

**LA MUSIQUE DANS  
LA COMÉDIE DE  
MOLIÈRE**

Published @ 2017 Trieste Publishing Pty Ltd

ISBN 9780649175031

La musique dans la comédie de Molière by Julien Tiersot

Except for use in any review, the reproduction or utilisation of this work in whole or in part in any form by any electronic, mechanical or other means, now known or hereafter invented, including xerography, photocopying and recording, or in any information storage or retrieval system, is forbidden without the permission of the publisher, Trieste Publishing Pty Ltd, PO Box 1576 Collingwood, Victoria 3066 Australia.

All rights reserved.

Edited by Trieste Publishing Pty Ltd.  
Cover @ 2017

This book is sold subject to the condition that it shall not, by way of trade or otherwise, be lent, re-sold, hired out, or otherwise circulated without the publisher's prior consent in any form or binding or cover other than that in which it is published and without a similar condition including this condition being imposed on the subsequent purchaser.

[www.triestepublishing.com](http://www.triestepublishing.com)

**JULIEN TIERSOT**

**LA MUSIQUE DANS  
LA COMÉDIE DE  
MOLIÈRE**



*1721  
1732*

JULIEN TIERSOT

LA MUSIQUE  
DANS LA COMÉDIE  
DE MOLIÈRE



531690

18. 12. 51

PARIS

LA RENAISSANCE DU LIVRE

78, Boulevard Saint-Michel, 78

# LA MUSIQUE

## DANS LA COMÉDIE DE MOLIÈRE

---

### AVANT-PROPOS

Ce n'est point dans la pensée d'apporter une contribution nouvelle à l'histoire littéraire que nous avons entrepris d'écrire ce livre : aucune partie de cette histoire n'a été mieux étudiée que celle qui traite de Molière et de la comédie au XVII<sup>e</sup> siècle. Cependant, nous aurons à en présenter certains côtés d'un point de vue qui n'est pas celui sous lequel on a coutume de l'examiner.

Molière n'est pas seulement l'auteur du *Misanthrope* : c'est là une vérité que nous aurons à répéter plus d'une fois et qu'il faut affirmer dès cette première page. La diversité de ses ressources est telle que nous allons en arriver à la certitude que, auteur du *Misanthrope*, il est en même temps un des plus authentiques fondateurs du théâtre musical et de l'opéra en France.

L'opéra est une œuvre collective et composite. C'est bien à tort qu'on en considère ordinairement l'histoire, l'essence même, comme étant exclusivement du domaine de la musique.

Pour faire un opéra, il faut être deux : le poète et le musicien, et l'importance du premier n'est pas la moindre.

Cela est si vrai qu'aux époques de formation le dramaturge s'est toujours placé à la base de l'œuvre commune : rappelons-nous les Florentins de 1600. Les discussions sur l'opéra et le rôle qu'ont joué, dans son évolution première, les Corneille, les Racine, les Boileau, et Molière en premier lieu, montrent assez combien tous se ren-

daient compte de la prééminence de leur rôle. La plupart des hommes de lettres furent hostiles à cette innovation : c'était assez naturel ; ils sentaient qu'ils n'allaient plus être seuls maîtres dans le domaine du théâtre, qu'il faudrait que la poésie se prêtât à des obligations nouvelles, ce que, pour leur part, ils n'admettaient pas volontiers. Mais leur attitude même prouve qu'ils se sentaient nécessaires, et plusieurs se prêtèrent, de plus ou moins bonne grâce, à des tentatives que leur imposait la manifestation de l'art nouveau.

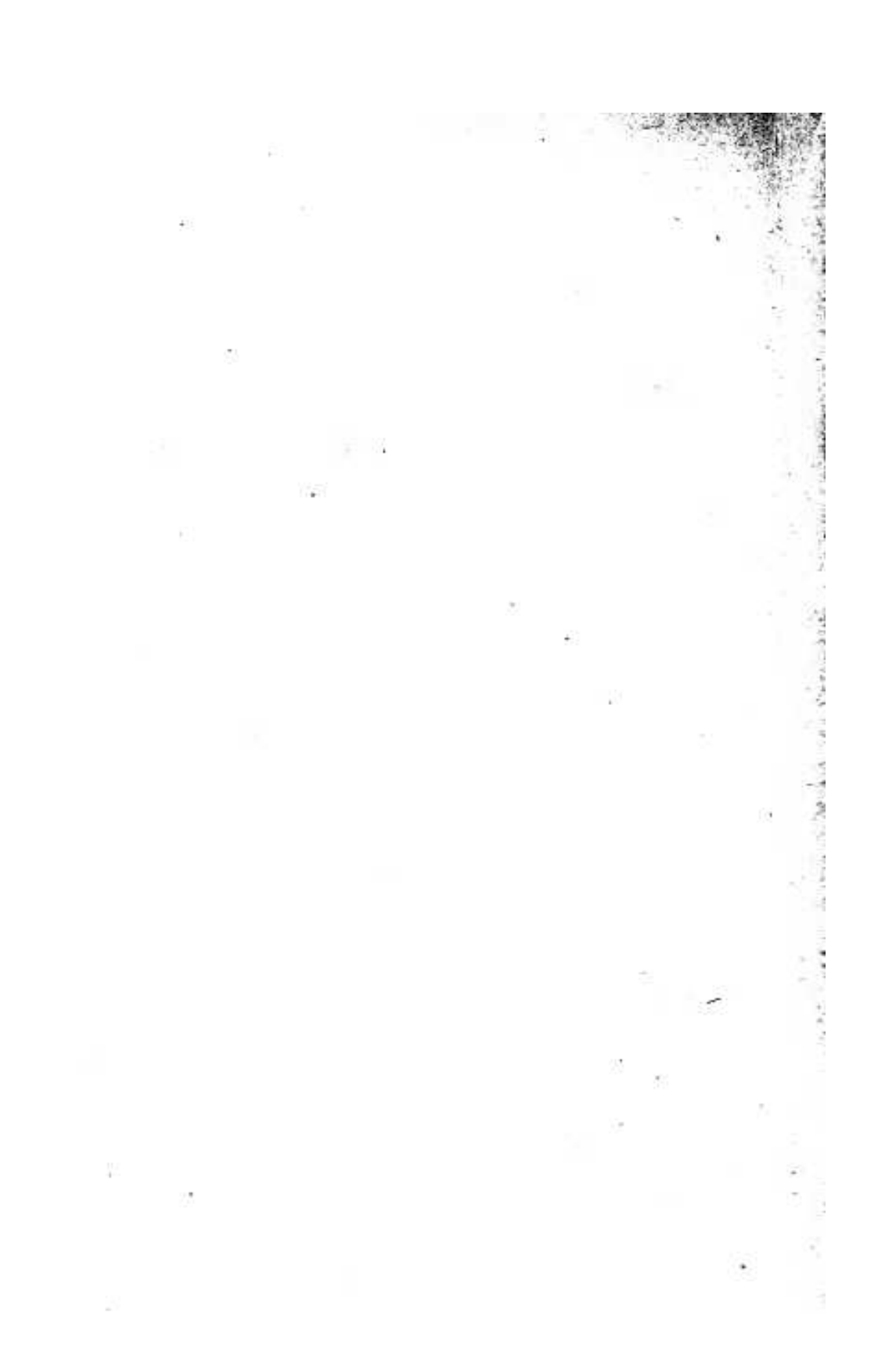
Parmi ces poètes, il en est un qui, homme de théâtre plus qu'aucun, ne fit aucune résistance et fut, au contraire, séduit dès le premier moment. Dix ans avant que l'Opéra fut ouvert, Molière avait enrichi ses comédies de parties lyriques dont les caractères, comme la qualité, sont de telle nature que nous devons reconnaître en plusieurs d'entre elles l'opéra avant l'opéra ; et il n'a pas tenu à lui qu'il n'allât plus loin encore et ne s'associât résolument, pour la fondation du théâtre même, au musicien qui avait été pour lui un précieux collaborateur et s'était formé sous sa direction à l'art de la musique dramatique, J.-B. Lulli.

C'est là une partie de l'histoire de notre art qui n'est point trop connue. Non que les éléments principaux en soient ignorés ; mais ils ont été généralement tenus pour négligeables. Les musiciens pensaient qu'il n'était pas intéressant pour eux de s'occuper d'œuvres qui sont essentiellement des monuments littéraires, et les littérateurs en disaient autant pour des ouvrages dont la principale raison d'être est d'avoir été écrits pour la musique. Encore Molière n'a-t-il pas été la seule victime de cette méconnaissance et de ce préjugé. Il faut voir avec quel dédain superbe Brunetière, parlant de l'*Andromède* de Corneille, traite cette pièce de poème d'opéra et, ayant dit ce mot, passe sans s'arrêter. Hé, ma foi ! un poème d'opéra écrit par Corneille en 1647, alors que le premier opéra français digne de ce nom, *Cadmus et Hermione*, est de 1673, cela n'est pas déjà si méprisable, et il semble qu'une pareille initiative mériterait au moins l'honneur d'un instant d'examen !

C'est cette histoire, ou, si l'on veut, cette « préhistoire » de l'opéra français que nous allons tenter de tracer dans les pages qui vont suivre ; et, pour cela, nous prendrons principalement pour point de départ les œuvres littéraires.

Aussi bien, cette matière est loin d'être restée en dehors des études musicologiques : les travaux diligents de Nutter et Thoinan, de Pougin, de Weckerlin, ceux, plus récents, de MM. Romain Rolland, H. Quittard, A. Pirro, Ecorcheville, L. de La Laurencie, H. Prunières, etc., ont projeté sur elle des lumières déjà abondantes. Mais il n'est pas interdit de constater que peu de celles-ci ont été dirigées vers le côté de la question que nous voudrions considérer spécialement aujourd'hui. L'aubaine est assez rare, qui nous permet de trouver du nouveau à dire sur Molière, et en même temps sur les commencements de l'opéra français ! Il faut en profiter, heureux si ce complément aux études moliéristes et musicologiques tout ensemble nous permet de pénétrer plus profondément dans les origines d'un art dont les destinées furent brillantes, aussi bien que dans l'œuvre même d'un des plus grands génies dont la race française ait jamais eu à se glorifier.





## CHAPITRE I

### LA MUSIQUE DANS LA COMÉDIE AVANT MOLIÈRE

Corneille et *Andromède*. — Dassouci.

#### I

La musique et la parole ont presque toujours vécu en bonne intelligence dans la comédie et dans le drame. Sans remonter au déluge pour en donner des preuves (cela ne serait peut-être pas impossible), rappelons seulement, pour commencer, l'exemple du *Jeu de Robin et Marion*, émanation directe de la chanson populaire, et qui reste comme l'œuvre la plus caractéristique qu'ait produit le théâtre en France au moyen âge. Les mystères et les farces sont pleins de couplets, d'hymnes, de chants et de danses. Les drames de Shakespeare, les *entremeses* de Cervantes, les comédies romanesques de Calderon sont, à tout propos, mêlés de ballades ou de séguedilles, d'accords de luths ou de rythmes de castagnettes. Les pastorales italiennes admettent entre leurs actes des intermèdes où la musique et le spectacle prennent un développement grandissant. Enfin, les fêtes de cour aiment à mélanger les divers éléments que l'on retrouvera plus tard réunis dans l'opéra : les mascarades, le chant, la danse, le dialogue parlé, la musique instrumentale.

Par la suite des temps, cette diversité tendit à s'amoin- drir et chaque partie constituante voulut reprendre son indépendance. En France, au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle, la comédie avait rompu presque toute attache avec la

musique. C'est peut-être que l'esprit de rationalisme ne s'accordait pas volontiers avec l'idée de l'associer au langage verbal et qu'il en redoutait les empiétements. C'est aussi que des raisons d'ordre tout pratique tendaient à les éloigner : les troupes dramatiques étaient composées d'acteurs, non de chanteurs, et ils avaient assez affaire de s'appliquer à l'art de la diction, sans avoir à se préoccuper d'une autre étude, toute différente.

Les descriptions et les récits du *Roman comique*, contemporain des tournées de Molière dans les provinces, semblent offrir un tableau fidèle de la vie théâtrale en ce temps-là. En lisant la première page, on pourrait croire que la musique y va tenir une place : Scarron montre le chariot comique transportant de ville en ville, avec les actrices, le matériel du spectacle ; un des artistes de la troupe marche auprès, portant sur son dos une basse de viole. Voilà qui situe musicalement l'action au temps de la basse continue. Mais c'est tout ce que nous en saurons, car, dans la suite du roman, il ne sera plus une seule fois question de cette basse de viole, ni de la musique qu'elle aurait pu exécuter. Nous serons très bien renseignés sur le répertoire : tour à tour nous entendrons parler des vieilles tragédies de Garnier et de Tristan, de celles de Rotrou, surtout des nouveaux chefs-d'œuvre de « l'inimitable Monsieur Corneille », *le Cid*, *Nicomède*, *Cinna*, *la Mort de Pompée*, *Rodogune*, *Héraclius*, ainsi que *le menteur*, et, à côté de cette comédie, une seule autre : *Don Japhet* « ouvrage aussi enjoué que celui qui l'a fait a sujet de l'être peu », enfin les pastorales oubliées de Racan et Mairet. Mais aucun de ces ouvrages ne comportait la moindre partie musicale. En eussent-elles contenu que la troupe errante n'aurait eu personne pour en assurer l'exécution. La pénurie des musiciens était telle en ce temps-là que (toujours d'après le *Roman comique*), les comédiens ayant été invités à donner une représentation dans un château à l'occasion d'une noce, l'on dut, pour le bal, faire venir « la grande bande des violons » du Mans, celle d'Alençon ayant été appelée pour une autre fête à Argentan. Passons sur l'épisode burlesque de la sérénade nocturne pour laquelle les galants de la ville n'ont rien pu