

REGARDS SUR LA MUSIQUE

# LE CARNAVAL DE VENISE

D'ANDRÉ CAMPRA ET JEAN-FRANÇOIS REGNARD

LIVRET, ÉTUDES ET COMMENTAIRES  
Textes réunis par Jean Duron



CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

MARDAGA

## SOMMAIRE

Jean DURON	
<i>Introduction</i> .....	1
Sylvie MAMY	
<i>Les Français à Venise : des témoignages controversés</i> .....	13
Sylvie REQUEMORA-GROS	
<i>Jean-François Regnard ou « les plaisirs d'une fête nouvelle »</i> .....	29
Laura NAUDEIX	
<i>Le Carnaval de Venise : comme un cabinet des miroirs</i> .....	49
Rebecca HARRIS-WARRICK	
<i>Le comique sur la scène de l'Académie royale de musique à l'époque de Campra</i> .....	61
Jean DURON	
<i>Regards sur le carnaval de Venise</i> .....	79
Alexandre-Toussaint LIMOJON DE SAINT-DIDIER	
<i>Du carnaval</i> (extrait de <i>La ville et la république de Venise</i> , 1680) .....	93
Maximilien MISSON	
<i>Le carnaval</i> (extrait de <i>Nouveau voyage d'Italie</i> , 1698).....	101
Jean DURON	
<i>Synopsis</i> .....	109
<i>Caractères</i> .....	111
<i>Livret &amp; commentaires</i> .....	113
Index des noms.....	227
Biographies des auteurs .....	231

*LE CARNAVAL DE VENISE*  
D'ANDRÉ CAMPRA  
ET JEAN-FRANÇOIS REGNARD



*LE CARNAVAL DE VENISE* (1699)  
D'ANDRÉ CAMPRA  
ET JEAN-FRANÇOIS REGNARD

livret, études et commentaires

Textes réunis par Jean Duron

M A R D A G A

Collection « Regards sur la musique » dirigée par Jean Duron

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de la production en version concert du *Carnaval de Venise* donnée au Théâtre des Champs-Élysées le 19 octobre 2010. Les rôles étaient tenus par Judith van Wanroij (Isabelle), Marina De Liso (Léonore), Andrew Foster-Williams (Rodolphe), Edwin Crossley-Mercer (Léandre), Anders J. Dahlin (Orfeo), Sarah Tynan (Euridice), Isabelle Druet (Minerve, la Fortune), et Luigi De Donato (L'Ordonnateur, le Carnaval, Plutone). Les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles et Le Concert Spirituel étaient placés sous la direction d'Hervé Niquet.

© 2010 Éditions Mardaga  
Collines de Wavre  
Avenue Pasteur, 6 - Bât. H  
B-1300 Wavre (Belgique)  
D.2010-0024-27  
ISBN 978-2-8047-0062-1

## INTRODUCTION

Jean DURON

Bien que le *Carnaval de Venise* de Jean-François Regnard et André Campra n'eût qu'un succès relatif lors sa création en 1699, ce ballet en trois actes et un prologue suscite de nos jours un véritable engouement, notamment depuis sa recréation mémorable en juillet 1975 au festival d'Aix-en-Provence, alors dirigé par Bernard Lefort – soit un an après la parution très remarquée de l'enregistrement d'*Alceste* de Lully par Jean-Claude Malgoire, et la même année que la sortie du film *Que la fête commence* de Bertrand Tavernier avec une musique tirée de *Penthée*, tragédie lyrique de Philippe duc d'Orléans, adaptée par Antoine Duhamel. Roger Blanchard, l'un des plus éminents défenseurs de la musique ancienne à Radio-France, avait établi la partition et le matériel; la mise en scène avait été réglée par Jorge Lavelli, la scénographie par Calduio Segovia, la chorégraphie par Robert Schmucki. Les rôles principaux étaient tenus par Christiane Éda-Pierre, Roger Soyer, Martine Dupuy et Bruce Brewer; Michel Plasson enfin conduisait les chœurs et l'orchestre du Capitole de Toulouse. Le succès de cette reprise moderne fut tel que le critique Alan Rich consacra une page entière du *New York Magazine* à l'événement <sup>1</sup>. Cette production donna lieu à une série de dix représentations <sup>2</sup>.

Quelques années plus tard, en 1989, James R. Anthony qui s'était intéressé à l'opéra-ballet dès le milieu des années 1960 <sup>3</sup>, consacrait à cette œuvre l'un des tout premiers volumes de la collection *French opera in the 17th and 18th centuries* chez Pendragon Press à New York. Outre une introduction savante – écrite en collaboration avec Jérôme de La Gorce pour l'étude des décors et costumes –, l'ouvrage comprenait le fac-similé du livret imprimé par Christophe Ballard et celui de la partition manuscrite copiée par l'atelier d'André Danican Philidor pour le comte de Toulouse.

*Le Carnaval de Venise* – et, de manière plus générale, le genre de l'opéra-ballet – intriguait de longue date les chercheurs et les musiciens, que ce soit pour l'audace formelle de ce type d'œuvre, l'exotisme du sujet, la danse, le comique ou ce goût de l'écriture italienne qui commençait d'être à la mode à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Plus récemment, un certain nombre de travaux ont tenté de mettre en relation ces événements

- 
1. Livraison du 25 août 1975, p. 49.
  2. Soit quatre à Aix-en-Provence, trois au Théâtre du Capitole de Toulouse, deux au Théâtre d'Angers et une pour la télévision française.
  3. Voir notamment sa thèse : *The opera-ballet of André Campra: a study of the first period french opera-ballet*, Ph. D., Univ. of Southern California, 1964, 2 vol., suivie de « The French Opéra-Ballet in the Early Eighteenth Century: Problems of Definition and Classification », *Journal of American Musicological Society*, XVIII/1 (1965), p. 197-206.

lyriques avec le contexte politique contemporain : en effet la création du *Carnaval de Venise* correspondait très exactement à une reprise en main de l'Académie royale de musique par le dauphin, mais elle suivait aussi de peu l'interdiction de la troupe des Italiens en mai 1697. Le très beau texte de Georgia Cowart sur l'opéra vu comme moyen de « subversion » (2001), celui de Donald Fader sur la « Cabale du Dauphin » (2005) et la très belle thèse de Thomas Vernet sur le mécénat des Conti (2010) viennent donner des éclairages très nouveaux sur cette période <sup>4</sup>.

Le livret lui-même, le seul que le poète ait produit pour l'Académie royale de musique, suscita plusieurs études jusqu'à sa publication récente par Camille Tanguy, accompagnée d'une introduction fort bien documentée <sup>5</sup>. Quant au personnage de Regnard (1655-1709), il ne laisse pas indifférent : à peine plus âgé que Campra (1660-1744), fils d'un riche marchand parisien, « le meilleur de nos poètes comiques après Molière » eut une existence hors du commun <sup>6</sup> qui le conduisit d'Italie en esclavage en Algérie <sup>7</sup>, puis à Constantinople; affranchi grâce à la médiation du père lazariste Jean Le Vacher, vicaire apostolique et consul de France auprès du dey d'Alger, Regnard parcourut les Flandres, le Danemark, fréquenta la cour de Suède, grava des vers latins sur un rocher de Laponie, puis s'en revint par la Pologne, la Hongrie et l'Allemagne. Après ce long périple, il arriva en France en décembre 1683, acheta une charge de « conseiller trésorier de France », une autre de « lieutenant des eaux et forêts et des chasses de la forêt de Dourdan » (1699), acquit la terre et le château de Grillon près de Dourdan, où il installa « Doguine » et « Tontine » – les belles demoiselles Loyson – et où il recevait ses amis. Amateur de plaisirs et de jolies femmes, joueur intrépide, il

- 
4. Voir dans ce volume, l'article de Rebecca Harris-Warrick, p. 61-78 et plus généralement Jérôme de La Gorce, « Vogue et influence de l'air italien dans l'opéra français autour de 1700 », *Studi musicali*, XXV/1-2 (1996), p. 197-207; Lionel de La Laurencie, « Notes sur la jeunesse d'André Campra », *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, X (1908-1909) p. 159-258; *id.*, « L'Orfeo nell'inferno » d'André Campra », *Revue de musicologie*, XII/27 (1928), p. 129-133; Georgia Cowart, « Carnival in Venice or Protest in Paris? Louis XVI and the Politics of Subversion at the Paris Opéra », *Journal of the American Musicological Society*, 54/2 (Summer 2001), p. 265-302; Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos. Comédie et pouvoirs à la fin du règne de Louis XIV, 1673-1715*, Paris, Champion, 2001; Donald Fader, « The 'Cabale du Dauphin,' Campra and Italian Comedy: The Courtly Politics of French Musical Patronage circa 1700 », *Music & Letters*, 86/3 (August 2005), p. 380-413; Thomas Vernet, *'Que leurs plaisirs ne finissent jamais', spectacles de cour, divertissements et mécénat musical du Grand Siècle aux Lumières : l'exemple des princes de Bourbon Conti*, thèse de doctorat, École pratique des Hautes-Études, 2010.
  5. Voir dans ce volume, l'article de Sylvie Requemora-Gros, p. 29-48 (qui contient une bibliographie sur ce poète) et Jean-François Regnard, André Campra, *Le Carnaval de Venise, livret de 1699*, présenté par Camille Tanguy, Paris, Éditions de l'Académie Desprez, 2007.
  6. Charles-Georges-Thomas Garnier, « Notice sur Regnard », dans Jean-François Regnard, *Œuvres complètes*, Paris, s.n., 1789-1790.
  7. Comme Cervantès un siècle plus tôt. Le récit de cet épisode de la vie de Regnard a été décrit dans son roman autobiographique *La Provençale* publié après sa mort; il est confirmé par le récit de son ami et compagnon de captivité, Claude Auxcousteaux de Fercourt, dans la *Relation de l'esclavage des sieurs de Fercourt et Regnard pris sur mer par les corsaires d'Alger : 1678-1679*, qui a été publiée également de manière posthume. Je remercie Sylvie Requemora-Gros pour cette information. Par ailleurs, on consultera avec profit l'étude de Charles Tailliart (*L'Algérie dans la littérature française*, Paris, Champion, 1925; repr. Genève, Slatkine, 1999) qui fait la part belle aux relations de Regnard et Fercourt.



commença sa carrière de dramaturge en 1688 pour le Théâtre Italien avec une pièce intitulée *Le Divorce*, puis à la Comédie-Française où il créa en mai 1694 sa pièce *Attendez-moi sous l'orme* qui obtint un beau succès.

Campra, à Paris depuis le mois de janvier 1694, put donc découvrir à la fois cette pièce, mais aussi *La Sérénade* donnée dans le même théâtre en juillet, et même, auparavant, *La Naissance d'Amadis* aux Italiens (10 février). Nous ignorons comment les deux hommes se connurent, mais Regnard se targuait de recevoir chez lui, dans sa maison de Paris au bout de la rue Richelieu, près des remparts, le duc d'Enghien et surtout le prince de Conti qui favorisa tant la carrière du musicien :

— « Conti, le grand Conti, que la gloire environne, [...] A daigné quelquefois, sans bruit, dans le silence Honorer le réduit de sa noble présence. »<sup>8</sup>

Il n'est donc pas impossible que Regnard ait pu servir d'intermédiaire entre le musicien provençal fraîchement arrivé de Toulouse et ces princes amateurs de fêtes. Il put aussi lui présenter ces tout jeunes poètes avec lesquels Campra collabora peu après : Antoine Houdar de La Motte (1672-1731), le futur librettiste de *L'Europe galante* (1697), ou Antoine Danchet (1671-1748) qui écrivit pour lui le divertissement *Vénus, feste galante* (1698).

À l'époque de la création du *Carnaval de Venise* en 1699, Jean-François Regnard était l'un des auteurs les plus courus du Tout-Paris : il avait déjà donné une quinzaine de pièces à succès, sur des thèmes que l'on retrouve peu ou prou dans le *Carnaval*, que ce soit *La Sérénade* (1694), *Le Joueur* (1697) ou *La Descente de Mezzetin aux Enfers* (1689). De même, l'on pourra repérer, dans le livret du ballet, quelques points communs avec son roman autobiographique, *La Provençale* : c'est par exemple au cours d'un carnaval que Zelmis (*i.e.* Regnard) rencontre Elvire sa belle Provençale dont il tombe éperdument amoureux ; c'est en bateau qu'ils quittent l'Italie tout comme les amants du *Carnaval* ; les traits de Léandre dans le *Carnaval* ressemblent fort à ceux de Zelmis, tout comme ceux d'Isabelle rappellent ceux d'Elvire. Et le personnage du jaloux, Rodolphe, renvoie quant à lui au mari de la belle Arlésienne, M. de Prade qui « entroit aussitôt dans des emportements terribles, dont à peine étoit-il le maître » (*La Provençale*).

Quant à Campra, maître de chapelle de la cathédrale Notre-Dame de Paris depuis juillet 1694, sa réputation avait été immédiate<sup>9</sup> : l'éditeur Ballard publiait son premier livre de motets dès l'année suivante,

8. J.-F. Regnard, *Épître VI à M.* \*\*\*.

9. Sur l'arrivée de Campra à Paris et ses débuts fulgurants, voir J. Duron [éd.], *André Campra (1660-1744) : un musicien provençal à Paris*, Wavre, Mardaga, 2010. On se reportera également au très bel article de Lionel de La Laurencie, « Notes sur la jeunesse d'André Campra », *op. cit.*, et aux deux livres de Maurice Barthélemy : *André Campra : sa vie et son œuvre (1660-1744)*, Paris, Picard, 1957 ; *André Campra (1660-1744)*, Arles, Actes Sud, 1995.

mais aussi, peu après, des airs dans ses fameux *Recueils d'airs sérieux et à boire*, puis sa *Missa Ad majorem Dei gloriam* (1699); les princes lui commandaient des divertissements; les Jésuites des ballets ou des récits en musique... Bien qu'il dût publier ses œuvres profanes anonymement (ou sous le nom de son frère Joseph) pour n'offenser ni le chapitre de la cathédrale ni l'archevêque, ces succès lui avait ouvert les portes de toutes les institutions musicales de la capitale. La création de *L'Europe galante*, le 24 octobre 1697, à l'Académie royale de musique, fut un coup de maître: la pièce obtint un succès considérable, succès dû en grande partie au concept théâtral qu'elle utilisait et qui rompait radicalement avec celui de la tragédie lyrique mis en place un quart de siècle auparavant par Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully. Le *Ballet des saisons* de Pascal Collasse et Jean Pic qui, pourtant, avait été conçu sur le même principe, n'avait pas suscité un tel engouement lors de sa création en 1695<sup>10</sup>.

En 1699, au moment où était créé *Le Carnaval de Venise*, l'expérience théâtrale de Campra était certes moindre que celle de Regnard – du moins pour ce que nous en connaissons –, mais elle était déjà loin d'être négligeable<sup>11</sup>:

- 19 octobre 1682, Arles, Chapelle des Pénitents gris, divertissement pour la célébration de la naissance du duc de Bourgogne [titre inconnu], livret de Jean Giffon, commande de l'Académie royale d'Arles
- [juin 1683-fin 1693], divertissements probables pour l'Académie des Jeux floraux de Toulouse; ballets et intermèdes probables au collège des Jésuites
- 10 juin 1697, Le Raincy, chez le marquis de Livry, *Dialogue de Bacchus, de Comus et de Silène*, livret de l'abbé Genest
- été 1697, Paris, chez de duc de Sully, faubourg Saint-Antoine, *Divertissement donné à M. le duc de Chartres*, livret d'Antoine Houdar de La Motte
- 24 octobre 1697, Paris, Académie royale de musique, *L'Europe galante*, livret d'Antoine Houdar de La Motte
- 27 janvier 1698, Paris, chez M<sup>me</sup> la duchesse de La Ferté, rue de Richelieu, *Vénus, feste galante*, livret d'Antoine Danchet
- 15 décembre 1698, Paris, collège des Jésuites, *Récits en musique pour servir d'intermèdes à Philochryse, ou l'Avare*, livret de Gabriel-François Le Jay

10. Voir à ce sujet, l'article d'Edmond Lemaître, « Le premier opéra-ballet et la première tempête, deux originalités de l'œuvre de Pascal Colasse », *XVIII<sup>e</sup> siècle : Musiques du Grand Siècle : bilan et recherches*, 139 (avril-juin 1983), p. 243-255.

11. La Vallière signale également un opéra qui aurait été proposé à Campra et que celui-ci aurait refusé: « Scylla, Trag. op. en cinq Actes & un Prologue. Les paroles font du Sr Tribolet. Lille. 1698. in-8°. En 1698. le Sr Tribolet, Capitaine d'Infanterie, envoya cette Trag. op. à Campra pour la mettre en musique; mais ledit Sieur Campra la trouva, avec raison, si mauvaise, qu'il ne voulut pas s'en charger; le Sieur Tribolet n'ayant pas été plus heureux avec d'autres Musiciens prit le parti de la faire imprimer. » (musique anonyme); Louis César de La Baume Le Blanc, duc de La Vallière, *Ballets, opera, et autres ouvrages lyriques*, Paris, Bauche, 1760, p. 122.

Peu après *Le Carnaval de Venise*, d'autres spectacles virent le jour : chez les Jésuites de Paris, le ballet *Les Songes* (12 août 1699), mais aussi des *Recits en musique pour servir d'intermèdes à Abdolomine* (26 mars 1700) ; possiblement *Le Temple des vertus* (octobre 1700) sur un livret de Claude-Jean Chéron de Boismorand, divertissement joué à Fontainebleau devant la princesse de Conti<sup>12</sup> ; à l'Académie royale de musique, *Hésione*, tragédie lyrique (21 décembre 1700) ; de nouveau chez les Jésuites, *Timandre, pastorale* (22 décembre 1700).

\*

Les débuts de Campra sur la scène de l'Académie royale de musique à la fin de 1697 furent à tel point retentissants que Lecerf de La Viéville écrira quelques années plus tard « qu'aucun Opera, même de Lully, n'a été plus suivi que l'*Europe galante* »<sup>13</sup>. Il faut dire que le début de l'année 1697 n'avait pas été particulièrement heureux pour l'institution. La tragédie lyrique *Méduse* de Claude Boyer et Charles-Hubert Gervais (13 janvier) n'avait pas réussi, non plus que le ballet *Aricie* de Jean Pic et Louis de La Coste (9 juin). Quant à la tragédie lyrique *Vénus & Adonis* de Jean-Baptiste Rousseau et Henry Desmarest (juillet 1697), elle avait « paru bonne à la plupart des Connoisseurs »<sup>14</sup>, même si une cabale avait fait tomber la pièce assez rapidement, et fort injustement si l'on en croit Lecerf de La Viéville<sup>15</sup>.

Le public, et notamment celui de la génération du dauphin, du futur Régent, de la princesse de Conti, sans se lasser à proprement parler de ce type de théâtre qu'avaient inventé Quinault et Lully – d'où l'appui constant que le dauphin porta à leurs successeurs et notamment à Desmarest –, se régalaient de spectacles plus divertissants, où la musique et la danse avaient la part belle, et l'intrigue une moindre prégnance. On peut le constater par exemple dans la production importante de divertissements qui furent composés à cette époque<sup>16</sup>. Au côté du « sublime » et du « grand », le simple « amusement » lyrique trouvait désormais sa place. Dès 1695, Louis Ladvoat, dans une lettre à l'abbé Dubos, avait été déconcerté par l'accueil du

- 
12. Pour l'identification de ce poète (C.-J.-B. Chéron), voir Th. Vernet, '*Que leurs plaisirs ne finissent jamais*', *op. cit.*, p. 411-417 ; pour la discussion d'une attribution possible de la musique à Campra, voir J. Duron, « André Campra : portrait d'un jeune musicien provençal à la conquête de Paris », *André Campra (1660-1744) : un musicien provençal à Paris*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 44.
  13. Jean-Laurent Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, Foppens, 1705, I, p. 96-98.
  14. François Gacon, *L'Anti-Rousseau, par le poète sans fard*, Rotterdam, Frirsch et Böhm, 1712, p. 208-210.
  15. Voir Lecerf de La Viéville, *op. cit.*, II, p. 315-316 ; sur cette période trouble de l'Académie royale de musique, voir mon article « Henry Desmarest, compositeur de l'Académie royale de musique à Paris », '*Vénus & Adonis*' : *tragédie en musique : de Henry Desmarest : livret, étude et commentaires*, textes réunis par J. Duron et Y. Ferraton, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 31-50.
  16. Voir le recensement fait par Nathalie Berton, *Le petit opéra (1668-1723) : aux marges de la cantate et de l'opéra*, thèse, Université de Tours, 1996, 4 vol. ; outre ceux de Campra signalés plus haut, on rappellera pour l'année 1697 : *Les plaisirs de l'Amour & de Bacchus* de Jean-Claude Gillier, *L'amour fléchi par la Constance* de Michel-Richard de Lalande ; pour 1698, *Diane & Endimion* d'Anne Philidor, *L'Idylle chrétienne* de De Masse ; pour 1699, *L'Hyménée royal* de Gillier...

public pour le ballet de Pascal Collasse: « Beaucoup de gens viennent voir le *Ballet des Saisons*, qui meurent d'impatience d'y retourner et cela fut hier à telle extrémité que l'on refusa plus de cent personnes ». Il s'étonnait également que *La Foire de Bezons* [de Dancourt] avait « attiré autant de spectateurs qu'*Iphigénie* [de Racine] » où l'on pouvait pourtant trouver, ajoutait-il, les « bonnes règles du théâtre ». Il voyait aussi dans ce succès de l'œuvre de Collasse et cette désaffection du public pour le grand genre, un danger pour l'avenir du théâtre, du moins tel qu'il l'aimait: « Je trouve ce ballet si divertissant et si amusant que j'ai grand peur qu'il ne diminue l'affluence que l'on espérait avoir à *Jason* [également de Collasse], et que le tragique cothurne n'en soit plus si fort à la mode »<sup>17</sup>.

Louis de Cahusac, bien des années plus tard, décrit ainsi ce nouveau type de spectacle:

- « Le spectacle trouvé par la Motte est un composé de plusieurs actes différents qui représentent chacun une action mêlée de divertissements, de chants et de danse. Ce sont de jolis *Vatteau*, des mignatures piquantes qui exigent toute la précision du dessin, les grâces du pinceau, et tout le brillant du coloris. Ce genre, dans sa nouveauté, balança le succès du grand opéra, parce que le goût est exclusif parmi nous, et que c'est un défaut ancien et national dont, malgré les lumières que nous acquérons tous les jours, nous avons bien de la peine à nous défaire. Cependant, à force de réflexions et de complaisance, on souffrit enfin, au Théâtre lyrique, deux sortes de plaisir; mais ce genre, trouvé par la Motte, dont on n'attribua le succès, suivant l'usage, qu'au Musicien qu'il avoit instruit et guidé, nous débarasse du mauvais genre que Quinault avoit introduit sous le titre de Ballet. »<sup>18</sup>

L'évolution même de la musique, durant cette seconde moitié du siècle, joua certainement beaucoup en faveur de ce type de théâtre où elle pouvait se déployer plus librement et jouer un rôle éminemment plus important que dans la tragédie lyrique de type lulliste, même si celle-ci s'était elle-même profondément transformée au cours du dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle. Le succès d'*Issé* d'André Cardinal Destouches et Antoine Houdar de La Motte (Fontainebleau, 7 octobre 1697) montre combien le genre tragique subissait lui-même l'évolution des idées, et l'*Hésione* de Campra et Danchet (21 décembre 1700) ne peut être analysée que dans cette perspective. Le temps musical et le chorégraphique se forgeaient en quelque sorte, peu à peu, une nouvelle place vis-à-vis du temps théâtral<sup>19</sup>.

*L'Europe galante*, opéra-ballet, pouvait ainsi passer aux yeux des contemporains, avec son prologue et ses quatre actes fortement différenciés, comme une série de divertissements reliés par un sujet commun,

17. Voir l'ouvrage de Jérôme de La Gorce, *Louis Ladoucet: Lettres sur l'opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la Vie et Mœurs, de l'Exercice et l'Etat des Filles de l'Opéra*, Paris, Cicero éditeurs, 1993, lettre du 26 octobre 1695.

18. L. de Cahusac, *Traité historique de la danse. La danse ancienne et moderne*, La Haye, J. Neaulme, 1754, III, p. 109-110.

19. Je ne m'étends pas plus sur ce sujet que j'ai développé largement par ailleurs; voir notamment « L' 'instinct' de M. de Lully », *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero éditeurs, 1991, p. 65-118 (coll. Les carnets du théâtre des Champs-Élysées); « 'Oùyt-on, jamais, telle muzique?' : les nouveaux canons de la musique française sous le règne de Louis XIV (1650-1675) », *La naissance du style français (1650-1673)*, éd. J. Duron, Wavre, Mardaga, 2008, p. 11-52.

chaque acte pouvant au gré des représentations être changé de place ou même remplacé par un nouveau, ce qui renouvelait le spectacle et, en outre, permettait au compositeur de recevoir de nouveaux émoluments. Par ailleurs, ce goût pour le spectacle morcelé était également dans l'air du temps et Campra le comprit parfaitement puisqu'il proposa avec l'aide de Danchet, quelques années plus tard (en septembre 1702), un spectacle composé des *Fragments de Monsieur de Lully*.

Le concept nouveau, qui avait donc les faveurs du public, rompait avec l'esprit de la tragédie lyrique, nous l'avons vu, mais tout autant avec le ballet à sujet suivi tel que l'avait conçu Lully dans le *Triomphe de l'Amour*. En effet – et on l'oublie trop souvent –, deux conceptions du ballet coexistaient en ces dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle : celle où se développait une action théâtrale continue comme *Les Amours de Momus* de Desmarest et Duché de Vancy (juin 1695), l'*Aricie* de La Coste ou *La Naissance de Vénus* de Collasse et Pic (mai 1696), ou celle qui privilégiait au contraire une succession de tableaux indépendants comme *Le Ballet des Saisons* du même Collasse.

Les commentateurs contemporains eux-mêmes se perdaient un peu dans la classification de ces nouvelles structures dramatiques. Dans un texte anonyme où dialoguent Timandre et Clitandre, l'auteur cherche ainsi à définir le spectacle des *Amours de Momus* :

— « CLITANDRE

Je ne sçay pourquoy cette Pièce est nommée *Ballet*, dans le Livre, & sur les Affiches ; elle est divisée en trois Actes qui ont chacun plusieurs Scènes, tout cela compose un mesme sujet ; il est vray qu'il y a des Danses dans chaque Acte, mais cela est commun à tous les Opéra, en commençant par celui de Cadmus [de Lully], jusqu'à celui de Théagène & Chariclée [de Desmarest, avril 1695]. Un vray *Ballet*, & qui est nommé de la sorte, est celui du *Triomphe de l'Amour*, représenté en 1681. Ce sont plusieurs sujets tout coupez & divisez en vingt & une Entrées différentes. Il n'y a ny Acte ny Scène. Le *Temple de la Paix*, qui fut dansé en 1685. est encore un vray Ballet divisé en six Entrées sans aucun Acte.

TIMANDRE

Il auroit mieux fait de dire que c'est une Tragédie.

CLITANDRE

Mais il n'y a point de sang répandu.

TIMANDRE

J'en conviens, il n'est pas nécessaire aussi qu'il y en ait pour faire une Tragédie ; selon la définition qu'on en donne ordinairement, c'est un Poème Dramatique, qui représente sur le Théâtre quelque action signalée de personnages illustres ; icy presque tous les Acteurs sont des Divinitez, comme Momus, Hébé, Comus, Palémon, Vénus, & Bacchus ; il n'y a que Mélite qui n'est qu'une simple Nymphé de la suite d'Hébé ; mais je n'aurois aucune peine à luy donner des Lettres de Noblesse.

## CLITANDRE

Tous ces Dieux ne représentent point d'action signalée; ils se préparent sans rien conclurre; l'on est aussi avancé au premier vers qu'au dernier de la Pièce.

## TIMANDRE

Prenez vous-en à l'Auteur qui ne s'est pas mis en peine de bien finir son sujet; ce n'est pas la faute des règles du Théâtre. Feu Monsieur Quinault ne seroit pas demeuré court là-dessus, ou bien il auroit pris une autre Fable; c'est un conseil qu'on luy auroit donné. »<sup>20</sup>

Ce qui pose problème au commentateur qui trouve néanmoins qu'« il y a quelques beaux endroits pour la Musique » et que le poète « a beaucoup de talent pour la versification » (p. 438), c'est la conduite du sujet: « il ne manque au Poète », dit-il, « pour nous donner de bonnes Pièces, que de la conduite dans ses desseins. S'il ne veut pas prendre la peine d'imaginer beaucoup pour cela, il n'a qu'à chercher dans la Fable ou dans l'Histoire des sujets dignes du Théâtre » (p. 442).

Les compositeurs et les librettistes de ce temps virent néanmoins tout le parti qu'ils pouvaient tirer de ces nouvelles possibilités. Jean-François Duché de Vancy, probablement marqué par le succès du *Ballet des Saisons*, composa dès la fin de 1695 un ballet à sujet unique, *Les Festes galantes*, qui était très avancé en février 1696, mais « Monsieur de Francine n'est pas encore déterminé à qui il le donnera à composer en musique »<sup>21</sup>. Le choix se porta finalement sur Desmarest. L'œuvre fut rapidement terminée mais la création fut reportée pour des « raisons obscures »<sup>22</sup> au 10 mai 1698, soit sept mois après la première de *L'Europe galante*. C'est à mots couverts que le librettiste rappelle cet épisode:

— « J'ay balancé longtems si je laisserois à ce ballet le titre que l'on sçait qu'il avoit deux ans avant que l'on eut pensé à faire l'*Europe galante*. Le hazard a fait tomber les mêmes caractères dans l'esprit de deux personnes, qui pour lors ne se connoissoient point. Quoique le sujet soit manié différemment, j'ay cru devoir dépaïser mes personnages et les habiller d'une autre façon; pour le titre, on jugera si j'ay eu tort ou raison de le laisser, et s'il m'étoit possible de faire autrement. Cela, aussi bien que le bon ou le mauvais succès de cet ouvrage, est à la décision du public; son goût et ses arrêts sont ma règle, et s'il s'amuse ou s'ennuie, j'avoueray sans vaine gloire ou sans répugnance que j'auray bien ou mal fait. »<sup>23</sup>

Bien que la proximité des titres et des sujets puisse faire illusion, *L'Europe galante* de Campra et *Les Festes galantes* de Desmarest sont franchement différentes, cette dernière œuvre étant construite sur une intrigue suivie.

20. « Dialogue sur l'opéra des Amours de Momus », dans *Diversitez curieuses pour servir de récréation à l'esprit. Neuvième Partie. Suivant la Copie de Paris*, Amsterdam, André de Hoogenhuysen, 1699, p. 434-435.

21. L. Ladvocat, *op. cit.*, lettre du 13 février 1696.

22. Michel Antoine, *Henry Desmarest (1661-1741): biographie critique*, Paris, Picard, 1965, p. 72.

23. J.-F. Duché de Vancy, *Les festes galantes*, livret, Paris, Ballard, 1698, « Avis ».

Les débuts de Campra à l'Académie royale de musique furent donc remarquables avec son opéra-ballet *L'Europe galante*, mais c'est pourtant vers la forme du ballet à intrigue suivie que Campra poursuivit sa carrière avec *Le Carnaval de Venise*, que James R. Anthony a proposé de classer parmi les « comédies lyriques »<sup>24</sup> pour bien le différencier de l'opéra-ballet. Ainsi Campra prenait soin de montrer, dans ses premiers essais d'opéra, sa capacité à aborder tous les genres lyriques, et après l'opéra-ballet et le ballet, ce fut vers la tragédie lyrique qu'il se tourna avec *Hésione* en décembre 1700.

\*

*Le Carnaval de Venise* n'obtint pas un succès aussi éclatant que celui de *L'Europe galante*<sup>25</sup>. Peut-être le public fut-il quelque peu déconcerté par la structure très particulière de l'œuvre<sup>26</sup> où l'intrigue est imbriquée habilement dans de multiples perspectives théâtrales, pouvant donner l'impression d'un désordre ou du moins d'un ordonnancement inhabituel<sup>27</sup>, qui pourtant souligne avec beaucoup de justesse l'esprit d'improvisation et de multiplicité des spectacles qu'offre le temps de carnaval à Venise. Dès le prologue, le public est mis dans une position inconfortable; l'on voit des ouvriers construire un décor de théâtre et surtout le mal construire: « Il paraît tout en désordre, on y voit des décorations imparfaites », et il faut l'intervention des dieux pour mettre « tout en estat ». L'action commence alors à l'acte I dans ce décor enfin achevé, mais elle est aussitôt interrompue à la scène 4 par une joyeuse troupe d'étrangers qui envahissent le théâtre, dansant et chantant. À l'acte II, dans un nouveau décor (une salle de *Ridotto*), entre Léandre, ce cavalier français qui vient bousculer l'ordinaire vénitien; mais l'action est aussitôt suspendue (à la scène 3) par l'arrivée bruyante de l'allégorie de la Fortune; lorsqu'elle reprend, c'est encore pour une nouvelle action théâtrale dans un nouveau décor: Léandre vient offrir une *sérénade* à sa belle vénitienne.

---

24. C'est le sous-titre qu'il ajoute à son édition chez Pendragon Press, *op. cit.*

25. Il n'y eut aucune reprise parisienne du *Carnaval de Venise*, qui plut pourtant particulièrement au dauphin qui le vit cinq fois: les 20, 25, 27 janvier 1699, les 8 et 15 février. L'œuvre fut donnée une vingtaine de fois et fut représentée en avril devant l'ambassadeur du Maroc, Abdallah Ben Aicha qui apprécia beaucoup le spectacle, le jugeant « royal ». Elle fut reprise à Bruxelles en 1711 et peut-être à Dijon en 1732 où un livret fut imprimé chez Arnauld-Jean-Baptiste Augé. L'impression de cet opuscule a été probablement favorisée par le frère de Campra, Joseph, qui était alors « ordinaire de l'Académie » de cette ville, à l'époque où Charles-Henry de Saulx, comte de Tavannes (1687-1761) avait le commandement du duché de Bourgogne. Voir l'introduction de James R. Anthony à l'édition chez Pendragon, *op. cit.*, p. XXII-XXIV. L'œuvre a peut-être été également représentée à Lyon autour de 1720. En effet, Jean-Pierre Christin possédait la partition de Ballard (n° 6 de son legs) et la bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts de cette ville possédait un matériel de l'« Orpheo nell inferi divertissement du Carnaval de Venise par id. [Campra]... 28 parties [sans partition] » (n° 20). Ce matériel était classé au n° 20 entre *Méléagre* de Stück (n° 11) et *Les Festes de Thalie* de Mouret (n° 24). Voir *Inventaire des pièces de musique latines françaises et italiennes... qui sont dans la Bibliothèque de l'Académie des beaux arts* (F-LYON, arch.mun./GG. 156).

26. Voir la section « Livret et commentaires », dans le présent ouvrage, p. 107-220.

27. Voir dans ce volume l'analyse qu'en propose Laura Naudeix, p. 49-59.

Enfin, dans l'acte III, l'action est également suspendue le temps que des gondoliers viennent fêter dans une grande agitation la fin de leur combat annuel sur les eaux de la lagune. Lorsque les personnages principaux retrouvent leur place, c'est pour annoncer leur fuite furtive. Et le carnaval reprend sa place, sans plus s'occuper de l'intrigue principale, dans un vaste épilogue où le public voit un public assistant à une représentation théâtrale (*Orfeo nell'inferi*), puis Venise en fête se livrer aux plaisirs du Grand Bal qui clot la saison de carnaval.

Bien que toutes ses actions subsidiaires soient liées de près ou de loin à l'intrigue, on peut concevoir combien l'auditeur de 1699 fut surpris par ce type de théâtre qui pouvait lui paraître désarticulé, ou pour le moins insolite sur la scène de l'Académie royale de musique. Pour nous aujourd'hui, cette action nous semble, tout au contraire, fort réussie et audacieuse : cette peinture originale colorée du carnaval passe pour le personnage central de l'œuvre – du reste, c'est l'allégorie du Carnaval qui conclut la pièce –, reléguant en quelque sorte l'intrigue amoureuse au second plan : effectivement, celle-ci se déroule en pointillés, sans cesse tributaire de la vie carnavalesque. Comme le suggère le titre de l'œuvre, c'est le temps du carnaval qui mène réellement l'action – prologue et épilogue compris –, que Regnard très habilement se plaît à montrer sous toutes ses facettes et où les personnages principaux, animés et désordonnés, sont tour à tour les ouvriers du prologue, le jeu, le *ridotto*, l'opéra et son public, les masques, la sérénade, les gondoliers, les étrangers, en fait tout ce monde bigarré de Venise, ces lieux et ces événements que les Français de Paris connaissaient par les livres de voyage et les gravures qu'ils pouvaient se procurer facilement <sup>28</sup>.

Car Venise était à la mode dans ce Paris de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, comme du reste toute l'Italie. Les musiciens français composaient à profusion des cantates, des sonates, se plaisaient à glisser des airs italiens dans leurs opéras que l'éditeur Ballard s'empressait de publier <sup>29</sup>. Mais cet engouement ne touchait pas que la musique : Alexandre Toussaint Limojon de Saint-Didier avait publié son ouvrage sur la République de Venise en 1680, Maximilien Misson son *Nouveau voyage d'Italie* (1698), et il est probable que ces ouvrages inspirèrent Regnard qui avait peut-être également assisté à cet autre *Carnaval de Venise* <sup>30</sup>, comédie héroïque, que Dancourt avait fait représenter au Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain, le 29 décembre 1690 <sup>31</sup>. De même, le célèbre graveur Bonnart distribuait ses représentations de Vénitiens <sup>32</sup>. En composant leur

---

28. Voir dans ce volume l'article de Sylvie Mamy, p. 13-28.

29. Voir notamment J. Duron, « André Campra : portrait d'un jeune musicien provençal à la conquête de Paris », *André Campra (1660-1744) : un musicien provençal à Paris*, éd. J. Duron, Wavre, Mardaga, 2010, p. 51-56.

30. Voir les extraits de ces deux ouvrages dans ce volume, p. 93-99 et 101-105.

31. Voir François et Claude Parfaict, *Dictionnaire des theatres de Paris*, Paris, Benoît Rozet, 1767, tome II, p. 49.

32. Voir dans ce volume notre cahier « Regards sur le carnaval de Venise », p. 79-91.



propre *Carnaval de Venise*, Regnard et Campra espéraient donc toucher un public déjà fortement familiarisé avec le sujet et qui, de plus, regrettait la fermeture de la Comédie Italienne en mai 1697. Regnard qui avait vécu en Italie, qui avait connu le carnaval de Bologne, qui avait obtenu tant de succès aux Italiens, ne pouvait paraître aux yeux de Francine que le librettiste idéal pour traiter un tel sujet; quant au compositeur capable de mettre en musique ce tableau évocateur de la fête italienne, le choix se porta naturellement sur Campra, ce provençal qui avait su si bien peindre en 1697 l'Italie dans son *Europe galante*.

## INDEX DES NOMS PROPRES

Amelot de La Houssaie, Abraham-Nicolas.....	18, 23-24, 27	Boyer , Claude.....	5
Amelot, Michel, voir GOURNAY		Boyer, Michel.....	87
Andreini, Giovanni Battista.....	15	Brandebourg-Bayreuth, Christian II Ernest, prince de.....	25
Aristophane.....	76	Brossard, Sébastien de.....	125, 129, 143, 160, 163, 181, 183, 194, 202, 205, 210
Assoucy, Charles Coypeau d'.....	33	Brunswick-Lüneburg, Ferdinand-Albert I <sup>er</sup> de.....	25
Augé, Arnauld-Jean-Baptiste.....	9	Brunswick-Wolfenbüttel, Louis Rodolphe, duc de.....	25
Avaux, Claude de Mesmes, comte d'.....	40	Cahusac, Louis de.....	6
Bach, Johann Sebastian.....	154	Campistron, Jean-Galbert.....	49
Bachaumont, François Le Coigneux.....	33	Campra, Joseph.....	4, 9
Bacilly, Bertrand de.....	128	Canaletto, Antonio.....	90, 140
Ballard, Christophe.....	1, 3, 10, 144, 209	Casanova, Giovanni Giacomo.....	27
Banzi (librettiste).....	62	Carriera, Rosalba.....	27
Bavière, Charlotte-Élisabeth de ( <i>La Palatine</i> ).....	36, 53-54	Cavalli, Francesco.....	16, 75
Bavière, Maximilien Emmanuel de.....	25	Caylus, Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, comte de.....	27
Bayreuth, prince de, voir BRANDEBOURG		Cecchi, Domenico, dit Cortona.....	20
Ben Aicha, Abdallah (ambassadeur du Maroc).....	9, 45, 58	Cervantes Saavedra, Miguel de.....	2
Berain, Jean.....	13, 43	Chapelle, Claude-Emmanuel Luillier, dit.....	33
Biancolelli, Domenico.....	65	Charpentier, Marc-Antoine.....	43, 119, 134, 196, 205
Blondel, Jacques-François.....	56	Chassebras, Jacques, seigneur de Cramailles.....	19-25, 81
Boileau, Nicolas.....	36, 153	Chéron de Boismorand, Claude-Jean.....	5
Bonnart, Nicolas.....	10, 21, 81	Christin, Jean-Pierre.....	9
Bonnart, Robert.....	10, 132, 148, 172, 208, 211	Collasse, Pascal.....	4, 6-7, 36, 50, 61-62, 64
Bonnet, Jacques.....	194	Contarini, Marco.....	20
Bononcini, Giovanni.....	161	Conti, Louis-François de.....	3, 49
Bouhours, Dominique.....	153	Conti, Marie-Anne, princesse de.....	5, 50, 52, 142, 215
Bourbon, Louise Françoise, duchesse de (M <sup>lle</sup> de Nantes).....	53	Corail, M <sup>lle</sup> (danseuse).....	76
Bourbon-Condé, Louis III de, duc d'Enghien.....	3	Corelli, Arcangelo.....	17, 28, 157
Bourgogne, duchesse de, voir SAVOIE		Corneille, Pierre.....	30-31, 34, 76
Bourgogne, Louis de France, duc de.....	4, 51		

Corrette, Michel.....	17	Fuzelier, Louis.....	68-69, 78
Cortona, voir CECCHI		Gacon, François.....	5
Couperin, François.....	28	Garnier, Charles-Georges-Thomas.....	2
Crapelet, Georges-Adrien.....	45	Genest, Charles-Claude, abbé.....	4
Crozat, Pierre.....	27	Gervais, Charles-Hubert.....	5
Danchet, Antoine.....	3-4, 6-7, 14, 18-19, 45, 57, 68-69, 75	Gherardi, Élisabeth.....	66
Dancourt, Florent Carton.....	6, 10, 30, 46	Gherardi, Evaristo.....	34, 65
Dangeau, Philippe de Courcillon, marquis de.....	51	Giffon, Jean.....	4
Dangeville, le fils (danseur).....	76	Gillier, Jean-Claude.....	5
Dangeville, le père (danseur).....	76	Giorgione, Giorgio Barbarelli (Zorzi da Vedelago ou da Castelfranco), dit.....	14
Dassoucy, voir ASSOUCY		Giustiniani (ambassadeur vénitien).....	18, 94
Della Vecchia, Pietro.....	82	Goldoni, Carlo.....	65
Delosme de Monchenay, Jacques.....	31	Gonzague (famille).....	20
Deshoulières, Antoinette du Ligier de la Garde, M <sup>me</sup> .....	209	Gournay, Michel Amelot, marquis de.....	23
Desmarest, Henry.....	5, 7-8, 50, 63, 69, 75, 128, 135, 137, 173	Grimani (famille).....	20, 22
Destouches, André Cardinal.....	6, 73, 36	Guardi, Francesco.....	91
Dubos, Jean-Baptiste.....	5	Guérard, Nicolas.....	40, 171
Du Boullay, Michel.....	52, 194	Hanovre, Ernest-Auguste de.....	25
Duché de Vancy, Joseph-François.....	7-8, 63, 69, 75	Hénault, Charles-Jean-François.....	32
Du Fresny, Charles.....	30-31, 49, 65, 68, 177	Henri III, roi de France.....	14
Du Mont, Hyacinthe de Gaureault.....	36, 50, 118	Hobbes, Thomas.....	35
Dumoulin, Pierre.....	76	Houdar de La Motte, voir LA MOTTE	
Enghien, duc d', voir BOURBON-CONDÉ, Louis III de		Hugo, Victor.....	31
Érasme.....	35	Jacquet de La Guerre, Élisabeth.....	194
Errard, Charles.....	16	La Barre, Michel de.....	14, 45, 69
Ertinger, François.....	39, 42	La Coste, Louis de.....	5, 7
Fatouville, Anne Mauduit de.....	31, 65	Ladvocat, Louis.....	5, 8
Fauré, Gabriel.....	27	La Ferté, Marie-Élisabeth-Gabrielle-Angélique de La Mothe Houdancourt, duchesse de.....	4, 57
Félibien, André.....	16	La Fontaine, Jean de.....	61-62, 179
Fercourt, Claude Auxcousteaux de.....	2	La Houssaie, voir AMELOT	
Feuillet, Raoul Auger.....	142, 213, 215, 221	Lalande, Michel-Richard de.....	5
Ficquet, Étienne.....	46	Lambert, Michel.....	135
Francine, Jean-Nicolas de.....	8, 11, 36, 50, 64, 118, 120	La Motraye, Aubry de.....	46
Franco, Veronica.....	15		

La Motte, Antoine Houdar de	3-4, 6, 13-14, 45, 50, 68-69, 73
Landi, Stefano	43
Le Brun, Charles	187
Lecerf de La Viéville, Jean-Laurent	5, 17, 24, 205
Legrenzi, Giovanni	19
Le Jay, Gabriel-François	4
Le Noble, Eustache	31, 36, 177
Le Vacher, Jean	2
Limojon de Saint-Didier, Alexandre-Toussaint	10, 18, 24, 26, 37, 40, 54, 66-67, 93-99
Livry, Louis I Sanguin, marquis de	4
Locatelli, Basilio	56
Louis XIII	15
Louis XIV	16, 27, 36, 40, 44, 49, 51-53, 57-58, 61, 78, 118, 126-127
Louis, dauphin de France ( <i>Monseigneur</i> )	2, 5, 9, 36, 45, 50-54, 58, 118, 120, 160
Loyson, M <sup>lle</sup> (Doguine la blonde)	34
Loyson, M <sup>lle</sup> (Tontine la brune)	34
Lully, Jean-Baptiste	1, 4-5, 7, 17-19, 24, 27, 34, 36, 52, 67, 69-71, 73-75, 77, 117, 121, 127-129, 134-135, 137, 144, 159, 185, 196-197, 201, 207, 213
Lully, Louis de	43, 52, 194
Maintenon, Françoise d'Aubigné, marquise de	27, 36, 65, 177
Mantoue, Charles III Ferdinand de Gonzague, duc de	20, 25
Mantoue, Anne Isabelle de Guastalla, duchesse de	25
Mariette, Pierre	27
Marivaux, Pierre de	31
Marot, Clément	14
Masse, M <sup>r</sup> de	5
Mathieu, Nicolas	17
Mauduison, Léon	35
Mazarin, Jules	16-17
Médicis, Marie de	15
Meissonnier, Justin-Aurèle	58
Ménéstrier, Claude-François	194
Messiaen, Olivier	129
Mignard, Pierre	152-153
Misson, Maximilien	10, 13, 24-26, 37-38, 85-86, 101-105
Molière, Jean-Baptiste Poquelin de	2, 29-31, 34, 54, 56, 70-71, 76, 103
Montaigne, Michel de	15
Montéclair, Michel Pignolet de	78
Monteverdi, Claudio	43
Montpensier, Anne Marie Louise d'Orléans, duchesse de	16
Moulins de Rochefort, Charlotte-Madeleine de Clisson, marquise de	83
Mouret, Jean-Joseph	9, 75, 78
Musset, Alfred de	178
Musset, Paul de	178
Nantes, M <sup>lle</sup> de, voir BOURBON	
Nanteuil, Denis Clerselier de	54
Orléans, Philippe II d'	1, 4-5, 50, 54, 57
Ovide	74
Palaprat, Jean de	31
Palatine, voir BAVIÈRE	
Pallavicino, Carlo	20, 23
Parfaict (frères)	74, 76
Pécour, Guillaume-Louis	142, 213, 215, 221
Pellegrini, Antonio	27
Perelle (famille)	84
Peri, Jacopo	43
Perlet, Pierre	35
Philidor, André Danican	1, 182
Philidor, Anne	5
Pic, Jean	4-5, 7, 50
Pomponne, Henri Charles Arnauld de	44
Quinault, Philippe	4-6, 32, 36, 49, 55, 137, 196
Rabelais, François	53
Racine, Jean	6, 30-32, 34, 43

Raguenet, François .....	17-18	Stendhal (Marie-Henri Beyle) .....	30
Rameau, Jean-Philippe .....	75	Stück, Jean-Baptiste .....	9
Ricci, Marco .....	27	Sully, Maximilien V Pierre de Béthune, duc de .....	4, 57
Ricci, Sebastiano .....	27	Tabarin (farceur) .....	34
Rigaud, Hyacinthe .....	46	Tavannes, Charles-Henry de Saulx, comte de .....	9
Rossi, Luigi .....	16, 43	Titien, Tiziano Vecellio .....	14
Rossini, Gioachino .....	66	Torelli, Jacopo .....	16
Rousseau, Jean-Baptiste .....	5	Toulouse, Louis Alexandre de Bourbon, comte de .....	1, 112
Rousseau, Jean-Jacques .....	56, 124, 153, 158, 181	Tribolet, M <sup>r</sup> .....	4
Saint-Didier, voir LIMOJON		Urfé, Honoré d' .....	61
Saint-Évremond, Charles de .....	24	Van Hamken, voir VERDIER	
Saint-Marc, Charles-Hugues Le Febvre de .....	153	Van Wittel, Gaspar .....	88-89
Saint-Olon, François Pidou de .....	58	Verdier, François, dit Van Hamken .....	130
Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duc de .....	50	Verlaine, Paul .....	27
Sallé, Marie .....	76	Véronèse, Paolo Caliari, dit .....	14
Santerre, Jean-Baptiste .....	83	Viau, Théophile de .....	53
Savoir, Marie-Adélaïde de .....	51-53	Victoire, M <sup>lle</sup> (danseuse) .....	213, 221
Savoie, Stanislas-Heraklius, prince de .....	25	Vigny, Alfred de .....	30
Scarlatti, Alessandro .....	161	Voltaire, François-Marie Arouet de .....	30, 32
Scudéry, Georges de .....	56	Waldeck, Georges Frédéric, prince de .....	25
Sève, Gilbert de, dit l'aîné .....	16	Wolfenbüttel, duc de, voir BRUNSWICK	
Shakespeare, William .....	41	Watteau, Antoine .....	27
Steffani, Agostino .....	174, 205	Zanetti, Anton Maria .....	27