

Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane : un ballet de Charpentier pour le collège d'Harcourt

Marie Demeilliez

▶ **To cite this version:**

Marie Demeilliez. Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane : un ballet de Charpentier pour le collège d'Harcourt. Bulletin Charpentier, 2014, 4, pp.3-20. halshs-01300737

HAL Id: halshs-01300737
https://shs.hal.science/halshs-01300737

Submitted on 11 Apr 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



N° 4

- 2014 -

Bulletin

- UMR 7323 CESR/Université de Tours -
Centre de musique baroque de Versailles

Sommaire

Marie Demeilliez

Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane: un ballet de Charpentier pour le collège d'Harcourt 3

Paul-André Dubois

Marc-Antoine Charpentier au risque de la mission abénaquise du Canada 21

- UMR 7323 CESR/Université de Tours -
Centre de musique baroque de Versailles

Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane : un ballet de Charpentier pour le collège d'Harcourt

De l'activité de Marc-Antoine Charpentier au service des jésuites nous sont parvenus un vaste répertoire religieux ainsi que le célèbre « opéra chrétien » *David et Jonathas* (1688), l'une des rares partitions composées pour le collège Louis-le-Grand qui soit conservée. Alors que le musicien est maître de musique au collège des Révérends Pères pendant plusieurs années[1], l'on sait peu de choses de sa participation aux somptueuses représentations théâtrales dont le collège s'est fait une spécialité, hors la composition d'une autre tragédie en musique, *Celse martyr*, donnée en 1687, dont la musique est perdue[2]. Peut-être fournit-il quelques airs pour les grands ballets offerts par les jésuites chaque année à l'occasion de la distribution des prix? Les compositeurs en sont rarement connus et la musique n'a été qu'exceptionnellement conservée[3]. Si l'on ignore l'éventuelle contribution de Charpentier aux ballets jésuites, il est au moins l'auteur d'un ballet de collège composé quelques années avant d'entrer au service de la Compagnie de Jésus : le cahier XXIII du tome 17 des *Mélanges* conserve en effet la partition d'une *Ouverture du prologue de Polieucte pour le colege d'Harcourt* (H.498)[4], suivie de plusieurs danses. Dépendant de l'université de Paris, le collège d'Harcourt était situé rue de la Harpe, à l'emplacement de l'actuel lycée Saint-Louis. L'heureuse découverte du programme imprimé à l'occasion de la représentation de *Polyeucte* par les élèves du collège le 8 août 1680 permet un regard neuf sur cette œuvre incomplète, rétablissant l'ordre de succession des différentes pièces et donnant une cohérence à cet ensemble désordonné.

Le programme, intitulé *Polieucte martyr, tragédie chrestienne, traduite en latin du françois de Monsieur Corneille l'aisné, sera représentée au collège de Harcour pour la distribution des prix, Le huitiéme d'Aoust, à une heure après midy*, révèle que l'ouverture et les danses de Charpentier s'intégraient à un « ballet d'attache » mêlé de récits déclamés, intitulé *Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane*, dont les entrées constituaient le prologue puis les intermèdes de la tragédie de Corneille. Il fut imprimé par François Le Cointe, qui exerçait dans le quartier latin, et dont l'on retrouve le nom sur de nombreux programmes des collèges de l'université, des années 1660 aux années 1680[5]. Deux exemplaires en sont connus, l'un conservé à la bibliothèque municipale de Rouen, l'autre à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich[6]. Suivant un usage propre au théâtre de collège, cet in-4° de huit pages, destiné tout à la fois à servir d'invitation à la représentation et à être distribué aux spectateurs, donne les principales informations favorisant la compréhension de la tragédie et du ballet : distribution des rôles, sujet de la pièce, résumé de chaque entrée du ballet. Contrairement à d'autres années, le détail de chaque acte et de chaque scène de la tragédie latine n'est pas publié, la pièce de Corneille étant supposée connue des spectateurs et son auteur, sans doute l'un des régents du collège[7], a « suivy fidellement

1. Bien que les documents précis fassent défaut sur la période d'activité et sur l'activité même de Charpentier chez les Révérends Pères, on sait que du milieu des années 1680 à 1698 (date de sa nomination à la Sainte-Chapelle), Charpentier exerce à la fois rue Saint-Jacques comme maître de musique de l'église du collège et rue Saint-Antoine comme maître de musique de l'église de la maison professe, pour lesquelles il compose une importante musique religieuse. Voir Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 2/2004, p. 207-243 et Patricia M. Ranum, « Marc-Antoine Charpentier compositeur pour les Jésuites, 1687-1698 : quelques considérations programmatiques », *Marc-Antoine Charpentier, Un musicien retrouvé*, éd. C. Cessac, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 231-246.
2. Si la partition de cette tragédie en musique est perdue, plusieurs exemplaires du programme et du livret sont conservés comme F-Pn Rés Yf 437 et 438.
3. Si les compositeurs des intermèdes vocaux sont souvent nommés dans les programmes imprimés pour les représentations (à la fin du XVII^e siècle, outre Charpentier, on relèvera les noms de Claude Oudot, de Jean-Baptiste Lallouette et d'André Campra), les compositeurs des airs de ballet sont généralement anonymes. On conserve néanmoins les partitions de Pascal Collasse et de Pierre Beauchamps pour des ballets dansés dans les années 1680 dans un volume de la collection Philidor conservé à la BnF : *Les Ballets des Jesuistes, Composé par Messieurs Beauchant, Desmatins et Collasse, Recueillie par Philidor Laisné en 1690*, F-Pc Rés F 516. Sur la musique dans les activités dramatiques des collèges parisiens, voir Marie Demeilliez, *« Un plaisir sage et réglé ». Musiques et danses sur la scène des collèges parisiens (1640-1762)*, thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, 2010.
4. Le cahier XXIII rassemble d'autres musiques de scène : la *Sérénade pour le Sicilien* (H.497) et le *Prélude pour l'Enfant prodigue* (H.399a) notamment. L'*Ouverture du prologue de Polieucte pour le colege d'Harcourt* est coté H.498 dans le catalogue d'Hugh Wiley Hitchcock, *Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier : catalogue raisonné*, Paris, Picard, 1982.
5. Installé d'abord rue Saint-Jacques, « près le collège du Plessis-Sorbonne », François Le Cointe est l'imprimeur privilégié de cet établissement jusqu'à la fin de sa carrière, puis, ayant déménagé rue des Sept-Voies (actuelle rue Valette), parallèle à la rue Saint-Jacques, il élargit dans les années 1680 sa clientèle aux programmes des collèges des Grassins, de Beauvais, de La Marche et au collège d'Harcourt. Pour ce dernier, il est l'auteur de trois autres programmes, en 1682, 1684 et 1687.
6. F-R Pelay 308 ; D-Mbs 4 P.o.gall. 175, 8. Ce dernier est consultable en ligne à cette adresse : http://reader.digitalesammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10056146_00005.html
7. L'auteur de la traduction latine de *Polyeucte* n'est pas connu : l'usage était cependant qu'un professeur du collège, souvent celui de rhétorique, soit chargé de la composition de la tragédie.

dans la traduction de cette tragedie, l'ordre & les pensées » de Corneille. Seule est donc rapportée l'inspiration de la pièce, le martyre de saint Polyeucte :

— Ce Martyre est rapporté par Surius[8], sur le neuviéme de Janvier.

Polieucte vivoit en l'année 250 sous l'Empereur Decius, il étoit Armenien, ami de Néarque, & gendre de Félix, qui avoit la commission de l'Empereur pour faire éxécuter ses Edits contre les Chrétiens. Cét ami l'aiant resolu à se faire Chrétien, il déchira les Edits de l'Empereur qu'on publioit, arracha les Idoles des mains de ceux qui les portoient sur les Autels pour les adorer, les brisa contre terre, résista aux larmes de sa femme Pauline, que Félix emploia pour le ramener à leur culte, & perdit la vie par l'ordre de son beau-père, sans autre Baptême que celuy de son sang[9].

Pour le lecteur qui n'a pu assister à la représentation, le programme devient la clé de compréhension de la partition, alors même qu'il peut ne pas correspondre parfaitement à la réalité du spectacle[10]. Il nourrit aussi l'histoire du théâtre du collège d'Harcourt dont les sources sont rares. Il permet enfin de réinscrire la partition de Charpentier dans la tradition du ballet de collège, en le comparant aux ballets jésuites contemporains et au répertoire des autres collèges de l'université.

Théâtre et danse au collège d'Harcourt

La pratique théâtrale existe dans les collèges de l'université de Paris depuis le XVe siècle au moins[11]. À la fin du XVIIe siècle, la plupart des grands collèges s'y adonnent et, d'après les documents conservés, semblent avoir fait représenter jusqu'à trois pièces publiques par an. Les plus élaborées sont, comme au collège des jésuites, celles préludant à la distribution des prix à la fin du mois de juillet ou au début du mois d'août. Tous les collèges de la faculté des arts de Paris touchent au théâtre, mais la fréquence et le luxe de leurs représentations varient considérablement d'un établissement à l'autre, le collège d'Harcourt demeurant, l'un des établissements dont les spectacles furent les plus développés[12].

L'on conserve les traces d'une quarantaine de représentations publiques données au collège d'Harcourt entre 1646 et 1756, toutes associées à la distribution des prix de fin d'année (voir annexe 2). Cette production irrégulière traduit très probablement des sources irrégulièrement conservées : aucun spectacle n'est connu entre 1657 et 1673, une quinzaine d'années au cours desquelles le collège est pourtant considéré comme « l'un des plus célèbres, des plus fréquentés et des plus disciplinés de l'université[13] » et n'affronte pas de difficultés qui justifieraient l'arrêt de toute activité théâtrale[14]. Le socle de chaque représentation est une tragédie jouée par les collégiens, généralement en cinq actes, en latin, puis, dès la fin du XVIIe siècle, en français[15]. Si quelques pièces semblent avoir été composées spécialement pour la scène collégienne, les régents du collège d'Harcourt n'hésitent pas à adapter les œuvres d'auteurs célèbres, de leur siècle ou de l'Antiquité : outre *Polyeucte* de Pierre Corneille font partie du répertoire du collège la traduction du *Trimunus* de Plaute (1696), de *l'Œdipe* de Sophocle (1699), puis, données régulièrement au XVIIIe siècle, des versions expurgées de leurs personnages féminins de l'*Athalie* de Racine, devenue *Joas*, et de l'*Absalon* de Duché de Vancy (voir annexe 2). Autour de la tragédie, outre des prologues et des discours, des entrées dansées sont parfois disposées entre les actes. Dans les années 1690, la danse disparaît, remplacée par des intermèdes chantés, quand il y a musique.

8. Il s'agit de Laurentius Surius (1522-1578), moine chartreux allemand, auteur d'un recueil de vies de saints en six volumes, *De probatis vitis sanctorum ab Al. Lippomano olim conscriptis, nunc primum emendatis et auctis* (1570-1576).
9. Programme de la tragédie, p. 2 : ce résumé reprend celui fait Corneille pour l'« Examen » de *Polyeucte martyr* dans l'édition de ses œuvres de 1660.
10. Dans le répertoire du collège jésuite voisin, mieux documenté, le cas n'est pas rare de divergences entre le programme conservé et d'autres sources. Voir par exemple le cas du ballet de *Sigalion* dansé en 1689 dont des notes manuscrites sur un exemplaire annoté du programme révèle que plusieurs entrées ne furent pas dansées ou furent inversées, le programme offrant dès lors une version idéale de la représentation. Voir Marie Demeilliez, « Les airs instrumentaux de Pascal Collasse », *Archéologie d'un spectacle jésuite : Polymestor et* Sigalion ou le secret *(1689)*, *Revue XVIIe siècle*, 238 (janvier 2008), p. 57-75.
11. Voir Matthieu Ferrand, *Le théâtre des collèges parisiens au début du XVIe siècle : textes et pratiques dramatiques*, thèse de doctorat, Paris, EPHE, 2013, et Jelle Koopmans, « Polémiques universitaires sur la scène », *Le théâtre polémique français, 1450-1550*, éd. M. Bouhaïk-Gironès, J. Koopmans et K. Lavéant, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 77-87.
12. Voir le « catalogue des représentations théâtrales données dans les collèges parisiens (1640-1762) proposé en annexe de notre thèse *« Un plaisir sage et réglé »*, *op. cit.*, vol. II.
13. *État de l'université*, rédigé vers 1664 par le chancelier de Sainte-Geneviève, Paris, P. Lallemant. F-Psg Ms 577 (f. 445).
14. Sur l'histoire du collège d'Harcourt, voir Henri L. Bouquet, *L'Ancien collège d'Harcourt et le lycée Saint-Louis*, Paris, Delalain, 1891. Sur ces années, voir p. 300-312.
15. Comme au collège Mazarin, avant de renoncer à la langue latine pour la tragédie, plusieurs représentations font cohabiter les deux langues. Au collège d'Harcourt, les pièces sont plusieurs fois données intégralement en latin et en français, avec deux distributions différentes (acte I latin puis acte I français, acte II latin, acte II français, etc.) entre 1688 et 1696 (voir Annexe 2).

L'évolution du répertoire dramatique du collège d'Harcourt et de la place accordée à la danse est intimement liée aux règlements pris par l'université de Paris pour encadrer la pratique théâtrale en ses collèges[16]. Rattaché à la faculté des arts de l'université, le collège d'Harcourt a, comme tous les grands collèges, une double vocation : collège de fondation, il accueille des étudiants boursiers de l'université répondant à des critères géographiques précis (majoritairement venus de Normandie[17]) qui vivent en communauté. Collège de plein exercice, il dispense un enseignement pour le cursus de grammaire, d'humanités et de philosophie, non seulement aux boursiers, mais aussi, contre argent, à des externes et à des pensionnaires, qui passent ensuite les examens et les diplômes organisés par l'université de Paris[18]. Même si l'administration du collège est placée sous l'autorité d'un proviseur assisté de deux principaux, c'est le recteur de l'université, élu chaque trimestre parmi les membres de la faculté des arts, qui constitue l'instance suprême du collège en matière de discipline et d'administration.

En janvier 1648, un mandement du recteur Godefroy Hermant défend d'introduire des danseurs dans les tragédies et interdit la mise en scène de comédies[19] : le collège d'Harcourt et le collège du Cardinal Lemoine, qui avaient chacun donné un ballet dans les années 1640, suppriment la danse de leurs représentations pour les décennies suivantes. Dans les années 1680, le souvenir du mandement de 1648 s'est probablement estompé et plusieurs collèges de l'université réintroduisent des ballets entre les actes de leurs tragédies, sur le format des distributions des prix du collège jésuite voisin : le collège de La Marche[20], le collège de Montaigu[21] et surtout le collège d'Harcourt qui intègre des ballets à toutes ses représentations (voir annexe 2). Les trois établissements ont recours à des maîtres à danser professionnels pour ordonner leurs spectacles. Mais, alors que les ballets des jésuites du collège Louis-le-Grand attirent un public nombreux jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, les collèges de l'université de Paris sont à nouveau contraints de renoncer à la danse par un mandement du recteur Charles Rollin qui, en 1695, interdit dans le théâtre de collège tout travestissement et toute entrée dansée :

— « Nous défendons que soit acceptée dans un collège de l'université cette habitude néfaste, qui, introduite de l'extérieur dans nos mœurs, pénètre insidieusement jusque dans l'Académie ; néfaste, dis-je, l'habitude de faire monter sur la scène, aux côtés de jeunes gens bien nés et honnêtes, des mimes, des comédiens, des danseurs, des histrions, des bouffons et d'autres fléaux publics de ce type, qui font dire, si seulement à tort, que les bonnes mœurs sont corrompues. En outre, d'après la loi divine, on doit veiller à ce qu'*une femme ne porte pas un costume d'homme et qu'un homme ne revête un habit de femme, car quiconque fait cela est une abomination pour Dieu* [Deut. 22, 5] ; aussi nous défendons qu'à l'avenir, des personnages féminins soient insérés dans les tragédies[22]. »

Cette décision serait la conséquence de l'indignation suscitée par un ballet dansé au collège de La Marche l'avant-veille, le même jour que se tenait un service à Notre-Dame en l'honneur de François de Harlay, archevêque de Paris et ancien proviseur du collège, décédé quelque temps auparavant :

— « MM de l'université ont fait depuis peu un règlement contre les tragédies dans les collèges, auquel le collège de La Marche a donné occasion. Le mesme jour que l'on faisoit à Nostre-Dame, qui estoit le 11 d'aoust 1695, un service pour feu M. de Harlay, archevesque de Paris, qui estoit leur proviseur, ils firent la représentation de leur tragédie avec des ballets & des danses. Cela parut à ces MM. si à contretems, de si mauvais goust & si indécent, qu'ils ont statué que désormais il n'y aurait plus dans les tragédies ny danseurs ni reynes, c'est-à-dire d'acteurs habillés en reynes[23]. »

16. Dès le XV^e siècle, de nombreux arrêts réglementent les éventuels excès liés aux pratiques théâtrales. Voir Matthieu Ferrand, « Le théâtre des collèges, la formation des étudiants et la transmission des savoirs aux XV^e et XVI^e siècles », *Camenulae*, 3 (juin 2009), 11 p. http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Mathieu_2.pdf
17. La faculté des arts de l'université de Paris est constituée de quatre nations, auxquelles sont rattachés les collèges : la nation de France, la nation de Normandie, la nation de Picardie et la nation d'Allemagne, qui correspondent à l'origine géographique des régents et des boursiers des différents collèges. Le collège d'Harcourt est attaché à la nation de Normandie.
18. Sur la structure administrative de l'université de Paris et des collèges, voir l'ouvrage de Marie-Madeleine Compère : *Les collèges français, 16^e-18^e siècles, Répertoire 3 – Paris*, Paris, Institut national de recherche pédagogique, 2002.
19. Arch. Bibl. Sorbonne, registre 101 (« Répertoire général ou table méthodique des matières contenues dans les registres des conclusions de l'université, de 1622 à 1728 »), p. 224 : « deffense de mettre aucun danseur dans la représentation des tragedies ; ny d'y representer aucune comedie » ; Arch. Bibl. Sorbonne, registre 28, f. 15 : « Mandement du recteur Godefroid Hermant, au sujet des représentations théatrales et des classes de philosophie dans les collèges » (17 janv. 1648), f. 16 : « Autre mandement sur la discipline scholaire » (1^er oct. 1648). Les deux mandements concernés sont reproduits dans Charles Jourdain dans son *Histoire de l'Université de Paris au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1862-1866, vol. II, pièces justificatives CI et CII.
20. Au collège de La Marche, des ballets sont connus pour les distributions des prix de 1681 (*Le Triomphe de la liberté*), 1684 (*Le Triomphe de l'Empire*) et 1686 (*Le Triomphe de la religion chrétienne*).
21. Au collège de Montaigu, le ballet de *La vertu récompensée* est donné pour la distribution des prix de 1682.
22. Arch. Nat., MM 242, pièce 27, *Mandatum Rectoris* du 13 août 1695, § I : « Igitur quod spectat ad Tragœdias quae sub anni finem exhiberi solent, vehementer reprobamur, atque adeo in collegia universtatis admitti vetamus perversam illam consuetudinem, qua aliunde in nostros mores invecta grassari in Academiam quoque furtim molitur ; perversam, inquam consuetudinem producendi in theatra cum ingenuis et honestis adolescentibus mimos, comœdos, saltatoros, histriones, scurras et alias ejusmodi publicas pestes, quibus bonos mores corrumpi utinam falso jactaretur. Praetaerà cum divinâ lege cautum sit, *ne induatur mulier vesse virili, ne vir statur vesse feminia, abominabilis enim apud Deum est, qui facit haec* [Deut. 22, 5] ; vetamus quoque ne in posterum muliebres personæ tragœdiis inserantur. »
23. Arch. Nat., MM 242, pièce 20, f. 3^v.

Au-delà du prétexte circonstanciel, le mandement de Rollin s'insère dans un renouveau de la querelle sur la moralité du théâtre[24], déclenché quelques mois plus tôt par la publication en tête d'un volume d'œuvres de Boursault de la *Lettre d'un théologien […] pour savoir si la Comédie peut être permise, ou doit être absolument défendue* signée par Caffaro. Cet écrit bienveillant pour le théâtre allait déclencher une série de violentes répliques, dont une *Décision faite en Sorbonne touchant la comédie*[25] réfutant les arguments de Caffaro. Le règlement de Rollin qui est personnellement défavorable au théâtre scolaire[26], s'enracine ainsi dans des arguments plus profonds que l'indignation passagère face à un ballet programmé un jour de deuil. Il est suivi d'effets durables : à partir de 1695, danseurs et rôles féminins disparaissent définitivement de la scène des collèges de l'université de Paris. La musique n'est plus chorégraphiée et des rôles masculins – frère, confident – sont substitués aux personnages de femmes, lors même qu'il s'agit de la reprise d'épisodes bibliques ou de pièces du répertoire, qu'il s'agit d'aménager. Le collège d'Harcourt conforme ses représentations à ces nouveaux règlements en privilégiant désormais le genre de la tragédie religieuse avec des insertions musicales. Le répertoire du collège se rapproche dès lors de celui de la Maison royale de Saint-Cyr, dont il va d'ailleurs reprendre et adapter deux tragédies : *Athalie* de Racine devenue *Joas* (les personnages de femmes ayant été supprimés) et *Absalon* de Duché de Vancy[27].

Le programme du *Combat de l'amour divin et de l'amour profane* ne dit rien des interprètes du ballet. De manière générale, les danseurs sont très rarement nommés dans les programmes imprimés par le collège d'Harcourt pour les représentations qui mentionnent pourtant l'identité et l'origine géographique de chaque acteur récitant (voir p. 4 du programme). Sont-ce des baladins professionnels qui assuraient l'essentiel des rôles dansés, comme au collège jésuite voisin[28] ? Cette hypothèse corrobore l'un des arguments invoqués par Rollin dans son mandement : la corruption des « bonnes mœurs », suscitée par la participation aux spectacles des collèges d'acteurs et de danseurs de métier. À leur tête, les « compositeurs des ballets » chargés des chorégraphies comptent parmi les baladins les plus célèbres de Paris : en 1682 au collège d'Harcourt (*La Vertu victorieuse de l'envie*), comme en 1684 au collège de La Marche (*Le Triomphe de l'empire*), c'est Pierre de La Montagne qui compose les danses. Depuis plusieurs années, le baladin a succédé à Beauchamps chez les Comédiens du Roi, pour lesquels il exerce comme danseur, violoniste et chorégraphe, participant, de 1674 à 1689 aux diverses représentations des comédies-ballets de Molière notamment[29]. En 1685, 1687 et 1688, c'est le célèbre Pierre Beauchamps qui compose les airs des ballets dansés au collège d'Harcourt ; il est vraisemblable qu'il en a aussi réglé les pas, alors qu'il fut pendant près de trente ans l'un des principaux artisans des ballets des jésuites. Mais, en 1680, on ignore qui chorégraphia les pas du *Combat de l'amour divin et de l'amour profane* sur la musique de Charpentier.

La présence chaque année dans les ballets des jésuites de nombreux collégiens dont la grâce est volontiers soulignée par les périodiques du temps atteste d'un enseignement de la danse de bon niveau dans le pensionnat du collège de Clermont. « Plaisir digne d'un homme bien élevé », la danse est aussi un « exercice utile à la jeunesse », selon les mots de la *Ratio studiorum* jésuite de 1703[30], et sa valeur est régulièrement soulignée dans les textes

24. Sur les débats autour de la moralité du spectacle en France au XVII^e siècle, voir Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997. Sur la manière dont ces débats touchent le théâtre scolaire, notamment jésuite, voir J. H. Philips, « Le théâtre scolaire dans la querelle du théâtre au XVII^e siècle », *Revue de la société d'histoire du théâtre*, XXXV/2 (1983), p. 190-221.
25. *Décision faite en Sorbonne touchant la comédie, avec une réfutation des sentimens relâchez d'un nouveau théologien sur le même sujet*, Paris, Coignard, 1694.
26. Voir Charles Rollin, *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres, par rapport à l'esprit et au cœur*, Paris, 1726-1728 ; édition consultée et citée : Paris, Veuve Estienne, 1732, livre VI, seconde partie, chap. II, art. II, § 2 : « Des Tragédies ». Charles Rollin s'affirme comme une figure majeure de l'université et du monde de l'éducation au XVIII^e siècle grâce à ses ouvrages régulièrement publiés jusqu'au XIX^e siècle. Sa vie est aussi marquée par son engagement janséniste qui provoque sa démission du collège de Beauvais où il fait fonction de principal (1712), ainsi que par de nombreux démêlés avec les autorités archiépiscopales et la police dans les années 1730.
27. Sur le répertoire de la Maison royale de Saint-Cyr, voir Anne Piéjus, *Le Théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand Siècle*, Paris, Société française de musicologie, 2000.
28. On connaît la distribution précise des ballets du collège jésuite pour cinq ballets des années 1650 puis pour ceux de 1689 à 1691 et tous les ballets à partir de 1698. Ces distributions sont reproduites dans notre thèse (*op. cit.*, vol. II, annexe V) et analysées. Elles témoignent de la très forte implication des danseurs professionnels dans ces grands ballets, auxquelles certaines entrées sont réservées, souvent plus nombreux que les collégiens eux-mêmes. Voir aussi les travaux de Nathalie Lecomte, « Les interprètes des ballets dansés au collège Louis-le-Grand de 1684 à 1699 », *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien-Régime*, éd. A. Piéjus, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 113-136.
29. À partir de 1674 et jusque 1689, le nom de La Montagne apparaît régulièrement dans les registres de la Troupe de Guénégaud et des Comédiens du Roi. Sur la carrière de La Montagne, voir Nathalie Lecomte, « Pierre de La Montagne », *Arlequin danseur au tournant du XVIII^e siècle, Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacles aux XVII^e et XVIII^e siècles* (juin 2005), p. 73-74. Voir aussi John S. Powell, « Pierre Beauchamps, Choreographer of Molière's Troupe du Roy », *Music and Letters*, 76/2 (mai 1995), p. 168-186.
30. Joseph de Jouvancy, *Magistris scholarum inferiorum Societatis Jesu De ratione discendi & docendi ex decreto congregat[ionis] generalis XIV*, Florence, Michele Nestenius, 1703 (traduction d'Henri Ferté, Paris, Hachette, 1900) : I^e Partie, Chap. II, Art. II, § 6 : « Des mimes, des danses et autres choses semblables dans les pièces dramatiques ».

relatifs à l'éducation[31]. La danse trouve donc toute sa place dans l'éducation reçue par les pensionnaires des grands collèges jésuites. De nombreuses congrégations enseignantes l'incluent aussi dans le programme de leurs études ou mettent à la disposition de leurs élèves un maître à danser[32]. Dans les collèges de l'université de Paris, l'enseignement de la danse a dû être confié à des professeurs extérieurs payés directement par les familles, puisqu'on n'en trouve pas trace dans les comptes des collèges ; ainsi, au début du XVIII^e siècle, un mémoire détaillé sur les dépenses occasionnées par les études et la pension au collège d'Harcourt de deux jeunes garçons distingue les frais d'un maître à danser[33]. Dans les années 1680, les rares collégiens danseurs cités sur les programmes du collège d'Harcourt, trois en 1687 (*Didon*)[34] et un en 1688 (*Le Triomphe de la modération*)[35], tous de grande famille, ont vraisemblablement bénéficié de ce type d'enseignement.

Quant aux musiciens, les programmes imprimés au XVII^e siècle pour les ballets de collège ne les mentionnent jamais. S'agit-il de professionnels embauchés pour l'occasion, de musiciens attachés au collège, de collégiens eux-mêmes ? De manière générale, on sait peu de choses de la pratique musicale au collège d'Harcourt. Celle-ci ne fait l'objet d'aucune théorisation ni d'aucun règlement spécifique et ne peut être abordée que par des traces discrètes. Les élèves boursiers y recevaient une formation au plain-chant, afin d'être en mesure de servir les messes et les offices[36]. Dans les années 1670-1680, les comptes mentionnent régulièrement le paiement d'un nommé Hallié, lui-même boursier, pour « la peine qu'il a à chanter et monstrer le chant aux autres petits boursiers[37] ». Mais l'apprentissage du chant d'église par les boursiers n'implique pas qu'ils soient ensuite capables d'interpréter des partitions. Pour le reste, les archives des collèges sont muettes quant aux activités musicales quotidiennes. Il est pourtant des musiciens attachés à certains collèges de l'université, chargés notamment de la musique religieuse lors des grandes cérémonies. Les collèges participent ainsi aux réjouissances offertes par les différentes institutions parisiennes lors d'une naissance, d'un mariage ou d'une guérison royale, dont rend compte le *Mercure*, telles celles en 1704 pour la naissance du duc de Bretagne : au collège d'Harcourt, on put alors entendre un *Te Deum*, puis des hautbois, violons, timbales et trompettes dans la cour de l'établissement[38]. Mais, à l'exception des auteurs de ballet (Marc-Antoine Charpentier, Pierre Beauchamps, son beau-frère Claude Desmatins), on ne connaît ni les noms des musiciens actifs au collège d'Harcourt dans les années 1680, ni la régularité de leur engagement.

31. Ainsi le père Jouvancy reconnaît-il, au terme de plusieurs pages circonscrivant les « Règles du débit oratoire », l'utilité des leçons de danse dans l'apprentissage de la déclamation publique : « Il est inconvenant, quand on adresse la parole à quelqu'un, de marcher trop librement, ou de remuer les pieds, à moins qu'on ne veuille lui témoigner du mépris. On ne doit pas trop écarter les jambes, comme le font les bancals et les cagneux, mais il ne faut pas aussi qu'il y ait entre elles une distance toujours égale. On suivra à ce sujet les leçons des maîtres de danse, qu'il sera bon de consulter. », *De Ratione discendi et docendi*, *op. cit.*, I^e Partie, Chap. II, Art. I, § 9.
32. Des leçons de danse sont recensées dans des collèges dirigés par les oratoriens, des prêtres séculiers, des bénédictins. Voir notamment Marianne Ruel, *Les chrétiens et la danse dans la France moderne (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Champion, 2006, p. 233 et L.V. Gofflot, *Le Théâtre au collège du moyen âge à nos jours*, Paris, Champion, 1907, p. 183-186.
33. *Mémoire de toutes les avances que j'ay faittes pour Messieurs Challais Querqui, depuis le premier octobre 1729*, par le sieur Parmentier, reproduit dans Maurice de Gouttepagnon, « Carnet de dépenses de deux étudiants bas-poitevins au XVIII^e siècle », *Revue du Bas-Poitou*, XV (1902), p. 23-33. Il s'agit de Jean-Alexandre et Jacques-Auguste Querqui.
34. *Didon. Tragédie qui sera représentée au collège de Harcour pour la distribution des prix. Le deuxième aoust 1687 à midy*, Paris, J. de Laulne, 1687, p. 2. Il s'agit de François Armand de Sainte-Hélène, François de Simiane et Charles de Riantz de Villeray.
35. Voir le programme : *Romulus ou la mort d'Amulius. Tragédie qui sera représentée au collège d'Harcour. Pour la distribution des prix. Le vingt-huitième de juillet à une heure précise*, Paris, J. de Laulne, 1688, p. 9. Outre ce danseur (Omer Talon), la distribution du ballet mentionne par ailleurs cinq « acteurs récitans ».
36. Les règlements du collège exigent en effet la participation des boursiers au chant de la messe. Voir *Arrest de la cour de Parlement, Contenant Reglement General pour la conduite, discipline et administration du collège d'Harcourt*, Paris, Veuve F. Muguet, 1703, p. 21-22 : « A l'égard des jours de Dimanche & Festes, il chantera ou fera chanter par le Chapelain la grande Messe à l'heure ordinaire, où se trouveront les Maistres, les Pensionnaires & tous les Boursiers. Lesdits Boursiers tant Théologiens qu'Artistes, seront tenus d'y assister en habit Clerical, s'ils sont Clercs, & de servir à la celebration de l'Office divin, soit par le chant, soit en faisant les fonctions de leur Ordre, ce qui aura pareillement lieu pour l'Office des Vespres, les jours de Dimanches & Festes ordinaires ; pour celuy des Matines les jours de Festes solemnelles, & pour celuy de Vigiles des Morts les jours d'Obits ».
37. Pour le collège d'Harcourt par exemple, voir Arch. nat. H^3 2820 [comptes 1672-1700] : on trouve plusieurs références du type : « Donné a Hallié petit boursier dix livres par ordre de Mr Fortin et de la compagnie qui m'a ordonné de lui bailler de temps à autre pareille somme pour reconnaissance de la peine qu'il a a chanter et monstrer le chant aux autres petits boursiers » (f. 172, 1678). Ledit Hallié semble avoir rempli cette tâche régulièrement jusqu'aux années 1690. Il est remplacé par un dénommé Ibot en 1698 (f. 970^v).
38. *Mercure Galant*, juillet 1704 – 2^e partie : *Réjouissances faites pour la naissance de Mgr le duc de Bretagne*, p. 103-108.

La partition conservée

La partition (intitulée *Ouverture du prologue de Polieucte pour le colege d'Harcourt* dans le manuscrit de Charpentier) du *Combat de l'Amour divin et de l'Amour profane* est pour quatre parties instrumentales, notées en clés de *Sol*1, *Ut*1, *Ut*2 et *Fa*4, soit un ensemble de cordes composé de dessus, hautes-contre, tailles et basses (Exemple 1). À cet ensemble de cordes s'ajoutent pour les pièces d'allure martiale trompettes – dont une basse – et timbales dans la Marche de triomphe où une portée de *Fa*4 est spécifiquement destinée aux « trompette et timbale » tandis que la partie en clé de *Sol*1 de cette pièce est confiée aux violons doublés des trompettes. Cette disposition instrumentale souligne la structure en rondeau, dont les couplets sont joués par les « violons seuls », rejoints par les timbales et les trompettes au moment du refrain (Exemple 2).

Cette texture à quatre parties instrumentales est habituelle dans les musiques de scène de Marc-Antoine Charpentier, celles des comédies-ballets de Molière notamment[39]. D'après le manuscrit des *Mélanges*, l'*Ouverture du prologue de Polieucte* aurait d'ailleurs servi d'abord à une reprise du *Dépit amoureux* l'année précédente[40] (Exemple 3), un réemploi qui ne surprend guère dans le répertoire de collège[41]. Cette disposition à quatre parties est aussi celle d'autres partitions de ballets dansés dans les mêmes années au collège d'Harcourt : rassemblés dans un volume de la collection Philidor, le ballet du *Triomphe des Richesses* (1684) par Claude Desmatins, ainsi que la chaconne finale pour « Les Peuples » des intermèdes de *Didon* (1687) sont aussi notés à quatre parties instrumentales, dans les mêmes clés que le *Polieucte* de Charpentier. En revanche, les autres pièces de *Didon* (par P. Beauchamps ou C. Desmatins), comme la musique du *Triomphe de la modération*, un autre ballet de Beauchamps (1685 et 1688) pour le collège d'Harcourt, sont copiés en trio : deux dessus en *Sol*1 et basse en *Fa*4. Sur la présence d'une basse continue, ni le recueil Philidor, ni le manuscrit de Charpentier ne donnent d'indice.

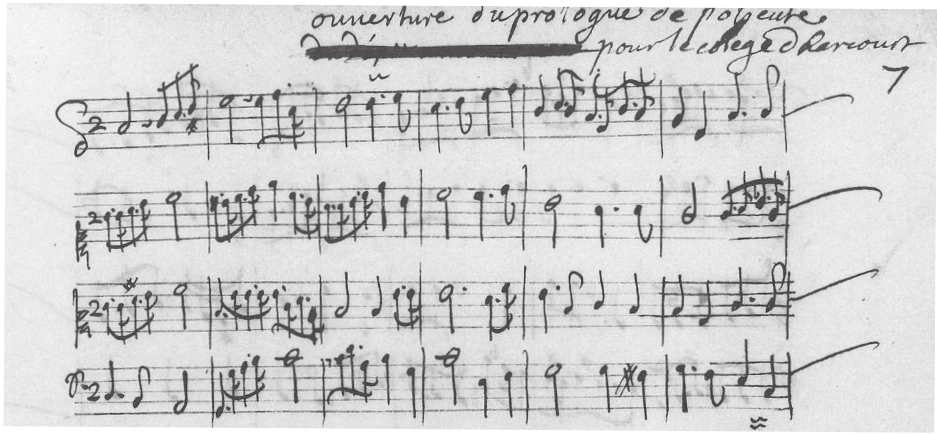


Exemple 1 : Charpentier, *Polieucte* (H.498), *Mélanges*, cahier XXIII, tome 17, f. 39.

39. Voir le « Tableau chronologique des œuvres » de Charpentier, qui mentionne aussi les effectifs de chacune, dans C. Cessac, *op. cit.*, p. 497-573. Parmi les musiques de scène du compositeur, seul l'opéra de *Médée*, destiné à l'orchestre de l'Académie royale de musique, est à cinq parties.
40. Le titre initial, biffé sur le manuscrit des *Mélanges*, était *Ouverture du Dépit amoureux* : la reprise de la pièce de Molière eut lieu, d'après H. W. Hitchcock (*op. cit.*, H.498), le 11 juillet 1679.
41. Outre les reprises de ballets entiers ou remaniés, d'une année à l'autre (*Le Triomphe de la modération* en 1685 et 1688 au collège d'Harcourt) ou d'un collège à l'autre (une pratique courante dans les établissements jésuites), il est des reprises moins attendues, d'une scène professionnelle à la cour du collège, ou l'inverse : ainsi, le ballet *Sigalion* dansé au collège jésuite de Paris sur une musique de Pascal Collasse et une chorégraphie de Guillaume-Louis Pécour en 1689, qui reprend des fragments de *Thétis et Pelée*, créés par les mêmes à l'Académie royale quelques mois avant le ballet jésuite, et dont plusieurs pièces réapparaissent dans des œuvres postérieures de Collasse. Voir M. Demeilliez, « Les airs instrumentaux de Pascal Collasse », *op. cit.*



Exemple 2 : Charpentier, *Polieucte* (H.498), *Mélanges*, cahier XXIII, tome 17, f. 38.



Exemple 3 : Charpentier, *Polieucte* (H.498), *Mélanges*, cahier XXIII, tome 17, f. 33.

Bien que copiée par le compositeur, la partition de *Polieucte*, si on la confronte au programme imprimé, s'avère très lacunaire : il manque toute la musique de la première partie du ballet ainsi que plusieurs entrées de la deuxième et de la troisième partie. Les pièces restantes ne suivent pas rigoureusement le plan du ballet et certaines ne coïncident pas avec le programme (annexe I).

Si le manuscrit donne un aperçu de la nature de la musique pourvue par Charpentier pour la représentation, du dispositif instrumental et des choix d'écriture adoptés, il ne permet donc pas de reconstituer le spectacle dans son intégralité. La confrontation entre le texte du programme et la partition donne cependant une idée de l'ampleur de la représentation et invite à considérer le rôle de ces intermèdes dansés dans l'économie du spectacle.

Un ballet d'attache

— « Les Ballets d'attache qui se font entre les Entrées de Representations en Musique doivent être liez au corps de la piece, aussi bien que ceux que l'on jette entre les Actes des Tragedies & des Comedies, quand on ne forme pas un dessein entier de Ballet pour y servir d'intermèdes. Au College de Clermont où se fait tous les ans une grande Tragedie pour la distribution des Prix donnez par Sa Majesté, on lie le plus souvent le sujet des Ballets à celui de la Tragedie[42]. »

Le *Combat de l'Amour divin et de l'Amour profane* relève du genre du « ballet d'attache » tel que le théorise le jésuite Claude-François Ménestrier, ancien régent du collège de La Trinité à Lyon, et metteur en scène de nombreux spectacles, parades et entrées royales, ainsi que de fêtes et de ballets scolaires[43]. Alors que les intermèdes du milieu du XVII^e^ siècle étaient volontiers articulés à l'action de la tragédie[44], les auteurs de ballets de collège privilégient dès les années 1660 une « liaison » plus thématique que dramatique. L'unité du spectacle réside dès lors le plus souvent dans une notion abstraite dont la tragédie et le ballet déclinent différentes actualisations sans que, dans le détail, les entrées dansées n'aient forcément de rapport direct avec la tragédie. Ainsi, au collège de Clermont (le collège jésuite de Paris), en 1667, puisque « l'Innocence [fut] persecutée injustement dans la personne d'Andronic, & couronnée enfin glorieusement dans son Martyre », la représentation d'*Andronic martyr* est l'occasion du *Ballet de l'Innocence*[45] ; la tragédie de *Cyrus* en 1673, dont le nom signifie « soleil » en persan, justifie quant à elle un ballet sur *L'Empire du Soleil*, dont « le dessein aussi est de representer le succés des Armes victorieuses du Roy, dont la Devise ordinaire a pour corps le Soleil »[46]. Les exemples pourraient être multipliés. Articulé à une tragédie dont le public peut invariablement tirer une leçon morale par la vertu de l'*exemplum*, le ballet d'attache est un moyen de renforcer l'enseignement de la tragédie, d'une manière plus expressive et divertissante.

Les ballets dansés au collège d'Harcourt et plus généralement dans les collèges de l'université de Paris dans les années 1680 répondent à ces préoccupations : dans les programmes, les auteurs revendiquent une liaison étroite des danses à la pièce de théâtre, une tragédie ou, plus rarement, une comédie[47]. Alors que les titres des ballets témoignent de leur vocation morale (*La Vertu récompensée*, *Le Triomphe de la modération*, *Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane*, *La Vertu victorieuse de l'envie*, etc.), leur « dessein » est systématiquement rattaché au sujet de la pièce jouée et les entractes chorégraphiés dès lors présentés comme une allégorie de la pièce. Dans *Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane*, chaque partie du ballet figure de manière allégorique une victoire de l'Amour divin face aux armes et aux alliés de l'Amour profane, la tragédie latine elle-même, une traduction du *Polyeucte* de Corneille, en fournissant un exemple dans le monde des hommes. De même, quelques années plus tard, la tragédie de *Romulus ou la mort d'Amulius*, inspirée de Tite-Live, est donnée avec *Le Triomphe de la modération*, dont le programme note qu'il « renferme l'Idée de la Pièce » (1685 et 1688). Au collège de La Marche en 1686, le ballet du *Triomphe de la religion chrétienne*, « pour servir d'intermèdes à la tragédie qui porte le même tiltre », est « une explication figurée de toute la pièce » : « ce qu'il y a de plus particulier dans chaque acte se retrouve dans chaque partie du ballet, & s'il y a quelque chose dans ce dernier qui semble s'écarter du sujet, ce n'est qu'en faveur du temps présent, où l'on voit la religion triompher de l'hérésie avec beaucoup plus d'éclat, qu'elle ne triompha alors de l'infidélité » indique le programme[48]. Tout en rompant l'illusion théâtrale et en contribuant à reposer l'esprit du spectateur, les intermèdes de ballet l'aident de manière ludique à faire retour sur ce qui a été représenté au cours de l'acte précédent.

Le ballet *Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane* est composé d'un prologue en trois entrées, de quatre parties (avec deux, trois ou quatre entrées) et d'un ballet général. Le prologue « commun à la pièce et

42. Claude-François Ménestrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les Regles du Theatre*, Paris, R. Guignard, 1682, p. 279.
43. Outre sa participation active aux ballets et aux fêtes scolaires des collèges où il enseigna, notamment celui de La Trinité à Lyon, Ménestrier fut aussi le metteur en scène des fêtes offertes par Lyon à Louis XIV et Anne d'Autriche en 1658 (*Ballet de l'Autel de Lyon*), des pompes funèbres de Condé en 1687, de celles d'Anne d'Autriche à Grenoble, des fêtes pour la commémoration de François de Sales dans cette même ville, ou encore, à la fin de sa vie, de l'entrée des princes à Grenoble en 1701, ainsi que de nombreuses autres célébrations des événements dynastiques en Savoie et en France. Il fut aussi l'auteur des programmes des décors d'édifices religieux ou civils, à Grenoble (chapelle des visitandines de Sainte Marie d'en haut) et à Lyon (collège de La Trinité, Hôtel de Ville) notamment.
44. Ce constat est fondé sur l'observation des ballets du collège jésuite, ainsi que des intermèdes dansés pour la tragédie de *Manlie* au collège du Cardinal Lemoine le 2 juillet 1647 (programme conservé : F-Pn Rés Yf 2732 (50)). On ne connaît pas le contenu dramatique des ballets dansés au collège d'Harcourt en 1646, décrits ainsi dans le programme latin : « Unius cuiusque Dramatis ratio suâ Saltatione convenienti & in oblectationem conceptâ continenter adumbrabitur, quæ Spectatoris taedium levet ».
45. F-LYm Rés 360626 : *Ballet de l'innocence, pour la tragédie d'Andronic*, Paris, 1667, p. 1.
46. F-LYm Rés 360550 : *L'Empire du soleil. Ballet qui sera dansé sur le théâtre du collège de Clermont de la Compagnie de Jésus. Le deuxième jour d'Aoust M.DC.LXXIII*, p. [2].
47. *Le Triomphe des richesses* est dansé pour la distribution des prix de 1684 du collège d'Harcourt, entre les actes d'une adaptation française du *Ploutos* d'Aristophane, devenu *Plutus dieu des richesses*, elle-même jouée après la tragédie latine de *Thomas Morus*.
48. Voir exemplaire du programme conservé F-Pm A 15382 (20).

au ballet » annonce le sujet du ballet – le combat de l'Amour divin et de l'Amour profane et la victoire du premier par le biais de la Grâce – et introduit le premier acte de la tragédie, fonctionnant comme un exposé symbolique de l'ensemble de la représentation. À l'instar de nombreux spectacles jésuites, le cinquième acte de la tragédie s'enchaîne à un « ballet général », sous la forme d'une cérémonie de triomphe qui désigne le héros du ballet à l'admiration générale et permet un grand rassemblement de danseurs, à la manière des dernières entrées de certains ballets de cour, comédies-ballets ou pastorales. C'est ici « le Triomphe de l'Amour Divin devant lequel tout s'humilie, & reconnoist son pouvoir » ; les autres ballets du collège d'Harcourt reprendront ce procédé, faisant triompher la Vertu (victorieuse de l'Envie) en 1682, avec un « grand appareil » composé de « gens de toutes sortes de conditions, des Nobles, des Laboureurs, des jeunes & des vieux », puis en 1685 et 1688 la Modération, à laquelle « des gens de toute sorte d'âge & de condition viennent rendre leurs hommages »[49].

Outre cette structure générale assez proche des ballets jésuites contemporains[50], le *Combat* et plus généralement les ballets du collège d'Harcourt font danser des personnages habituels de la scène collégienne : d'abord les dieux de la mythologie gréco-latine avec Mercure, l'une des divinités les plus présentes sur la scène scolaire, ici accompagné de Morphée (très présent lui aussi) et d'Ecelus, Phantasus, et Phoëbetor (I/2), puis deux divinités plus rares, Cybèle et Hecaté (III/4). La majorité des rôles relèvent cependant de l'allégorie. Plus représentés sur la scène collégienne que dans les ballets de cour ou les divertissements d'opéras, ces rôles allégoriques, au sein desquels on retrouve les figures habituelles du Sommeil, des Songes, des Plaisirs, des Charmes ou des Jeux, font la part belle aux passions et aux mœurs. Les vices et les vertus sont l'une des spécificités de la scène collégienne, aux côtés de passions, dont la mise en danse ressemblait probablement aux vivantes descriptions que fait Ménestrier de quelques « mouvements du cœur » et « affections de l'âme » qu'il considère particulièrement « propres au ballet » :

— « L'Amour demande des empressemens, & des tendresses, un visage doux & serein, qui se trouble neanmoins quelquefois, & qui prend autant de formes, qu'il y a de mouvemens du cœur capables de l'alterer. Il faut qu'il paroisse de la contrainte dans un amour naissant, de la hardiesse dans ses progrez, & du transport dans ses succez. […] La Colere est fougueuse, elle s'emporte, elle n'a rien de reglé, tous ses mouvemens sont violens, & pour exprimer cette passion les pas doivent estre precipitez avec des chutes & des cadences inégales. Il faut battre du pied, aller par élancemens, menacer de la teste & des yeux, & de la main, & jetter des regards farouches & furieux. La Crainte a des pas lents dans les approches, & precipitez dans les retraites, une démarche tremblante & suspendüe, une vûe égarée & les bras embarrassez. Ceux qui sont affligez baissent la teste, croisent les bras, & sont comme ensevelis dans la tristesse[51]. »

La Colère et la Crainte paraissent plusieurs fois dans les ballets du collège de Clermont, du collège de La Marche et du collège d'Harcourt dans le dernier tiers du XVII^e^ siècle. Dans le ballet de Charpentier dansent l'Amour divin, l'Amour profane, la Fureur. L'on trouve aussi une pantomime de tristesse et toute une variété de passions et de mœurs : Joie, Espérance, Désespoir, Ambition, Sentiments généreux, Sentiments lâches, Vertus. Propices à une caractérisation efficace selon Ménestrier, ceux-ci permettent en outre de « moraliser » le ballet, particulièrement ceux des collèges de l'université de Paris dans lesquels la dimension moralisante est plus affirmée qu'au collège jésuite.

Enfin, aux côtés des allégories et des personnages de la mythologie, les ballets collégiens du XVII^e^ siècle aiment les personnages aisément caractérisables par leurs attributs, mais aussi par leurs mouvements, et par leurs « actions qui plaisent, parce que l'imitation en est plus naturelle » d'après Ménestrier qui cite les actions de combat, des endormis, des gueux, des estropiés ou des forgerons[52]. Dans le ballet de 1680, ce sont des portefaix, des corybantes (II/4), des combattants (III/3), des amours forgerons (IV/2). De manière générale, les ballets collégiens abondent en personnages tirés de la réalité quotidienne, parfois cruelle quand il s'agit de rire des gueux, des aveugles, des estropiés, des boiteux ou des ivrognes, souvent parodiée quand les diverses professions (médecins, marchands, matelots, barbiers, etc.) viennent défiler sur la scène. Dans *Le Triomphe de la Modération* (1685) dansent ainsi des bergers, des héros victorieux (*i.e.* des combattants), des aveugles, des arlequins, des ivrognes, des vieillards, des suisses, des courtisans et des paysans. Dans les deux ballets, la typologie des rôles se rejoint : des allégories pour les rôles principaux, quelques figures de la mythologie, des personnages caractérisés, des combattants, le tout composant une galerie de rôles contrastés.

49. Des exemples similaires sont nombreux dans les ballets jésuites de ces années : citons en 1673 la dernière entrée de *L'Empire du Soleil* qui fait « triompher » le Soleil « au milieu des Planettes & des Etoiles », celui de la « Religion, accompagnée de toutes les Vertus », sur « l'Idolatrie, & [l]es Monstres qui l'accompagnent » en 1674 (ballet *L'Idolâtrie*), celui d'Apollon sous la protection duquel « tous les Arts conduits par Mercure viennent se mettre » en 1685 (*Ballet des Arts*).
50. Une « ouverture » remplace le prologue dans les ballets jésuites à partir de 1684, tout en gardant une structure similaire, en plusieurs entrées.
51. Cl.-Fr. Ménestrier, *op. cit.*, p. 161-162.
52. *Ibid.*, p. 159.

Proche dans l'inspiration et la structure des ballets dansés au collège jésuite dans les mêmes années, le *Combat de l'Amour divin et de l'Amour profane* semble, d'après la musique conservée, être cependant d'une moindre ampleur.

Comme tous les ballets collégiens connus, celui de Charpentier s'ouvre par ce qu'il est convenu de nommer une « ouverture à la française », cette forme dont Lully a progressivement systématisé l'usage, qui fait se succéder une première partie d'allure majestueuse, à deux temps, aux rythmes pointés et à la texture essentiellement homophonique, qui est jouée deux fois, puis une seconde section contrastante, plus vive, dans une mesure souvent ternaire (ici à 𝄋), avec une écriture bâtie sur des imitations. À la différence d'autres ouvertures, celle-ci ne présente pas de troisième section qui reprendrait l'écriture pointée homophonique du début. Longue de 41 mesures (15 + 26), ses dimensions et son écriture sont comparables aux ouvertures des ballets collégiens de Beauchamps, Desmatins et Collasse, comme à celles employées dans d'autres types de spectacles contemporains. À cette ouverture succède une série de onze danses que l'on peut faire correspondre, avec quelques incertitudes, à autant d'entrées du programme du ballet qui demeure donc incomplet. En l'état, les entrées sont assez courtes, constituées à chaque fois d'une seule danse, le plus souvent en deux sections – exception faite de la Marche de triomphe en rondeau – mais peut-être certaines entrées faisaient-elles se succéder plusieurs airs à danser, comme c'est le cas dans les ballets de Beauchamps et Collasse. En outre, si l'usage le plus courant était de jouer deux fois chaque section de toutes les formes binaires, ce dont témoigne le manuscrit de Charpentier, sur lequel sont souvent prévues des terminaisons différentes pour la première et la seconde fois[53], la chorégraphie a pu exiger des reprises supplémentaires d'une section, voire d'une pièce entière, et un même air donner lieu à plusieurs chorégraphies successives[54].

Sur les onze danses du ballet, sept sont notées à deux temps et trois à trois temps (les Amours forgerons commencent dans une mesure à **2** et finissent à **3**). Cette prédominance des danses à deux temps est une caractéristique des ballets de collège quand les autres musiques de scène des années 1680 mêlent de façon égale danses à deux et à trois temps. Elle constitue ici une forme d'archaïsme dans les ballets collégiens, hérités du ballet de cour des années 1660 où dominait la mesure à deux temps[55]. La majorité de ces airs à deux temps ne ressortit à aucun type de danses connu et font un large usage des rythmes pointés qui caractérisent presque toujours les allégories « sérieuses » et les divinités des ballets collégiens : ainsi dansent la Tristesse, les Marques de zèle, la Grâce et les Vertus et la Joie (1e section). Aucune danse typique n'est d'ailleurs nommément identifiée par Charpentier, mais l'on peut reconnaître le rythme d'une bourrée dans la seconde partie de la Joie et les trois danses à trois temps peuvent être rapprochées de sarabandes et menuet, particulièrement bien représentées dans le répertoire du ballet de collège.

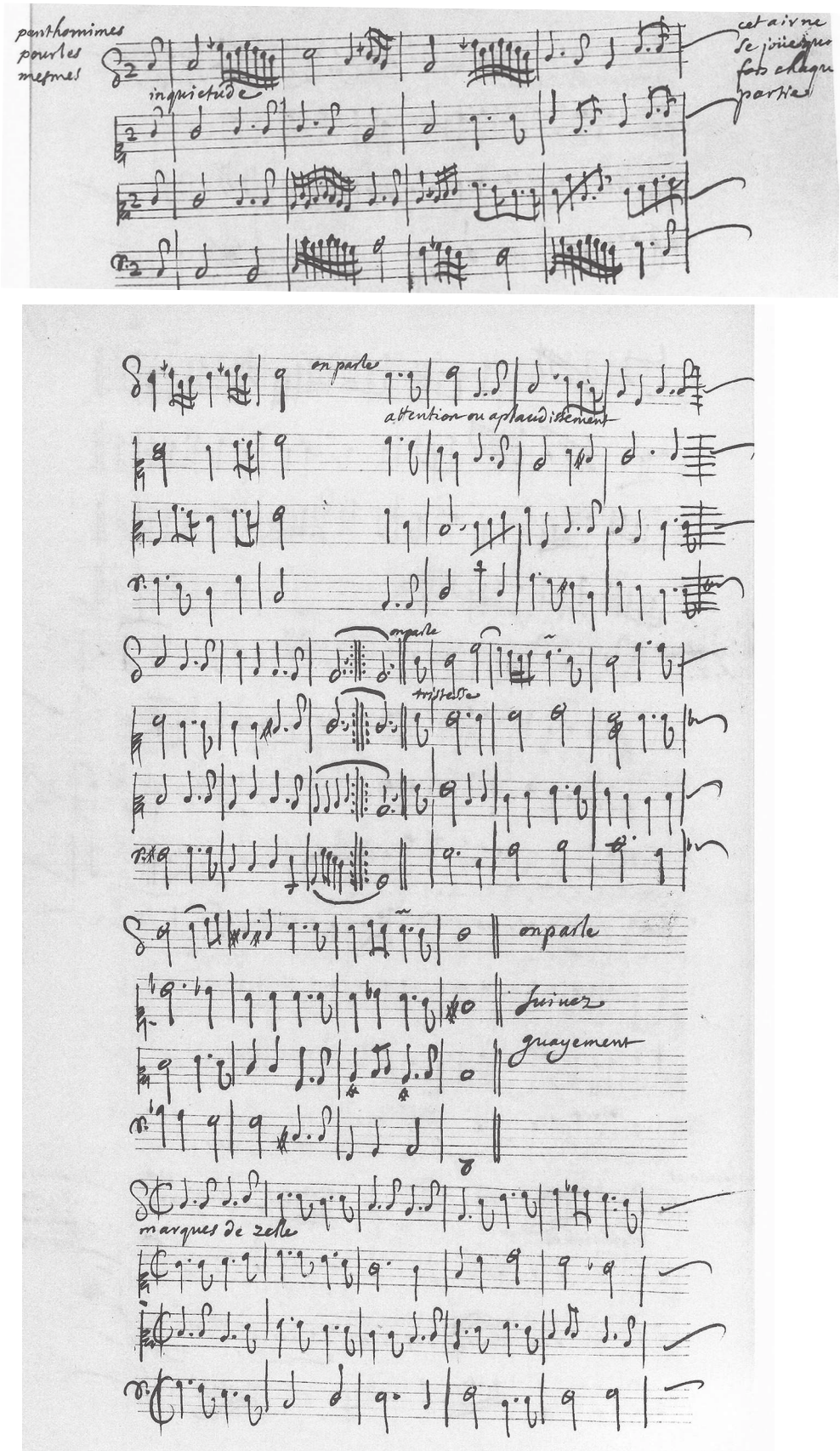
Ce grand usage de danses non typiques allait probablement de pair avec une prédilection pour une danse imitative et pantomimique dont la tradition se serait conservée plus longtemps sur la scène des collèges quand, d'après les théoriciens jésuites, elle s'était progressivement éclipsée de l'opéra[56]. Il est même une danse intitulée Pantomimes qui fait se succéder de très courts fragments aux caractères différents : inquiétude, tristesse puis joie (Marques de zèle) – chacun donnant lieu à des mises en musique particulières : traits de doubles croches pour l'inquiétude, dissonances expressives et intervalles diminués pour la tristesse, rythmes pointés et caractère allègre pour les marques de zèle. Quelques mentions de Charpentier indiquent que des répliques parlées ponctuaient ces fragments musicaux dont la longueur a probablement été adaptée aux gestes des danseurs (Exemple 4).

53. À ce principe de base, deux exceptions notées par Charpentier : les différentes sections de la Pantomime n'étaient jouées qu'une seule fois (f. 34), tandis que la Marche de Triomphe fait l'objet d'un système de répétition complexe : « Rondeau deux fois au commencement, une fois au milieu et deux fois à la fin » (f. 37-37v).

54. L'examen de chorégraphies notées pour des répertoires contemporains a permis à Rebecca Harris-Warrick de montrer que les pas des danseurs pouvaient exiger davantage que les deux reprises habituelles ou, à l'inverse, en éliminer, ou encore faire alterner deux pièces plusieurs fois répétées : R. Harris-Warrick, « Contexts for Choreographies. Notated Dances Set to the Music of Jean-Baptiste Lully », *Jean-Baptiste Lully : actes du colloque Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987*, éd. J. de La Gorce et H. Schneider, Laaber, 1990, p. 433-455 ; R. Harris-Warrick, Carol G. Marsh, *Musical Theatre at the Court of Louis XIV. Le Mariage de la Grosse Cathos*, Cambridge University Press, 1994, p. 64. L

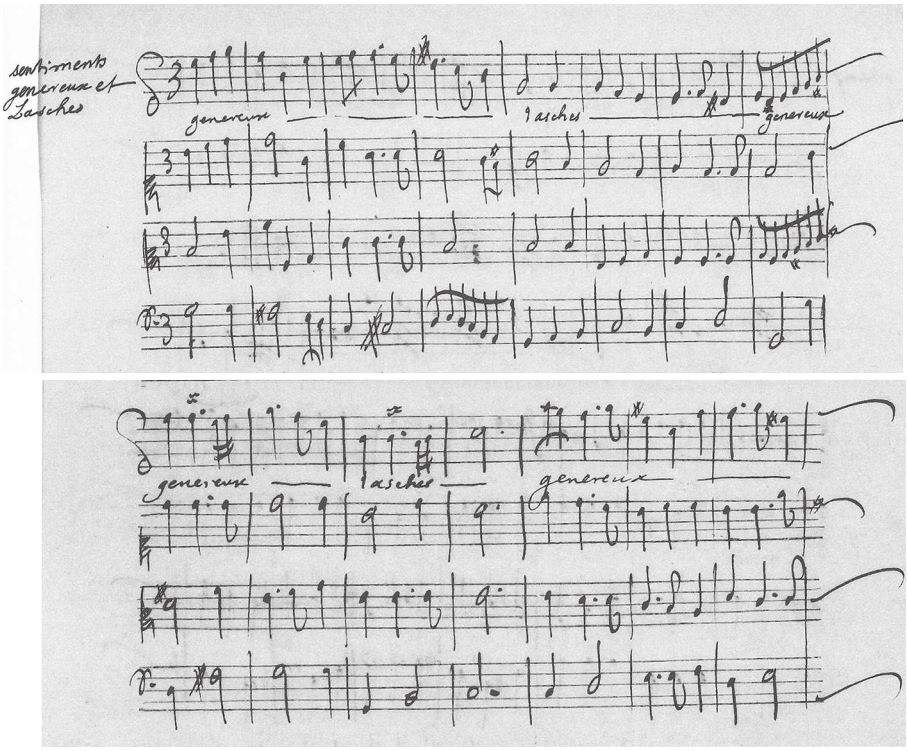
55. Dans le *Ballet des Saisons* (1661), on relève dix danses à deux temps, notées 𝄵 ou **2**, et une à quatre temps notée 𝄴 pour trois danses à **3** et une danse composite juxtaposant 𝄴 et 𝄋. Dans Les Amours déguisés (1664), on relève seize danses à deux temps (notées 𝄵 ou **2**), sept à trois temps (notées **3** ou 𝄋) et six danses mêlant mesures à deux et à trois temps. Dans le *Ballet royal de Flore* (1669), on compte quinze danses à deux temps (notées 𝄋 ou **2**), six à trois temps, une à 𝄴 et deux mêlant mesures à deux et à trois temps. Pour ces relevés, nous avons utilisé l'édition Georg Olms Verlag (série I, volume 6, coordination Rebecca Harris-Warrick, Hildesheim, Zürich, New York, 2001).

56. Voir notamment à ce sujet les écrits de Ménestrier (*op. cit.*, p. 146-147) ou les analyses, plus tardives, de ballets jésuites du XVIIe siècle par Gabriel-François Le Jay, « Liber de choreis dramaticis », *Bibliotheca rhetorum*, Paris, Grégoire Dupuis, 1725, p. 523-533.



Exemple 4 : Charpentier, *Polieucte* (H.498), *Mélanges*, cahier XXIII, tome 17, f. 34-34v.

L'exemple de cette pantomime témoigne de l'étroite liaison entre la musique de Charpentier et le travail chorégraphique. Comme le nombre de pas pouvait déterminer la durée de la pièce ou ses reprises, la ligne mélodique elle-même est parfois adaptée aux gestes des danseurs. Ainsi les oppositions de tessitures distinguent les « Sentiments généreux » (aigus) des « [Sentiments] lâches » (toujours dans un registre inférieur) – transposition musicale de l'opposition entre ciel et enfer?



Exemple 5 : Charpentier, *Polieucte* (H.498), *Mélanges*, cahier XXIII, tome 17, f. 37.

Mais le compositeur cultive surtout une « convenance » des airs de ballet, un « juste rapport que l'air doit avoir avec la chose représentée », selon les mots du théoricien Michel de Pure[57], qui relève de la fonction signalétique de la musique de théâtre. Certains traits musicaux, tels les emblèmes ou les attributs dont sont pourvus les costumes des personnages, font sens pour les auditeurs. Cette convenance emprunte à des usages musicaux mis en place dans le vaste répertoire de ballets et d'opéras connus des spectateurs, constituant progressivement un « système de représentation » cohérent. On retrouve alors dans les danses de *Polieucte* certaines conventions de représentations venues d'autres corpus, tels les traits de doubles croches du Désespoir (f. 35v), transposition musicale de l'agitation de l'âme, les rythmes pointés des Combattants (f. 39v) ou encore une caractérisation de chaque partie du ballet par une tonalité assortie à la typologie de l'« Énergie des modes » dressée dans les *Règles de composition* de Charpentier[58] : les Amours profanes et les Plaisirs, les Marques de zèle, la Grâce et les Vertus dansent un prologue en *ut* majeur, ton « gai et guerrier », la Joie et les Amours forgerons sont en *sib* majeur, « magnifique et joyeux », tandis que la Marche de triomphe est naturellement en *ré* majeur, « joyeux et très guerrier », sollicitant les trompettes. La musique se fait aussi plus directement imitative, évoquant par des notes répétées les coups d'enclume des Amours forgerons (Exemple 6). Adaptée à une danse volontiers expressive, la musique de Charpentier s'ajuste donc aux mouvements des danseurs et au dessin de la chorégraphie, tout en « convenant » aux figures mises en danse.

57. Michel de Pure, *Idée des Spectacles Anciens et Nouveaux*, Paris, M. Brunet, 1668, p. 260, 262 : « La premiere & plus essentielle beauté d'un air de Balet est la convenance ; c'est à dire le juste rapport que l'air doit avoir avec la chose representée. (…) Ainsi il faut bien exactement observer cette convenance dans toutes sortes d'airs ; n'en point souffrir qui n'ayent du raport avec la maistresse idée ; qui n'aide à faire concevoir ces muettes expressions des habiles Danceurs, qui ne concourent avec les gestes à faire déchiffrer le sens envelopé sous ces deguisements, & qui enfin, pour ainsi dire, ne leve le masque, & ne face comprendre, & le sujet & l'entrée ».
58. Ces *Règles de composition* sont transcrites dans C. Cessac, *op. cit.*, p. 471-495.



Exemple 6 : Charpentier, *Polieucte* (H.498), *Mélanges*, cahier XXIII, tome 17, f. 37v.

Premier d'une série de ballets dansés au collège d'Harcourt dans les années 1680, avant l'éviction du genre des collèges de l'université de Paris, le *Combat de l'Amour divin et de l'Amour profane* s'inscrit dans la tradition des ballets d'attache jésuites dansés chaque année au collège de Clermont, dont il reprend plusieurs traits caractéristiques : disposition, choix des figures dansantes, convenance des airs au propos dansé. La dimension moralisante plus marquée constitue cependant un trait constant des ballets universitaires. Malgré la rareté des sources documentant le théâtre du collège d'Harcourt, la partition de Charpentier témoigne aussi de la perméabilité de la scène de certains collèges de l'université à l'actualité théâtrale dans les années 1680 : la distribution des prix s'ouvrait avec une musique entendue quelques mois plus tôt au Théâtre français et se poursuivait avec les airs d'un compositeur en vogue, empruntant à quelques *topoi* de la musique de scène. Si la découverte du programme du *Combat* donne du sens au manuscrit de Charpentier, elle laisse néanmoins ouvertes de nombreuses questions relatives à la représentation elle-même, qu'il s'agisse de la chorégraphie, des interprètes (élèves, professionnels?), de la dimension de l'orchestre (quelques instruments comme au Théâtre français? un orchestre comme au collège jésuite voisin?), que d'autres sources viendront peut-être documenter.

Annexe 1 : concordances entre le programme imprimé et la partition manuscrite des *Mélanges*[59]

Partition Folios[60]	Partition Titres	Texte du programme
		Prologue commun à la pièce et au ballet
33-34	ouverture du prologue de Polieucte pour le colege d'harcourt *do* majeur	
34	amours profanes et plaisirs *do* majeur	I. L'Amour profane irrité de se voir enlever par l'Amour divin, un cœur dont il s'étoit toûjours crû le Maître, a recours aux honneurs, aux charmes, & aux plaisirs qui l'accompagnent, les animant à unir leurs efforts contre ceux de l'Amour Divin & des Vertus, qui…
34-35	Panthomimes pour les mesmes (inquietude, tristesse, attention ou applaudissement, marques de zelle) *do* majeur	II. Paroissant aussi-tôt luy font prendre la fuite : mais les plaisirs et les honneurs resistent quelques temps, & sont à la fin contraints de prendre le mesme parti à l'Aspect…
35-35v	la grace et les vertus *do* majeur	III. De la Grace qui s'entretient avec l'Amour Divin du sujet de la Tragedie, qu'on va representer.
		Acte I de la tragédie
		Première partie
		I. Mercure que toute l'Antiquité fait l'Arbitre des Songes, va trouver le sommeil, mais ne pouvant l'obliger à quitter sa place, il a amené ses quatre fils…
		II. Morphée, Ecelus, Phantasus, & Phoëbetor.
		III. Phantasus appelle les songes funestes, qui seront dissipez par la presence de l'Amour Divin.
		Acte II de la tragédie
		Deuxième partie
		I. La Fortune, l'Esperance, & la Joie venant chercher l'Hymenée se flattoient de l'attirer facilement dans leur parti, mais ces deux dernieres sont bien surprises de voir…
39v	pourquoi n'avoir pas le cœur tendre retourné [?] *sol* mineur	II. Qu'il ne paroist que pour les mettre en fuite.
35v-36	le desespoir *sol* mineur	III. Le desespoir ne tarde guéres à venir attaquer la Fortune qui estoit restée seule, & la contraint enfin de ceder à l'abord de quelques visages qui luy sont inconnus sçavoir…
36-36v	les crocheteurs *sol* mineur	IV. D'un Stoïcien, & deux Portefaix d'un costé, gens qui ajoûtoient beaucoup de foi aux songes ; d'un Epicurien & de quatre Corybantes de l'autre, qui en soûtenoient la fausseté ; & que l'on croioit mesme avoir le pouvoir de changer les songes funestes, & d'en dissiper le trouble. Cybelle & Hecaté qui présidoient aux Spectres et aux Visions nocturnes, reçoivent les hommages des uns & des autres.

59. Les trois dernières pièces (« la Joye seule », « Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre retourné » et « les Combattants ») ne coïncident pas aisément avec le texte du programme. Nous nous sommes fondée sur leur tonalité pour leur donner une place. Au vu des sources conservées, chaque partie du ballet devait être caractérisée par une tonalité. Le prologue est en *ut* majeur, la deuxième partie en *sol* mineur, la troisième en *sol* majeur, la quatrième en *sib* majeur et le ballet général en *ré* majeur. Nous avons donc inséré « la Joye seule » en *sib* majeur dans la quatrième partie, « Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre retourné » en *sol* mineur dans la deuxième partie et les Combattants en *sol* majeur dans la troisième partie – même si le titre de « la Joye seule » peut tout autant correspondre à la première entrée de la seconde partie.

60. La partition du ballet de *Polieucte* dans les *Mélanges* de Charpentier a une double numérotation (pages et folios). Nous indiquons ces derniers.

Partition Folios	Partition Titres	Texte du programme
		Acte III de la tragédie
		Troisième partie
39v-40	combattants [?] *sol* majeur	I. L'Amour Profane desesperé du mauvais succés de ses affaires ameine les Demons, & les furies, qui en témoignent leur rage
		II. La Fureur & l'Ambition qui s'y meslent sont bien-tost suivies…
37	sentiments genereux et lasches *sol* majeur	III. Des sentimens genereux & des sentimens lasches : les derniers restent Maistres de la place après un rude combat.
		Acte IV de la tragédie
		Quatrième partie
39.	la joye seulle [?] *sib* majeur	I. Les Plaisirs & les Jeux viennent faire un dernier effort, & mettre tous leurs charmes en usage en faveur de l'Amour profane.
37v-38	amours forgerons *sib* majeur	II. Quatre Amours viennent les seconder, & battent incessamment sur l'enclume un Cœur qu'ils ne peuvent amolir, dont tous confus ils se retirent à la veuë de l'Amour divin qui leur enleve ce Cœur.
		Acte V de la tragédie
		Ballet général
38-38v	marche de triomphe *ré* majeur	Le Triomphe de l'Amour Divin devant lequel tout s'humilie, & reconnoist son pouvoir.

Annexe 2 : Théâtre et danse au collège d'Harcourt[61]

Date	Programme	Sources conservées (mention d'un exemplaire si plusieurs)
22/08/1646	Tragédie latine : *Core seu impietas punita* [*Core ou l'Impiété punie*] Divertissements dansés (sans titre propre)	Programmes en latin (F-Pm 2255 A (7)) et en français (F-Pn Yf 70)
26/08/1647	Tragédie latine : *Le Triomphe de la religion chrétienne ou la mort de Maxence*	Programme français (F-Pn Yf 229)
31/07/1650	Tragédie latine : *Osmanum*	Programme latin (F-Pm 10918 118 (21))
02/08/1657	Tragédie latine : *Calphurnie*	Programme français (F-Pbh Rés 551338)
12/08/1673	Comédie : *Cléophile ou l'ami fidèle*	Programme français (F-Pbh Rés 551340)
05/08/1679	Tragédie latine : *Nilus*	Mention dans Soleinne : 3646[62]
08/08/1680	Tragédie latine : *Polyeucte* (traduction adaptée de la pièce de Corneille) Intermèdes de ballet : *Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane* [musique de Charpentier]	Programme français : D-Mbs 4 P.o.gall. 175,8 Musique manuscrite : *Mélanges* autographes de Marc-Antoine Charpentier (F-Pn Rés Vm[1] 259)
16/08/1681	Tragédie latine : *Didon*	Mention dans Soleinne : 3646
30/07/1682	Tragédie latine : *Boèce martyr* Intermèdes de ballet : *La Vertu victorieuse de l'Envie* (chorégraphie de Pierre de La Montagne)	Programme français : F-Pn Rés Yf 2597
27/07/1684	Tragédie latine : *Thomas Morus* Intermèdes musicaux entre les actes de la tragédie Comédie française à la suite de la tragédie : *Plutus dieu des richesses* Intermèdes de ballet : *Le Triomphe des richesses* [musique de Claude Desmatins]	Programme français : F-LYm Rés 360461 pour les p. 1-8 ; F-LYm Rés 360607 pour les p. 9-12 Musique manuscrite du ballet : F-Pc Rés F 516, p. 111-133
13/08/1685	Tragédie latine : *Romulus ou la mort d'Amulius* Intermèdes de ballet : *Le Triomphe de la modération* [musique de Pierre Beauchamps]	Programme français : F-Pbh 11969 (15) Musique manuscrite du ballet : F-Pc Rés F 516, p. 1-11
02/08/1687	Tragédie latine : *Didon* Intermèdes de ballet [musique de Claude Desmatins ou Pierre Beauchamps] Pièce comique	Programme français : D-Mbs 4 P.o.gall. 175, 12 Musique manuscrite du ballet : F-Pc Rés F 516, p. 94-111
28/07/1688	Tragédie donnée en latin et en français : *Romulus ou la mort d'Amulius* Intermèdes de ballet : *Le Triomphe de la modération* [musique de Pierre Beauchamps] Reprise un peu aménagée de la représentation de 1685	Programme français : F-Pbh 11969 (17) Musique manuscrite du ballet : F-Pc Rés F 516, p. 1-11
03/08/1689	Tragédie donnée en latin et en français : *Marie Stuart* Intermèdes de ballet : *L'Impiété punie*	Programme français : F-Po LIV 17-148
02/08/1693	Tragédie donnée en latin et en français : *Amurat martyr, petit fils de Mahomet second, empereur des Turcs*	Programme français : F-Pn 8 Z Le Senne 12858 (1)

61. Pour les datations complexes ainsi qu'une description plus complète du contenu des représentations, nous renvoyons à l'Annexe I du second volume de notre thèse de doctorat : *« Un plaisir sage et réglé ». Musiques et danses sur la scène des collèges parisiens (1640-1762)*, qui propose un catalogue des représentations théâtrales données dans les collèges parisiens.

62. *Bibliothèque dramatique de Monsieur De Soleinne. Catalogue rédigé par P. L. Jacob, bibliophile*, Paris, Alliance des Arts, 1843-1845.

Date	Programme	Sources conservées (mention d'un exemplaire si plusieurs)
08/08/1696	Tragédie donnée en latin et en français : *La mort d'Alexandre et d'Aristobule, fils d'Hérode le Grand* Comédie en français adaptée du *Trimunus* de Plaute	Programme français : F-Pa Th N 200
12/08/1697	Tragédie avec chœurs mis en musique : *Sédécias* [musique de Jean-Baptiste Du Bousset]	Programme transcrit dans Bouquet[63], p. 328-330, 659-660
20/08/1699	Tragédie : *Œdipe* (traduction de la pièce de Sophocle) *Idylle sur la paix* mise en musique	Programme français : F-Pm A 15454 (38)
12/08/1700	Tragédie française avec des intermèdes en musique : *Absalon* [musique de l'Abbé du Castel] Comédie : *Le Trésor gardé*	Programme : F-Pm A 15454 (41)
08/08/1701	Tragédie : *Saül ou l'ombre de Samuel* Intermèdes chantés [musique de François Bouvard]	Programme : F-Pm A 15454 (42)
08/08/1703	Tragédie : *Sédécias*	Programme : F-Pm A 15454 (46)
13/08/1704	Tragédie latine et française : *Joseph reconnu par ses frères* Intermèdes mis en musique [par Jean-Baptiste Lalouette]	Programme : F-Pm A 15454 (47)
04/08/1706	Tragédie : *Joseph reconnu par ses frères* Intermèdes mis en musique [par Jean-Baptiste Lalouette]	Programme : F-Pn 8 Z Le Senne 12858 (2)
11/08/1712	Tragédie : *Saül* [par Josset, professeur de rhétorique]	Mention dans Soleinne 3646 et Bouquet (p. 344)
07/08/1713	Tragédie mêlée de musique : *Joas*, adaptation d'*Athalie* de Racine Prologue en vers latins de Bénigne Grenan	Programme : F-Pm A 15454 (49)
12/08/1715	Tragédie : *Saül ou l'ombre de Samuel* Intermèdes chantés	Programme : F-Pn Rés Yf 2819
18/08/1716	Tragédie mêlée de musique : *Joas* (adapt. d'*Athalie* de Racine) Prologue dialogué en latin	Programme : F-Pm 10918 (101)
08/1717	Tragédie : *Sédécias* [par Josset, professeur de rhétorique]	Mention dans le *Mercure de France*, décembre 1721, p. 88-89
21/08/1723	Tragédie : *Absalon*, adapt. de la pièce de Duché de Vancy Intermèdes chantés	Programme : F-Pbh 11969 (66)
08/08/1725	Tragédie mêlée de musique : *Joas* (adapt. d'*Athalie* de Racine)	Mention dans le *Mercure de France*, août 1725, p. 1852
18/08/1729	Tragédie mêlée de musique : *Joas* (adapt. d'*Athalie* de Racine)	Programme : F-Pn Rés Yf 2732 (7)
13/08/1731	Tragédie : *Absalon* (adapt. de Duché de Vancy)	Mention dans le *Mercure de France*, août 1731, p. 1998
11/08/1735	Tragédie de Voltaire : *La Mort de César* Comédie de Racine : *Les Plaideurs*	Mention dans le *Mercure de France*, oct. 1735, p. 2259-2272, nov. 1735, p. 2378-2386 et mars 1736, p. 503-509 *Lettres* de Voltaire à Asselin (mai 1735), à Thieriot (1er sept. 1735)

63. Henri L. Bouquet, *L'Ancien collège d'Harcourt et le lycée Saint-Louis*, Paris, Delalain, 1891.

Date	Programme	Sources conservées (mention d'un exemplaire si plusieurs)
13/08/1750	Tragédie mêlée de musique : *Joas* (adapt. d'*Athalie* de Racine) Comédie : *Le Légataire* (adapt. de la pièce de Regnard)	Programme : F-Pn Rés. Yf 2732(8) Texte ms de la tragédie : F-Pn ms fr 15074 (Suppl. fr 1391)
19/08/1756	Tragédie Comédie : *Le Légataire*	Mention dans les *Nouvelles ecclésiastiques*, 1757, p. 8
s. d. [entre 1695 et 1708]	Tragédie française de Péchantré (avec insertions musicales) : *Le Sacrifice d'Abraham*	Texte ms de la tragédie : F-Pn Arts du spectacle, Collection Rondel, Boîte 439, Manuscrit M. RF 5
s. d. [XVII^e siècle]	Tragédie latine : *Philotas*	Programme : F-CN Rés FN Br C130
s. d. [XVII^e siècle]	Tragédie latine : *Iphigenia*	Programme : F-Pa 8 H 7840 (42)

Marie Demeilliez
Université Grenoble-Alpes