

L'Air de cour et le théâtre de collège au XVII^e siècle

John S. Powell (University of Tulsa)

Pendant les règnes d'Henri IV et Louis XIII, les Jésuites ont fourni à la jeunesse noble de France une éducation progressive. Leur programme d'instruction a donné aux étudiants de bonnes manières, une culture littéraire fondée sur l'antiquité, et une facilité gracieuse avec le langage. Dès le début, les Jésuites virent tout le bénéfice qu'ils pouvaient retirer de la pratique du théâtre pour les élèves des collèges qu'ils venaient de fonder. Ils adoptèrent donc l'usage, devenu générale au XVI^e siècle, surtout depuis Jodelle, de donner des représentations dramatiques dans leurs établissements.¹

Les beaux arts— en particulier la musique et la danse—ont été favorablement estimés par les pères Jésuites. « Notre noblesse », écrit l'abbé de Pure, « a toujours considéré la danse comme un des plus galants et plus honnêtes exercices où de tout temps les personnes les plus relevées ont tâché d'exceller et ont fait gloire de réussir. »² On voit que les Jésuites, en faisant danser des ballets à leurs écoliers, se conformaient au goût du jour et croyaient en réalité donner aux jeunes gens de la noblesse les premiers éléments d'un art nécessaire pour faire leur chemin dans le monde.

Au début du 17^{ème} siècle, plusieurs collèges ont fourni à leurs étudiants l'instruction sur divers instruments. Par exemple, les étudiants du collège anglais à St. Omer ont reçu des leçons quotidiennes sur les violes, le luth ou l'orpharion, le cithar, la flûte à bec et allemande, le violon taille, le hautbois, ou le basson ; d'ailleurs, on a donné à tous les étudiants l'instruction en chant et en danse.³ Les divers établissements scolaires, surtout ceux des Jésuites, étaient fréquentés, en

¹ Il n'est pas un hasard si plusieurs d'auteurs et dramaturges du dix-septième-siècle— parmi eux Corneille, Molière, d'Urfé—avaient été des étudiants aux collèges des jésuites.

² *Idées des spectacles anciens et modernes*.

³ La vie musicale et théâtrale de cet établissement est discutée dans William McCabe, "Music and Dance on a 17th-Century College Stage," *Musical Quarterly* 24 (1938) 313-22.

Belgique, comme en France, par la haute bourgeoisie et la noblesse. Lorsque la Princesse Isabelle de Belgique a visité le collège de St. Omer en 1625, elle assistait à un masque présenté par les étudiants ; elle est retournée pendant plusieurs jours successifs « et a passé quelques heures en écoutant notre musique ».⁴

« Le ballet est le côté vraiment original du théâtre des Jésuites. C'était le ballet qui faisait le principal attrait de leurs spectacles, et c'est là qu'ils ont déployé toutes les ressources de leur imagination. »⁵ Quoique Boysse parle du théâtre au mi-dix-septième siècle, il y a aussi documentation que les Jésuites ont fait des représentations théâtrales avec la musique et la danse pendant les deux premières décennies du 17^e siècle dans toute la France, la Belgique, et les Pays-Bas.

Selon Margaret McGowan, dès 1604 cinq joueurs d'instruments venaient quatre ou cinq fois par semaine au Collège Jésuite de Lille pour apprendre à danser aux écoliers, afin de les préparer à une représentation.⁶ En 1622 au collège de la Flèche, les écoliers ont présenté une tragédie latine (*Cosrhoem ab Heraclio victum*), qui se termina par des pyrrhiques dansées avec l'accompagnement d'une musique excellente.⁷ La même année à Pont-à-Mousson, lors des fêtes pour la canonisation des saints Ignace et François-Xavier, les étudiants du collège jésuite terminèrent la représentation d'une pièce française par des danses.⁸ En fait, les collèges jésuites fournissaient un des premiers lieux publics pour des représentations théâtrales. Les habitants des villes y accoururent en foule pour voir leurs tragédies latines embellies des intermèdes de musique et de danse.

D'ailleurs, ces représentations musicales et chorégraphiques ne furent pas limitées au nord de la France. En l'honneur de la venue du roi Louis XIII à Lyon en 1622, les élèves du Collège de la Trinité donnèrent une pièce avec intermèdes (*Philippe Auguste, donteur des Rebelles en la journée de Bouvines*). Le spectacle

⁴ Cité *ibid.* 316.

⁵ Ernest Boysse, *Le Théâtre des Jésuites* (1880), ?

⁶ Margaret M. McGowan, *L'Art du ballet de cour en France*, (Paris, 1963), 208.

⁷ *Ibid.*, 211.

⁸ Le père Périn Wapy de Verdun : *Les Honneurs et applaudissements rendus par les colleges de la compagnie de Jésus. Université et Bourgeois de Pont à Mousson en Lorraine, l'an 1623 aux SS. Ignace et François Xavier, 1623*, p. 52 ; cité *ibid.*, 211n.

s'est terminé par un ballet, le *Ballet des Chasseurs*, inventé sans doute pour flatter l'amour de Louis XIII pour la chasse ; ceci a donné au roi l'idée, peut-être, pour un ballet de sa propre composition treize ans après, *Le Ballet de la Merlaison* (1635).⁹ Pendant cette même visite royale, le Collège de Lyon a donné la *Pastorelle sur les victoires de la Pucelle d'Orléans* pour honorer la Reine-Mère, Anne d'Autriche. Cette pastorale a été accompagnée par la musique des luths, clarions, violons, et les danses des pasteurs, des satyres et des nymphes. Très peu de détails ont été conservés sur la poésie chantée dans les tragédies et les ballets des pères Jésuites : les livrets qui offrent les vers sont très rares. Les comptes-rendus contemporains parlaient du rôle de la musique dans ces représentations en termes très vagues, et ils oublient de nous apprendre les noms des compositeurs et des interprètes, ni d'en conserver la partition musicale. Donc, les peu d'exemples musicaux et chorégraphiques de ce répertoire sont tous des plus précieux—parce qu'ils doivent représenter un élément théâtral qui n'est pas autrement conservé.

Quelle est la nature de la musique vocale dans le théâtre de collège au XVII^e siècle ? En vue des attitudes progressives des pères Jésuites vers le théâtre, on pourrait imaginer que la musique serait composée dans le style le plus à la mode. On pourrait déduire ceci d'un récit de la visite de Louis XIII à Avignon en 1622, composé par le Père Gelliot. Ici l'auteur a rapporté que :¹⁰

« L'après-dinée du 18, Sa Majesté vint au Collège des Pères de la Compagnie de Jésus avec son Altesse, le duc de Savoie, où elle fut accueillie d'une belle et ingénieuse action théâtrale qu'elle agréa grandement. Le sujet était *Le Duel de la juste rigueur et la clémence*. Que, dès le commencement de ces troubles, Sa Majesté a senti dedans son cœur royal, qui a comme servi de pré à ces deux combattants. Les airs, que M. Intermet avait composés, ravirent tellement le roi et toute sa cour que toutes les parties furent tirées des mains des musiciens et sa Majesté

⁹ McGowan, op. cit., 212

¹⁰ Marcel Chossat, *Les Jésuites et leur oeuvres à Avignon 1653-1768*, 229-3.

en voulut une copie et ouïr encore M. Intermet à la messe à Saint-Louis, où il lui a commandé de se trouver.»

Sauvaire Intermet, chanoine de l'église Saint-Agricol à Avignon, était un compositeur fortement estimé dans le sud de la France—« l'un des Orphées de notre temps », dit le Père Gelliot. Quelle était cette "belle et ingénieuse action théâtrale" dont les airs, composés par M. Intermet, ravirent à tel point l'auditoire qu'ils furent tirés par les courtisans des mains des musiciens? Il va sans dire que, pour divertir le roi, M. Intermet a composé ces airs dans le style des airs les plus à la mode à la cour de France.¹¹

* * * * *

Quoi qu'il en soit, nous avons deux pièces de théâtre scolaire qui conservent la musique de cette période : le premier provient de la fin du règne d'Henry IV (1589-1610), la seconde du commencement du règne de Louis XIII (1610-1643). Ces pièces contiennent les airs chantés sous deux formes—les deux formes dans lesquelles ils sont trouvés dans la première décennie du 17^{ème} siècle. Il s'agit de l'air polyphonique à quatre voix de dessus, haute-contre, taille, et basse-contre ; et l'air mélodique avec accompagnement de la basse-continue du luth et viole.

D'abord, nous considérerons *La Céciliade* (1606), une tragédie française en cinq actes dérivée des vies des saints, et représentée à la Maîtrise de Notre Dame de Paris.¹² Cette œuvre fut écrite par Nicolas Soret, "Maître de grammaire des enfants de chœur de l'Église de Paris," et la musique était de la composition

¹¹ Selon le Père Fouqueray, cette "belle et ingénieuse action théâtrale" avec musique en fait peut avoir été un opéra ; voyez *l'Histoire de la Compagnie de Jésus en France*, vol. III, p. 483).

¹² Voyez K. G. Fellerer, « N. Sorets 'La Céciliade' mit Musik von A. Blondet (1606) : Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Oper, » *Festschrift Joh. Biehle zum 60. Geburtstag* (Leipzig, 1930).

d'Abraham Blondet, Maître de Musique du même Église.¹³ La pièce et la partition musicale furent publiées séparément par deux éditeurs parisiens ([image 1 et 2](#)).

La préface nous informe que cette tragédie fut composée pour remplacer le concert annuel en honneur de Ste. Cécile, ce qui a été décommandé pendant cette année dû à l'épidémie qui avait affligé Paris ([image 3](#)). Évidemment, *La Céciliade* fut composée dans l'imitation des tragédies latines représentées aux collèges des jésuites. La pièce est encadrée par un prologue et un épilogue chantés, celui-ci dérivé en partie de l'Office de St. Cécile. En plus des chœurs traditionnels qui marquent la division entre les actes, il y a plusieurs airs chantés qui ont lieu pendant les actes. L'air de Valerian du premier acte ("La Nymphé que i'adore"), l'épithalame chanté dans le second acte ("Io, o Hymené"), et le cantique du martyr de St. Cécile ("Si mon ame fut onc esprise") sont tous airs pour la voix seule—comme on voit clairement par les indications marginales. Néanmoins, toute la musique pour *La Céciliade* est composée pour l'ensemble avec les paroles paraissant sous chacune des quatre parties.¹⁴ Selon Jeanice Brooks:¹⁵

¹³ Sur la vie et œuvres d'Abraham Blondet, voyez F. J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens* (Paris, 1883) I : 447 ; Robert Eitner, *Quellenlexikon* (Graz, 1959), I:69; Th. Bonnin et A. Chassant, *Puy de musique, érigé à Évreux, en l'honneur de madame Sainte-Cécile* (Evreux, 1857) 71 ; F.-L. Chartier, *L'Ancien chapitre de Notre-Dame de Paris et sa maîtrise* (Paris, 1897), passim.) ; Edmond Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, (Bruxelles, 1867) I :130) ; Madeleine Jürgens, *Documents du minutier central concernant l'histoire de la musique* (Paris, 1974), I :637-38.

¹⁴ Comme François Lesure écrit : "Finally, in the early years of the seventeenth century, theatrical performances, mostly favoured by the Jesuits, called for musical collaboration, often of considerable importance. One such was the *Céciliade* staged in 1606 by Soret, into which Abraham Blondet, *maître de musique* at Notre-Dame, introduced a large number of four-part choruses in very 'vertical' style, including not only the hymn sung by St. Cecilia in her boiling cauldron but also the song of Valerianus, for which one might justifiably have expected a solo voice." (Gerald Abraham, ed., *New Oxford History of Music*: "The Age of Humanism 1540-1630", 252.)

¹⁵ Jeanice Brooks, (*Courtly Song in Late Sixteenth-Century France* (Chicago : University of Chicago Press, 2000), 30. Aussi, voyez Frank Dobbins, "The Lute Airs of Charles Tessier", *Lute Society Journal* XX (1978) 1-39 [at p. 3]: "the present manuscript may support the hypothesis that there was in fact no sacrosanct urtext but merely a melody and bass with clear harmonic implications and that part-book printing was thus a formality providing a blueprint for varied performing permutations."

That fully texted polyphonic vocal parts represent nothing more than a conventional publication format for this repertory is illustrated by the way several pieces from the *Balet comique de la Royne* appear in the print dedicated to the spectacle. The volume was produced in collaboration by the royal printer Mamert Patisson and the firm of Le Roy & Ballard, who printed the musical numbers. It seems reasonable to suppose that they did so in the same manner as for their normal music collections. In one instance, the print describes an interlude performed by the castrato singer Etienne Le Roy and seven recorder or flute players; the piece is included on the following folios ([image 4](#)). The written description states clearly that only one part was sung, while the rest were played on wind instruments. But the music printed on the following pages—a five-voice strophic air—is presented as five fully texted vocal lines.

En tout cas, nous pouvons observer en l’Air de Valerian beaucoup de caractéristiques, tant poétiques que musicales, de l’air de cour du temps ([image 5](#)). Les paroles sont indistinguibles—en la forme et le contenu—de celles de la poésie profane :

La Nymphé que j’adore,
Plus belle que Cypris :
D’un soucy me devore,
Et ravit mes esprits.
Helas amour la cruauté
Loge t’elle en si grand’ beauté.

La forme strophique, les mesures sans barres isométriques, le ton plaintif—tous sont caractéristiques tant musicales que poétiques de l’air de cour. La première partie de l’air emploie le signe binaire, avec rythmes qui se conforment à la déclamation de texte. Les lignes de barre apparaissent à la fin de chaque ligne de vers. Le mètre du vers est souligné musicalement par des notes longues à la coupe et à la fin du vers—et avec une longue syllabe correspondant à une note

relativement longue, et à une syllabe courte à une note courte. Naturellement, c'est un vestige de la musique mesurée. La deuxième partie de l'air se divise en groupements ternaires, avec un caractère de la danse et le rythme de l'hémiole ([image 6](#)).

* * * * *

Dès le commencement du XVII^e siècle, le Collège des Jésuites de Bruxelles intercalait des intermèdes de chant et de danse entre les actes des tragédies latines. En 1613, par exemple, les élèves dansèrent un ballet pendant une séance théâtrale donnée en l'honneur du fondateur du Collège, le Cardinal Farnèse, duc de Parme et gouverneur des Pays-Bas.¹⁶ Comme les collèges jésuites en France, le Collège des Jésuites de Bruxelles représentait les tragédies deux fois pendant l'année scolaire. Au mois d'août, pour la distribution des prix, les élèves de rhétorique donnaient la grande tragédie en cinq actes accompagnée du ballet. Pendant les vacances du carnaval, les élèves de seconde présentaient la petite pièce en trois actes—soit une comédie, une pastorale, ou une tragi-comédie, aussi avec musique et danse.¹⁷

En février de 1614, les étudiants du Collège Jésuite de Bruxelles représentèrent la *Comédie Guillaume, duc d'Aquitaine, conte de Poitiers*.¹⁸ Cette pièce anonyme fut donnée en l'honneur du patron du collège, Philippe-Guillaume, comte de Buren et son épouse, Eleanor de Bourbon ([image 7](#)). Ils lui donnèrent pour parrain et modèle Saint Guillaume X, duc d'Aquitaine, et sa

¹⁶ Selon Rahlenbeck, ce divertissement comprenait la *Tragédie d'Albert* et la *Comédie d'Isabelle*, qui fut représentée à l'occasion de leur distribution des prix du 12 septembre 1613 « avec d'autres intermèdes qui, suivant l'usage, ne se rapportaient en rien à l'action principale et permettaient aux jeunes élèves des preuves de leur souplesse, de leur agilité, de faire rire après avoir fait pleurer. » (Charles Rahlenbeck, « Le Théâtre des Jésuites en Belgique, 1540-1640 » *Revue de Belgique* [1888], 54-95 [à 66-67]).

¹⁷ Dans la plupart des collèges ces pièces étaient exécutés dans la Salle des Actes, un endroit où des thèses ont été défendues et cela s'appelait souvent la Salle de Tragédie—comme dans le Collège De Pau, "où un rideau est descendu, séparant les spectateurs de l'étape." Plus souvent les exécutions données à la fin de l'année avaient lieu dans dans la cour du collège, comme a été fait à Louis-le-Grand.

¹⁸ Oxford, Bodleian Library, MS Add. A. 33. Voyez Frank Dobbins, "Music in French theatre of the late sixteenth century," *Early Music History* 13 (1994), 85-122 [à 113-14].

légende se déroule en une série de tableaux en latin et en français. La nature bilingue de cette pièce est reflétée dans les deux pages de titre, la première en latin ([image 8](#)) et la seconde en français ([image 9](#)).¹⁹

Ici, les pères jésuites ont conçu une solution ingénieuse aux problèmes posés par les passages prolongés en latin : la pièce fait alterner des scènes en latin avec des scènes en français ([image 10](#)). Pour les deux premiers actes, l'histoire se développe principalement par des épisodes en latin. Les scènes plus intimes—celles entre Guillaume et ses filles, entre Louis VII et ses filles, entre Guillaume et les personnages allégoriques de La Vertu, la Noblesse, la Gloire, l'Honneur, et la Puissance, et le chœur des Anges—sont toutes en français. L'acte final—qui dramatise la tentation de Guillaume, son salut par la Vierge, et sa mort et redemption— est entièrement en latin.

D'ailleurs, ces scènes bilingues sont intercalées avec des représentations de musique et de ballet. Le genre de la comédie-ballet, que Molière allait créer avec Lully dans les années 1660, trouvait des échos sur la scène du Collège Jésuite de Bruxelles. Dans le premier acte, La Vertu chante un air accompagné du luth et viole –un air en lequel chaque strophe est intercalée avec des discours par l'Honneur et la Gloire ([image 11](#)). Cet air partage plusieurs des particularités de l'air de cour contemporain : la forme strophique, l'accompagnement du luth, et le style syllabique ([image 12](#)). Dans la scène 6 du premier acte, la Vertu, la Noblesse, la Puissance, la Gloire, et la Force associent leurs voix pour chanter une chanson de victoire pour Guillaume ([image 13](#)); cette chanson a le caractère d'une danse, qui suggère qu'il pourrait avoir été accompagné de chorégraphie.

Le deuxième acte conclut avec un remarquable « ballet des onze anges » dans lequel, selon l'abrégé, « Les Anges consolent Guillaume, et l'arment contre

¹⁹ Selon Boyssse, les tragédies avec des intermèdes de musique et de danse étaient représentées dans des collèges jésuites deux fois pendant l'année scolaire. La grande pièce en cinq actes et accompagnée du ballet était jouée par les élèves de rhétorique, à la distribution des prix à la fin de l'année. La petite pièce, en trois actes, était jouée par les élèves de seconde pendant les vacances du carnaval. La *Comédie Guillaume, duc d'Aquitaine, conte de Poitiers* appartient à la dernière catégorie.

les tentations des diables du signe de la S. Croix, et noms de Jesus, et MARIA qu'ils expriment par un balet» ([image 14](#)). Ces danses soutiennent une ressemblance saisissante aux danses géométriques trouvées dans les ballets de cour des Valois... comme le *Ballet des Polonais* (1573), le *Balet Comique de la Reine* (1581) et, en particulier, *Le Ballet de Monsieur de Vendosme*, autrement dit le *Ballet d'Alcine*. Dans le dernier ballet de 1610, des messages symboliques ont été codés dans les formes géométriques des danseurs.²⁰ Assurément *Le Ballet de Monsieur de Vendosme*, ou un autre comme lui, a servi d'inspiration au « ballet des onze anges ».

Dans toutes ces occasions, la musique et la danse ne sont pas purement ornements ; plutôt, elles sont inextricablement liées au drame. Le troisième acte conclut avec une véritable cantate latine ([image 15](#)) pour le chœur et solo avec l'accompagnement de luth, qui peint la réception de l'âme de Guillaume dans le paradis ([image 16](#)).

La nature lyrique et chorégraphique de la *Comédie Guillaume, duc d'Aquitaine, conte de Poitiers* de 1614 annonce le théâtre lyrique du plus célèbre des collèges jésuites : le Collège de Clermont—plus tard rebaptisé le Collège Louis-le-Grand. On sait que sur la scène de ce collège, commençant dans les années 1660, les ballets et les intermèdes de chant et chœurs sont représentés entre les actes des tragédies latines. Ces intermèdes musicaux aboutirent aux véritables opéras exécutés par les élèves du Collège qu'assistaient des musiciens professionnels. Mais dans la *Comédie Guillaume, duc d'Aquitaine, conte de Poitiers*, l'intégration des arts—l'air de cour, la chanson à danser, le ballet, et la cantate sacrée—est particulièrement remarquable. Elle fait témoignage éloquent au fait que les collèges jésuites en France et en Belgique ont emprunté à la

²⁰ Dans le *Ballet de Monsieur de Vandosme*, douze chevaliers sont changés en douze nymphes, et indiquent aux spectateurs leur transformation par la définition le nom de leurs enchantress, Alcine "[They] formed this first pattern, A: they held it for a beat, half facing front, half facing back, and from this first one they moved into a second one, L..." (Franko, Mark, *Dance As Text: Ideologies of the Baroque Body*. [Cambridge, 1993] 17).

dernière mode de la musique profane et sacrée pour leurs représentations
scolaires.