Lully a renoncé à la collaboration de La Fontaine parce qu'il n'a pu parvenir à lui faire saisir ce qu'il attendait de lui.

La Fontaine avait atteint la cinquantaine lorsque la fureur des opéras se déchaîna en France. Il n'y comprit rien. Depuis son adolescence il n'avait guère entendu et goûté que des airs de cour élégiaques et tendres, que des chansons à danser alertes et grivoises, que des airs à boire faussement emphatiques. Il s'était laissé charmer par le luth du vieux Gautier ou de Lenclos, le père de Ninon. Il avait ouï avec délices Chambonnières et Louis Couperin, toucher l'épinette ou le clavecin, il avait été ravi aux anges en écoutant M. de Nyert, Lambert, M^lle^ Hilaire ou M^lle^ Raymond chanter les airs d'Antoine Boesset, de Moulinié, de Chancy, de Le Camus, musique douce et tendre, lente et grave qui émouvait délicatement l'esprit et les sens (1).

Certes les italiens appelés par Mazarin avaient chanté des opéras. La Fontaine avait 24 ans lorsque l'*Orfeo* de Luigi Rossi avait été représenté avec un faste inouï au Palais-Royal en 1647. Depuis il avait pu voir le *Nozze di Peleo e di Teti*, de Caproli (1654), le *Xerse* et l'*Ercole Amante* (1660-1662), du fameux Francesco Cavalli, mais cette musique puissante et violente, pleine de feu et de passion, mais ces acteurs qui chantaient avec de grands éclats de voix, des cris de douleur (2)... l'avaient plus surpris que séduit.

(1) La Fontaine aimait la musique, mais comme une agréable distraction :

J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique,
La ville et la campagne, enfin tout...

Sur ses vieux jours, il installe un clavecin dans sa chambre en l'hôtel de M^me^ de la Sablière, et fait chanter des airs par une jeune « Chloris » les jours où il reçoit ses amis.

(2) « On dirait qu'elle a des convulsions », disait Tallemant de M^me^ de Saint-Thomas chantant des airs italiens.

Comme Tallemant des Réaux, comme une foule d'hommes de lettres et d'esprit, il avait ri sous cape de ces extravagances. Il fera allusion à ces souvenirs de jeunesse dans son épître mélancolique à M. de Nyert :

Toi qui sais mieux qu'aucun le succès que jadis
Les pièces de Musique eurent dedans Paris,
Que dis-tu de l'ardeur dont la cour échauffée
*Frondoit en ce temps-là les grands concerts d'*Orphée.
Les passages d'Atto et de Leonora (1),
Et ce déchaînement qu'on a pour l'opéra ?

Les essais de Cambert, de Sablières et autres musiciens de la Cour pour composer des pastorales l'avaient intéressé. Il se retrouvait dans son élément. Ces bergers, ces bergères dialoguaient amoureusement en faisant alterner des couplets de chansons. La pastorale de *Pomone* représentée en 1669 sur le théâtre de la rue Guénégaud ne comportait guère que des chansons, des airs de cour, des « dialogues » et quelques « récits de basse », toutes formes de musique usitées en France depuis fort longtemps.

Avec *Cadmus*, de Lully, en 1673, tout changeait. Il ne s'agissait plus d'amours pastorales, mais d'amours héroïques. Cadmus pour conquérir Hermione doit tuer le Dragon, vaincre les guerriers fils de la Terre. Il s'arrache des bras de celle qu'il adore pour marcher au combat. Des scènes dramatiques, des scènes pittoresques, comme ce Sacrifice à Mars, accompagné de danses guerrières, de chœurs majestueux. Il n'est plus question de chansonnettes, ou du moins elles trouvent leur emploi dans certaines scènes, mais d'un bout à l'autre règne le récitatif s'assouplissant parfois en air, comme autrefois chez Monteverdi. Tout est nouveau dans cette œuvre : la forme comme l'esprit.

L'opéra de Lully était fait pour plaire à Louis le Grand et La Fontaine, tout en le déplorant, l'observe lui-même :

Grand en tout, il veut mettre en tout de la grandeur
La guerre fait sa joie et sa plus forte ardeur ;

(1) Le célèbre castrat Atto Melani et la Leonora Baroni. Voir à leur sujet *L'opéra italien en France avant Lulli*. Paris, Champion, 1913.

Ses divertissements ressentent tous la guerre.
Ses concerts d'instruments ont le bruit du tonnerre.
Et ses concerts de voix ressemblent aux éclats
Qu'en un jour de combat font les cris des soldats.
Les danseurs, par leur nombre, éblouissent la vue
Et le ballet paroist exercice, revue,
Jeu de gladiateurs...

Et La Fontaine de constater tristement :

Ce n'est plus la saison de Raymon, ni d'Hilaire
Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire...
On ne va plus chercher au fond de quelque bois
Des amoureux bergers la flûte et le hautbois...

Son seul tort avait été de les y aller chercher. *Daphné* est une pastorale telle à peu de chose près que celles de Perrin, mises en musique par Cambert, mais Lully n'était pas Cambert. Il voulait des situations fortes, des scènes pittoresques, de puissants finales. La Fontaine ne lui donnait que de langoureux dialogues de bergers, des chansons et des airs de cour. De de la grâce, du charme, aucune majesté, aucun héroïsme, et surtout aucune action dramatique.

Il est entendu que tous les livrets de ce temps, qu'ils soient de Quinault, de La Fontaine ou de Thomas Corneille, mettent en scène un grand amour contrarié par la jalousie d'une divinité ou d'une magicienne. Toutes les forces de la nature sont déchaînées contre les amants, mais le plus souvent ceux-ci reçoivent au dénouement le prix de leur constance. On ne saurait assez admirer l'ingéniosité avec laquelle Quinault tire de ces intrigues convenues matière à scènes dramatiques ou poétiques et surtout à grands tableaux, à grandes fresques en lesquelles le génie de Lully pour la musique descriptive trouve à se déployer : Sacrifice à Mars de *Cadmus*, Scène des enfers d'*Alceste*, Evocation des esprits dans *Thésée* ou *Bellerophon*, Sommeil d'*Armide*, Nocturne du *Triomphe de l'Amour*, etc. Rien de semblable en *Daphné*. La seule idée pittoresque, celle de la prophétie d'Ismèle est traitée bien mollement. On sent que La Fontaine n'avait pas le sens du théâtre, ni surtout de ce théâtre spécial en lequel les changements

de décorations devaient être multipliés et toujours expliqués par les nécessités de l'action.

Visiblement, La Fontaine a écrit *Daphné* à la tâche, c'est pour cela qu'il trouvait dur de n'en tirer aucun profit. A court d'imagination, il imite les intermèdes de *Psyché* et du *Bourgeois gentilhomme*, dont il reproduit quelques dispositifs. Il se souvient peut-être de la scène des noces de l'*Orfeo*, de 1647, en tout cas, du Prologue de *Cadmus* et ne laisse rien perdre des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Le tout forme une pastorale qui serait insipide, si parfois le génie de La Fontaine n'éclatait en un beau vers et si de charmantes chansons n'égayaient le 1er acte :

Ecoutez ma chansonnette
Et l'Echo qui la répète
Et ces rossignols charmans
Leur Musique est sans pareille
Mais ne prêtez pas l'oreille
Au ramage des Amans.

La Fontaine, pour plaire à Lully, aurait dû forcer sa nature et abandonner le genre pastoral pour le genre tragique. Il n'en eût pas le courage et nous n'irons pas l'en blâmer, mais ce fut l'unique raison de son échec. Sans doute le Florentin, avant de rien décider, prit-il l'avis de Louis XIV, auquel il soumettait les livrets de ses opéras. « Que m'a donc Saint-Germain reproché ? » demandait La Fontaine, « un peu de pastorale ? enfin, ce fut l'obstacle — J'introduisais d'abord des bergers ; et le roi ne se plaît qu'à donner aux héros de l'emploi... »

Eh oui, c'était là le seul tort de La Fontaine, mais tort grave puisqu'il avouait ainsi ne rien comprendre aux intentions de son collaborateur.

Or Lully entendait « entièrement assujetir le poète au musicien (1). » Quinault avec une souplesse merveilleuse se conformait à toutes ses indications et ménageait avec art les effets dramatiques ou pittoresques. La Fontaine, de caractère fort indépendant, ne tirait aucun parti des suggestions intelligentes de Lully. Au reste, comme l'observe La Viéville, « son talent

(1) François de Callières, *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée sur le Parnasse*... 1688.

n'était pas de faire de bonnes paroles d'opéra, non plus que celui de Racine, de Corneille et de plusieurs autres poètes admirables d'ailleurs (1). » On le vit bien un peu plus tard lorsqu'il rima successivement *Galatée* et *Astrée* :

Hélas que je sens de peine
Pour ce pauvre Céladon
Qui se sauvant du Lignon
S'est noyé dans La Fontaine.

chansonnait un railleur (2).

Et Linières s'exclamait :

Ah que j'aime La Fontaine
D'avoir fait un opéra !
On verra finir ma peine
Aussitôt qu'on le jouera
Par l'avis d'un fin critique
Je vais me mettre en boutique
Pour y vendre des sifflets :
Je serai riche à jamais.

Si je cite ces méchants vers, c'est pour montrer que les contemporains, en cette querelle entre Lully et La Fontaine, durent être pour la plupart du parti du musicien et juger que le talent de La Fontaine ne convenait pas au genre de l'opéra. La Fontaine eut été aussi capable qu'un Thomas Corneille par exemple, d'écrire un passable livret, mais il méconnaissait entièrement la portée de la révolution dramatique accomplie par Lully et voulait ramener l'opéra dans les ornières dont le Florentin avait eu si grand mal à le tirer.

Cette querelle ne nous fait donc pas seulement assister au heurt de deux puissantes personnalités, mais au conflit de deux esthétiques. La Fontaine restait au service de l'ancien idéal, celui de l'air de cour, du ballet, de la pastorale, il ne comprenait rien à cette musique nouvelle qui venait déranger ses habitudes, choquer ses goûts et qui trouvait son expression

(1) *Comparaison*, III. 179.
(2) Sur l'opéra d'*Astrée* (Du Tralage, I, v. 248, n° 98, Bibl. de l'Arsenal.)

parfaite dans la *Tragédie en Musique* de Lully. *Cadmus*, *Atys*, *Isis*, lui faisaient éprouver ce désarroi que provoque toujours la brusque révélation d'une esthétique nouvelle. Ceux qui furent les premiers spectateurs d'*Orphée*, du *Freyschütz*, de *Tristan*, de *Boris Godounow*, de *Pelléas*, du *Sacre du Printemps*, ont connu ce trouble de l'âme, ces regrets du passé. Tous les trente ou cinquante ans la Musique change d'aspect, (Stendhal disait de mode) et les amateurs de se désespérer. Que valent pour eux les leçons de l'histoire. Ils ne peuvent admettre que seules soient périssables les formes que l'Art revêt successivement. Comme La Fontaine, ils déplorent de la meilleure foi du monde la mort de la Musique au moment même où celle-ci, dépouillant sa vieille enveloppe, prend de nouveau, radieuse, son essor.

HENRY PRUNIÈRES.