Fabula / Les Colloques
Les recettes du succès. Stéréotypes compositionnels et littérarité au XVIIe siècle

Les stéréotypes compositionnels du répertoire à machines, de *La Grande Journée des Machines* à la reprise d'*Andromède* (1648-1682)

Anthony Saudrais

Pour citer cet article

Anthony Saudrais, « Les stéréotypes compositionnels du répertoire à machines, de *La Grande Journée des Machines* à la reprise d'*Andromède* (1648-1682) », *Fabula / Les colloques*, « Effets spéciaux et grand spectacle. Les recettes du succès. Stéréotypes compositionnels et littérarité au XVIIe siècle », URL : https://www.fabula.org/colloques/document9086.php, article mis en ligne le 27 Janvier 2023, consulté le 09 Mai 2025

Ce document a été généré automatiquement le 09 Mai 2025

Les stéréotypes compositionnels du répertoire à machines, de *La Grande Journée des Machines* à la reprise d'*Andromède* (1648-1682)

Anthony Saudrais

Historiquement, nous pouvons situer la naissance du répertoire à machines moderne en France dans les années 1640, précisément par l'importation de savoirs mécaniques venus d'Italie. L'arrivée à la cour de Giacomo Torelli[1] et la représentation dans la salle du Petit-Bourbon de *La Finta Pazza* (1645) constituent un moment d'évolution majeure sur le plan scénographique[2]. Techniquement, la machinerie permettait la réalisation de prouesses jusqu'alors inédites sur la scène d'un théâtre français, notamment par l'installation d'un dessus de scène capable d'effectuer des vols à l'aide de contrepoids savamment répartis dans les combles de la charpente. Cette science de la mécanique théâtrale, plébiscitée par le public[3], renouvelait l'ancienne scénographie médiévale et compartimentée[4] illustrée par le *Mémoire de Mahelot*[5]. Les innovations de Torelli permettaient de changer promptement les décors par le coulissement de châssis latéraux. Les châssis, disposés latéralement, agençaient le perspectivisme de la décoration fermée, au fond de la scène, par une toile peinte en trompe-l'œil suspendue depuis les cintres. Surtout, les machines firent le triomphe de l'ingénieur par leurs mouvements plus

[1] Sur l'œuvre et la vie de Giacomo Torelli (1608-1678), voir Per Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm, Nationalmuseum, 1961. Il fut le machiniste officiel de son théâtre vénitien, le Teatro Novissimo. Sur le contexte historique : Hélène Leclerc, *Venise et l'avènement de l'opéra public à l'âge baroque*, Paris, Armand Colin, 1987.

[2] La salle du Petit-Bourbon – située au niveau de l'actuelle Colonnade du Louvre de Perrault – est ancienne. Elle fut utilisée, au xvie siècle, comme salle de spectacle. On pensera surtout au *Ballet comique de la Reine*, représenté le 15 octobre 1581. Sur l'histoire de ce spectacle : Christian Delmas, *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, 1985, p. 11-28.

[3] Olivier Le Fèvre d'Ormesson s'émerveilla des machines de Torelli dans *La Finta Pazza* : « D'abord, l'aurore s'élevait de terre sur un char insensiblement et traversait ensuite le théâtre avec une vitesse merveilleuse. Quatre zéphyrs étaient enlevés du ciel de même ; quatre descendaient du ciel et remontaient avec la même vitesse. Ces machines méritaient d'être vues », *Journal*, publié par M. Chéruel, Paris, Imprimerie Impériale, 1860, tome I, p. 340-341.

[4] Pour saisir la différence entre le décor compartimenté et le changement de décor moderne à la manière de Torelli, voir Anne Surgers, « Ils ont dû faire choix ». Quelques pistes pour une lecture et une interprétation des décors à compartiments », *La scène et la coulisse dans le théâtre du xviie siècle en France*, actes du colloque de la Sorbonne, Paris, janvier 2006, sous la direction de G. Forestier et L. Michel, Paris, PUPS, coll. « Theatrum mundi », 2011, p. 295-306. Lire également du même auteur : « D'une « scène-tableau » à une « scène théâtre » : quelques pistes pour une lecture des adaptations du modèle *à l'italienne* en France au xviie siècle », *La scène comme tableau*, J.-L.Haquette et E. Hénin (dir.), Poitiers, La licorne, 2004, p. 7-21.

[5] Nous renvoyons à l'édition moderne. Laurent Mahelot, *Le Mémoire de Mahelot*, édition critique établie et commentée par P. Pasquier, Paris, Champion, 2005. Marc Bayard attribua les dessins du *Mémoire de Mahelot* à Georges Buffequin dans son ouvrage *Feinte baroque : iconographie et esthétique de la variété au xviie siècle*, Paris, Somogy, « Histoire de l'art », 2010.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

ou moins sophistiqués – *Deus ex machina*, vol latéral… – qui demandaient de répartir ingénieusement les forces mouvantes d'après un système de contrepoids élaboré. Torelli révolutionna, *de facto*, la scénographie française ; cette science de l'ingénierie théâtrale perdurant tout au long du xviiie siècle européen comme en témoigne la construction du théâtre suédois du château de Drottningholm inauguré en 1766[6].

Le théâtre du Marais, qui engagea des travaux de mécanisation durant l'année 1647[7], c'est-à-dire peu de temps après l'arrivée de Torelli, décida de se lancer dans la production d'un répertoire à machines dont le succès semblait prometteur. Ce théâtre modernisé, qui vit jadis la naissance du *Cid*, fut inauguré en grande pompe par la représentation de *La Grande Journée des Machines* (1648), la troupe se contentant de réadapter une ancienne pièce de François Chapoton : *La descente d'Orphée aux enfers*[8]. Un *Dessin du poème et des superbes machines du mariage d'Orphée et d'Eurydice* fut édité par René Baudry[9]. Cette publication indépendante était complémentaire de la pièce[10]. La préface esquisse les recettes du succès et les stéréotypes compositionnels nécessaires à la réussite de ce répertoire théâtral :

> Puisqu'il faut que ceux qui représentent les personnages des héros en fassent quelquefois les actions, il est juste que ceux qui font la comédie pour la satisfaction du public, et reçoivent des grâces de ceux qui les visitent, donnent par un ressentiment généreux à la curiosité des absents et des personnes qui ne peuvent jouir de cet agréable divertissement : un fidèle récit des merveilles que la scène française fera paraître dans le mois de décembre, afin que s'ils ne peuvent assister à ces fameux spectacles, ils puissent au moins en voir sur le papier la superbe peinture, et connaître jusqu'à quels grands efforts l'esprit humain peut aller en la composition des machines les plus belles et les plus extraordinaires que l'artifice des siècles présents et passés puissent inventer.
>
> Et comme il est nécessaire que toutes les parties soient parfaites en la composition d'un tout miraculeux, un sujet tout héroïque servira d'âme à ces magnifiques décorations. Et le funeste mariage d'Orphée et d'Eurydice, étant représenté par les comédiens du Marais, fera voir sur leur théâtre presque en un même instant, des dieux du Ciel descendre sur la Terre. Des divinités voler dans la vague des Airs. Le Soleil rouler sur son Zodiaque. Les Furies errer dans leurs cavernes. Des Dryades dans les bois. Des Bacchantes métamorphosées en arbres. Des serpents ramper. Des animaux marcher. La Terre s'ouvrir. L'Enfer paraître. Et

6 *Le Théâtre du château de Drottningholm. Sa naissance, son destin et sa conservation*, ouvrage collectif, photographies de M. Plunger, Stockholm, Byggförlaget, 1994.

7 Sandrine Blondet évoque cette évolution scénographique dans les principaux théâtres parisiens suite à l'arrivée de Torelli dans son article « D'une « scène-tableau » à une « scène théâtre » : quelques pistes pour une lecture des adaptations du modèle *à l'italienne* en France au xviie siècle », *La scène comme tableau, op. cit.*, p. 7-21.

8 Chapoton, François, *La descente d'Orphée aux enfers*, Paris, T. Quinet, 1640.

9 *Dessein du poème et des superbes machines du mariage d'Orphée et d'Eurydice, qui se représentera sur le théâtre du Marais, par les comédiens entretenus par leurs Majestés*, Paris, R. Baudry, 1648.

10 Chapoton, François, *La Grande Journée des machines ou le Mariage d'Orphée et d'Eurydice*, Paris, T. Quinet, 1648.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> l'agréable diversité des forêts, des plaines, des déserts, des rochers, des montagnes et des fleuves disputer avec la nature, pour tromper agréablement la vue des spectateurs, et les ravir par les charmes à un artifice inimitable.[11]

D'emblée, la rhétorique descriptive esquisse le projet de montrer la « superbe peinture » du spectacle, suscitant chez le lecteur l'envie de devenir spectateur. Elle propose, pour reprendre avec anachronisme le concept de Musset, un « spectacle dans un fauteuil » pour les lecteurs qui ne « peuvent assister à ces fameux spectacles ». Mais le *Dessein*, par son ekphrasis scénographique, distille un sentiment d'incomplétude et synthétise, en peu de mots, les stéréotypes compositionnels de ce répertoire théâtral moderne, son succès ne reposant plus essentiellement sur le texte mais sur le spectacle qui se présente comme une célébration des sens. Cette ambition est explicite lorsqu'il évoque dans les derniers mots de la préface qu'il faut « tromper agréablement la vue des spectateurs, et les ravir par les charmes à un artifice inimitable. » Le succès d'une pièce à machines ne dépendait plus seulement d'éléments aussi évidents que l'écriture dramaturgique ou le jeu des comédiens mais, par son exigence visuelle, de la qualité décorative et technique ; d'où la célébration du machiniste officiel de la troupe du Marais, Denis Buffequin[12], à la fin du *Dessein* :

> (…) Et comme cette décoration est le dernier changement qui finit la pièce, c'est aussi celle qui doit rappeler toutes les autres en la mémoire, afin de louer dignement le sieur Buffequin, qui seul étant l'auteur de ce grand travail, a donné des nouveautés au public qui ne se peuvent payer, ni bien concevoir par le simple récit que l'on en peut faire.

En ayant conquis le statut d'artiste avec la représentation de *La Finta Pazza*[13], Torelli inaugurait le début d'un répertoire à machines moderne qui connut un important succès sous le règne de Louis XIV, la réussite d'une pièce à machines reposant en partie, comme le rappelle la préface, sur le génie du machiniste. Il convient désormais d'examiner plus précisément en quoi cette réussite reposait sur une étroite collaboration entre le poète et le machiniste.

---

11 *Dessein du poème et des superbes machines du mariage d'Orphée et d'Eurydice, op. cit.,* p. 3.

12 Denis Buffequin était le fils du machiniste Georges Buffequin. Sur ce dernier, voir Marc Bayard, « Les faiseurs d'artifices : Georges Buffequin et les artistes de l'éphémère à l'époque de Richelieu », *XVIIe siècle*, n° 230, 1-2006, p. 151-164. Lire également l'article d'Hélène Visentin, « Décorateur à la cour et à la ville : un artisan de scène nommé Georges Buffequin (1585 ?-1641) », *XVIIe siècle*, n° 195, Avril-Juin 1997, p. 325-339.

13 Sur la célébration du machiniste depuis Torelli jusqu'aux planches de l'*Encyclopédie*, voir notre article « La gloire du machiniste et les plaisirs de l'illusion en France à l'époque moderne (1645-1772) », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 24, 2019, p. 129-135.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Tensions théoriques et pratiques : les stéréotypes compositionnels du répertoire à machines

Le poète reste-t-il le *maître* du spectacle ? L'approche cornélienne et ses limites théoriques

Le répertoire à machines puisant majoritairement ses sujets dans le merveilleux mythologique[14], le poète avait comme devoir d'adapter la fable. Corneille rappelle ce travail de réécriture lorsqu'il évoque l'élaboration d'*Andromède* commandée par Mazarin[15] – il fut obligé de collaborer avec Torelli – et représentée pour la première fois sur le théâtre du Petit-Bourbon au début de l'année 1650 :

> Toute la *Métamorphose* d'Ovide est manifestement d'invention ; on peut en tirer des sujets de tragédie, mais non pas inventer sur ce modèle, si ce n'est des épisodes de même trempe : la raison en est que, bien que nous ne devions rien inventer que de vraisemblable et que ces sujets fabuleux, comme Andromède et Phaéton, ne le soient point du tout, inventer des épisodes, ce n'est pas tant inventer qu'ajouter à ce qui est déjà inventé ; et ces épisodes trouvent une espèce de vraisemblance dans leur rapport avec l'action principale ; en sorte qu'on peut dire que, supposé que cela se soit pu faire, il s'est pu faire comme le poète le décrit.[16]

Dans ce travail de réécriture, Corneille demande de respecter la « vraisemblance » qui reposerait sur l'obligation d'ajouter des épisodes « à ce qui est déjà inventé ». Le poète doit retravailler la source livresque de la fable – par exemple le mythe d'Andromède et Persée d'après les *Métamorphoses* d'Ovide – pour que cette transformation ne devienne pas invraisemblable aux yeux du public ; de surcroît lorsqu'il faut considérer les nombreuses contraintes financières, scénographiques et techniques du répertoire à machines. Comme le rappelle Catherine Kintzler, le « vraisemblable » a pour finalité chez Corneille de conquérir « la créance du

[14] Le roman de chevalerie, comme ceux de l'Arioste ou du Tasse, serviront également de sources comme dans le dernier acte de *La comédie sans comédie* (1655) de Quinault et, quelques années plus tard, dans les trois dernières tragédies en musique de Quinault et Lully : *Amadis* (1684), *Roland* (1685) et *Armide* (1686).

[15] Sur la genèse du spectacle, lire l'introduction de Christian Delmas dans l'édition critique de la pièce. Pierre, Corneille, *Andromède*, édition critique de C. Delmas, Paris, Nizet, 1974.

[16] Pierre Corneille, *Discours sur le poème dramatique*, *Théâtre de Corneille*, Paris, Classiques Garnier, 1860, t. 1, p. 60.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

spectateur », l'adaptation *vraisemblable* de la fable permettant au « spectateur de croire ce qu'il voit sur la scène »[17]. Cet argument poétique – *de facto* anthropologique puisqu'il s'agit de s'adapter à l'imaginaire d'un public sociologiquement déterminé et appréhendé par le poète – amène Corneille à séparer le répertoire à machines – représentant une action issue du merveilleux mythologique – d'une pièce puisant sa source dans l'Histoire comme *Cinna* ou *Nicomède*. En effet, un tel sujet ne supporterait pas les artifices de la scène mythologique comme un char volant, encore moins s'achever par un *Deus ex machina*, ce que permet en revanche, et *vraisemblablement*, le sujet d'*Andromède* :

> De tels épisodes toutefois ne seraient pas propres à un sujet historique ou de pure invention, parce qu'ils manqueraient de rapport avec l'action principale, et seraient moins vraisemblables qu'elles. Les apparitions de Vénus et d'Éole ont eu bonne grâce dans *Andromède* ; mais si j'avais fait descendre Jupiter pour réconcilier Nicomède avec son père, ou Mercure pour révéler à Auguste la conspiration de Cinna, j'aurais fait révolter tout mon auditoire, et cette merveille aurait détruit toute la croyance que le reste de l'action aurait obtenue. Ces dénouements par des dieux de machine sont fort fréquents chez les Grecs, dans des tragédies qui paraissent historiques, et qui sont vraisemblables à cela près : aussi Aristote ne les condamne pas tout à fait, et se contente de leur préférer ceux qui viennent du sujet.[18]

Inspiré par la *Poétique* dont il partage la méfiance quant à l'utilisation de la machinerie théâtrale, Corneille préfère comme Aristote les pièces dont l'action naît et se résout à l'intérieur même du drame, et non extérieurement comme le permet le *Deus ex machina*[19]. La tragédie *Œdipe Roi*, largement plébiscitée dans la *Poétique*, n'utilisait pas de merveilleux mythologique comme pouvaient le faire certaines tragédies d'Euripide telles que *Médée*, *Ion* ou encore *Iphigénie en Tauride*.

Pourtant, cette poétique cornélienne pose un certain nombre de problèmes parmi lesquels la suprématie du poète sur la composition du spectacle. Certes, pour l'écriture de *Rodogune* ou de *Suréna*, Corneille ne dépendait d'aucune contrainte technique à la différence d'*Andromède*. Or, quand Mazarin lui demanda d'écrire cette tragédie à machines, nous savons qu'il dut collaborer avec le machiniste Torelli qui avait un pouvoir non négligeable – égal sinon supérieur à celui du poète – sur la conduite générale du spectacle. Il était d'ailleurs davantage rémunéré, Torelli ayant

17 Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* [1991], 2° édition, Paris, Minerve, 2006, p. 135.

18 Pierre Corneille, *Discours sur le poème dramatique*, *op. cit.,* p. 61-61.

19 Aristote développe ce point dans le chapitre XV : « Il est donc évident que de même les dénouements de fable doivent résulter de la fable même, et non d'une intervention divine comme c'est le cas dans *Médée*, et dans l'*Iliade* quand il est question de se rembarquer : au contraire on ne doit recourir à l'intervention divine que pour les évènements situés en dehors du drame, évènements que l'homme ne peut savoir, ou pour des évènements qui se sont passés après et ont besoin d'être prédits et annoncés ; car nous reconnaissons aux dieux le don de tout voir. », *La Poétique*, texte traduit par J. Hardy, préface de Philippe Beck, Paris, Gallimard, « Tel », 1996, p. 106.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

reçu d'après Dubuisson-Aubenay une avance comprise entre 13 000 et 14 000 livres alors que Corneille avait reçu 2400 livres[20]. Les stéréotypes compositionnels de ce répertoire obligeaient Corneille à respecter des contraintes autant dramaturgiques – inventer, théoriquement, des décors stéréotypés conçus d'après la vraisemblance de la fable, imaginer sur le papier des machines et des mouvements que l'ingénieur pourrait réaliser – que techniques, Torelli ne pouvant pas exaucer tous les caprices du poète. Loin d'être totalement libre dans son écriture, Corneille devait collaborer avec le machiniste – s'il n'était pas directement conseillé par Torelli – pour pouvoir intégrer dans son poème tel procédé technique potentiellement réalisable ou non par la machinerie du Petit-Bourbon. En réalité, Corneille dédaigna l'écriture de cette tragédie à machines qui ne lui permettait pas une entière liberté d'*inventio* tant les contraintes – dramaturgiques, scénographiques, techniques, économiques – étaient fortes. L'immense succès d'*Andromède* malmena encore plus son orgueil, intimement offensé, car la « vedette » du spectacle fut véritablement Torelli[21]. Cependant, il fut obligé de reconnaître – non sans intérêt personnel pour se garantir du soutien de Mazarin, commanditaire du spectacle et protecteur de Torelli – l'immense talent du machiniste, ne manquant pas dans cet aveu de s'octroyer quelques mérites à défaut de les avoir conçus techniquement :

> Il n'en va pas de même des machines, qui ne sont pas dans cette tragédie comme des agréments détachés, elles en font le nœud et le dénouement, et y sont si nécessaires que vous n'en sauriez retrancher aucune, que vous ne fassiez tomber tout l'édifice. J'ai été assez heureux à les inventer et à leur donner place dans la tissure de ce poème, mais aussi faut-il que j'avoue que le sieur Torelli s'est surmonté lui-même à en exécuter les desseins, et qu'il a eu des inventions admirables pour les faire agir à propos, de sorte que s'il m'est dû quelque gloire pour avoir introduit cette Vénus dans le premier acte, qui fait le nœud de cette tragédie par l'oracle ingénieux qu'elle prononce, il lui en est dû bien davantage pour l'avoir fait venir de si loin et de descendre au milieu de l'air dans cette magnifique étoile, avec tant d'art et de pompe, qu'elle remplit tout le monde d'étonnement et d'admiration.[22]

Cette in/gratitude de Corneille à l'égard des machinistes est encore plus manifeste avec l'écriture de *La Toison d'or*, l'un des plus grands succès du répertoire à machines sous le règne de Louis XIV[23]. En ne mentionnant jamais le nom du

20 Florence Sébastiani, « La musique dans l'*Andromède* de Pierre Corneille (1650) : l'usage, le goût et la raison », *Littératures classiques*, 1994, n° 21, p. 198.

21 Anthony Saudrais, « La gloire du machiniste et les plaisirs de l'illusion en France à l'époque moderne », *art. cit*., p. 131.

22 Pierre Corneille, « Argument d'*Andromède* », *Œuvres complètes,* G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987, vol. 2, p. 447.

23 Sur l'histoire du spectacle et la machinerie conçue par le marquis de Sourdéac, voir notre thèse de doctorat, « *La Toison d'or* au château du Neubourg (1659-1660) », *Spectacles et machines au temps de Louis XIV (1659-1715)*, Université Rennes 2, 2018, p. 171-194.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

machiniste dans ses écrits, le marquis de Sourdéac, notamment dans l'*Examen* de la pièce, Corneille illustre la tension – avec une certaine mauvaise foi – entre son idéal poétique et la pratique d'écriture. Vaniteux, le poète ne supportait pas de partager la beauté de ses vers avec l'art du machiniste ; plus exactement que son art « libéral » soit potentiellement minoré par les prouesses de l'ingénieur tenant d'un savoir « mécanique » traditionnellement dédaigné[24]. Dans sa poétique, Corneille hiérarchise la suprématie de la création libérale sur la pratique de la scène. La collaboration houleuse entre Sourdéac et Corneille entraîna la haine de ce dernier pour *La Toison d'or*, allant jusqu'à souhaiter sa chute dans une lettre écrite le 25 avril 1662 alors que le spectacle connaissait un immense succès au théâtre du Marais[25]. En d'autres termes, bien que les *Discours* soient d'une indéniable qualité sur le plan théorique, Corneille ne rend pas – ou peu – *vraiment* compte de la collaboration si complexe entre l'ingénieur et le poète indispensable à l'écriture d'un répertoire à machines.

Écrire pour la scène. L'approche pratique de Donneau de Visé

Si Corneille fut contrarié par l'écriture de pièces à machines, d'autres n'eurent pas ce déplaisir ; encore moins de dédain théorique et pratique. Jean Donneau de Visé est celui qui, parmi les nombreux poètes de ce répertoire, eut un réel enthousiasme à écrire des pièces à machines. Il collabora avec les plus importants machinistes du siècle de Louis XIV parmi lesquels Buffequin[26], Beaulieu[27], Sourdéac[28] et Dufort[29]. Donneau de Visé avait conscience de l'exigence de ce répertoire qui demandait une

24 La hiérarchie entre les arts dits « mécaniques » et « libéraux » est illustrée par la définition de Furetière : « On appelle *Arts libéraux*, par opposition aux mécaniques, ceux qui participent avec plus de l'esprit que du travail de la main, qui consistent plus en la connaissance qu'en l'opération, qui regardent plus le divertissement et la curiosité que les œuvres serviles et mécaniques : telles sont la rhétorique, la grammaire, la poésie, la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, qu'on appelle les sept *arts libéraux*. », Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts,* La Haye, A. et R. Leers, 1690, 3 vol.

25 « […] et quand la machine, qui est aux abois, sera tout à fait défunte, je trouve que ce théâtre ne sera pas en trop bonne posture. », *Œuvres de Pierre Corneille*, Paris, Firmin Didot frères, 1837, t. 2, p. 591.

26 Denis Buffequin fut le machiniste de sa tragédie à machines *Les Amours de Vénus et d'Adonis*, représentée au théâtre du Marais en 1670.

27 Buffequin ayant trouvé la mort en 1670, le machiniste Beaulieu le remplaça au théâtre du Marais pour la représentation des *Amours du Soleil*, une tragédie à machines représentée en 1671. Il fut vraisemblablement le machiniste de son nouveau spectacle, *Les Amours de Bacchus et d'Ariane*, une comédie héroïque représentée au théâtre du Marais en 1672.

28 Sourdéac fut le machiniste du théâtre Guénégaud entre 1673 et 1677. Donneau de Visé écrivit avec Thomas Corneille *Circé*, une tragédie à machines représentée pour la première fois le 16 mars 1675. Ce fut l'un des plus grands succès du répertoire à machines sous le règne de Louis XIV.

29 Dufort, le machiniste de la troupe de la Comédie-Française formée en 1680, proposa une reprise de l'ancienne pièce des *Amours de Bacchus et d'Ariane* en 1685. Donneau de Visé signa des documents conservés aux archives de la Comédie-Française, attestant de son investissement au sein de la troupe. Sur l'échec de cette reprise, voir notre thèse *Spectacles et machines au temps de Louis XIV (1659-1715)*, *op. cit*., p. 355-357.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

étroite collaboration entre l'ingénieur et le poète. Ce talent, qu'il avait acquis au fil des années, lui permettait de synthétiser en peu de mots, dans la préface des *Amours du Soleil*, trois critères établissant les recettes du succès d'une pièce à machines : « Les machines sont considérables par trois choses : par leur grandeur, par la surprise des spectacles qu'elles produisent, et par l'invention [...]. »[30] Des *Amours de Vénus et d'Adonis* (1670) à *La Pierre philosophale* (1681), Donneau de Visé a fait l'expérience d'une pratique d'écriture contrainte par les secrets de la machinerie théâtrale. Il témoigne lui-même avoir écrit *Circé* (1675) avec Thomas Corneille d'après les mouvements inventés par Sourdéac, la machinerie ayant été conçue pour accueillir le premier opéra de langue française sur un théâtre nouvellement construit avec la pastorale en musique *Pomone* (1671). Cette étroite collaboration entre Donneau de Visé, Thomas Corneille et Sourdéac participa au succès rencontré par cette nouvelle tragédie à machines. Dans le *Mercure Galant* de janvier 1710, il rappelle la création de cette pièce avec son ami Thomas Corneille :

> Nous avons fait encore ensemble la superbe pièce de machines de *Circé*, de laquelle je n'ai fait que les divertissements. Les comédiens avaient traité du théâtre des Opéra de feu le marquis de Sourdéac ; et comme tous les mouvements des opéras y étaient restés, je crus qu'en se servant des mêmes mouvements qui avaient servi aux machines de ces opéras, on pourrait faire une pièce qui serait récitée, et non pas chantée, et nous cherchâmes un sujet favorable à mettre ces machines dans leur jour.[31]

L'écriture de *Circé* fut donc conçue à partir de la machinerie préexistante. Samuel Chappuzeau confirme, à la même époque où s'élabore le spectacle, les contraintes et les possibilités spécifiques offertes par la machinerie de Sourdéac, également le coût considérable pour produire ce répertoire qui obligeait les comédiens à doubler le prix des entrées :

> Pour ce qui est des frais dans les pièces de machines qui ne se peuvent jouer qu'à l'Hôtel de la troupe du roi rue Mazarine, parce que le théâtre est large et profond, il n'y a rien de réglé ; mais on se peut aisément imaginer qu'ils sont grands, et c'est ce qui oblige les comédiens de prendre le double, parce qu'il y a pour eux le double de dépense, et le double de plaisir pour l'auditeur.[32]

En définitive, Donneau de Visé ne faisait qu'exaucer le souhait jadis formulé par La Mesnardière qui, dans sa *Poétique* (1639) publiée quelques années avant l'arrivée de Torelli, stipulait aux poètes de comprendre l'appareil théâtral afin de garantir le succès du spectacle :

---

30 Jean Donneau de Visé, « Au lecteur », *Les Amours du Soleil*, Paris, C. Barbin, 1671.

31 *Mercure Galant*, janvier 1710, p. 284-285.

32 Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre François*, Lyon, M. Mayer, 1674, p. 249-250.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> D'abord il faut donc apprendre à nos poètes dramatiques, que cet appareil de la scène dont la plupart de ces messieurs laissent tout le soin à l'acteur, est une partie de leur art, et qu'il n'est pas moins nécessaire aux écrivains de théâtre d'en savoir la disposition, qu'il est besoin au capitaine qui se veut rendre parfait, de savoir exactement le métier des ingénieurs, que César pratiquait lui-même, la fonction des simples soldats, et de tous les officiers qui servent dans les armées.[33]

Les recettes du succès. De la critique théâtrale aux stratégies publicitaires

De l'éloge poético-politique au témoignage contemporain

Par les différents témoignages conservés, nous pouvons déterminer les différents critères qui président à la réussite – ou à l'échec… ! – du répertoire à machines. Ce pluralisme critique nous permet de saisir la potentielle réussite du spectacle, de l'éloge officiel à la critique théâtrale la plus acerbe. Vincent Voiture, qui fut un proche de Richelieu, écrivit un sonnet quelques mois avant sa mort – survenue le 26 mai 1648 – pour célébrer les somptueux spectacles machinés par Torelli. Ce sonnet adressé au cardinal Mazarin vante les qualités du premier opéra de langue italienne représenté sur une scène de théâtre en France, l'*Orfeo* de Luigi Rossi[34]. Il fut joué pour la première fois au théâtre du Palais-Royal le 2 mars 1647 :

> Sonnet au même
> Sur la comédie des machines.
>
> Quelle docte Circé, quelle nouvelle Armide
> Fait paraître à nos yeux ces miracles divers ?
> Et depuis quand les corps par le vague des airs
> Savent-ils s'élever d'un mouvement rapide ?
>
> Où l'on voyait l'azur de la campagne humide,
> Naissent des fleurs sans nombre, et des ombrages verts,
> Des globes étoilés les palais sont ouverts,
> Et les gouffres profonds de l'empire liquide.

33 Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, A. de Sommaville, 1639, p. 410.

34 Sur l'histoire de l'*Orfeo*, voir Christian Dupavillon, *Naissance de l'opéra en France : Orfeo, 2 mars 1647*, Paris, Fayard, « Les chemins de la musique », 2010.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> Dedans un même temps nous voyons mille lieux,
> Des ports, des ponts, des tours, des jardins spacieux,
> Et dans un même lieu, cent scènes différentes.
>
> Quels honneurs te sont dûs, grand et divin Prélat,
> Qui fait que désormais tant de faces changeantes
> Sont dessus le théâtre, et non pas dans l'État ![35]

L'éloge s'inscrit dans un contexte particulier, aux prémices des épisodes de la Fronde. Le cardinal est esquissé tel un machiniste tenant sa politique intérieure, manœuvrant les « dessus » de son « théâtre » comme Torelli. Par les contrepoids invisibles permettant d'actionner les « faces changeantes » de « l'État » en pleine minorité du jeune Louis XIV, Mazarin est esquissé comme un politique ingénieux. Le sonnet illustre un double plaisir qui reposerait esthétiquement sur la variété des artifices et qui symboliserait, politiquement, la richesse et la stabilité du royaume de France : belle illusion quelques mois avant le déclenchement des hostilités frondeuses et les futures mazarinades[36] qui retourneront ce lexique élogieux pour disqualifier Mazarin, allant jusqu'à se moquer de son machiniste et protégé Torelli.[37] Pourtant, malgré le succès de ses machines, l'*Orfeo* de Luigi Rossi fut un échec, Olivier Le Fèvre d'Ormesson le jugeant profondément ennuyeux[38]. La langue italienne était incompréhensible pour la majorité des spectateurs. La dimension visuelle devint, avec la musique, les seuls critères de réussite du spectacle.

Mais la musique, dans le répertoire à machines, à la différence de l'opéra, était souvent marginalisée, considérée comme un ornement. Par exemple, lors de la pompeuse reprise d'*Andromède* par la troupe de la Comédie-Française commencée le 19 juillet 1682, la *Gazette d'Amsterdam* écrivit l'essentiel de son compte rendu sur la nouvelle mise en scène supervisée par le machiniste Dufort – notamment le petit cheval vivant et suspendu depuis les cintres ![39] – plutôt que sur la nouvelle musique composée par Marc-Antoine Charpentier :

> Les comédiens du roi représentent en leur Hôtel de Guénégaud une pièce de théâtre intitulée *Andromède* de Mr Corneille l'aîné. Cette pièce a l'approbation de

35 Vincent Voiture, *Les œuvres de Monsieur Voiture*, Paris, A. Courbé, 1650, p. 155.

36 Mathilde Levesque examine les liens entre la scène théâtrale et les mazarinades dans son article « Une constance renouvelée : la scénographie des mazarinades entre répétition et stratégies de révélation (1648-1652) », *Littératures classiques*, vol. 78, n° 2, 2012, p. 227-242.

37 « […] Mais pour Monsieur Particelli, / Les Sieurs Miletti, Torelli, / Aussi bien que toute la troupe, / N'osent plus avoir, I, en croupe ; / Et, de peur d'être criminel, / Torelli, se nomme Torel. », Laurent de Laffemas, *Lettre à monsieur le Cardinal*, *burlesque*, Paris, A. Cotinet, 1649, p. 16.

38 « Les voix sont belles, mais la langue italienne, que l'on n'entendait pas aisément, était ennuyeuse », *Journal, op. cit*, t. I, p. 378.

39 Sur l'histoire de cette reprise et les machines de Dufort concurrençant l'opéra lulliste, « Le premier triomphe de Dufort. *Andromède* contre *Persée* (1682-1683) », Anthony Saudrais, *Spectacles et machines au temps de Louis XIV (1659-1715)*, *op. cit*., p. 340-348.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> tout Paris et l'on peut dire que les comédiens n'ont rien épargné pour la faire voir dans toute sa pompe et tout son éclat, tant par les superbes décorations que par la quantité de machines surprenantes dont le machiniste a embelli cet ouvrage. Quoique cette pièce ait été représentée il y a 30 ans, elle ne laisse pas de paraître toute nouvelle, et il y a longtemps que Paris n'a joui d'un si beau spectacle. Ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est la machine surprenante d'un cheval vivant que l'on voit voler en l'air avec une attitude si agréable que l'on est contraint d'avouer que jamais machiniste n'a inventé rien de plus singulier.[40]

La réussite de ce répertoire dépendant des hasards de la représentation, il arrivait momentanément que certains accidents gâchent la « vraisemblance du merveilleux ». Mais ces petits aléas n'étaient pas sans déclencher les rires du public qui pouvait y trouver un réel plaisir. Prenons l'exemple d'un vol raté de Persée lors d'une représentation d'*Andromède* – il s'agissait de la reprise du spectacle par Buffequin au théâtre du Marais – mentionnée par Christian Huygens dans une lettre du 1er décembre 1660. Paradoxalement, un « raté » n'entravait pas nécessairement son « succès » :

> Il y a deux jours qu'on représenta l'*Andromède* de Corneille et il se trouva que le Pégase sur lequel était monté Pesseurs, n'ayant pas été assez bien attaché par devant, ou bien le cavalier se démenant trop dessus, ses deux pieds de devant se détachèrent et il versa son héros tout net et le fit mettre pied à terre (ou cul, plutôt) plus vite qu'il n'avait envie, tombant d'assez haut pour se pouvoir faire du mal. Il se releva pourtant de sa chute et se résolut de combattre à pied son monstre marin, ce qu'il fit avec bon succès.[41]

La stratégie publicitaire des *sujets* et *desseins*. Les talents du peintre et du machiniste dans *Les Amours du Soleil* (1671)

Enfin, pour saisir l'éventuel succès du répertoire à machines, il convient de revenir sur les stratégies publicitaires déployées dans les *desseins* et autres *sujets*. Ce lexique médiatique, certes anachronique, est toutefois pertinent comme le prouvent les nombreux travaux de Christophe Schuwey[42]. Cette entreprise de

40 *Gazette d'Amsterdam*, 24 août 1682.

41 Lettre de Christian Huygens adressée à son frère Christian le 1er décembre 1660. Transcription disponible sur le site « Naissance de la critique dramatique » (NCD17).

42 Il rappelle par exemple que « les discours des gazettes relèvent d'abord d'une démarche publicitaire et les comptes rendus dépendent de l'investissement des troupes dans les gazettes. », Christophe Schuwey, « Naissance de la machine médiatique : théâtre et supports publicitaires, d'*Andromède* à *La Devineresse* », *Littératures classiques*, vol. 105, n° 2, 2021, p. 81. On consultera son ouvrage *Un entrepreneur des lettres au xviie siècle : Donneau de Visé, de Molière au Mercure Galant*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

communication[43] se donnait comme objectif de vanter les prouesses visuelles du spectacle afin d'attirer le public. Cette ekphrasis publicitaire demandait le maniement d'une rhétorique scénographique spécifique[44], Furetière rappelant dans sa première définition de « dessein » qu'il s'agit d'un « projet, entreprise, intention » ; la seconde définition insistant sur « la pensée qu'on a dans l'imagination de l'ordre, de la distribution et de la construction d'un tableau, d'un poème, d'un livre, d'un bâtiment. »[45] Le succès d'un *dessein* ou d'un *sujet* reposait sur une description plus ou moins précise des décors et des machines. Prenons comme exemple la description du quatrième acte des *Amours du Soleil* de Donneau de Visé, une tragédie représentée pour la première fois au théâtre du Marais le 6 février 1671 :

> La décoration représente l'Antre du Sommeil. Elle est remplie d'un nombre infini de songes, sous diverses figures ; et l'on ne se peut rien imaginer qu'on n'y trouve. On y voit des ports de mer, des bacchantes, des géants, des nains, des vieillards, des ruines, des vases, et duvettes d'or et d'argent, des batailles, des oiseaux, des plantes, des fleurs, des incendies, des personnes, qui dorment et qui rêvent. On y voit aussi des villes, des sacrificateurs, des lions, des tigres, des paons, et généralement tout ce que l'on peut imaginer, puisqu'ils représentent les songes, et qu'il n'y a rien qu'on ne puisse songer. Ce surprenant théâtre est d'un des plus habiles hommes de France ; et qui a la main la plus hardie pour la détrempe. L'on n'en doutera pas quand on saura qu'il est de celle de M. Prat et qu'il s'est surpassé lui-même. Ce théâtre doit exciter beaucoup de curiosité ; et une journée entière ne peut suffire pour le bien considérer. On peut dire qu'il renferme seul plus de trente, puisqu'un arbre où une colonne, où une statue ont jusqu'ici, faits seuls une décoration. Je dis seuls parce qu'étant redoublés c'est toujours la même chose. Mais il n'en est pas de même de celui-ci ; puisque l'on voit quelque chose de nouveau dans chaque châssis.[46]

Les informations, nombreuses, participent à construire une ekphrasis qui « donne à voir » partiellement – avec l'envie de le découvrir au Marais – le décor du quatrième acte. Or, cette stratégie utilisée pour attirer le public repose également sur un aspect peu étudié dans l'histoire des spectacles sous le règne de Louis XIV : le travail et la célébrité des peintres décorateurs. En effet, le *Sujet* mentionne le travail de Pierre Prat. Il participa notamment à la réalisation des décors du *Festin de Pierre* (1665)[47] de Molière ou encore, quelques années plus tard, à la réalisation des

43 Lise Michel situe ces « desseins » et ces « sujets » d'après un « pacte de lecture », conceptualisant ces petits écrits selon une esthétique « cinétique » puisqu'ils « élaborent une approche critique et un modèle d'appréhension des spectacles originaux, qui les caractérisent et les évaluent au regard de leur qualité cinétique. », « L'approche cinématique des spectacles dans les programmes et livrets des pièces à machines (1640-1670) », *Littératures classiques*, vol. 105, n° 2, 2021, p. 123.

44 Sur l'usage de cette rhétorique dans la description du répertoire à machines, voir notre article « Le jeu du voir et du décrire. Définir la scénographie sous le siècle de Louis XIV », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 20, n° 2, 2017, p. 163-170.

45 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, op. cit.*

46 *Sujet des Amours du Soleil*, Paris, P. Prome, 1671, p. 38.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

décors d'une pièce perdue représentée sur le théâtre Guénégaud : *Panurge* (1674)[48]. La description nous renseigne sur la technique utilisée : la détrempe[49]. Ainsi, la carrière de ce peintre méconnu de nos jours ne doit pas masquer la célébrité qu'il rencontra de son vivant, en l'occurrence à l'époque où la troupe du Marais l'engageait pour réaliser une partie des décorations des *Amours du Soleil*. La mention de son nom – un phénomène rare dans les « sujets » et autres « desseins » – témoigne d'une stratégie de communication, la présence de Prat et le fait qu'il se soit « surpassé lui-même » illustrant par sa réputation la qualité décorative du spectacle, d'autant plus que les châssis du quatrième acte furent tous peints différemment et non « redoublés » comme l'explicite le *Sujet*. Enfin l'éloge du machiniste Beaulieu, qui venait de remplacer promptement Buffequin, devait motiver le public à se rendre au théâtre du Marais. La description précises de certains artifices devait susciter le désir des spectateurs comme la surprenante destruction du char acte III :

> Jupiter paraît dans le ciel ; et après avoir découvert que c'est la Discorde qui parle, sous la forme de Junon, il lance la foudre. Le char se brise en morceaux qui se séparent, et paraissent enflammés, au milieu de l'air. Ils se perdent de plusieurs côtés ; et la Discorde tombe dans une des ailes du théâtre. Il ne s'est jamais rien fait de si hardi, ni de si surprenant que cette machine ; et le même char qui paraissait tout brillant, tant il est enrichi, paraît en un clin d'œil tout en feu et en pièces sans que le spectateur puisse découvrir comment se font des choses si extraordinaires. Si cette machine donne beaucoup de gloire au machiniste, celui qui est dedans le char et dont dépend une partie de l'exécution n'en a pas moins, et si l'auteur osait, il dirait que son invention doit être comptée pour quelque chose.[50]

Conclusion. Les stéréotypes du succès ou succès stéréotypés ?

Pour conclure, cette étude nous aura permis d'esquisser quelques stéréotypes pour saisir les recettes du succès du répertoire à machines, de *La Grande Journée des Machines* (1648) représentée au Marais à la reprise d'*Andromède* par la Comédie-

47 Sur les décors du *Festin de Pierre* de Molière, voir Christian Delmas, « Sur le décor de *Dom Juan* », *Cahiers de littérature du xviie siècle*, n° 5, 1983, p. 45-75. Sur les décors de Molière, voir Philippe Cornuaille, *Les décors de Molière (1658-1674)*, Paris, PUPS, 2015.

48 Jan Clarke mentionne ce décor réalisé par Prat dans cette pièce perdue de Mautauban, *The Guénégaud Theater in Paris (1673-1680)*, t. 1, *Founding, design and production,* Lewiston/Queenston, The Edwin Mellen Press, « Studies in Theatre Arts », 1998, p. 160.

49 Il s'agissait d'une peinture à l'eau comme le rappelle André Félibien : « Détrempe. L'on peint à la détrempe, lorsqu'au lieu d'huile on se sert d'eau avec de la colle. », *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent (avec un dictionnaire)*, Paris, J.-B. Coignard, 1676, p. 559.

50 *Sujet des Amours du Soleil*, *op. cit*., p. 38.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Française en 1682. Loin de se fier à la poétique cornélienne qui ne prend pas en compte, voire dédaigne, les réalités pratiques – par conséquent dramaturgiques – de la scène, il convenait selon nous de rappeler le travail de collaboration entre l'ingénieur et le poète, ce dont un auteur comme Donneau de Visé a su rendre compte à travers sa production dramatique et critique. Enfin, cette collaboration demanderait de s'interroger davantage sur les stéréotypes d'écriture dont le risque fut la production d'un répertoire répétitif, d'où son essoufflement au début des années 1690 et son déclin progressif à partir des années 1700[51]. Surtout, l'étiolement de ce répertoire résulte d'une mode passée pour les machines de théâtre et dont le goût, partiellement suranné, n'était plus à la mode. Au milieu du xviiie siècle, les Frères Parfaict admettaient l'impossibilité de représenter *La Toison d'or*, au demeurant trop coûteuse et dont le succès n'était plus assuré :

> Imitons M. de Fontenelle, et n'entrons pas plus avant dans l'examen de cette tragédie, où le poète semble avoir négligé les agréments qui dépendaient de lui, pour chercher les moyens de donner occasion au machiniste d'exposer ses talents dans tout leur jour ; indépendamment des machines, que le sujet dont il avait fait choix, demande naturellement ; on voit assez que les épisodes qu'il y a joint, ne sont que pour en amener encore. Au reste, pour bien exécuter cette tragédie, il faut une dépense considérable : c'est la raison qui fait qu'elle n'a point paru au théâtre depuis longtemps. Les comédiens n'étant plus guère en usage d'y remettre les pièces de ce genre.[52]

[51] Notre thèse situe le déclin du répertoire à machines avec la chute de la reprise de *Circé* par la Comédie-Française en 1705, *Spectacles et machines au temps de Louis XIV (1659-1715)*, *op. cit*., p. 409-413.

[52] Claude et François Parfaict, *Histoire du théâtre François*, Paris, P. G. Le Mercier et Saillant, 1746, vol. 9, p. 39-40.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Tensions théoriques et pratiques : les stéréotypes compositionnels du répertoire à machines
  - Le poète reste-t-il le maître du spectacle ? L'approche cornélienne et ses limites théoriques
  - Écrire pour la scène. L'approche pratique de Donneau de Visé
- Les recettes du succès. De la critique théâtrale aux stratégies publicitaires
  - De l'éloge poético-politique au témoignage contemporain
  - La stratégie publicitaire des sujets et desseins. Les talents du peintre et du machiniste dans Les Amours du Soleil (1671)
- Conclusion. Les stéréotypes du succès ou succès stéréotypés ?

AUTEUR

Anthony Saudrais
Voir ses autres contributions
Université de Rennes II / Université de Rouen Normandie, anthony.saudrais@univ-rouen.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.