

## LA PRINCESSE DE NAVARRE ET LA RÉSURRECTION DE LA COMÉDIE-BALLET

Marine Roussillon

(Groupe de recherches interdisciplinaire sur l'histoire du littéraire)

*La Princesse de Navarre* est créée à Versailles le 23 février 1745 à l'occasion du mariage du Dauphin avec l'infante d'Espagne<sup>1</sup>. C'est la cinquième pièce de Voltaire destinée à être mise en musique. À l'exception de *La Fête de Bélesbat*<sup>2</sup>, les précédentes étaient prévues pour être entièrement chantées : *Tanis et Zélide*, *Samson* et *Pandore* sont des livrets d'opéras. *La Princesse de Navarre* s'en distingue par son caractère hybride<sup>3</sup> : c'est une comédie entrecoupée d'intermèdes chantés et dansés.

Dès la genèse de *La Princesse de Navarre*, l'assignation de la pièce à un genre apparaît comme problématique. Voltaire, dans sa correspondance, désigne les brouillons qu'il envoie à ses destinataires comme des « rapsodies »<sup>4</sup>, c'est-à-dire, si l'on en croit le dictionnaire de l'Académie, ou bien une collection de passages poétiques destinés au chant du rapsode, ou bien un « ramas de mauvais vers ». Le terme relève de la *captatio benevolentiae* tout en revendiquant la forme hybride de la pièce. Ailleurs, *La Princesse d'Élide* est un « ambigu », une « fête », un « opéra » ou même un « ballet »<sup>5</sup>. Ces termes cherchent tous à rendre compte de la relation entre théâtre et musique dans la pièce, mais ils assignent à cette relation une valeur esthétique et une signification sociale différentes. Le terme d'*ambigu* insiste sur l'hybridité de la pièce : l'*ambigu*, défini par le dictionnaire de l'Académie en 1762 comme un « mélange de choses opposées », est aussi un genre théâtral mêlant théâtre parlé et intermèdes chantés et dansés, particulièrement en vogue dans les théâtres

1 Sur cette pièce, sa genèse et ses enjeux, voir l'introduction de Russell Goulbourne à l'édition des *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 28A (2006), p. 83-171.

2 Sur cette pièce, voir Russell Goulbourne, *Voltaire comic dramatist*, SVEC 2006:03, chap. 1, p. 37-51, ainsi que Judith le Blanc, « Voltaire parodiste ou la dramaturgie musicale de *La Fête de Bélesbat* », *Revue Voltaire*, n° 13 (2013), p. 31-47.

3 Sur cette forme, voir Russell Goulbourne, « "Cet amalgame est le grand'œuvre" : hybridation dramaturgique dans *La Princesse de Navarre* de Voltaire », *Revue Voltaire*, n° 6 (2006), p. 169-177, ainsi que son ouvrage, *Voltaire comic dramatist*, op. cit., chap. 4.

4 Voltaire au duc de Richelieu, 24 avril 1744 (D2963) ; Voltaire à Cideville, 8 mai 1744 (D2968).

5 Voir en particulier la lettre de Voltaire aux d'Argental du 24 avril 1744 (D2963), et celles de Voltaire à Richelieu du 28 mai et du 5 juin 1744 (D2978 et D2985).



de la Foire<sup>6</sup>. En 1743, on joue ainsi à la foire Saint-Laurent un opéra-comique de Favart intitulé *L'Ambigu de la Folie ou le Ballet des Dindons*, parodie des *Indes galantes*<sup>7</sup>. Au contraire, la fête, l'opéra et le ballet sont des divertissements de cour, porteurs d'une esthétique héroïque au service de la célébration du pouvoir. L'association du théâtre et de la musique dans *La Princesse de Navarre* peut donc être rapportée à des esthétiques et à des publics très différents. Chaque assignation à un genre est porteuse d'une interprétation de la pièce et de son hybridité qui lui attribue une valeur esthétique, sociale, voire politique.

274

La première publication de la pièce dans le livret distribué aux spectateurs des fêtes propose de définir cette forme hybride, mêlant théâtre et musique, comme une « comédie-ballet »<sup>8</sup>. C'est le terme utilisé dans le titre – *La Princesse de Navarre, comédie-ballet, fête donnée par le roi en son château de Versailles le 23 février 1745* – et que l'on retrouve ensuite dans les comptes rendus de la représentation<sup>9</sup>. Le choix de ce terme est étonnant : le genre de la comédie-ballet a en effet quasiment disparu dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et les rares pièces qui s'en revendiquent n'ont pas grand chose en commun avec *La Princesse de Navarre*<sup>10</sup>. Ballard a bien imprimé *Le Carnaval et la Folie* d'Houdar de La Motte<sup>11</sup> avec le sous-titre de « comédie-ballet », mais il s'agit d'une comédie lyrique, intégralement en musique, et non d'une comédie entrecoupée d'intermèdes dansés et chantés comme *La Princesse de Navarre*. L'article « Comédie-ballet » de l'*Encyclopédie*, rédigé par Cahusac, identifie lui aussi la comédie-ballet à la comédie lyrique et en donne deux exemples : la pièce d'Houdar de La Motte et *Le Carnaval de Venise* de Regnard<sup>12</sup>. La pièce de Voltaire n'est donc pas une comédie-ballet au sens de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En revanche, elle renoue avec une définition plus ancienne du genre, inventée par Molière avec *Les Fâcheux* en 1661 : une comédie entrecoupée d'intermèdes dansés et chantés, destinée de manière privilégiée aux divertissements de la cour.

- 6 Des années plus tard, Voltaire désignera *La Princesse d'Élide* comme une « farce de la foire » (*Commentaire historique*, M, t. 1, p. 89). Ce terme n'est cependant jamais utilisé au moment de la genèse de l'œuvre.
- 7 Favart, *L'Ambigu de la Folie ou le Ballet des Dindons*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1751. Voir aussi François et Claude Parfaict et Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, 7 vol., t. I, p. 97-99.
- 8 *La Princesse de Navarre, comédie-ballet, fête donnée par le roi en son château de Versailles, le mardi 23 février 1745*, Paris, Ballard fils, 1745.
- 9 Voir *Mercur de France*, février 1745, second volume, p. 84 et suiv. ; *Gazette de France*, 4 mars 1745, p. 121 et suiv.
- 10 Sur ce point, voir Russell Goulbourne, « “Cet amalgame est le grand'œuvre” », art. cit., p. 171-172, et son introduction à *La Princesse de Navarre*, OCV, t. 28A, p. 126-127.
- 11 Antoine Houdar de La Motte, *Le Carnaval et la Folie*, Paris, Ballard, 1704, reprise et rééditée régulièrement jusqu'en 1748.
- 12 Jean-François Regnard, *Le Carnaval de Venise, ballet en trois actes avec un prologue représenté par l'Académie royale de musique en mai 1699*, Paris, Ballard, 1699.



En introduisant la musique dans *La Princesse de Navarre* et en désignant la forme hybride qui en résulte du nom de « comédie-ballet », Voltaire ressuscite donc un genre disparu depuis la mort de Molière et les dernières fêtes de Louis XIV<sup>13</sup>.

#### UNION DES ARTS ET ESTHÉTIQUE GALANTE

En utilisant ce terme de « comédie-ballet » pour définir *La Princesse de Navarre*, le livret et les textes qui le suivent donnent deux interprétations de la forme hybride de la pièce. D'une part, ils associent cette forme à l'esthétique galante des divertissements de la cour de Louis XIV, esthétique fondée sur la diversité et le contraste<sup>14</sup>. L'avertissement qui précède l'édition imprimée de la pièce affirme ainsi qu'« on a voulu réunir sur ce théâtre tous les talents qui pourraient contribuer aux agréments de la fête, et rassembler à la fois tous les charmes de la déclamation, de la danse et de la musique, afin que la personne auguste, à qui cette fête est consacrée, pût connaître tout d'un coup les talents qui doivent être dorénavant employés à lui plaire »<sup>15</sup>. D'autre part, le mélange du théâtre, de la danse et du chant est rapporté à un lieu commun de la célébration du pouvoir : l'union des arts, symbole de la prospérité du royaume et instrument au service de la gloire du roi<sup>16</sup>.

Dès le prologue de la pièce, la diversité des arts est associée à un désir de plaire au roi et à sa cour :

(*Tous les acteurs bordent le théâtre, représentant les muses et les beaux-arts.*)

[...]

Je sais que de la cour la science profonde,  
Sera de plaire à tout le monde ;  
C'est un art qu'on ignore ; et peut-être les Dieux  
En ont cédé l'honneur au maître de ces lieux.  
Muses, contentez-vous de chercher à lui plaire<sup>17</sup>.

13 Après *La Princesse de Navarre*, l'appellation « comédie-ballet » est utilisée pour la pièce de Jean-Baptiste Sauvé de La Noue, *Zélisca* (Paris, Ballard, 1746). Il s'agit bien cette fois-ci d'une comédie entrecoupée d'intermèdes.

14 Sur la galanterie, la manière dont elle est devenue l'esthétique officielle du royaume sous Louis XIV et ses usages sous Louis XV, voir Alain Viala, *La France galante*, Paris, PUF, 2008. Sur la manière dont Voltaire s'approprie l'esthétique galante, voir Nicholas Cronk, « Y a-t-il un Voltaire galant ? », intervention à la journée d'étude « Quand la France était galante... », Maison française d'Oxford, 2008 : <<http://www.mfo.ac.uk/en/podcasts-by-title/y-t-il-un-voltaire-galant>>.

15 Voltaire, *La Princesse de Navarre*, « Avertissement », *OCV*, t. 28A, p. 173.

16 Sur l'esthétique de l'union des arts élaborée par Benserade puis par Molière au xvii<sup>e</sup> siècle, voir Marie-Claude Canova-Green, « *Ces gens-là se trémoussent bien...* » : *ébats et débats dans la comédie-ballet de Molière*, Tübingen, G. Narr, 2007, p. 23-25.

17 *La Princesse de Navarre*, « Prologue », v. 26-30, *OCV*, t. 28A, p. 178.

La diversité des arts convoqués dans la pièce et ici incarnés par des acteurs est un témoignage de l'universalité du désir de plaire au roi : tous les arts veulent plaire à celui qui, justement, est capable de « plaire à tout le monde ». L'esthétique galante prend ici un sens politique : la diversité des arts est intégrée à un dispositif plus large qui figure le pouvoir du roi comme un pouvoir agréable et désirable<sup>18</sup>. De la même manière, dans la pièce, les passages chantés et dansés sont autant de tentatives de plaire à l'héroïne. Le duc de Foix est amoureux de la princesse de Navarre, mais celle-ci le déteste sans le connaître, en raison d'une inimitié ancienne entre leurs familles. La princesse, qui fuit la tyrannie du roi d'Espagne, s'est réfugiée dans le château d'un seigneur de province appelé Morillo. Sous le nom d'Alamir, le duc lui offre de splendides spectacles, triomphe des soldats espagnols qui la poursuivent et conquiert son amour. Cette intrigue fait de la fête le signe d'un désir de plaire et la manifestation d'une éthique galante. Le confident du duc, Hernand, explique ainsi ce que c'est qu'une fête à la jeune Sanchette :

Un spectacle assez beau  
Serait encore une fête galante ;  
C'est un art tout français d'expliquer ses désirs,  
Par l'organe des jeux, par la voix des plaisirs<sup>19</sup>.

Parce qu'elle procure du plaisir, la fête est aussi un instrument de pouvoir. Le duc est finalement « vainqueur »<sup>20</sup> de la princesse : la fête a fondé le pouvoir agréable de l'amant sur sa maîtresse. La pièce propose donc une interprétation de sa propre hybridité en termes de galanterie : si *La Princesse de Navarre* mêle théâtre et musique, c'est pour mieux plaire à la Dauphine et à la Cour, et promouvoir les valeurs galantes qui sont celles de la monarchie française.

Dans ce projet, la diversité des arts est étroitement associée au mélange des genres. Ainsi, le prologue, après avoir pris pour point de départ l'union des arts, s'achève sur une évocation du contraste entre le « sérieux » et le « plaisant » :

Cueillez toutes les fleurs, et parez-en vos têtes ;  
Mêlez tous les plaisirs, unissez tous les jeux,  
Souffrez le plaisant même ; il faut de tout aux fêtes,  
Et toujours les héros ne sont pas sérieux<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Cette figure du pouvoir agréable est elle aussi héritée des fêtes de Louis XIV. Voir mon article « Amour chevaleresque, amour galant et discours politique de l'amour dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* (1664) », *Littératures classiques*, n° 69 (automne 2009), « Les discours artistiques de l'amour à l'Âge classique », dir. Kristen Dickhaut et Alain Viala, p. 65-78.

<sup>19</sup> *La Princesse de Navarre*, I, 5, v. 345-348, *OCV*, t. 28A, p. 202-203.

<sup>20</sup> *Ibid.*, III, 5, v. 343, p. 268.

<sup>21</sup> *Ibid.*, « Prologue », v. 49-52, p. 179.



L'accumulation des arts (« toutes les fleurs », « tous les plaisirs », « tous les jeux ») est ici d'autant plus intéressante qu'elle permet le contraste, qui fait rimer « jeux » avec « sérieux » et oppose l'héroïque et le plaisant. La description de la pièce donnée par le *Mercure de France* superpose elle aussi mélange des arts et mélange des tons : l'auteur y décrit *La Princesse de Navarre* comme « un de ces ouvrages dramatiques, où les divertissements en musique forment une partie du sujet, où la plaisanterie se mêle à l'héroïque, et dans lesquels on voit un mélange de l'opéra, de la comédie et de la tragédie »<sup>22</sup>. Et plus loin : « Voltaire a été obligé d'introduire un peu de bouffonnerie au milieu des plus grands intérêts, et des fêtes au milieu de la guerre »<sup>23</sup>. Le mélange des genres permet de rendre compte à la fois du rôle de la musique dans la pièce et de la coexistence du comique et de l'héroïque.

La pièce elle-même superpose mélange des arts et mélange des genres. Les intermèdes associent la musique, la danse et l'expression d'un amour noble et galant. Ils font la part belle aux personnages héroïques de la pièce : le duc qui les a commandés et dont l'amour s'exprime à travers eux, et la princesse à qui ils sont adressés. Mais ils sont comme parasités par les interventions des personnages grotesques, spectateurs peu respectueux qui cherchent à s'immiscer dans le spectacle. Ainsi, au milieu du premier intermède, la jeune Sanchette « tire [le duc de Foix] à part sur le devant du théâtre » pour s'étonner de n'avoir « pas pu danser »<sup>24</sup>, et Morillo, son père, prétendant grotesque de la princesse de Navarre, l'accable de rodomontades. Dans le deuxième intermède encore, Sanchette « interrom[pt] la danse »<sup>25</sup> pour s'adresser au duc de Foix. Les personnages comiques provoquent ainsi des ruptures de ton au sein même des intermèdes, font cesser les danses pour imposer leur présence et font taire la musique pour faire entendre leur parole. Dans les intermèdes, l'hybridité formelle de la pièce est donc intégrée à une esthétique du contraste : contraste entre la déclamation et la musique, entre l'héroïque et le bouffon, et aussi, sur le plan thématique, entre la tendresse des sentiments amoureux et la violence de la guerre. La musique des intermèdes est en effet systématiquement interrompue par l'irruption de la violence guerrière. Dans le premier intermède, la princesse de Navarre, qui cherche à quitter le château, est arrêtée à la porte par des soldats. Elle est d'abord effrayée, avant de comprendre, en même temps que le spectateur, qu'il s'agit de comédiens qui viennent chanter et danser un ballet en son honneur. À la fin de ce premier ballet, elle cherche à nouveau à partir : elle est cette fois-ci arrêtée par une troupe d'astrologues. Mais alors que les acteurs

22 *Mercure de France*, février 1745, second volume, p. 86.

23 *Ibid.*

24 *La Princesse de Navarre*, I, v. 424, OCV, t. 28A, p. 207.

25 *Ibid.*, II, 11, p. 242.



commencent à danser, la fête est interrompue par l'arrivée d'un alcade, venu arrêter la princesse au nom du roi d'Espagne. Dans le deuxième intermède, c'est le ballet des Grâces et des Amours qui est interrompu par un « bruit de guerre ». La princesse de Navarre s'étonne alors : « Les jeux et les combats / Tour à tour aujourd'hui partagent-ils la terre ? »<sup>26</sup>.

Ce contraste entre la guerre et l'amour construit une figure glorieuse du guerrier galant incarnée dans la pièce par le duc de Foix<sup>27</sup>. L'intermède final fait de l'alliance entre bravoure guerrière et galanterie le fondement du pouvoir de la monarchie française en Europe. L'Amour fait disparaître les Pyrénées pour réunir la France et l'Espagne, et le chœur entonne :

La gloire toujours nous appelle,  
Nous marchons sous ses étendards,  
Brûlant de l'ardeur la plus belle  
Pour Louis, pour l'Amour et pour Mars<sup>28</sup>.

278

La présence de la musique dans la pièce, ainsi interprétée comme un renouveau de l'esthétique galante, sert donc aussi la célébration du pouvoir. Non seulement le mélange des arts et des genres est interprété comme un signe de magnificence<sup>29</sup>, mais il permet aussi de promouvoir à la fois la force guerrière et le pouvoir agréable de la monarchie française, et de célébrer simultanément les premières victoires dans la guerre de Succession d'Autriche et le mariage du Dauphin avec l'infante d'Espagne.

La présence de la musique dans *La Princesse de Navarre* semble donc s'intégrer dans un projet de résurrection à la fois esthétique et politique : résurrection du genre disparu de la comédie-ballet, renouveau de l'esthétique galante, pour mieux dire la résurrection du règne glorieux de Louis XIV dans le règne présent de son descendant.

#### UN NOUVEAU MOLIÈRE POUR UN NOUVEAU LOUIS XIV ?

Voltaire tenterait alors d'être un nouveau Molière pour faire de Louis XV un nouveau Louis XIV<sup>30</sup>. La comparaison des deux souverains est particulièrement

<sup>26</sup> *Ibid.*, II, 11, v. 445-446, p. 247.

<sup>27</sup> Dans sa correspondance, Voltaire identifie le duc de Richelieu à cette figure du guerrier galant : comme le duc de Foix, il organise des fêtes au milieu des combats et il brille par ses exploits guerriers autant que par ses exploits amoureux. Voir, par exemple, sa lettre au duc de Richelieu du 28 mai 1744 (D2978).

<sup>28</sup> *La Princesse de Navarre*, « Divertissement qui termine le spectacle », v. 37-40, *OCV*, t. 28A, p. 274.

<sup>29</sup> Voir, par exemple, la lettre de Voltaire au duc de Richelieu du 18 juin 1744 (D2991).

<sup>30</sup> Sur Voltaire et le règne de Louis XIV, voir Jean Dagen et Anne-Sophie Barrovecchio (dir.), *Voltaire et le Grand Siècle*, *SVEC* 2006:10.



pertinente dans le contexte du mariage espagnol du Dauphin : Louis XIV, ancêtre commun des deux époux, s'impose comme la figure de la suprématie française en Europe. Quant à la comparaison des deux auteurs, elle n'a rien d'inattendu. On connaît l'admiration de Voltaire pour Molière. Au-delà de la résurrection du genre de la comédie-ballet, *La Princesse de Navarre* multiplie d'ailleurs les références aux comédies de Molière et au règne du Roi-Soleil. L'idée de représenter un amant offrant des fêtes à sa maîtresse et d'intégrer ainsi les divertissements à la comédie vient des *Amants magnifiques*. Le titre de la pièce, *La Princesse de Navarre*, semble faire écho à *La Princesse d'Élide*, elle-même créée pendant les fêtes des *Plaisirs de l'île enchantée* qui célèbrent le mariage de Louis XIV avec l'infante d'Espagne : le rapprochement des titres dit aussi la continuité de l'alliance espagnole, d'un souverain à l'autre. À la fin du prologue, le Soleil déclare : « Je vais, ainsi que votre roi / Recommencer mon cours pour le bonheur du monde »<sup>31</sup>. Louis XV est un nouveau Roi-Soleil.

Dans sa correspondance, Voltaire justifie systématiquement l'esthétique hybride de *La Princesse de Navarre* par des références à Molière et au siècle de Louis XIV<sup>32</sup>. Il écrit ainsi au comte d'Argental :

Je conviens avec vous que le plaisant et le tendre sont difficiles à allier. Cet amalgame est le grand œuvre. Mais enfin cela n'est pas impossible, surtout dans une fête. Molière l'a tenté dans *La Princesse d'Élide* et dans *Les Amants magnifiques*, Thomas Corneille dans *L'Inconnu*, enfin cela est dans la nature. L'art peut donc le représenter, et l'art y a réussi admirablement dans *Amphitryon*<sup>33</sup>.

Le mélange des tons est ainsi associé à la forme hybride de la fête, et les modèles de cette association sont les pièces de Molière, tout particulièrement ses comédies-ballets, *La Princesse d'Élide* et *Les Amants magnifiques*. Dans une autre lettre, Voltaire fait même de cette esthétique du contraste une caractéristique de la littérature du siècle de Louis XIV :

Prenez garde qu'un peu trop de goût pour l'uniformité du sentiment ne vous écarte des idées qui firent fleurir les lettres il y a quatre-vingts ans. Vous ne voulez point de comique dans les comédies, vous ne voulez point d'images gaies dans les épîtres. Gare l'ennui, gare le néant<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> *La Princesse de Navarre*, « Prologue », v. 68-69, OCV, t. 28A, p. 180.

<sup>32</sup> Sur la réception de Molière au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Monique Wagner, *Molière and the Age of Enlightenment*, SVEC, n° 112 (1973). L'auteur souligne en particulier l'intérêt de la cour pour les comédies de Molière.

<sup>33</sup> Lettre de Voltaire au comte d'Argental du 5 juin 1744 (D2985).

<sup>34</sup> Lettre de Voltaire aux d'Argental du 18 septembre 1744 (D3031).



Voltaire revendique ici le mélange des tons (du comique et de l'héroïque) comme un héritage de la littérature du « Grand Siècle ». La revendication portée par le sous-titre de *La Princesse de Navarre*, qui la définit comme une « comédie-ballet », n'est donc pas isolée : Voltaire présente régulièrement l'hybridité formelle de sa pièce et son esthétique contrastée comme des tentatives de faire revivre le « siècle de Louis le Grand ».

En 1739, quelques années avant l'écriture de *La Princesse de Navarre*, Voltaire publie une *Vie de Molière*, dans laquelle il fait de Molière un écrivain philosophe, engagé dans un combat contre le fanatisme et protégé par un souverain éclairé. Dans ce texte, la figure de Molière permet à Voltaire de construire un modèle pour les relations entre l'écrivain et le pouvoir. Mais en 1745, alors même que Voltaire met sa plume au service du pouvoir, ce modèle n'est pas du tout mobilisé. Pour Voltaire, *La Princesse d'Élide* et *Les Amants magnifiques* ne témoignent ni du génie de Molière, ni de ses relations privilégiées avec le roi. Au contraire, elles fournissent parfois un contre-modèle des relations entre l'homme de lettres et le pouvoir. À la protection royale, mise en scène notamment dans le récit voltairien de l'affaire du *Tartuffe*, s'oppose la commande royale, qui limite la liberté de l'artiste et le fait échouer : « Moi travailler pour la cour ! J'ai peur de ne faire que des sottises. On ne réussit bien que dans les sujets qu'on a choisis avec complaisance. [...] Molière et tous ceux qui ont travaillé de commande y ont échoué »<sup>35</sup>. Lorsque, dans sa *Vie de Molière*, Voltaire fournit un sommaire des comédies-ballets, il insiste sur l'imperfection de leur forme, qui les rend inévitablement insipides :

On a depuis présenté *La Princesse d'Élide* à Paris ; mais elle ne put avoir le même succès, dépouillée de tous ses ornements et des circonstances heureuses qui l'avaient soutenue. [...] Rarement les ouvrages faits pour des fêtes réussissent-ils au théâtre de Paris. Ceux à qui la fête est donnée sont toujours indulgents ; mais le public est toujours sévère. Le genre sérieux et galant n'était pas le génie de Molière ; et cette espèce de poème n'ayant ni le plaisant de la comédie, ni les grandes passions de la tragédie, tombe presque toujours dans l'insipidité<sup>36</sup>.

L'hybridité de la comédie-ballet, si elle renvoie effectivement à Molière et à Louis XIV, ne constitue donc pas un modèle pour le poète, pas plus que pour son public. Le *Mercure de France* parle ainsi d'un genre « du second ordre »<sup>37</sup>. La référence à *La Princesse d'Élide* ou aux *Amants magnifiques*, intéressante pour le pouvoir, n'est ni légitimante ni valorisante pour Voltaire.

<sup>35</sup> Lettre de Voltaire à Cideville du 8 mai 1744 (D2968).

<sup>36</sup> Voltaire, *Vie de Molière avec de petits sommaires de ses pièces*, éd. Samuel S. B. Taylor, OCV, t. 9 (1999), p. 427-428.

<sup>37</sup> *Mercure de France*, février 1745, second volume, p. 87.





En écrivant une comédie-ballet, Voltaire se présente comme un nouveau Molière : non pas le Molière du *Tartuffe*, auteur philosophe protégé par un souverain éclairé, mais celui de *La Princesse d'Élide*, auteur courtisan, bouffon insipide. Quel intérêt peut-il trouver à une telle posture ? Sa correspondance, encore une fois, est éclairante :

Cette bagatelle est la seule ressource qui me reste, ne vous déplaie, après la démission de M. Amelot, pour obtenir quelque marque de bonté qu'on me doit pour des bagatelles d'une autre espèce dans lesquelles je n'ai pas laissé de rendre service<sup>38</sup>.

Il s'agit pour Voltaire d'obtenir reconnaissance et récompense, non pas pour la comédie-ballet, mais pour d'autres services plus difficiles à revendiquer en public (son rôle d'intermédiaire auprès de Frédéric de Prusse) et ne relevant pas d'une logique du divertissement. Dans cette perspective, l'écriture de la comédie-ballet apparaît comme un leurre : la production d'un divertissement pour le pouvoir masque une écriture politique et diplomatique. La pièce elle-même fait d'ailleurs la promotion des autres productions de Voltaire, avec des allusions en particulier à l'écriture de l'histoire. Ainsi dans le prologue :

Ne vantez point ici d'une voix téméraire  
 La douceur de ses lois, les efforts de son bras,  
 Thémis, la Prudence, et Bellone,  
 Conduisant son cœur et ses pas,  
 La bonté généreuse assise sur son trône ;  
 Le Rhin libre par lui, l'Escaut épouvanté,  
 Les Apennins fumants que sa foudre environne ;  
 Laissons ces entretiens à la postérité,  
 Ces leçons à son fils, cet exemple à la terre.  
 Vous graverez ailleurs, dans les fastes des temps,  
 Tous ces terribles monuments,  
 Dressés par les mains de la guerre<sup>39</sup>.

Le genre de la comédie-ballet et la figure de Molière divertissant Louis XIV sont porteurs d'une représentation légitime des relations entre le pouvoir et les lettres, entre le roi et l'écrivain, fondée sur le divertissement. Voltaire ne s'identifie pas à cette représentation, qui ferait de lui, pour reprendre un terme de sa correspondance, un simple « bouffon ». Mais il l'utilise pour figurer un autre type de relations, des relations de service politique, moins

<sup>38</sup> Lettre de Voltaire au comte d'Argental du 11 juillet 1744 (D2999).

<sup>39</sup> *La Princesse de Navarre*, « Prologue », v. 32-42, *OCV*, t. 28A, p. 178-179.





légitimes ou plus difficiles à rendre publiques, et obtenir reconnaissance et récompense. Les choix esthétiques qui président à l'écriture de *La Princesse de Navarre* et l'interprétation qui en est donnée par la définition de la pièce comme « comédie-ballet » participent ainsi de la stratégie qui permet à Voltaire d'obtenir les postes d'historiographe et de gentilhomme de la chambre du roi quelques semaines après la création de la pièce.

Écrire et faire représenter une comédie-ballet en 1743, ce n'est donc pas une tentative réactionnaire de revenir au siècle de Louis XIV. Voltaire ne s'identifie pas à Molière, mais il s'approprie la valeur attachée à Molière et à son siècle pour la mobiliser dans d'autres conflits. *La Princesse de Navarre* n'est pas tant une comédie-ballet galante, au sens du XVII<sup>e</sup> siècle, qu'une pièce qui utilise la galanterie et les valeurs qui lui sont attachées pour prendre position dans les débats esthétiques contemporains.

282

#### DE L'OPÉRA À LA COMÉDIE-BALLET : LA QUESTION DES RAPPORTS ENTRE TEXTE ET MUSIQUE

Dans la correspondance de Voltaire, la revendication d'une esthétique du contraste héritée de Molière et du siècle de Louis XIV associe toujours étroitement deux choix esthétiques : d'une part, le mélange du théâtre et de la musique, et, d'autre part, celui de l'héroïque et du bouffon. Ce mélange des tons a dans *La Princesse de Navarre* une valeur polémique. Il s'agit, comme l'a montré Russell Goulbourne<sup>40</sup>, de répondre à la comédie larmoyante alors à la mode et de proposer une forme alternative de comédie. Le genre de la comédie-ballet, la référence à Molière dont elle est porteuse et la valeur qui lui est attachée légitiment le choix esthétique du mélange des tons, et donnent plus de force à la position de Voltaire dans ce débat sur la bonne manière d'écrire des comédies.

Cette fonction polémique de l'hybridité formelle de *La Princesse de Navarre* est explicite dans la correspondance de Voltaire. En envoyant le premier acte de la pièce aux d'Argental, il s'exclame ainsi : « Quoi, faudra-t-il que l'opéra soit toujours fade et la comédie toujours larmoyante ? »<sup>41</sup>. La première partie de la phrase semble indiquer que la dimension polémique ne se limite pas à la poétique de la comédie adoptée par Voltaire, mais s'étend à la question des relations entre théâtre et musique. Tout au long de la genèse de la pièce, il y a bien un conflit entre l'auteur du texte, Voltaire, et celui de la musique, Rameau. Voltaire se plaint de Rameau et de ses tentatives de modifier le texte

<sup>40</sup> Voir « "Cet amalgame est le grand'œuvre" », art. cit., et *Voltaire comic dramatist, op. cit.*, chap. 4.

<sup>41</sup> Lettre de Voltaire aux d'Argental du 24 avril 1744 (D2963).





de la comédie, et cherche même à l'évincer<sup>42</sup>. Les motifs de ce conflit ne sont pas simplement psychologiques : ils tiennent à la conception que Voltaire se fait du « génie » de Rameau – qui serait selon lui essentiellement un symphoniste – et à sa vision des relations entre texte parlé et musique. De ce point de vue, *La Princesse de Navarre* prolonge le débat entre l'auteur et le compositeur ouvert par *Samson*, et l'on peut interpréter l'usage du genre de la comédie-ballet par Voltaire dans la continuité de ses tentatives antérieures de renouveler un autre genre, celui de l'opéra.

La première collaboration de Voltaire avec Rameau, à l'occasion de *Samson*, a été l'occasion d'un conflit sur l'esthétique de l'opéra et plus largement sur les relations entre langage et musique<sup>43</sup>. Voltaire, impressionné par les talents de symphoniste de Rameau, voulut lui proposer une nouvelle forme d'opéra, avec beaucoup de spectacle, de fêtes et d'airs choraux, et très peu de récitatif. Rameau semble avoir résisté, refusant la séparation entre musique et déclamation. Alors que Voltaire suppose une rivalité entre musique et langage, Rameau affirme l'autonomie de la musique et l'intérêt du langage comme matériau sonore. Le conflit théorique et esthétique entre les deux auteurs est interrompu, mais pas réglé, par l'interdiction de *Samson*. La correspondance de Voltaire montre que le débat se poursuit à l'occasion de *La Princesse de Navarre*. Voltaire réaffirme alors sa conception du « génie » de Rameau : pour lui, le musicien est avant tout un symphoniste. Mais ce talent qui le rendait si propre au renouvellement de l'opéra tenté dans *Samson* est justement ce qui le rend peu capable de travailler à la musique de *La Princesse de Navarre* :

Ne pourrait-on pas alors lui faire entendre que cette musique, continuellement entrelacée avec la déclamation des comédiens, est un nouveau genre pour lequel les grands échafaudages de symphonie ne sont point du tout propres ? Ne pourrait-on point lui faire entendre qu'on peut réserver Rameau pour un ouvrage tout en musique<sup>44</sup> ?

C'est que les deux « nouveaux genres » créés par Voltaire avec *Samson* et *La Princesse de Navarre* ne donnent pas la même place à la musique. Dans *Samson*, la réduction des récitatifs avait pour but de laisser le plus de place possible aux airs, aux divertissements et à la musique chorale. Au contraire, *La Princesse de Navarre* est une pièce de théâtre dans laquelle la musique doit

<sup>42</sup> Il suggère ainsi de le remplacer par un autre musicien dans sa lettre au comte d'Argental du 11 juillet 1744 (D2999).

<sup>43</sup> Sur *Samson* et l'esthétique de l'opéra défendue par Voltaire, voir Catherine Kintzler, « Rameau et Voltaire : les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse », *Revue de musicologie*, t. 67, n° 2 (1981), p. 139-168, ainsi que l'introduction de Russell Goulbourne à *Samson*, *OCV*, t. 18c (2008), p. 191-242.

<sup>44</sup> Lettre de Voltaire au comte d'Argental du 11 juillet 1744 (D2999).





rester marginale. À travers ces choix apparemment opposés, il s'agit en fait de défendre une même conception des relations entre langage et musique : celle d'une rivalité. Langage et musique s'opposent dans un combat pour l'intérêt du spectateur. Tout comme le récitatif ennuie dans l'opéra, des intermèdes trop longs ou trop complexes ennuieraient dans la comédie-ballet :

Je pourrai ajouter quelques airs aux divertissements, et surtout à la fin ; mais dans le cours de la pièce, je me vois perdu si on souffre des divertissements trop longs. Je maintiens que la pièce est intéressante ; et ces divertissements n'étant point des intermèdes, mais étant incorporés au sujet, et faisant partie des scènes, ne doivent être que d'une longueur qui ne refroidisse pas l'intérêt<sup>45</sup>.

Cette conception de la relation entre la pièce et les intermèdes est aussi développée dans le sommaire de *Psyché* inséré dans la *Vie de Molière* :

284

On ne songeait pas que si une tragédie est belle et intéressante, les entr'actes de musique doivent en devenir froids ; et que si les intermèdes sont brillants, l'oreille a peine à revenir tout d'un coup du charme de la musique à la simple déclamation. Un ballet peut délasser dans les entr'actes d'une pièce ennuyeuse ; mais une bonne pièce n'en a pas besoin, et l'on joue *Athalie* sans les chœurs et sans la musique<sup>46</sup>.

L'écriture de *La Princesse de Navarre* et le choix du genre de la comédie-ballet permettent ainsi à Voltaire de prolonger un débat sur les relations entre langage et musique qui l'oppose à Rameau depuis l'écriture de *Samson*, une dizaine d'années auparavant.

La résurrection du genre disparu de la comédie-ballet est donc loin d'être simplement un retour à Molière et au siècle de Louis XIV. En s'appropriant la comédie-ballet, Voltaire en redéfinit l'esthétique et s'inscrit ainsi dans des débats de son temps : le débat sur l'esthétique de la comédie ou celui sur les relations entre langage et musique.

Avec *La Princesse de Navarre*, Voltaire ressuscite le genre de la comédie-ballet : un genre disparu depuis la mort de Molière et décrié par Voltaire lui-même. Il a à cela un intérêt immédiat : il s'agit de louer Louis XV et de lui plaire, et la comédie-ballet s'y prête bien. Le mélange de théâtre, de danse et de musique convient aux réjouissances de la cour. Le souvenir de Louis XIV, et plus précisément de *La Princesse d'Élide* et du mariage espagnol du Roi-Soleil, est particulièrement approprié à la louange de Louis XV et à la célébration du

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *OCV*, t. 9, p. 455.



mariage espagnol du Dauphin. Le choix de la comédie-ballet est donc un choix de convenance politique, au premier abord peu glorieux pour Voltaire. Pour le *Mercure de France*, *La Princesse de Navarre* est certes un ouvrage difficile, mais un « ouvrage du second ordre »<sup>47</sup>. Elle permet cependant à Voltaire d'obtenir reconnaissance et récompense. En écrivant une comédie-ballet, Voltaire se présente comme un nouveau Molière et adopte la posture de l'écrivain courtisan. La comédie-ballet se substitue à d'autres services d'écriture rendus au pouvoir, moins légitimes et plus difficiles à revendiquer publiquement, et rend possible l'obtention d'une récompense. Enfin, la forme hybride de *La Princesse de Navarre* sert Voltaire dans les querelles qu'il a engagées contre la comédie larmoyante, d'une part, et pour le renouveau de l'opéra, d'autre part. Voltaire n'est donc pas un nouveau Molière : il ne fait pas sienne l'esthétique galante de la comédie-ballet, pas plus qu'il n'adhère à la posture d'écrivain courtisan. Il convoque les valeurs du passé pour en tirer profit – symbolique, mais aussi matériel – dans les conflits du présent.

<sup>47</sup> *Mercure de France*, février 1745, second volume, p. 86.

