

Turcs et turqueries

(xvi^e–xviii^e siècles)

Il Françoise Dartois-Laperyre – 979-10-231-2212-1,





L'étude des relations diplomatiques et des récits de voyageurs du XVI^e au XVIII^e siècle atteste la réalité de regards croisés entre deux civilisations, l'Occident chrétien et l'empire du « Turc ». L'esquisse d'une Europe ottomane naît de ce dialogue.

Dans le même temps, les textes, mais aussi les divertissements nobiliaires et les spectacles publics – opéras, ballets, théâtres de la foire –, reflets d'un imaginaire collectif, dessinent l'image d'un Turc à l'européenne.

Couverture :

[Gian Giacomo del Conte ?], *Federico Gazino*, dessin, Venise, Fondation Querini-Stampalia, Ms cod. cl. VIII, fol. 20r° (cliché de Guy Le Thiec, avec l'aimable autorisation de la Fondazione Querini-Stampalia)

ISBN 978-2-84050-620-1



9 782840 506201

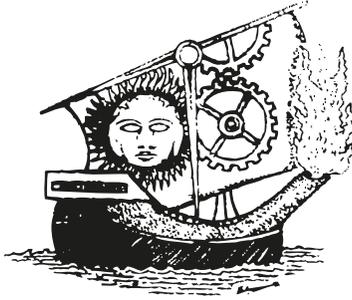
SODIS
F138-477



12 €



TURCS ET TURQUERIES (XVI^e-XVIII^e SIÈCLES)



Bulletin de l'Association des historiens modernistes
des universités françaises
dirigé par Lucien Bély

Turcs et turqueries

XVI-XVIII^e siècles

Préface de Lucien Bély



Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009
© Sorbonne Université Presses, 2022

ISBN papier : 978-2-84050-620-1
PDF complet – 979-10-231-2203-9

TIRÉS À PART EN PDF :

Préface – 979-10-231-2204-6

Introduction – 979-10-231-2205-3

I Elisabetta Borromeo – 979-10-231-2206-0

I Faruk Bilici – 979-10-231-2207-7

I Géraud Poumarède – 979-10-231-2208-4

I Frédéric Hitzel – 979-10-231-2209-1

II Guy Le Thiec – 979-10-231-2210-7

II Alexandra Merle – 979-10-231-2211-4

II Françoise Dartois-Laperyre – 979-10-231-2212-1

Mise en page (2009) : Lettres d'Or
Version numérique (2022) : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

II

**Représentations du Turc
en Europe**

TURCS ET TURQUERIES
DANS LES « REPRÉSENTATIONS EN MUSIQUE »
(XVII^e-XVIII^e SIÈCLES)

Françoise Dartois-Lapeyre
Université Paris-Sorbonne / IUFM de Paris

Sans pitié, sans amour et sans fidélité, [...]
Nous sommes musulmans, ce grand nom redoutable,
Est assez reconnu sur la terre habitable¹.

Dans ces vers du *Ballet pour une troupe de Turcs armez*, Claude d'Expilly brosse l'image du Turc dans le ballet de cour au XVI^e siècle ; il est souvent qualifié de Mahométan, terme inexact du point de vue scientifique puisque les Turcs ne commencèrent à se convertir à l'islam qu'à partir du XI^e siècle et que seul Allah est Dieu, Mahomet n'étant que le dernier des prophètes². Comme à aucun moment de leur histoire les Turcs, venus du Turkestan (pays des Türkmènes nomades) ne furent tous réunis sous une autorité commune, et comme leurs plus grands Empires se sont appuyés sur des non Turcs, cela favorise une grande diversité d'étrangers sur scène et la transposition des « *mirabilia* », qui fascinèrent les voyageurs, comme l'étonnant derviche tourneur, introduit dans les ballets à l'époque où l'Empire ottoman émerge comme puissance européenne. Louise de Savoie ayant osé l'entente franco-turque contre la maison d'Autriche après Pavie, François I^{er} et Soliman s'accordent pour tenir en échec Charles-Quint, et le roi de France est le premier souverain à avoir un ambassadeur permanent auprès de la Porte. Les premières capitulations reconnaissent aux Français la liberté du négoce, l'exemption d'impôts, la sauvegarde de leurs biens en cas de décès et confient au roi la protection des Lieux saints. L'Empire

1 Claude d'Expilly, *Les Poèmes du sieur d'Expilly à Madame la marquise de Monceaux*, Paris, A. Langellier, 1596, p. 81.

2 Jacques Berque, *Le Coran. Essai de traduction*, Paris, Sindbad, 1990, p. 707, rééd. A. Michel, 2002. Jean-Paul Roux, *Histoire des Turcs. Deux mille ans du Pacifique à la Méditerranée*, (1984), Paris, Fayard, 2000, p. 22.

ottoman, bientôt cartographié par Sanson d'Abbeville et ses successeurs, domine, puissant au point que tout ce qui est musulman est considéré comme turc : la « pipe turque » (narguilé), le bain (hammam) et le « café turc », qui l'emporte sur le grec pourtant similaire. Dans le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers, en 1537, apparaît l'expression « s'accoustrer à la turque »³. Au plan sémantique, cette locution renvoie au pittoresque et à la mode des manifestations artistiques données dans le goût turc dans toute l'Europe, comme le carrousel de 1559 où Henri II, le Dauphin, des princes du sang et des seigneurs combattent habillés « à la turque », dans des habits de soie « faits comme ceux des Levantins »⁴. Célébration d'événements heureux ou divertissement de carnaval, le ballet prend souvent la forme d'une mascarade, dansée sur des tapis de Turquie, comme le ballet interprété par Madame avant son départ pour l'Espagne en 1615.

Les revers subis par les Ottomans après Lépante (1571) face aux Impériaux en Hongrie, et face aux Iraniens favorisent l'émergence d'un regard occidental plus observateur percevant dans les querelles internes une source d'affaiblissement. Comment le Turc apparaît-il dans les représentations en musique aux XVII^e et XVIII^e siècles ? La question se pose, car si Molière nous invite dans *Le Bourgeois gentilhomme* à prêter attention au rôle joué par la pseudo-langue turque au théâtre, Furetière désigne encore par Turc un « sujet de l'empire d'Orient qui fait profession de la secte de Mahomet », son image restant associée au redoutable ennemi des croisades entreprises pour libérer la Terre Sainte.

Malgré les travaux sur l'orientalisme, l'image du Turc est mieux connue en littérature et en peinture que dans les représentations en musique, ce qui légitime une étude spécifique, non seulement dans les genres nobles à l'Opéra, mais aussi dans les opéras-comiques, parodies et parades de la foire. Quant au mot « turquerie », souvent employé mais rarement défini, nous tâcherons d'en recenser les manifestations, d'en analyser les formes, afin de préciser si cette influence turque s'inspire de la réalité ou relève de l'imagination. L'image des Turcs sur scène, telle qu'elle est transmise par les vers, l'iconographie et les traités, reflète-t-elle l'évolution des relations

3 Rachele Raus, « L'Évolution de "X à la turque" : repenser l'événement sémantique », *Langage et Société*, n° 105, septembre 2003, p. 39-68.

4 Henri Sauval, *Histoire et recherches des Antiquités de la ville de Paris*, Paris, Charles Moette et Jacques Chardon, 1724, t. II, p. 692. Pierre Bêhar et Helen Watanabe-O'Kelly (éd.), *Spectaculum Europaeum. Theatre and Spectacle in Europe (1580-1750)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1999, p. 598 b) et p. 616 a).

entre la France, voire l'Europe occidentale, et le monde ottoman, telles qu'elles ont été retracées du point de vue diplomatique⁵ ? Témoinne-t-elle des connaissances de l'époque sur l'Empire ottoman ?

Après la *Caravane du sultan de La Mecque*, mascarade turque donnée à Rome par les pensionnaires de l'Académie de France en 1748 et immortalisée par Joseph-Marie Vien, Jean-François de Troy s'extasie devant les costumes orientaux résultant de recherches « très exactes »⁶. Peut-on déceler chez les librettistes et costumiers une semblable volonté de s'inspirer de la presse périodique, des récits des voyageurs et de leur iconographie, bien connus aujourd'hui grâce aux travaux de Yasmine Marcil, d'Hélène Desmet-Grégoire et d'Irini Apostolou⁷ ? Quelles sont leurs sources d'inspiration et leur aptitude à tenir compte des témoignages ?

Leurs œuvres, considérées non seulement d'un point de vue esthétique, mais aussi comme un phénomène politique et culturel, renvoient à notre propre société et au renouveau catholique dans la France de Louis XIII : la protection des chrétiens et des Lieux saints demeure une mission prioritaire pour l'ambassadeur de France à Constantinople. Sous quelle forme les préoccupations religieuses et économiques se retrouvent-elles dans les représentations en musique ? Que nous apprennent-elles de notre regard et de nos *a priori* sur cette autre société où tyrannie et esclavage jouent un rôle déterminant ?

Pour répondre à ces interrogations, nous brosserons d'abord l'image du Turc dans les divertissements de cour et les ballets, en précisant quels étaient les personnages représentés et les caractères attachés aux Turcs sur

- 5 Pierre Duparc, *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France : depuis le traité de Westphalie jusqu'à la Révolution française, publié sous les auspices de la Commission des Archives diplomatiques au Ministère des Affaires étrangères*, t. 29 : *Turquie*, Paris, CNRS Éditions, 1969, p. XI.
- 6 Correspondance de Jean-François de Troy à Lenormant de Tournehem, n.d., dans José-Luis de Los Llanos, *Fragonard et le dessin français au XVIII^e siècle dans les collections du Petit Palais*, Catalogue d'exposition au Petit Palais, 16 octobre 1992-14 février 1993, Paris-musées, 1992, p. 40. Julia Landweber, « Celebrating identity : Charting the history of Turkish masquerade in Early modern France », *Romance studies*, vol. 23, n° 3, 2005, p. 175-189.
- 7 Irini Apostolou, *Les Voyageurs français en Orient méditerranéen : leur iconographie au XVII^e siècle*, Paris-Sorbonne, 2002, Lille, ANRT, microfiches. Hélène Desmet-Grégoire, *Le Divan magique. L'Orient turc en France au XVIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1994. Marcil Yasmine, *Récits de voyage et presse périodique au XVIII^e siècle, de l'extrait à la critique*, EHESS, 2000, 2 vol., Lille, ANRT, 2003.

la scène. Ensuite, nous analyserons la forme de la turquerie, en évoquant ses liens avec la politique de Louis XIV et la volonté de caricaturer certains rituels, en insistant sur la place et le rôle des danses – trop souvent sous-estimés – dans les différents genres. Enfin, nous préciserons l'évolution vers une diversification des stéréotypes, révélatrice d'une meilleure circulation de l'information et d'un rôle nouveau accordé au Turc.

IMAGE STÉRÉOTYPÉE ET FANTASISTE DES TURCS DANS LE BALLET DE COUR

A. – Des Turcs combattants de l'islam, guerriers terrifiants et grotesques

1. Turcs mécréans et sultans belliqueux reconnaissables à leurs emblèmes

166

Les entrées de Turcs terminent souvent les ballets, car elles sont burlesques et divertissantes, comme celles des démons, et font sensation en exhibant de redoutables guerriers combattant sous la conduite de Mahomet. Après les Maures, au « visage de corbeau »⁸, avec lesquels ils forment un étrange duo, comme dans *Le Ballet des Turcs et des maures nègres* (1600), les Turcs sont « les Orientaux à qui sont consacrées le plus grand nombre d'entrées dans le ballet »⁹. À la fois Orientaux et Européens, ils sont à Constantinople, Jérusalem, Alger, Tunis et plus souvent rattachés à l'Asie qu'à l'Europe, considérée comme la première des quatre parties du monde. La frontière se situe :

Sur les bords du Danube, où les Turcs infideles,
Elevant leur Croissant, ont brisé les Autels¹⁰.

Le monde turc, fluctuant, appartient au vaste Orient et se différencie mal de la Chine, de l'Inde et de l'Arabie, car les descriptions des voyageurs en quête d'Antiquité idéalisée sont encore brèves, quasi-désincarnées. Si Belon et Nicolay, qui accompagnent Gabriel d'Aramon, font exception et informent sur la « distinction de l'honneur tant des barbes que des turbans des Turcs »¹¹, sur le sérail et sur les confréries religieuses, les

8 *Le Ballet des Étrangers* (1598), cité par Marcel Paquot, *Les Étrangers dans les divertissements de cour de Beaujoyeux à Molière (1581-1673)*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1931, p. 45.

9 Nathalie Lecomte, *L'Orientalisme dans le ballet aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Doctorat de troisième cycle, Paris I, UER d'Arts plastiques et sciences de l'art, 1981, vol. 1, p. 194.

10 Claude d'Expilly, *Tombeau de messier Laurens de Galles, seigneur du Mestral, du Vivier et de Voiron, occis devant la ville de Cremieu, en Février 1590*, dans *Les Poèmes du sieur d'Expilly, op. cit.*, p. 4.

11 *Relation du voyage du Levant* de Pierre Belon, chap. 25, cité par Jean-Pierre Farganel, « Le corps, la parure, le vêtement chez les Orientaux dans l'Empire Ottoman vus par les voyageurs français du XVI^e au XVII^e siècle », dans *Stéréotypes dans les relations*

ordonnateurs de ballets ne s'en inspirent guère avant le siècle suivant et les personnages restent d'une fantaisie débridée, sans racine dans l'espace : des Turcs voisinent avec des Persans et une troupe d'Indiens dans le grand *Ballet des Étrangers* (1598).

En dépit des ouvrages sérieux et de la traduction du *Coran* par Du Ryer (1647), imagination et idées reçues l'emportent dans le ballet, comme dans l'esprit de l'enfant-roi. Les présents de l'Aga Mustapha, lors de son ambassade auprès d'Henri IV, n'empêchent pas les ambitions belliqueuses du jeune Dauphin : « Oui, je tueray tou le Tur (Les Turcs) »¹². C'est tout juste s'il consent une exception pour Mustapha, à condition de le baptiser et de le convertir. « Enfants aïsnez de Mars et de la cruauté », les Turcs hérétiques incarnent « l'Adversaire »¹³, qui aime « les bruits de la guerre [...] les meurtres, les clameurs, l'horreur et le tonnerre » et fait planer la menace de guerre dans *Le Ballet pour une troupe de Turcs armez*.

Ses vêtements le distinguent : « le Turc a la veste & le turban »¹⁴, coiffure « de la plupart des peuples Orientaux et Mahométans » selon Furetière. Les janissaires, « coëffez d'un turban avec une aigrette » portent un doliman, dont le nom vient du turc « dolaman », qui désigne l'habit de dessous fait en drap porté pour la parade¹⁵.

Le croissant, synonyme de « courage puissant », de force exceptionnelle et de vaillance est le second emblème turc. Accessoire du mahométan, il devient le symbole de l'Empire turc et de la religion islamique. Les poètes le rapprochent parfois de l'astre solaire désignant la France de Louis XIII et montrent que les affinités n'existent pas seulement entre les souverains mais aussi entre leurs peuples, qui partagent l'engouement de la lune pour le soleil. Malgré la croisade du Père Joseph et du duc de Nevers, et malgré l'idée largement répandue que l'islam est destiné à être vaincu, *Le Ballet de l'Amour de ce temps* (1620) chante la complémentarité des deux astres :

Puisque le Soleil et la Lune

Nord-Sud : images du physique de l'autre et qualification mentale, dir. par C. Villain-Gandossi, *Revue Hermès*, n° 30, p. 125-136.

- 12 Jean Héroard, *Journal sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII*, Paris, 1868. Rééd. Madeleine Foisil éd., *Journal de Jean Heroard*, Paris, Fayard, 1989, t. 1, p. 1246 (à propos du mercredi 27 juin 1607).
- 13 François Billacois, *L'Empire du grand Turc vu par un sujet de Louis XIV*, Jean Thévenot, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 14.
- 14 Claude-François Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, R. Guignard, 1682, Genève, Minkoff Reprint, 1972, p. 143.
- 15 C.-F. Ménéstrier, *Des Ballets...*, op. cit., p. 252. T.-X. Bianchi et J.-D. Kieffer, *Dictionnaire turc-français*, Paris, Impr. royale, 1837.

Ont coutume de s'accorder¹⁶.

Le Grand Seigneur, affublé d'énormes moustaches noires, est entouré d'une suite nombreuse : les « porteurs de l'Alcoran » et ses laquais avertissent « de l'arrivée de leur Maître » dans le *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*. « Bouffonnement orné de son grave maintien », il fait son entrée, monté sur un vrai cheval, et suivi des « Docteurs de la Loy » ; puis il danse avec ses suivants sous un dais brodé porté par deux serviteurs (1). Inventé par les Orientaux pour se protéger des ardeurs du soleil, cet accessoire est devenu un témoignage de vénération et de respect¹⁷. Coiffé d'un turban démesuré paré d'aigrettes, imbu de sa personne, « il craint que sa pompe ne soit estimée moindre que celle du Pont-Neuf »¹⁸. Le ton est sarcastique :

Le corps de ce Grand Turc n'a pas beaucoup d'attraits,
Mais quant à son esprit, il en a moins encore¹⁹.

Le personnage ne ressemble en rien au grand sultan Mourad IV, mais peut-être fut-il inspiré par la médiocrité de ses prédécesseurs. Accablé par les victoires françaises, il avoue ses frayeurs devant Louis XIII :

Sortant des bornes de l'Asie [...]
J'ay creu tous mes pays réduits sous ta conqueste²⁰.

La « nouvelle silhouette du Turc »²¹, plus veule et voluptueux que combattant, que François Billacois voit se dessiner dans la France des années 1650-1660, apparaît de façon plus précoce dans le ballet. Nous pensons donc que la renommée du *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut* a grandement contribué à lancer la mode des divertissements turcs, qui précéderent la forme théâtrale, à laquelle nous réservons le mot « turquerie ». La succession des entrées de ballet incohérentes et

16 Paul Lacroix éd., *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genève, chez J. Gay et fils, 1868-1870, 6 vol. in-12°. Rééd., Genève, Slatkine, 1971, t. 2, p. 259.

17 C.-F. Ménestrier, *Remarques et réflexions sur la pratique des Decorations pour les Entrées solennelles...*, Grenoble, A. Fremon, 1701, p. 6. *Ballet Royal du grand bal de la Douairière de Billebahaut*, dansé pour la première fois en février dans la grande salle du Petit Bourbon, devant la cour, et le 23 février 1626 à l'Hôtel de Ville de Paris par Louis XIII, Imprimerie du Louvre, 1626. Dessins de Daniel Rabel : Pl. 1 a) « Seconde entrée du Grand Seigneur dansant avec ses suivants », BnF, Est., Qb3 Rés. Fol., pl. 13, et 1 b) « Entrée des Sultanes », BnF, Est., Qb3 Rés. Fol., pl. 14.

18 *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*, P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, op. cit., t. 3, p. 161-162.

19 *Ibid.*, t. 3, p. 169.

20 *Ibid.*, t. 3, p. 170.

21 François Billacois, *L'Empire du Grand Turc vu par un sujet de Louis XIV*, op. cit., p. 16.

anachroniques fait coexister cette image de balourds dominés avec celle de combattants, secoués par des crises de folie de conquête, dont le Grand Turc est seul responsable. Persuadé que « son trosne est au-dessus des Roys », cet ambitieux, animé d'une « héroïque passion », croit « dans les miracles de la guerre ». Il croise le Grand Can (*sic*) juché sur un dromadaire et ses suivants vêtus de courtes capes à motifs géométriques. « Au-delà de la fantaisie, nous sommes dans le domaine d'une surréalité chorégraphique sans la moindre référence ethnologique »²², car le personnage turc incarne un type de comportement irrationnel.

La poétique du ballet, par essence allégorique, fait danser librement des abstractions qui impriment dans l'esprit les images, hautes en couleurs, de ces « aventuriers turcs », qui combattent violemment les chrétiens, et qui sont choisis par Bensérade pour incarner le tempérament colérique dans *Le Ballet Royal de la Nuit* (1653).

Féroces et sanguinaires, ces sauvages brandissent leur cimenterre « et menacent tout de feu et de sang » dans *Le Ballet de la Félicité*. Face à ce danger, l'alliance de six pays européens est mise en scène par un jeu allégorique : « deux hommes my-partie, moitié français et moitié espagnol » suivis de deux autres « my-partie, moitié alleman, moitié suédois », et enfin deux derniers « moitié flamand, moitié hollandois » se présentent « aux Turcs du costé espagnol, allemand et flamand, ayant l'espée à la main. Lorsque les Turcs viennent à eux, ils se retournent promptement et présentent le costé françois, suédois et hollandois, ayant aussi l'espée à la main ». Les trois bachas turcs considérant cette union des pays européens invincible « se retirent et l'Europe demeure garantie »²³.

Tandis que les Turcs bestiaux et idolâtres ravagent les terres, les corsaires barbaresques, vassaux des Ottomans, « fantasma récurrent des relations de voyage »²⁴ puis des librettistes, écumant les mers. La situation s'inverse en 1635 et *Le Ballet de la Marine* célèbre les premiers triomphes de la flotte créée par Richelieu pour les contrer. À l'époque où les pères de la Merci et les Mathurins de l'ordre de la Sainte-Trinité se mobilisent pour le rachat des esclaves, *Le Ballet royal d'Alcidiane* (1658) fait danser les corsaires turcs, capturés par Polexandre après la défaite de Bajazet.

22 François Moureau, *Le Théâtre des voyages. Une scénographie de l'Âge classique*, Paris, PUPS, coll. « Imago mundi », 2005, p. 443. Daniel Rabel, *Entrée du Grand Can et de ses suivants* dans Margaret Mac Gowan, *L'Art du Ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, CNRS Éditions, 1963, pl. XIX.

23 Deuxième et troisième entrées du *Ballet de la Félicité sur le sujet de l'heureuse naissance de Monseigneur le Dauphin*, dansé à trois reprises. P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, op. cit., t. 5, p. 227 et 229.

24 François Moureau, *Le Théâtre des voyages*, op. cit., p. 307. Deshayes de Courmesnin décrit le marché aux esclaves d'Istanbul.

Pl. 1. *Le Grand Bal de la Douhairière de Billebahaut, 1626*
Louis XIII, Ballets, 1626-1630



a) Daniel Rabel, « Seconde entrée du Grand Seigneur dansant avec ses suivants », BnF, Est., Qb3 Rés. Fol., pl. 13



b) Daniel Rabel, « Entrée des Sultanes », BnF, Est., Qb3 Rés. Fol., pl. 14



Pl. 2. Thomas Borgonio, Memet et Aly, dans *Il Tabacco* de Philippe d'Aglie (1650)
Bibliothèque de Turin, q.V.59, pl. 27

Dans *Le Ballet du Tabac*, Aly et Memet portent des sabres et « des pipes en or » (2) car :

Le Tabac fait vibrer les épées guerrières,
En réveillant l'ardeur du fin intérieur²⁵.

Il excite leurs sens et la fureur au combat ; leur danse bondissante est combative et acrobatique. Elle joue sur l'effet de surprise, allie la précision des sauts à la rapidité des cercles formés en brandillant des cimenterres damasquinés, dont les lames captent la lumière. Au final, les danseurs rivalisent pour sauter le plus haut possible au-dessus de thyrses enguirlandés de plantes de tabac. Philippe d'Aglié semble ignorer le firman de Murâd IV qui, pour restaurer les valeurs religieuses et morales, interdit en 1633 l'usage du café et du tabac, limitant du même coup l'agitation politique qui se développait dans les cafés. Ce qui l'intéresse, c'est l'opportunité de créer une danse mi-bacchique, mi-pyrrhique, fondée sur la rapidité, la précision et la coordination des mouvements. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle et *La Fête du Sérail*²⁶, la pipe – bien que non mentionnée par Méneestrier – est le troisième attribut turc.

2. Des Turcs grotesques et ridicules fragilisés par leurs querelles

Comme le carnaval, le ballet a des vertus subversives, et sa dimension satirique est porteuse d'un message politique et religieux : le prophète, la polygamie et l'interdiction d'alcool, fondements de la société islamique sont contraires au bon sens. Mahomet, qui ne profère que des évidences, « vient au pas nyaisement grave », ignorant « l'entrejan de nos Ballets »²⁷ : sa danse malhabile le ridiculise autant que son cerveau « chargé d'eau »²⁸. L'excès de fornication des musulmans, infidèles, cause leur langueur dans *Bacchus triomphant sur l'Amour*, où un Turc s'adresse familièrement au « pauvre prophète », infantilisé et désacralisé :

25 *Il Tabacco*, Ballet de Philippe d'Aglié représenté le 1^{er} mars 1650 au palais de San Giovanni de Turin pour Madame Royale. Pl. 2, Thomas Borgonio, « *Memet et Aly* », Bibliothèque de Turin, q.V.59, pl. 27. Sur cette aquarelle, les Turcs sont vêtus de justeaucorps en toile d'argent finement rayée, leurs manches sont brodées de croissants et de rosettes d'argent et leurs basques relevées par des aiguillettes ; ils sont coiffés de turbans ronds ornés d'un fez pointu surmonté d'un croissant de lune, flanqué d'aigrettes et de panaches de plumes, agrafées de pierres précieuses. Jean Baudry, « Un ballet italien au XVII^e siècle sur le thème du tabac », *Flammes et fumées*, n° 70, 1973, p. 79.

26 *La Fête du sérail*, Pantomime-Ballet en treize scènes, créé le 9 mars 1788, au Panthéon, Paris, P. de Lormel, 1788.

27 *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*. P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, op. cit., t. 3, p. 161.

28 *Bacchus triomphant sur l'Amour*. P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, op. cit., t. 5, p. 32.

Mahomet tu n'estois pas sage
Et tu te montrois bien tyran
De défendre en ton alcoran
De prendre du vin pour breuvage²⁹.

Les « docteurs de la loye », boîteux et bossus, qui l'accompagnent en clopinant ont la prétention d'être savants, mais ce ne sont que des « veaux » qui n'ont jamais lu d'auteurs et ignorent tout de la doctrine de leur maître : ils l'ont « toujours sur le dos, / Et jamais dedans la cervelle [...] Instruits aux lois du Ciel aussi peu qu'aux prophanes », ils donnent leurs leçons dans l'Université des ânes. Incapables de joutes verbales, ils en viennent aux mains pour affronter les gentilshommes persans lettrés, qui les honnissent en raison de leurs divergences doctrinales et les considèrent comme des imposteurs surchargeant leurs cerveaux d'innombrables erreurs. « Les coups de poing suppléent au deffaut de la doctrine »³⁰, les contraignant à la retraite. « Nous leur ferons toujours la guerre »³¹ déclarent les Persans en parlant des Turcs, fragilisés par l'opposition religieuse, intellectuelle et politique de ces ennemis héréditaires.

B. – Caricature du sérail et séduction du redoutable harem

1. Soumission des sultanes gardées par de monstrueux eunuques

Un ou deux Turcs suffisent à évoquer le peuple dans son entier et moins d'une dizaine de personnages³² constituent les stéréotypes turcs du ballet, plus imaginaires qu'influencés par les gravures de Nicolas de Nicolaye. Bien que le Devshirmé soit connu pour l'éducation des enfants du tribut et l'accès de certains d'entre eux aux plus hauts rangs, le grand vizir ne devient personnage théâtral qu'au XVIII^e siècle. Du harem, partie la plus secrète du palais, lieu d'intrigues sanglantes, le ballet ne retient que des fantasmes de plaisir et de peur. Il est vrai qu'il conserve son mystère, aucun chrétien ne pouvant franchir la troisième porte : en 1679, Jean-Baptiste Tavernier reconnaît décrire l'intérieur sans l'avoir jamais vu et Aubry de la Motray, déguisé en Turc, n'y pénètre qu'en 1699.

Les esclaves, « aussi couvertes de fard que pleines d'appas », y dansent pour le sultan en tenant des chasse-mouches ornés de croissants, accessoires

29 P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, op. cit., t. 5, p. 32-33. Livret daté, approximativement, 1633.

30 *Ibid.*, t. 3, p. 161 et 165.

31 *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*. P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, op. cit., t. 3, p. 168.

32 Neuf selon Nathalie Lecomte, qui recense, hormis Mahomet et ses docteurs, les sultanes et les princes du sérail, des eunuques, des bassas, des janissaires, des agas, une sophy et les laquais du sérail.

incongrus signifiant leur différence (1 b). « Selon l'ancienne coutume des Grands Turcs, [le sultan] jette le mouchoir à celle qui doit être sultane. Il la prend par la main et [...] la meine en dansant »³³. Distinguée parmi les deux mille femmes du sérail, choisie, par le « plus grand monarque du monde »³⁴, pour porter un prince ottoman, la Grande Sultane s'enorgueillit à juste titre de sa beauté et tire gloire et vanité de sa conquête dans *Le Ballet de l'extravagant* (1631).

Isabelle, maîtresse de l'illustre Bassa, ne doute pas davantage de ses appâts :

Il faut que tout le monde advoue
Qu'un homme ne sçauroit porter de plus beaux fers³⁵.

172

Le sultan partage avec les personnages éminents l'apanage du harem, qui offre la liberté de satisfaire ses désirs, mais les captives dénoncent la loi « pleine d'épines » qui autorise six concubines au bassa de Natolie, fournissant un second sujet de récrimination contre Mahomet ; les sultanes malheureuses critiquent l'inégalité des sexes et espèrent un renversement des rôles :

Tu ne serois pas un infâme,
Si tu permettois qu'une femme
Pût épouser d'autres maris³⁶.

Jean Thévenot atteste que le Grand Seigneur est ordinairement si jaloux, « que la seule vue d'une de ces femmes coûterait la vie à celui qui l'aurait regardée »³⁷. Séquestrées, les sultanes mènent une vie recluse et respectent les règles de modération prônées par l'islam. Elles mettent un point d'honneur « À constamment aimer et n'estre point légères », comme dans *Le Ballet des Plaisirs troublés* (1657)³⁸. Le sujet impose au *Ballet de l'extravagant* de faire exception : la sophy ne peut résister « au beau visage d'un François » et vient « contre l'honneur des loys / Luy demander courtoisie » ; quant à la Grande sultane, bravant tous les dangers, elle

33 Coutume avérée à Constantinople, au temps de Soliman le Magnifique. P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 3, p. 162.

34 *Ibid.*, t. 4, p. 172.

35 *Boutade des comédiens* (vers 1646). P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 6, p. 164-165.

36 *Ballet de Bacchus triomphant sur l'Amour*. P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 3, p. 33.

37 Jean Thévenot, *L'Empire du grand Turc, op. cit.*, p. 65.

38 *Ballet des Plaisirs troublés*, dansé devant le roi en février 1657, Paris, R. Ballard, 1657, l, 8.

déclare au mépris de son époux : « Je viens pour vous offrir l'entre-deux des genoux »³⁹.

Sa beauté dissimulée fascine jusqu'au moment théâtral où elle se dévoile : le sultan tombe à ses genoux et la comble de cadeaux. « Réduites au néant »⁴⁰ en quelques instants, les sultanes délaissées manifestent leur colère et leur mépris pour la nouvelle. Elles gesticulent et gémissent sur leur sort. Dans les livrets du XVIII^e siècle, les sultanes tentent même de toucher le cœur du sultan en faisant intervenir leur fils, mais leur révolte reste infructueuse en raison de leur fragilité, de la méfiance du sultan et de la fidélité des eunuques.

Ces derniers sont, dans le ballet, des personnages insolites, laids et déplaisants. Ces geôliers ne sont que des amants factices, prétextes à des entrées grivoises. Dans *La Finta Piazza* (1645), Balbi les arme de balais pour former d'étranges figures et danser au son des tambours en conduisant des singes et des ours enchaînés⁴¹. « Esclaves de l'empereur des terres qui ne sont pas découvertes », nés « par un fol caprice de la Nature [...] demy-blancs et demy-noirs », ils exécutent des pas et des postures très « peu connües en ces régions »⁴². La noirceur de leur physique ingrat, leurs « faces inhabiles » les font paraître « inutiles »⁴³ dans les *Plaisirs troublés*. C'est avec mépris que les sultanes s'interrogent sur leur nature humaine :

Sont-ce des corps... vivans...,
Ou des souches que par ressorts
On fait danser en habit d'homme ?

Ces fantômes, « Pour n'avoir pas ce qu'ont les hommes », sont des monstres de nature, qui « Ont des clefs pour notre serail, / Mais non pas pour nostre serrure »⁴⁴.

Leur esprit étant aussi noir que leur corps, ils sont soupçonnés de duperie : vrais ou faux eunuques ? telle est la question soulevée dans trois ballets. Dans *Chacun fait le métier d'autrui* (1659), les sultanes se défient de ces étranges adorateurs, « eunuques supposés », qui leur font la cour, car :

39 *Ballet de l'extravagant*. P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 4, p. 171-172.

40 P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 3, p. 162.

41 Gravures de Valerio Spada publiées par Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV : 1643-1672. Mises en scène*, Paris, A. et J. Picard, 1967, p. 61 et pl. VI, rééd. 2006.

42 *Divers entretiens de la Fontaine de Vaucluse* (1649). P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 6, p. 203.

43 *Ballet de Bacchus triomphant de l'Amour*. P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 5, p. 33.

44 *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*. P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 3, p. 170-172.

On voit bien des bergers qui mangent
Les brebis qu'ils ont à garder⁴⁵.

Lubriques et licencieux, ils s'introduisent sous ce masque trompeur, car « d'un noir incommode l'on n'a pas de soupçons » ; ils feignent d'être muets pour tranquilliser les maris et mieux séduire leurs femmes. La grivoiserie de ses « rudes trouble-festes », prêts à prendre « les hommes par la teste, / Et les femmes par le collet » n'a pas d'égal⁴⁶ : « Sous nos masques / Nous avons de quoi vous ravir »⁴⁷ précisent-ils aux jeunes coquettes de Paris. Le ballet les cantonne à une fonction sexuelle et passe sous silence la rude discipline qu'ils imposent non seulement aux femmes mais aussi aux itchoglan. On les voit seulement paraître dans la suite des janissaires et des bassas, qui incarnent la puissance militaire et judiciaire de l'Empire.

174

2. Implacables janissaires et vaniteux bassas

Le *Ballet des Janissaires* (1604) fixe l'image de serviteurs dévoués, vivant dans la proximité du Grand Seigneur qu'ils précèdent et dont ils assurent la sécurité⁴⁸. L'aga des janissaires, second officier de l'Empire, juge de police à Constantinople, n'apparaît dans le ballet que comme délégué par le sultan pour la seule et ô combien délicate mission d'exécuter les bassas. Il porte la terreur sur son visage et sa justice prompte en fait un angoissant représentant du despote, qui avoue :

Je sais me faire craindre et me faire estimer,
Mais j'ay peine à me faire aimer⁴⁹.

Conquérants prestigieux, les bassas glorieux, devenus officiers à la tête d'une province de l'Empire ottoman, illustrent le mélange d'exotisme et de galanterie régnant dans le ballet, car ils mesurent leurs exploits à l'aune des charmes de la sultane et la flattent en des termes précieux, dignes de la carte du Tendre :

Les lauriers toutefois qui me couvrent la teste

45 Entrée finale. Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière*, Paris, Didot, 1863-1875, t. 2, p. 498.

46 *Ballet des Plaisirs troublés*, op. cit. Victor Fournel, *Les Contemporains*, op. cit., t. 2, p. 466.

47 *Ballet de l'Extravagant*, P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, op. cit., t. 4, p. 172.

48 *Ballet des Janissaires*, cité par Margaret Mac Gowan, *L'Art du Ballet de cour*, op. cit., p. 261.

49 *Ballet des Plaisirs troublés*. Victor Fournel, *Les Contemporains*, op. cit., t. 2, p. 465-466.

Ne valent pas l'honneur d'être conquis de vous⁵⁰.

Ces calculateurs se réjouissent de la naissance du Dauphin⁵¹, mais ce sont des arrivistes versatiles : « J'ay servi l'Ottoman, j'ay servi les Chrestiens », déclare Ibrahim dans *Le Ballet du Libraire du Pont-Neuf*⁵². Imbu de sa personne, il ne doute pas un instant que son « histoire bien ample » devienne mémorable aux races futures ; il se vante d'être « un parfait exemple / D'amour et de religion » et prétend s'adapter « sans offenser » sa flamme ni sa loi⁵³.

Croyant éblouir l'univers, le bacha décrit avec fierté et sans scrupule son pouvoir impérieux :

J'ay porté la terreur dans des climats divers...

J'ay veu pour m'honorer l'Orient à mes genoux⁵⁴.

La précarité de la fonction est un ressort dramatique pour le ballet : moralement condamnable, l'ascension du bassa de Natolie, promu bassa d'Égypte, est soudainement brisée ; sa fin tragique présente un raccourci de la grandeur et décadence liées à la fonction. Un aga, quatre janissaires et quatre eunuques noirs et muets, messagers du Grand Seigneur, lui demandent « sa teste, le bruit de son crédit et de ses excessives richesses ». Parfait amant, déjà mort puisque « depuis longtemps la belle a [son] âme ravie »⁵⁵, il s'adapte à cette situation banale et relativise la décision qui lui ôte la vie. « La joye que ses femmes avoient de le veoir élevé à cette nouvelle dignité » se transforme tout à coup en pleurs et en désespoir, symbolisant l'instabilité d'un monde où la disgrâce, toujours possible, sanctionne, sans aucune pitié, l'erreur.

C. – Les Turcs, ennemis communs à toute l'Europe, et faire-valoir du monarque

1. De terribles rivaux destinés à être vaincus

Cette caricature des Turcs monstrueux sert un dessein politique : mettre fin à la désunion des Européens pour les souder contre un ennemi commun et mettre en évidence le triomphe du roi chrétien à l'issue du

50 *Boutade des comédiens* (1646). P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 6, p. 164-165.

51 *Ballet de la Félicité*, deuxième entrée. P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 3, p. 337-339.

52 Cf. *Ibrahim ou l'illustre Bacha de Natolie* de Madeleine de Scudéry (1641).

53 *Ballet du Libraire du Pont-Neuf, ou les Romains*, 1643. P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 6, p. 65-66.

54 *Boutade des comédiens*, quatrième entrée. P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 6, p. 164.

55 *Ballet des Plaisirs troublés, op. cit.*

conflit ; grâce à sa piété et à sa magnanimité, il soumet les plus terribles combattants. Ainsi, leur représentation, qui oscille entre splendeur et burlesque, contribue toujours à rehausser l'image du prince, « bouclier de la chrétienté ». La nature divine du roi de France apparaît ostensiblement dans sa prééminence et son rayonnement mondial, même sous la forme d'une simple prédiction. Dès 1626, la supériorité des armes françaises est proclamée, annonçant la défaite et l'élimination du puissant rival :

C'est toy seul, grand Louys, dont les armes un jour
Abattront son Croissant, ayant fait sa conquête⁵⁶.

Comme les entrées royales, le ballet glorifie le prince, faisant renaître à chaque règne le rêve de conquête et le mythe de la croisade. On peut en faire la démonstration en rapprochant la prédiction d'Annibal Gelliot lors de l'entrée de Louis XIII à Avignon (1622) – « une nouvelle croisade va [...] embrasser le monde [...] Votre Majesté [...] fera tomber de la main Ottomanne l'Empire de l'Orient [et accomplira] les desseins hereditaires du Roy Saint Louys [...] Par vos divines mains au sommet du Liban la sainte Croix sera saintement arborée »⁵⁷ – du *Ballet dansé à Münster pour célébrer la naissance du comte de Dunois*, qui prédit à son tour, après les victoires de 1644-1645 :

Il triomphera du Turban
Et pendant que son roy rendra tous vos jours calmes
Dans la plaine d'Idumée il cueillera des palmes
Et sèmera des lis sur le haut du Liban⁵⁸.

Les images identiques attestent de la continuité idéologique et dynastique. Les traités de 1645 commencent à désarmer les guerriers quand *Le Balet de la paix dansé par les François*, soucieux de négocier en position de force, proclame à Münster :

Triomphez Chrestiens : Le Croissant

56 *Grand Bal de la douairière de Billebahaut*. P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 3, p. 169.

57 Annibal Gelliot, *La Voie du lait ou le chemin des héros au palais de la Gloire*, cité par M. Mac Gowan « Les Jésuites à Avignon... », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS Éditions, 1975, t. 3, p. 171.

58 *Ballet dansé à Munster sur la nouvelle de l'heureuse naissance de Monseigneur le Comte de Dunois au mois de Febvrier 1646*. Vers à rapprocher de « La Défaite des Turcs en Hongrie par les troupes du Roy, 1664 », peinte par Le Brun dans la galerie des Glaces, qui fit « du Saint-Gotthard un Kahlenberg où les Français avaient sauvé l'Empire et la Chrétienté ». Gérard Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, A. Michel, 1999, p. 315.

S'en va de crainte palissant⁵⁹.

Philippe d'Aglié utilise aussi les Turcs comme repoussoir pour métamorphoser les princes en Hercules modernes et revivifier le souvenir de la délivrance de Rhodes, par le comte de Savoie, en 1310⁶⁰.

L'image rassurante de Turcs captifs contrebalance les récits attristés de ventes aux enchères d'Européens sur les marchés. Les esclaves du *Ballet de Monseigneur le duc de Vendosme* (1610) portent « masques bazanez », sourcils gros et moustaches relevées pour jouer du violon et danser⁶¹, et dans *Le Ballet des Moralitez*⁶², les pages sont habillés « à la turque », pour accompagner l'Asie et servir la Grèce. Mahomet lui-même prédit la victoire à Louis XIII, monarque redouté, exemplaire et méritant, qui fait trembler les Turcs :

Un jour ce monarque indompté [...]
Doit faire boire à ma santé
Tous ses soldats dans mon temple⁶³.

À l'époque de Richelieu, malgré le redressement entrepris par Murâd IV, les Turcs du *Ballet de Monsieur le Prince* s'inclinent devant la supériorité de l'« illustre » Condé :

Nostre croissant ne prend son lustre
Que pour estre éclairé des rayons de vostre ceil⁶⁴.

Lorsqu'ils menacent à nouveau l'Europe réconciliée, Louis XIII, glorifié par la Renommée, se « fait, par une juste guerre / L'arbitre de la terre »⁶⁵ et réalise le prodige de réconcilier et de soumettre les frères ennemis. Le Turc dansant du *Ballet du bureau des adresses* (1640) vient, en même

59 « Le Balet de la paix dansé par les François à Münster le 26 du passé », publié dans la *Gazette, extraordinaire* du 22 mars 1645, p. 216-220, cité par Marcel Paquot, *Les Étrangers, op. cit.*, p. 114.

60 M. Mac Gowan, « Les Fêtes de cour en Savoie. L'Œuvre de Philippe d'Aglié », *Revue d'histoire du théâtre*, t. XXII, n° 3, 1970, p. 200.

61 Ballet dansé à trois reprises en janvier, sous la conduite du jeune roi. P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 1, p. 241.

62 *Ballet des Moralitez*, Londres, 1613. Ménéstrier, *Des Ballets...*, *op. cit.*, p. 110-118 et 123-124.

63 *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*, P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 3, p. 167.

64 *Ballet de Monsieur le Prince*, dansé à Dijon le 23 février 1627 en l'honneur du roi et de Monseigneur le Prince. P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 3, p. 339.

65 *Ballet de la Félicité*. P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 3, p. 337-339.

temps qu'un Persan, se rendre au Dauphin : ils incarnent la soumission de leurs deux peuples au roi de France⁶⁶.

2. Des Turcs qui se civilisent au contact des Français

Le ballet de cour exprime une hiérarchie des cultures : il affirme la supériorité artistique des Européens, habiles à jouer de la guitare, à chanter doucement et à maîtriser la sarabande dans le *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*, qui méprise les ballets du Grand Turc et ceux des peuples d'Asie, réputés inférieurs. Il entretient le rêve de grandeur monarchique, même si, de 1647 à 1670, la situation de la France en Orient se détériore à cause de la concurrence de l'Angleterre, des Pays-Bas et si, de 1660 à 1665, Louis XIV y reste sans ambassadeur en raison de la guerre de Candie, qui entraîne la France de Mazarin contre les Turcs, qui s'emparent de la Crète en 1669.

Ménestrier qui, selon son ennemi Le Laboureur, « tient plus que du turc » par son opiniâtreté à défendre la religion, relance la croisade contre ces mécréants : il catéchise « même les infidèles » et devient parrain d'un Turc qu'il prépare au baptême en 1660⁶⁷. Il fait des Turcs une nation soumise au pied de *La Statue de Louis le Grand*⁶⁸, « extirpateur de l'Herésie, défenseur de la Religion, l'auteur du repos public, de la paix [...] & toujours victorieux ». Convertir le Turc devient un thème de prédilection pour les tragédies et ballets de collège. *L'Autel de Lyon* met en scène ce moment tant espéré où l'Empire ottoman et l'Islam se soumettent : « La Fortune Française présente des chaisnes à l'herésie, & à la Turquie... [qui] reconnoissent leur destinée, & témoignent leur douleur ». La Turquie abandonne son calendrier lunaire pour passer sous la protection du Soleil : « LOUYS me va mettre à couvert »⁶⁹, déclare-t-elle. La Fortune envisage de « le faire Grand Seigneur », car l'Asie toute entière reconnaît sa puissance et propose de « se joindre à la Couronne / De ce jeune guerrier, et suivre son bonheur ».

66 Dansé par M. le duc d'Enguien à Dijon, le 30 décembre 1640, 4^e entrée : « Mais comment se vont unissans / Les Turcs ensemble et les Persans / D'une nouvelle sympathie ». P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 6, p. 19. M. Mac Gowan, *L'Art du Ballet de cour, op. cit.*, p. 306.

67 Paul Allut, *Recherches sur la vie et sur les oeuvres du P. C.-F. Ménestrier...*, Lyon, N. Scheuring, 1856, p. 30 et 52.

68 C.-F. Ménestrier, *La Statue de Louis le Grand placée dans le Temple de l'Honneur*, Paris, chez Nicolas et Charles Caillou, 1689.

69 C.-F. Ménestrier, *L'Autel de Lyon consacré à Louys Auguste, et placé dans le Temple de la Gloire, dédié à Sa Majesté en son entrée à Lyon*, Lyon, par Jean Molin, 1658, p. 35-36, troisième entrée.

Les Turcs courageux s'inclinent, comme les autres nations, devant la bravoure incomparable des Français, qui « surmontent tout, triomphent de tout », si l'on en croit le sous-titre du *Ballet de Monsieur le Prince*.

La prééminence française s'observe aussi en amour, puisque les Turcs lubriques ne peuvent résister à l'attrait des Françaises, ambassadrices irrésistibles d'un pays galant. Les mœurs polygames favorisent les intrigues amoureuses rehaussées par l'attrait de l'interdit, qui ne suscite pas la censure puisque la fidélité dans le mariage triomphe. Les Turcs ne sont pas dupes et le ballet dénonce par leur voix les hypocrisies d'une France où la Réforme protestante et la Contre-Réforme catholique défendent la fornication, péché mortel : « Nous sommes la troupe infidèle / Mais ce n'est pas chose nouvelle / D'en remarquer en cette cour »⁷⁰. Dans *Le Ballet de l'amour de ce temps*⁷¹ (1620), ils succombent aux Françaises comme les laquais du Grand Turc, éblouis et ensorcelés par la Douairière de Billebahaut :

Beautez dont l'œil nous ensorcelle...
Vous nous avez osté le cœur et la cervelle⁷².

« Prisonniers des charmes » de leurs belles, ils renoncent à la guerre et n'engagent pas que leur cœur : « nostre croissant sera pour vous jaloux [...] / Nos braquemarts seront à vous »⁷³. Le prince turc est le premier prétendant à tenter « de réduire » la Duchesse Dendaye : « elle ne veut point qu'on l'acquiert par le sang, elle veut qu'on la previenne par la danse », mais comme elle est réservée par le Ciel au roi d'Éthiopie, le Français doit aussi s'incliner ; plus pour longtemps : une telle conclusion devint impensable pour le Roi-Soleil⁷⁴ !

Jusqu'au début du XVIII^e siècle, les sultanes ignorantes des codes du ballet se ridiculisent car, si elles savent jouer de l'évantaïl, elles agitent trop prosaïquement chasse-mouches, quenouilles et canevas de tapisserie en dansant et, quand « la colère devient maïtresse de leurs sens », elles « marquent avec leurs pieds la cadence du martel de leur teste »⁷⁵. Séjournant au royaume de France, les Turcs quittent leur état d'ignorance et leur esprit belliqueux pour adopter des mœurs adoucies par l'amour

70 *Ballet des Étrangers*, op. cit., p. 44.

71 P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, op. cit., t. 2, p. 251-259.

72 *Ibid.*, t. 3, p. 168-169.

73 *Ballet de Monseigneur le Prince*, quatrième entrée. P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, op. cit., t. 3, p. 339.

74 *Subject du Ballet de la magnifique Duchesse de Dendaye* (vers 1625), P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, op. cit., t. 3, p. 328.

75 *Grand Bal de la Douhairière de Billebahaut*, P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, op. cit., t. 3, p. 161-162 et *Arlequin Sultane favorite, pièce en trois actes par Monsieur le T***, représentée à la foire de S. Germain, en 1715, dans Alain-René Lesage et D'Orneval,

et régulées par la civilité. Ainsi, Calid s'initie à la galanterie et offre des cadeaux aux dames de l'assistance dans *Le Ballet des Alchimistes* (1640)⁷⁶.

Après la mort de Mazarin, surnommé « Le Grand Turc »⁷⁷ par le jeune Louis XIV, la turquerie prend sa forme achevée, se substituant aux divertissements antérieurs, tel ce petit ballet où Lully « baragouinait », dix ans avant *Le Bourgeois gentilhomme*, « un récit turquesque »⁷⁸, peut-être suggéré par l'entretien en « arabesque langue » de l'envoyé du roi de Tunis promettant de libérer quatre cents esclaves français. Cette mutation artistique est tributaire du déclin du ballet de cour, du revirement diplomatique – qui fait du Turc, ennemi religieux, un allié politique et commercial après l'envoi du nouvel ambassadeur (Denis de La Haye-Vantelet) – et d'une révolution scientifique concomitante, marquée par le développement de l'observation, un intérêt croissant pour l'altérité physique et vestimentaire et une nouvelle sensibilité imprégnée de relativisme.

LA « TURQUERIE », CÉRÉMONIE THÉÂTRALE BURLESQUE À PARTIR DE 1670

A. – Éléments constitutifs de la turquerie

1. Rituel pénitentiel et bouffon du déguisement en Turc

La Turquerie est une cérémonie théâtrale en musique pseudo-orientale qui, s'inspirant de la réalité, métamorphose en Turc un personnage pour l'honorer, mais aussi pour en rire. Inspirée du *Grand-Bal de la Douairière de Billebahaut*, la cérémonie du *Bourgeois gentilhomme*, intermède d'une demi-heure auquel participent douze chanteurs-musiciens et dix danseurs, est à la fois l'archétype et le modèle du genre. Parodie d'ambassade, elle comprend une succession d'« entrées de Ballet des mieux préparées »⁷⁹, exigeant des professionnels. Destinée à faire rire de l'insolence de Suleiman

Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires St-Germain et St-Laurent, Amsterdam, Chatelain, 1722-1734, 10 vol., rééd. de l'éd. de Paris, 1737, Genève, Slatkine, 1968, acte III, sc. 3 et 4.

76 « Plaisant ballet » selon C.-F. Ménestrier, *Des Ballets...*, op. cit., p. 78.

77 Louis XIV renoue avec la politique de ses prédécesseurs. J. Meyer, *Colbert*, Paris, Hachette, 1981, p. 181. Sous le règne de Mohammed IV, le marquis de Nointel négocia, en 1673, de nouvelles capitulations, confirmées en 1740, sous le règne de Mahmoud I^{er}, avec de nouvelles immunités.

78 Le mercredi 15 décembre 1660, Loret, *La Muse historique [...]*, Paris, C. Chenault, 1658, t. 3, p. 293. M.-F. Christout, *Le Ballet de cour*, op. cit., p. 103 et 126.

79 Robinet, *Lettre en vers à Monsieur*, 22 novembre 1670, citée par Georges Couton, *Molière. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1971, t. II, p. 699. Jill Daugherty, « Structures chorégraphiques dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière », *French Studies in Southern Africa*, n° 13, 1984, p. 12-26.

Aga – ex-jardinier du sérail devenu *mutaferraca* – elle donne à voir, selon le vœu du roi, « quelque chose des habillements et des manières des Turcs ». Grâce à un mélange savamment dosé de tous les arts, Lully et Molière⁸⁰ consacrent le 14 octobre 1670 le succès de la « turquerie », connotant positivement un mot qui ne désignait encore, dans le *Dictionnaire de Furetière*, qu'une « maniere d'agir cruelle & barbare, comme celle dont usent les Turcs ». Chacun y « voit son rôle strictement marqué par un protocole qui, pour être bouffon, n'en est pas moins normé »⁸¹ jusqu'au *Ballet des nations* final, offert à Son Altesse Turque, pastiche des ballets dansés en hommage aux souverains en visite, qui n'est pas sans rappeler la fête offerte par Hesselin à la reine Christine de Suède (1656)⁸².

Dès la marche pompeuse d'ouverture, « plusieurs instruments à la turquesse » : tambourins, nacaires et sonnailles, se mêlent à la musique française pour dépayser car, dans la musique ottomane qui commence à pénétrer en France, grâce aux transcriptions d'Ali Oufki, les percussions jouent tout au long d'un morceau, et pas seulement quelques mesures comme en Occident. Leurs sonorités bruyantes et martiales s'accompagnent de chants apparentés aux hurlements, si on en croit le Père Ménéstrier⁸³.

Second composant de la turquerie, le jeu verbal en « admirable » langue turque n'est pas nouveau, mais l'originalité de Molière est de rendre compte de la réalité du Turc par sa langue, tout en mélangeant expressions turques et langage inventé pour favoriser les contresens⁸⁴. De la langue turque, qui dit beaucoup en peu de paroles, il retient *Bel-men* (du turc *bil-men*, « je ne sais pas ») et l'expression de salutation *salamalequi* (*Salaam aleika*, « Dieu vous bénisse ») dont on a fait *salamalec*, profonde révérence. Il joue avec un jargon (*sabir*), mélange de français, d'italien, d'espagnol et d'arabe, parlé dans les ports méditerranéens d'Afrique du Nord et du Levant, combiné avec des langages de fantaisie, comme celui des fleurs, formant une langue rare, étrange mais compréhensible grâce au personnage

80 Molière avait fait danser des Turcs dans *Le Sicilien ou l'amour peintre*. *Gazette* du 18 février 1667.

81 Catherine Kintzler, *Théâtre et Opéra à l'âge classique. Une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004, p. 222.

82 *Relation de la fête donnée par Hesselin à Christine de Suède*, le 6 septembre 1656, Paris, Ballard, 1656.

83 C.-F. Ménéstrier, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, chez Guignard, 1681, reprint, Genève, Minkoff, 1972, p. 107, 139 et 141.

84 Volker Kapp, « Langage verbal et langage non-verbal dans *Le Bourgeois gentilhomme* », dans V. Kapp éd., *Le Bourgeois gentilhomme. Problèmes de la comédie-ballet*, Paris-Seattle-Tübingen, P.F.S.C.L, Biblio 17, 67, 1991, p. 100. Stephen H. Fleck, *Dance and Laughter. Comic Tradition in Molières' Comedy-Ballets*, Tübingen, Biblio 17, 1995, p. 120.

de l'interprète, inspiré par les « Jeunes de langue » nouvellement créés par Colbert à l'image des drogmans.

Covielle déguisé, revenu de « ses longs voyages » comme Laurent d'Arvieux, conseiller pour le spectacle et gage de son authenticité, doit « pour achever son ambassade » élever le beau-père à la dignité de *Mamamouchi* avant de conclure le mariage. L'interrogatoire par les dervis et le mufti qui chantent et dansent se transforme en inquisition et la bastonnade, réparation d'un désordre, est le préalable obligé à la vie nouvelle du converti⁸⁵. M. Jourdain agenouillé, vêtu à la turque, sans turban et sans sabre, a la tête rasée. Nous décelons ici un détail ethnographique transmis par Jean Thévenot, qui enseigne que les hommes se rasent le crâne par superstition : une croyance voulant que le diable se loge dans les cheveux⁸⁶. D'autres pratiques de l'islam inspirent les jeux scéniques burlesques auxquels d'Arvieux initie les comédiens. Ils lèvent bien haut trois tapis de prière, se mettent à genoux, se prosternent jusqu'à terre, invoquent Mahomet – non sans contorsions et grimaces – chantent Ali, lèvent les bras au ciel, chantent *Alla eckber* (« Dieu est grand »). Finalement le relativisme règne, car si un Mamamouchi ne peut être que musulman, une cérémonie suffit pour devenir un « bon Turc » ou un « paladin », digne de quatre attributs turcs : le turban et le sabre, remis à M. Jourdain dans la troisième entrée, et la galère et la brigantine évoquées pour aller défendre la Palestine.

À Chambord, sur le théâtre de Vigarani, ce sont les somptueux costumes de Gissey « qui retiennent l'attention du public »⁸⁷ : juste récompense pour le chevalier d'Arvieux, qui demeure « huit jours chez Baraillon, maître Tailleur » pour les réaliser⁸⁸. En assurant l'authenticité et la splendeur de ce troisième élément, indispensable à la turquerie, il devance deux recommandations de Ménestrier : consulter les historiens qui ont décrit ces peuples, surtout Chalcondyle, qui donne les « figures de tous les habits orientaux, anciens & nouveaux » et entretenir une

85 Françoise Karro, « La cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme* : mouvance temporelle et spirituelle de la foi », dans V. Kapp, *Le Bourgeois gentilhomme*, op. cit., p. 63.

86 Jean Thévenot, *Voyage du Levant, Réédition de la relation de J. Thévenot (Relation d'un voyage fait au Levant, Paris, 1664) par Stéphane Yerasimos*, Paris, F. Maspéro, 1980, note 125.

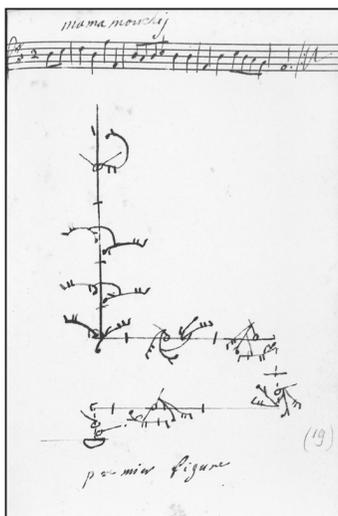
87 Jérôme de La Gorce, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2005, p. 101.

88 *Mémoires du Chevalier d'Arvieux...* par le R.P. J.-B. Labat, Paris, C.-J.-B. Deslespine, 1735, vol. 4, p. 253. En 1685, Baraillon travaille avec Berain aux costumes du *Carrousel des Galants Maures*.

grande diversité, qui « tient toujours le spectateur en suspens »⁸⁹. Le travestissement s'accompagne de danses et d'acrobaties, quatrième atout pour une turquerie réussie.

2. Spécificité des danses « turques »

Les rares chorégraphies de Beauchamps conservées en notation Feuillet – diffusée à partir 1700 – et donc postérieures à la création, sont des extraits du *Ballet des nations*⁹⁰ ; aucune ne concerne la cérémonie turque, où se mêlaient danse, mime et acrobatie. Les véritables danses turques, rarement décrites, étaient méconnues : Jean Thévenot ne consacre que quatre lignes à la danse du ventre des *tchingueniennes*, danseuses publiques, qui « en jouant des cliquettes ou d'autres instruments, font pour quelques aspres mille tours de reins assez déshonnêtes »⁹¹. Pour se faire une idée de celles représentées en France à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle, il convient d'observer d'autres chorégraphies conservées présentant un caractère turc : nous en avons recensé cinq.



Pl. 3. « Mama Mouchy, première figure », Bibliothèque-Musée de l'Opéra Ms F., anonyme Feuillet Partitions, Rés. 817 (19), p. 74

⁸⁹ Laonicus Chalcondyle, *Histoire générale des Turcs*, rééditée par Mézeray en 1650 et 1661, avec des gravures de Nicolas Nicolay, citée par C.-F. Ménéstrier, *Des Ballets...*, *op. cit.*, p. 252-253.

⁹⁰ Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'Art d'écrire la Danse...*, Paris, chez l'Auteur et Michel Brunet, 1700. Margaret Mac Gowan, « La danse, son rôle multiple », dans V. Kapp, *Le Bourgeois gentilhomme*, *op. cit.*, p. 177.

⁹¹ Jean Thévenot, *L'Empire du grand Turc vu par un sujet de Louis XIV*, *op. cit.*, p. 102.

La première, intitulée *Mama Mouchy*⁹² (3) laisse présager une influence moliéresque ; mais l'auteur de cette chorégraphie manuscrite, conservée dans un recueil factice, n'est pas identifié. Conformément au système Feuillet, la partition figure en haut de la page, indiquant la présence du roi ou du public vers lequel est orientée la danse. Un seul danseur, représenté par un petit demi-cercle dans la première des huit figures, se déplace latéralement à droite puis à gauche avant d'avancer dans le style d'une danse de caractère, propre à un personnage non aristocratique. La portée musicale restée vide sur la dernière page indique une notation faite dans l'urgence, probablement entre 1700 et 1720.

Pour l'« Entrée d'esclave turc » de Ferrère, dans *Crispin brulle*⁹³ (4), les partitions musicale et chorégraphique sont dissociées – ce qui est rare – et l'écriture brouillonne. Le danseur est entravé par des « chaînes aux pieds et aux mains » qui limitent l'amplitude de ses mouvements : le tracé chorégraphique, très replié sur lui-même, implique des positions angulaires et des aller et retour sur de faibles distances dans un rythme « andante » ; lorsqu'il défait ses chaînes, sa tristesse fait place à la joie.

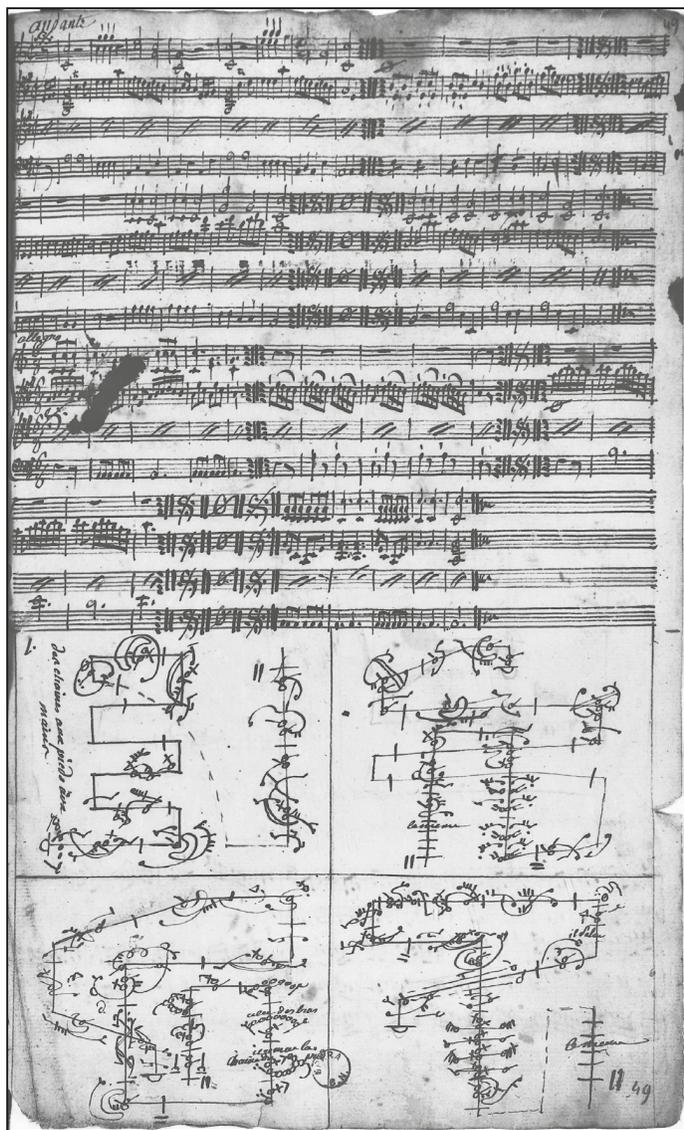
Contrastant par une mise en page soignée et élégante, la marche des Bostangis pour l'entrée de la Turquie dans *L'Europe galante*⁹⁴ (5), dansée par M. Desnoyer et Mrs Younger, est publiée sous le titre « Turkish dance ». Cette chorégraphie de François Le Roussau – sans doute postérieure à la création (1725 ?) – se cale sur 102 mesures musicales d'André Campra et commence par une longue marche (62 mesures) suivie de deux airs. L'homme commence à danser seul en avançant ; les pointillés – convention d'écriture pour continuer à noter lorsqu'il n'y a plus de place sur la feuille – indiquent qu'il part sur la droite avant de reculer. Il réalise quatre figures avant de laisser sa partenaire en faire deux en solo, puis ils dessinent sept figures en dansant ensemble. Dans la dernière, dos-à-dos, ils avancent puis reculent, dans le style élaboré de la belle danse, symétriquement

92 Pl. 3, « Mama Mouchy, première figure », Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Ms F. anonyme, *Feuillet Partitions*, Rés. 817 (19), p. 74. Meredith Ellis Little et Carol G. Marsh, *La Danse Noble : an Inventory of Dances and Sources*, New York, Broude Brothers Limited, 1992, p. 45, 132 et 153. Francine Lancelot (dir.), *La Belle Danse, Catalogue raisonné fait en l'An 1995*, Paris, Van Dieren, 1996, p. 301.

93 Pl. 4, Ferrère père, « Entrée d'esclave turc » pour *Crispin brulle*, dans les *Partitions chorégraphiques illustrées*, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Ms F., Rés. 68, p. 49. Nous ne sommes pas parvenue à identifier le livret.

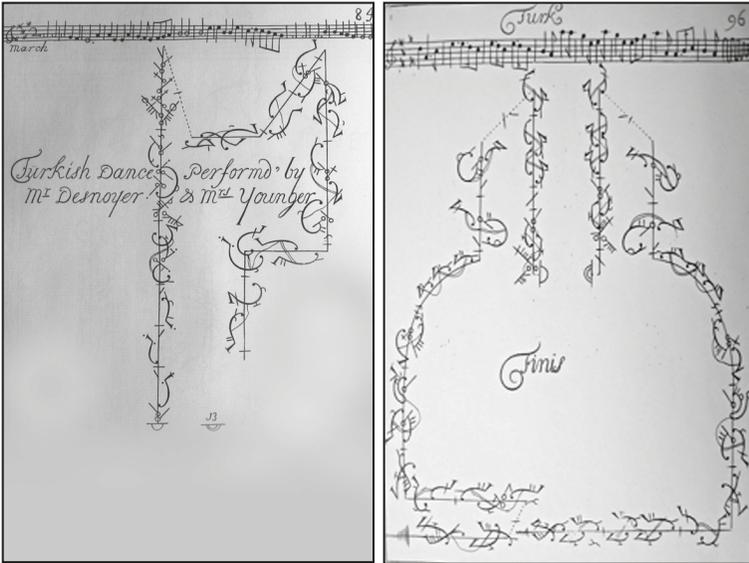
94 *L'Europe galante*, ballet, Paris, C. Ballard, 1697, quatrième entrée : La Turquie ; reprise en 1703, 1706, 1715, 1724, 1725... F. Lancelot, *La Belle Danse, op. cit.*, p. 240. M. E. Little, et C. G. Marsh, *La Danse noble, op. cit.*, p. 80 et 150. Pl. 5 a) Première figure, p. 84 et 5 b) Dernière figure, p. 96, de la « Turkish dance performed by Mr Desnoyer et Mrs Younger », chorégraphie de François Le Roussau, dans Anthony L'Abbé, *A new Collection of dances...*, London, chez Barreau et Le Roussau, [ca 1725], rééd. London, Stainer & Bell Ltd., 1991.

jusqu'à la fin. Fort célèbre, cette marche inspira une contredanse intitulée *Le Grand Turc*.



Pl. 4. Ferrère père, « Entrée d'esclave turc » pour Arlequin brulle, dans les Partitions chorégraphiques illustrées, Bibliothèque-Musée de l'Opéra Ms F., Rés. 68, p. 49

Pl. 5. « Turkish dance performed by Mr Desnoyer et Mrs Younger »
 Chorégraphie de François Le Roussau dans Anthony L'Abbé
A New Collection of Dances... [1725], cliché coll. privée



a)- Première figure, p. 84

b)- Dernière figure, p. 96

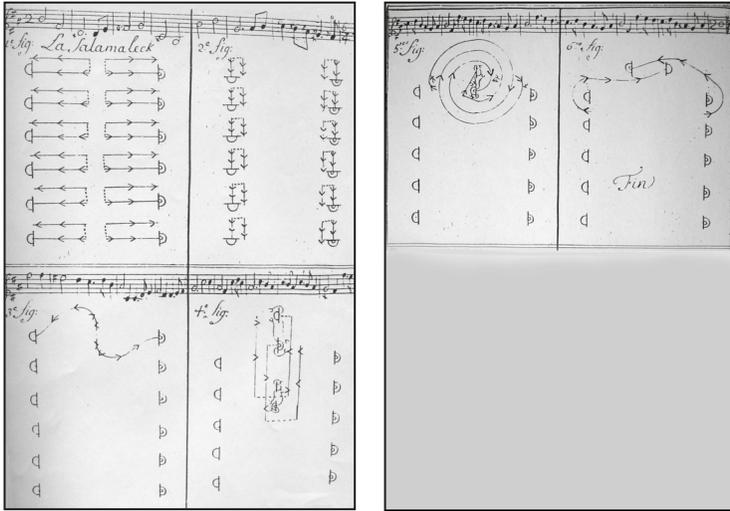
Plus surprenante, dans la mesure où c'est l'une des rares notations pour six couples, la contredanse *Salamaleck* (6) provient de la collection du maître à danser parisien Dubreuil, compositeur de ballets à la cour de Bavière ; elle fut sans doute conçue pour un divertissement de cour du landgrave de Hesse, car sa chorégraphie simple comporte six figures accessibles à des courtisans et à des enfants⁹⁵. Elle est entourée d'autres contredanses : la Vénitienne, la Moresque et l'Égyptienne..., l'ensemble prenant l'allure d'un « ballet des nations », dans le prolongement du *Ballet de Monsieur le Prince*⁹⁶ (où se succèdent pour la première fois des danses

95 Pl. 6 a) Figures 1 à 4 et 6 b) Figures 5 et 6 de *La Salamaleck*, publiée sous le titre *La Hessoise Darmstat, Danse Figurée à deux pour le bal & contredance [...] dédiée à son altesse Serenissime Monseigneur le Prince hereditaire de Hesse Darmstat Par le Sieur Dubreuil...*, à Munich ce premier de May 1718, Darmstadt, Bibliothèque supérieure du Comté de Hesse, réf. 31 A 382. Nous remercions Jennifer Thorp pour les précieux renseignements qu'elle nous a communiqués à ce sujet. Elle indique que la tonalité musicale serait une réminiscence de la marche des Bostangis de Campra.

96 P. Lacroix, *Ballets et mascarades, op. cit.*, t. 3, p. 339. Les cinq entrées du *Ballet de Monsieur le Prince* (1627) mettent en scène des couples de Flamands, Mores, Turcs, Américains et Français et la sixième termine le ballet par un récit de la France victorieuse.

de différents pays, dont la Turquie) et du divertissement final du *Bourgeois gentilhomme*, annonçant l'attrait croissant pour les danses étrangères au XVIII^e siècle.

Pl. 6. *La Salamaleck*, publiée sous le titre *La Hessoise Darmstat, Danse Figurée a deux pour le bal & contredance [...] dédiée à Mr le Prince de Hesse Darmstat Munich, 1718. Darmstadt, Bibliothèque supérieure du comté de Hesse, réf. 31 A 382*



a)- Figures 1 à 4

b)- Figures 5 et 6

Les deux premières figures, inspirées de la salutation et contenues dans huit mesures, sont interprétées par les douze danseurs simultanément : dans la première, ils dansent face à face ; dans la seconde, ils sont en ligne, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre, face au public, en avançant puis en reculant l'un derrière l'autre. Dans la troisième figure, un homme et une femme viennent à la rencontre l'un de l'autre avec un épaulement, puis sautent en faisant demi-tour. Dans la quatrième, les deux danseurs du premier couple, côte à côte, regardent dans des directions opposées ; les pas ne sont pas indiqués, mais d'après le dessin, ils remontent vers le fond de la scène, vraisemblablement en pas chassés, en se donnant les mains dans le dos, comme dans l'*Allemande* de Pécour. Ils sautent en faisant demi-tour, se reprennent les mains et partent en pas de côté dans la direction opposée. Le pointillé indique que c'est le même couple qui danse. Dans la cinquième figure, les danseurs se donnent la main et décrivent un cercle vers la gauche ; ils ne se lâchent les mains qu'à la fin pour se trouver face à face, prêts à commencer la sixième figure.

Dans ces chorégraphies, nous espérons repérer des pas « turcs », mais nous observons plutôt l'usage de pas et figures inhabituels ou grotesques, propres à la danse de caractère : sauter à la seconde position les genoux pliés, passer d'un pied sur l'autre dans la même posture, retomber pieds à plat et terminer par un assemblé, comme dans la *Turkish dance*, proche des allures d'Arlequin et des danses paysannes. Certains pas, plus spécifiques, paraissent peut-être « turcs » : chassés avec demi-tour et arrêt, petits sauts sur un pied⁹⁷, tombés en quatrième position les genoux tendus comme dans la dernière figure de *Mamamouchy*. À deux reprises, au cours de cette danse, le soliste décrit un cercle sur la gauche, puis sur la droite, avec six demi-contretemps qu'il termine par un assemblé en plaçant sa main à la hanche ou, plus vraisemblablement, en la faisant frapper le pied levé en opposition. L'indication de ce mouvement de main révèle la volonté d'une gestuelle particulière, qui s'ajoute à la flexion du pied et des genoux pour caractériser le style de danse « orientale » au XVIII^e siècle.

La marche pieds à plat de la *Turkish dance* ressemble aux pas martiaux des quatre « Turcs avec tambours » de Gregorio Lambranzi⁹⁸. Moins précise que la notation, l'iconographie, souvent plus suggestive, aide à reconstituer l'esprit des danses. Identifiables à leurs turbans et pantalons bouffants retenus par une double ceinture, ornée d'un gland, ils entrent fièrement cambrés en scène, les uns après les autres, déterminés à danser comme le montre l'image, « bras dessus, bras dessous, en reculant et en avançant, à droite et à gauche, avec des ballonés et d'autres pas utiles » (7). Les mouvements cadencés, jambes raides, renforcent leur allure martiale d'autant plus que cette figure est reprise trois fois. Dans la prédelle, à gauche, une sultane, joueuse de luth, portant un turban à aigrette, semble les accompagner, assise sur des coussins. Derrière le rideau à droite, debout sur le sofa, un personnage à moustaches et collerette, les espionne et place son doigt sur la bouche comme pour exiger le silence. Son identité reste mystérieuse : Lambranzi lui-même ? La planche précédente offre un autre exemple de figures insolites propres aux étrangers : un nain turc rythme la danse de deux Maures, qui retirent leur ceinture et les nouent bout à bout avant de tourner en rond, ensemble à l'intérieur, en faisant des pirouettes et des ballonés, et en claquant des mains.

⁹⁷ *Turkish dance*, pl. 5.

⁹⁸ Pl. 7, « Turcs avec tambours », Gregorio Lambranzi, *Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul*, Nürnberg, J.J. Wolrab, 1716, pl. 95-38, « Animarca » : « Es kommen 4 Türcken einer nach dem andern heraus, tanzten wie die Figur zeigt mit geschlossenen Armen, hinter, u : fürsich, rechts und links, mit balones und andern dienlichen pas, die Aria wird 3 Mahl geschpiehlt ». Pl. 5, *Turkish dance*, p. 84 et 92.

Ces danses « turques » n'ont donc rien d'authentique, mais elles se distinguent par quelques originalités et acrobaties, destinées à surprendre le spectateur.



Pl. 7. « Turcs avec tambours », Gregorio Lambranzi, *Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul* Nürnberg, 1716, BnF, Rés. 1099, pl. 95-38, « Animarca »

B. – Variations autour du modèle de la turquerie à la Foire et à l'Opéra-Comique

1. Arlequin Mamamouchi et Azamoglans de Nicolas Bonnart

L'engouement pour la turquerie du *Bourgeois gentilhomme* se prolongea : « On voulut même faire entrer des scènes turques dans le Ballet de *Psiché* qu'on préparait pour le Carnaval suivant »⁹⁹ ! Finalement, elle fut intégrée au *Ballet des Ballets* (1671) et au *Carnaval mascarade* (1675). Souvent reprise, elle trouva sa place dans de nombreux *Fragments*.

Tous les ingrédients de la turquerie se retrouvent aussi dans des parodies de l'Opéra-Comique, où la cérémonie du Mamamouchi n'est plus un dénouement, mais le prétexte à de nouveaux rebondissements popularisés par l'estampe. Ainsi, Nicolas Bonnart illustre « *Les Réjouissances des Turcs*

⁹⁹ *Mémoires du chevalier d'Arvieux*, op. cit., p. 254.

après l'élection d'Arlequin grand Visir »¹⁰⁰. Après avoir, par le récit de ses aventures, convaincu le bostangi et le muphti de l'intervention divine du prophète en sa faveur, il suffit d'une profession de foi pour qu'Arlequin reçoive les fonctions de lieutenant général de l'empire, commandant des armées et surintendant des finances : « distributeur des dignitez, & des graces, il a toute l'autorité en main ». Après une cérémonie au Conseil, au son de la musique des enfants du tribut, identifiables à leur costume et à leur flûte (8 a et b), il est porté en triomphe avec le sultan qui, trop exalté, se ridiculise en perdant sa botte alors qu'il veut rejoindre les danseurs turcs¹⁰¹. Il reçoit « les ornements du Grand Visir » : casque, cuirasse et « sabre pour bien couper une teste », tandis que la chanson du Mufty reprend celle du *Bourgeois gentilhomme* : « Saltara / Cantara / Vivir vivre / Gran visir »¹⁰². La représentation des Azamoglans par Bonnart s'inspire de la description de Chalcondyle ornée des gravures de Nicolay : « leur habit est long, & leur vient battre un peu au dessous de la jartiere par le derriere, mais le devant est retroussé par les deux bouts, sous la ceinture. Il est ample et plissé comme une robe [...] boutonné par le devant comme un pourpoint, leur ceinture est de cresse ou autre estofé rayée, fort large et ample, qui se noue sous le bras gauche. Ils portent aussi une sorte de petit coutelas, non sur le costé, mais attaché devant avec quelque ruban [...] leur coifure est un bonnet jaune, en forme de pain de sucre [et] ils mettent à leur oreille un bouquet de fleurs »¹⁰³.

Tout en jouant sur l'effet de réel, Fuzelier renoue avec la tradition grotesque et grivoise du ballet de cour : la chute d'Arlequin ridiculise tous les vizirs omnipotents, « sujets à de grands revers », tandis qu'au même moment, le marquis de Ferriol¹⁰⁴, ambassadeur à la Sublime Porte de 1699

¹⁰⁰ Pl. 8 a) *Arlequin grand vizir*, 1697 et 1712-1715, BnF, Est., coll. Hennin, vol. LXIV, n° 5610. Cette estampe connut assez de succès pour figurer dans les almanachs-calendriers. Elle a pour sujet l'acte I, sc. 3 de l'opéra comique en trois actes de M. Fuzelier et P. F. Biancolelli dit Dominique, représenté par la troupe des Italiens. Clarence Dana Rouillard, « Un Arlequin Grand Vizir joué à Paris en 1687 et ses échos au théâtre de la foire », *Revue d'histoire du théâtre*, 1976, n° 3, p. 203-219.

¹⁰¹ Pl. 8 b) « Azamoglan de Cour, Enfant de tribut », (gravure de Nicolas Bonnart, fin xvii^e siècle, BnF, Est., Od 15 pet. fol., pl. 69). Il est reconnaissable à son haut chapeau cônique, à son pantalon moulant et à sa veste boutonnée sur le devant, dont les pans sont retroussés jusqu'à la ceinture, d'où pend un poignard. « On m'oste à mes parents des ma plus tendre enfance, / Pour me donner au grand seigneur ; / Et suivant le desir qui regne dans mon cœur / L'estat m'éleve en la science ».

¹⁰² *Arlequin grand Visir*, second acte.

¹⁰³ Laonicus Chalcondyle, *Histoire des Turcs*, op. cit., Figures et description, pl. 17.

¹⁰⁴ Pl. 9, « Le grand vizir en habit et en turban de cérémonie », (BnF, Est., od 11 fol., pl. 27) extrait du *Recueil de cent Estampes representant différentes Nations du Levant, tirées sur les Tableaux peints d'après Nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Ferriol, Ambassadeur du Roi à la Porte, et gravées en 1712 et 1713 par les soins de Mr Le Hay*, Paris, Duchange, 1714. *Explication des cent Estampes...*, Paris,

à 1711, choisit au contraire de montrer la majesté de ceux qui finissent fréquemment étranglés (9). Arlequin, entendant sa condamnation à mort psalmodiée par un Turc, fait des lazzis près du bourreau en imitant les instruments de torture et poursuit ses ennemis à coups de batte en criant : « vivre vivre, gran visir, mais point étrangler »¹⁰⁵. Son vœu est exaucé grâce à l'intercession de la sultane et à la clémence du sultan.

Pl. 8.



a)- *Arlequin grand vizir*,
1697 et 1712-1715

BnF, Est., coll. Hennin, vol. LXIV, n° 5610



b)- « Azamoglan de Cour,
Enfant de tribut », gravure de
Nicolas Bonnart, fin xvii^e siècle,
BnF, Est., Od 15 petit fol., pl. 69

Jacques Collombat, 1715, p. 12. Devant une tenture de velours vert sombre, avec en arrière-plan un palais aux colonnes corinthiennes et aux voûtes imposantes, le grand vizir porte un habit de soie d'or, un doliman sans manche, bordé de fourrure et un haut turban cône. À l'arrière-plan, à côté des colonnes antiques, appréciées des Occidentaux, se profilent deux dignitaires turcs portant feredge et turban rond.

¹⁰⁵ Clarence Dana Rouillard, « Un Arlequin Grand Vizir », art. cit., p. 216.

Grâce au stratagème d'une autre cérémonie turque, Arlequin esclave est libéré par Pierrot qui a survécu à la noyade dans *Arlequin Sultane favorite*¹⁰⁶. Devenu « Boufon du Grand-Seigneur », c'est « habillé à la Turque » qu'il propose un office de muet ou d'eunuque noir à Arlequin. Maître d'un jeu volontiers trivial et scatologique, ce dernier renverse l'ordre établi et ordonne au sultan de « détalé » avec sa suite. « Monseigneur du Croissant » est ravalé au rang d'« amant mal habile », car trop pressant, et sa sultane – surnommée familièrement « poulette » ou « tigresse » – à celui de « catin ». Tout comme Pierrot, Colombine préfère la vie à l'honneur et refuse le registre tragico-moral d'Isabelle :

Que n'acceptez-vous le mouchoir ? [...]
Et souffrez dans vos armes
Que l'on mette un Croissant¹⁰⁷.

192

Découvert alors qu'il tente de subtiliser la clef du sérail pendue à la ceinture du sultan, Arlequin est entouré par quatre Muets qui dansent avant de l'étrangler et lui conseillent la patience avant de voir Mahomet. Le sultan accorde sa grâce contre une promesse de conversion et l'adoption du turban et de la robe. Prosaïque, Arlequin tâte le drap d'Elbeuf, et manifeste son admiration :

Lon lan-la, derirette.
J'aurai l'air d'un Mamamouchi¹⁰⁸.

Heureux, comme M. Jourdain, d'être ainsi costumé, il revendique le droit de devenir Bacha, lorsque cet « habit détestable » déclenche la colère de son maître, soucieux de vertu et d'orthodoxie : « Il valait mieux, Infâme, / Choisir la mort »¹⁰⁹ que de suivre un faux prophète ! Le « misérable scélérat », devenu renégat, y renonce, non sans un regret très matériel : « Ce drap me plaît infiniment ».

2. Topos du travestissement d'Arlequin en sultane

Dans le même opéra, pour se faire pardonner sa lâcheté, Arlequin utilise un « voile épais » pour prendre « l'allure et l'attirail » d'Isabelle et « tromper quelque tems sa Hautesse ». Il minaude et se laisse baiser la main par le sultan qui, prêt à renoncer aux « Objets aimables » qui sont ici pour ses plaisirs, veut découvrir son visage¹¹⁰. Arlequin conseillant de purger le

¹⁰⁶ *Arlequin Sultane favorite*, I, sc. 1 et 2, A.-R. Lesage, *Le Théâtre de la Foire*, op. cit., t. 1, p. 57.

¹⁰⁷ *Ibid.*, I, 8, op. cit., t. 1, p. 61.

¹⁰⁸ *Ibid.*, II, 12.

¹⁰⁹ *Ibid.*, III, 1, Léandre.

¹¹⁰ *Ibid.*, t. 1, p. 57, scène illustrée par une gravure célèbre de Bonnat.

sérait « De tout cet honnête bétail », le sultan arrache son voile et découvre horrifié sa « face épouvantable ». Arlequin s’amuse de sa frayeur : « Riez donc Monsieur Mustapha ! » Lorsque le sultan dupé pardonne et s’engage à être fidèle, l’ordre peut revenir : « *Vivat* sa Hautesse ! »¹¹¹, s’exclame le sérail, qui célèbre « De deux cœurs rapprochés le raccommodement », tandis que le Bostangi annonce le départ du vaisseau vers la France.

Le succès de cette scène de séduction, révélatrice de la force du rire et de la fascination exercée par le travestissement dans la société moderne, incite Lesage à la transposer dans *La Princesse de Carisme*¹¹², où Arlequin déguisé en fille de l’Opéra du Congo, prend des airs de vestale devant le vizir, qui la veut pour son sérail. Ce dernier, comme le sultan, est roulé dans la farine : les Turcs ne sont plus redoutés, ni sur scène, ni en politique.

Après les expéditions de Louis XIV contre les corsaires barbaresques et l’échec du siège de Vienne, le traité de Karlowitz (1699) met fin au mythe de l’invincibilité de la Turquie. La relation de Tavernier, les gravures du dessinateur Grelot, le voyage de Tournefort et Aubriet au Levant – première grande expédition scientifique du règne des Lumières¹¹³ – se soldent par une estime nouvelle pour les Turcs, « assez bien faits et de belle taille ». L’image d’une civilisation raffinée se dessine pendant la Régence et au début du règne de Louis XV, favorisée par une nouvelle politique d’alliance. Les mœurs turques charment Lady Montague, qui démystifie le cérémonial du mouchoir – topos des représentations en musique depuis le *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut* – précisant qu’il est tombé en désuétude... sauf sur la scène, où le sultan jette encore le mouchoir à Almaïde dans *La Fête du sérail*, en 1788¹¹⁴ !

¹¹¹ *Ibid.*, III, 9 et 10.

¹¹² *La Princesse de Carisme*, Pièce en trois actes. Par Monsieur le S**. Représentée à la Foire de Saint Laurent, 1718. Gustave Attinger, *L’Esprit de la Commedia dell’arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 302. Cf. Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes. Le Travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001.

¹¹³ Numa Broc, *La Géographie des philosophes, des géographes et voyageurs français au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. Ophrys, 1975. Joseph Pitton de Tournefort, *Voyage d’un botaniste* (réédition de Tournefort, *Relation d’un voyage au Levant*, Paris, Imprimerie royale, 1717 ; Amsterdam, 1718), Paris, F. Maspéro, 1982, introduction et notes de Stéphane Yerasimos, t. II, p. 91-95.

¹¹⁴ « Erreur sur le mouchoir et sur l’intérieur du sérail », lettre XLII, écrite de Péra, le 10 mars 1718, à sa sœur. *Lettres de Milady Marie Wortley Montague, Ambassadrice d’Angleterre à la Porte Ottomane*, (1764), seconde édition augmentée, à Paris, chez Lenormant, 1806, t. II, p. 18.



Pl. 9. « Le grand vizir en habit et en turban de cérémonie »
Recueil de cent Estampes [...] de M. de Ferriol (1712), BnF, Est., Od 11 fol., pl. 27



Pl. 10. « Derviches tourneur (*sic*) ». Costume dessiné à Constantinople pendant l'ambassade de Mr le Comte de Choiseul-Gouffier (1787)
Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Rés. 2228, pl. 15

A. – La turcomanie gagne tous les genres scéniques

1. Pèlerins et calendaires à l'Opéra-Comique

Lesage s'inspire de la retentissante ambassade de Méhémet Effendi¹¹⁵ pour renouer avec la turquerie dans *Les Pèlerins de La Mecque* (1726), « opéra badin » qui met en scène la fille d'un sopher¹¹⁶. La marche des esclaves qui précède leurs danses évoque l'*Entrée d'esclave turc* de Ferrère, tandis qu'un calender chante « s'accompagnant d'un violon barbot, cet air de jargon » moliéresque :

194

Castagno, castagna,
Pista fanache :
Rimagno, rimagna,
Moufti limache¹¹⁷...

Puis il tourne « sur la pointe des pieds, avec une vitesse à éblouir les yeux »¹¹⁸, à la manière des derviches (10) dont le sieur Chabert – qui accompagnait M. de Ferriol – prit en note quelques airs, joués à la flûte traversière. De la danse sacrée et de l'exercice mystique (*sema*), Arlequin ne retient que la forme : en voulant l'imiter, il tombe étourdi, faute d'avoir « pris cette habitude dès l'enfance »¹¹⁹. L'opéra dénonce l'hypocrisie du calender, membre d'une société de philosophes musulmans qui, « sous le masque de sévérité stoïcienne, suivent les maximes relâchées des Epicuriens » afin de vivre le mieux du monde. Le personnage semble inspiré par les commentaires de M. de Ferriol selon lesquels « le Bonnet de Dervich est un bon passeport pour aller par tout où l'on veut ; pour s'insinuer même à la table des Grands ». « Faites-vous calendaires » conseille-t-il, comme Molière proposait de se faire mamamouchy. Un

¹¹⁵ Illustrée par Antoine Watteau, Pierre-Denis Martin, Pierre d'Ulin et Charles Parrocel...

¹¹⁶ *Les Pèlerins de La Mecque*, Pièce en trois actes par Mrs le S* et d'Or*, représentée à la Foire S. Laurent, 1726, & ensuite sur le Théâtre du Palais Royal. A.-R. Lesage, *Le Théâtre de la Foire, op. cit.*, t. 2, p. 39.

¹¹⁷ *Ibid.*, I, 2.

¹¹⁸ Pl. 10, « Derviches tourneur » (*sic*). Costume dessiné à Constantinople pendant l'ambassade de Mr le Comte de Choiseul-Gouffier (1787). Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Rés. 2228, pl. 15. *La Relation* de M. de Ferriol, *op. cit.*, fournit également une illustration : Dervich, BnF, Estampes, Od 11 fol., pl. 25. Pierre Belon, *Relation du voyage, op. cit.*, chap. XXII, décrit les membres de la confrérie.

¹¹⁹ Lady Montague, Lettre XLIV, *op. cit.*, t. II, p. 51. Fabio A. Ambrosio, « Écrire le corps dansant au xviii^e siècle : Ismâ'il Rusûkhi Anqaravî », dans *Le Corps et le sacré en Orient musulman, Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 113-114, 2006, p. 195-209.

habit de gueux, une sonnette et une « vieille chanson composée par Mahomet, dans le style obscur de l'Alcoran »¹²⁰ – incompréhensible, même au derviche – suffisent, car « la science d'un Calender consiste à ne rien savoir ». À la satire de l'obscurantisme et de l'ignorance, déjà à l'œuvre dans *La Douairière de Billebahaut*, s'ajoute celle de la naïveté dénoncée par un proverbe populaire : « Vous êtes comme tout le monde / Vous jugez du bois par l'écorce ». La sultane à la « noble démarche » est un « friant morceau », toujours soumis aux volontés du Grand Seigneur, mais celui-ci n'a plus rien d'un despote : « il a pour moi tous les égards qui me sont dûs »¹²¹, déclare l'esclave Rezia au prince Ali dans la scène de reconnaissance. Humain et magnanime, il met tout en œuvre pour la séduire, mais respecte ses sentiments : « Madame vous êtes libre. Je vous offre un azile dans mes États, avec mon amitié ». Il met tant de zèle à se montrer clément et équitable qu'Arlequin s'exclame : « la bonne pâte de Sultan ! »¹²²

Arlequin joue encore au derviche dans *Arlequin au sérail* de Saint-Foix, auteur des *Veuves turques*. Quant au *Derviche* de 1755, c'est un Turc naufragé sur une île, qui refuse de partager les jeunes filles et préfère s'isoler pour mieux les attirer et les séduire. Le public en redemande et le *Faux Dervis* de M. Poincnet (1757) démontre l'attrait durable de cet imposteur, cousin turc de Tartuffe.

2. Turcs galants et raffinés dans l'opéra-ballet

Dans tous les genres, les Turcs sont désormais considérés comme des Européens ; ils sont moins la caricature de l'Autre, que complémentaires et révélateurs de notre propre image¹²³. Ils tiennent la vedette dans les divertissements des tragédies-ballets (*Zaïde, reine de Grenade*, 1739), alors que les Égyptiens, les Éthiopiens et les Maures passent au second plan. Avec les Persans et les Asiatiques, ils partagent l'amour des fleurs et des jardins, représentés avec une symétrie encore bien française, comme ceux du sérail dans *La Turquie de L'Europe galante*¹²⁴, où les amours se réfugient après le traité de Turin (1696) et à la veille de celui de Ryswick, où Louis XIV invite son allié turc à participer aux négociations.

120 *Les Pèlerins de La Mecque*, I, 2.

121 *Ibid.*, II, 6. Lancret consacre un tableau au « Turc amoureux ».

122 *Ibid.*, III, 11.

123 Pierre Enckell, « Des Turqueries pour rire et pour pleurer », dans *Mozart, L'Enlèvement au sérail, Avant-Scène Opéra*, n° 59, janvier 1984, p. 17, et Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. fr., Paris, Le Seuil, 2005, p. 409.

124 Jérôme de La Gorce, « De l'opéra-ballet aux fragments », *xvii^e siècle*, n° 198, 1998, p. 43.

La Motte souscrit aux conventions et suit avec une distanciation ironique et désinvolte « les idées ordinaires qu'on a du génie » de ce peuple en exprimant « la hauteur des Sultans et l'emportement des Sultanes »¹²⁵. Le harem reste le lieu où les tensions s'exacerbent, où les passions féminines se déchaînent et où Roxane manie le poignard. Le chœur des Bostangis se rattache, par ses « paroles franques », à la tradition moléresque : « Vivir, vivre, gran Sultana », mais il innove par l'image séduisante qu'il donne de Zuliman, acclamé par tous, y compris par Zayde « trop heureuse / D'être captive auprès de lui »¹²⁶. À la représentation affreuse des Turcs implacables, il substitue le Turc sensible, tout aussi caricatural, tandis que Noverre immortalise, par ses louanges, les nuances de l'interprétation psychologique de Mlle Sallé en sultane¹²⁷. Le succès diffuse de ce pays l'image d'une civilisation brillante : dans le divertissement final, parmi les icoglants, pages du Grand Seigneur, qui dansent avec les jardiniers du sérail, on se plaît à imaginer la présence de renégats comme Gutierre Pantoja, dont Bartolomeo Bennassar fit revivre les péripéties¹²⁸.

Lesage place aussi des bostangis, emblématiques de cette vision sereine, dans les jardins du sérail de la *Princesse de Carizme* (1718). Cette image agréable fut popularisée par Lady Montague : « Les Turcs ne sont pas une nation aussi grossière qu'on vous la représente » ; ils « ont une notion plus juste que nous du savoir-vivre. Ils passent leur vie dans les réjouissances, les jardins, [avec] musique, vins exquis, mets délicats »¹²⁹.

B. – La recherche de l'authenticité incitée par Fuzelier, Boquet et Noverre

1. Du héros imaginaire au « modèle respectable » : apothéose du Turc généreux

Fuzelier est premier librettiste à affirmer son intérêt pour les « caractères nationaux » et à s'inspirer d'« un illustre original [...] le grand visir Topal Osman, si connu par l'excès de sa générosité » depuis la publication des « particularitez de sa vie » dans le *Mercur de France*. Conscient de vivre « dans un siècle éclairé », l'auteur se démarque des stéréotypes. Il innove

125 Avis de La Motte précédant *L'Europe galante* (1697). Alain Niderst, « *L'Europe galante* de La Motte et Campra », *Le Théâtre et l'Opéra sous le signe de l'Histoire*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 75 à 80.

126 *L'Europe galante*, V, 1 : « Je me fis une image affreuse / Du souverain que j'adore aujourd'hui ».

127 Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, 1760, rééd., Paris, Lieutier, 1952, p. 288.

128 Bartolomé et Lucile Bennassar, *Les Chrétiens d'Allah. L'histoire extraordinaire des renégats. XVI^e-XVII^e siècles*, (1989), Paris, Perrin, 2006, p. 144 : mésaventures de cet Hidalgo de Séville.

129 Lettre XLVI de l'Ambassadrice d'Angleterre à la Porte Ottomane, Lady Montague, *op. cit.*, p. 79.

en créant un contre-exemple qui, exceptionnellement, « n'est pas un héros imaginaire »¹³⁰, et en proposant la vision positive du « vertueux Bacha » des *Indes galantes*. « Quand il aime, il est susceptible d'une tendresse plus noble et plus délicate que celle des Orientaux. Son cœur est capable des efforts les plus magnanimes ». Cette ouverture d'esprit vaut à Fuzelier quelques remontrances. Le choix du lieu, « une Isle turque dans la mer des Indes », est critiqué : « Puisque la guerre éloigne les Amours de l'Europe, la sécurité de leur retraite n'est pas bien assurée dans la Turquie, qui en a une sanglante et très désavantageuse à soutenir contre le Régent de Perse ». Le sujet heurte les préjugés, car « tout ce qui sent le Turc » porte encore à l'esprit « des ombrages de trouble et de combustion »¹³¹, mais il répond aux aspirations de l'époque pour le dépaysement ; l'intrigue, maintes fois reprise, relate la clémence d'Osman à l'égard d'Émilie, mariée fidèle, distinguée parmi les « infortunés captifs », victimes des tempêtes et des corsaires inhumains, habiles aux armes blanches¹³². Osman qui brigue ses faveurs lui fait subir « un second esclavage » ; mais lorsqu'elle retrouve Valère, le sultan – sensible à sa détresse – devient leur bienfaiteur : « Allez, vivez contents, souvenez-vous d'Osman » chante-t-il en les comblant de présents, portés par des esclaves africains. Les danses des Icoflants et des Bostangis « forment plusieurs jeux suivant leur caractère », puis les tambourins des matelots et les rigaudons provençaux, évoquant le rôle de Marseille dans les relations avec le Levant, annoncent « les rivages fortunés de l'empire des Lys ».

Le succès est tel que Favart en fait une parodie et qu'en 1758, le comte Durazzo, chargé d'organiser les festivités de la cour autrichienne, à Vienne, commande à Franz Hilverding un ballet-pantomime qui en reprend le sous-titre, *Le Turc généreux*, en hommage à Resmi Achmet Effendi, venu notifier l'accession au trône de Mustafa III¹³³.

Sept ans plus tard, Glück – accusé de plagiat – y fait représenter *La Rencontre imprévue ou les Pèlerins de La Mecque*, dont la fanfare d'introduction s'apparente aux musiques militaires turques par ses coups de cymbale retentissants et par ses répétitions de motifs en boucle ; cet opéra-comique ne comporte pourtant ni scène de guerre, ni janissaires :

130 Avertissement de Fuzelier pour *Les Indes galantes*, le 23 août 1735. *Mercure de France*, janvier 1734, p. 73 à 96, à propos de Topal Osman Pacha devenu « sérakier de l'Armée Turque en Perse ».

131 *Mercure de France*, novembre 1735.

132 *Les Indes galantes*, I, IV.

133 Françoise Dartois-Lapeyre, « Racine, l'Orient et les livrets d'opéra au XVII^e et au XVIII^e siècle », dans *Jean Racine et l'Orient*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université d'Haïfa, 14-16 avril 1999, édités par Isabelle Martin et Robert Elbaz, Tübingen, Gunter Narr Verlag, *Biblio 17-148*, 2003, p. 200, illustrations p. 221 à 226.

ses effets musicaux outranciers et euphorisants soulignent seulement son caractère parodique.

Car les Turcs sont devenus des « courtisans », prodiges en fêtes et mascarades pour leurs favorites ; ils font preuve de compréhension et d'altruisme, comme le « bon sultan Soliman »¹³⁴ dans *Achmet et Almanzine* : prévenant et délicat, lorsqu'il rend sa liberté à Attalide, il recommande au chef des eunuques d'éviter sa confusion.

Pour costumer acteurs et danseurs existent des modèles plus ou moins authentiques¹³⁵, auxquels puisent les créateurs des genres sérieux, tandis que l'imagination reste de mise pour les effets comiques.

2. Les costumes : de la relation de voyage à la scène

198

Une étude comparée des gravures du *Recueil* du marquis de Ferriol (orné des peintures de Jean-Baptiste Vanmour) et des maquettes de costumes permet d'affirmer la volonté d'authenticité des costumiers et de démontrer que le récit de voyage fut une source d'inspiration majeure pour l'Académie royale de musique. La confrontation d'une planche représentant « le Bostangui-Bachi ou l'intendant des Jardins en habit de cérémonie » avec le dessin de costume de Louis-René Boquet pour le Bostangi-bachi de l'Opéra montre des analogies¹³⁶ (I I a et b). L'allure générale du premier est celle d'un personnage éminent, qui se détache au premier plan, de face, devant trois arcades imposantes ; les commentaires précisent que ce Surintendant des Bâtiments et des Jardins – « responsable de tout ce qui s'y passe, & de tout ce qui entre ou sort du port » – tient « le Gouvernail du Kaik du Grand Seigneur, lorsqu'il se promène en Mer ». Son visage est grave, assombri par des moustaches et une barbe noire. Il porte une robe de satin moiré rose, serrée à la taille par une ceinture et un doliman sans manche, en soie rouge, dont les bords sont garnis de fourrure. Un bras à la taille, il pointe son index gauche comme pour ordonner. Son autorité semble grande à l'intérieur du sérail, où sont représentés trois autres personnages, plus petits, à l'arrière plan.

Le costume dessiné par Louis-René Boquet – mentionné pour la première fois en 1751 comme dessinateur et peintre de costumes aux

134 *Achmet et Almanzine, pièce en trois actes Par Mrs le Sage et d'Or** Les couplets des Divertissemens sont de M. F** Représentée à la foire de Saint Laurent, 1728*, III, 11, dans A.-R. Lesage et D'Orneval, *Le Théâtre de la Foire, op. cit.*, t. 2, p. 102.

135 Clarence Dana Rouillard, *The Turk in the French History Thought and Literature (1520-1660)*, Paris, Boivin & Cie, 1940, rééd. New York, AMS Press, 1973.

136 Pl. 11 a) « Bostangui-Bachi ou l'intendant des Jardins en habit de cérémonie », *Recueil de cent Estampes [...] de M. de Ferriol*, BnF, Est., Od 11 fol., pl. 18, et 11 b) « Bostangi Bachi », Costume de ballets. Œuvre de Louis-René Boquet (1717-1814), BnF, Est., Tb 20 b (4) petit fol., pl. 1.

Menus-Plaisirs lors de son voyage à Fontainebleau – reprend la forme du turban et du costume, orné d'une chaîne identique sur le buste. Mais le pantalon bouffant, signe de reconnaissance de l'oriental, est ici visible et le personnage est inversé, la main n'est plus à la taille, le bras est tendu en avant comme pour chanter et la position des doigts semble plus codifiée et théâtrale. Les couleurs sont plus vives et contrastées, une fourrure brune a été préférée à la noire.

Une influence plus probante encore jaillit de la confrontation entre le « Janissaire Aga » de Vanmour et l' « Aga des Janissaires » de Boquet¹³⁷ (12 a et b). Le fond de la gravure est occulté par le décorateur, qui semble avoir décalqué par transparence le personnage, d'où un effet de position en miroir quand on place les documents côte à côte. La position est identique : un bras à la taille et l'autre tendu. Seule la position de la main diffère : tournée vers le ciel, elle suggère le potentat en train de poser, dirigée vers le sol, un personnage théâtral dans l'action. Le costume est identique, sauf que le pantalon bouffant est, là aussi, perceptible et que la couleur or est abandonnée au profit de motifs rouges et verts contrastant sur un fond blanc. Le visage, copie conforme, surmonté d'un haut turban, arbore les mêmes moustaches et une vénérable barbe blanche ; il est légèrement incliné par un même port de tête. La ceinture est ornée des mêmes motifs de pierreries. La similitude de la position et des détails du costume permet d'affirmer que Boquet a bien travaillé à partir de la relation de M. de Ferriol. Il suivait en cela l'exemple de Claude Gillot, qui selon Jennifer Tonkovich, ne s'est pas seulement inspiré de Nicolay : son « Actor in Turkish costume »¹³⁸ est issu du « Seliktar Agassi ou porte épée du Grand Seigneur » dessiné par J.-B. Van Mour¹³⁹. Les simplifications par rapport aux planches de la *Relation* prouvent que ces dessins étaient destinés à servir de modèles pour les costumes et non à représenter un acteur. Leur unité de style et leur qualité esthétique permettent de penser qu'ils furent vraisemblablement réalisés pour la reprise à Fontainebleau, devant la cour, de *Scanderberg*, opéra où sont mentionnés pour la première fois ensemble ces deux personnages, qui tiennent un rôle majeur. Si le Bostangi Bachi figure dès *L'Europe galante*, à une époque où Boquet n'œuvre pas encore

137 Pl. 12 a) « Le Janissaire Aga ou commandant des Janissaires », *Recueil de cent Estampes [...] de M. de Ferriol*, BnF, Est., Od 11 fol. pl. 29, et 12 b) « Aga des Janissaires », Costume de ballets. Œuvre de Louis-René Boquet, BnF, Est., t. IV, Tb 20 b (4) petit fol., pl. 2.

138 Jennifer Tonkovich, « Claude Gilot's costume designs for the Paris Opéra : some news sources », *The Burlington Magazine*, t. CXLVII, 2005, p. 248-252, à propos de dessins du Fogg Art Museum.

139 Planche 7 du *Recueil*, qui fut aussi une source d'inspiration pour son élève Nicolas Lancret.



Pl. 11 a). « Bostangui-Bachi ou l'intendant des Jardins en habit de cérémonie »,
Recueil de cent Estampes [...] de M. de Ferriol
BnF, Est., Od 11 fol., pl. 18



Pl. 11 b). « Bostangi Bachi », Costume de ballets
Œuvre de Louis-René Boquet (1717-1814)
BnF, Est., Tb 20 b (4) petit fol., pl. 1



Pl. 12 a). « Le Janissaire Aga ou commandant des Janissaires »
Recueil de cent Estampes [...] de M. de Ferriol
BnF, Est., Od 11 fol. pl. 29



Pl. 12 b). « Aga des Janissaires », Costume de ballets
Œuvre de Louis-René Boquet (1717-1814)
BnF, Est., t. IV, Tb 20 b (4) petit fol., pl. 2

aux Menus-Plaisirs, c'est dans *Scanderberg*¹⁴⁰ qu'apparaît l'Aga des janissaires parmi les « acteurs ».

Pour cet opéra, Boquet crée aussi les costumes fameux de « Mr Lany, Bostangis » et « Mlle Vestris Turquesse »¹⁴¹ (13 a et b). Si on en croit Favart, c'est dans *Les Trois sultanes* (1761) que les spectateurs virent « pour la première fois les véritables habits des dames turques [...] fabriqués à Constantinople, avec des étoffes du pays », et c'est d'après l'habit de son épouse que ce modèle aurait été fait pour la soliste¹⁴². Ce dont nous pouvons faire la démonstration, c'est qu'ils résultent d'adaptations aux rôles et à la fonction de soliste de modèles génériques de Boquet pour « Sultane et Turc » dansants (14), également chaussés de jaune, couleur réservée aux musulmans : les non-musulmans n'étant autorisés qu'à porter des babouches rouges, violettes ou noires¹⁴³. La sultane ne porte pas de paniers mais un pantalon bouffant rose, apparent sous la robe et sous une longue veste jaune. Un surtout vert bordé de fausse hermine laisse entrevoir une chemise de gaze blanche à manches longues terminées par un évasement. De la coiffure émergent une aigrette, de petites plumes et une longue écharpe qui s'enroule avec légèreté autour de la taille. Quelques boucles de cheveux et une tresse renforcent l'impression exotique. Boquet modifie quelques couleurs pour Mlle Vestris et supprime la tresse, tandis que pour M. Lany, il conserve le turban orné d'une aigrette et d'une très longue plume, la culotte bouffante, mais remplace la veste à brandebourgs par une veste plus courte, conférant plus d'aisance au soliste. Il porte autant de soin à rendre crédibles les vêtements des personnages secondaires, comme les officiers des gardes¹⁴⁴.

Par comparaison, nous pouvons mesurer le rôle innovant de Boquet dans l'évolution des costumes à l'Opéra. L'« Habit de Sultane qui sert à la Comédie Française » n'est guère comparable avec celui de la Sultane

140 *Scanderberg*, tragédie en musique de Rebel et Francoeur sur un livret de La Motte et Laserre, fut reprise en 1763 devant Louis XV à Fontainebleau, et parodiée dans *Le double Dénouement ou Arlequin Scanderberg* (1740).

141 Pl. 13 a) Louis-René Boquet, « Fontainebleau. 1764. Mr Lany Bostangis dans l'acte turc. *Scanderberg* », sans doute pour la reprise devant la cour, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, D 216 [07, fol. 68, et 13 b) Boquet, « Mlle Vestris Turquesse. Sultane. 1^{er} acte. *Scanderberg* », Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Rés. D 216 A [VI fol. 93.

142 *Théâtre de cour. Les Spectacles à Fontainebleau au XVIII^e siècle*, sous la direction de Vincent Droguet et Marc-Henri Jordan, Paris, RMN, 2005, p. 149.

143 Pl. 14 a) Dessins de costume de Louis-René Boquet, « Sultane, Turc », Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Costumes du XVIII^e siècle, D 216 IV [04, fol. 69. Frédéric Hitzel, *L'Empire ottoman, XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (2^e éd.), p. 266.

144 Pl. 14 b) Louis-René Boquet, « Officiers des gardes », arborant un casque à haut panache de plumes et portant un arc et un carquois. Bouchot, Théâtre n° 843, Costume de ballet, Mobilier du duc d'Aumont, t. IV, Tb 20 b (4), petit fol., pl. 3.

Asseki de Vanmour (15 a et b). Malgré la curdée¹⁴⁵, le décolleté, le couvre-chef et les bijoux n'expriment que médiocrement les efforts de rénovation tentés, dès 1755, par Le Klain et Mlle Clairon (qui paraissait sans paniers et sans gants, avec un pantalon à la turque) dans *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire. Les robes à l'orientale qui dégagent la ligne du corps ne sont adoptées que plus tardivement sur cette scène.

3. La vraisemblance des tableaux turcs de Noverre

Noverre condamne « la complaisance impardonnable » des dessinateurs d'habits¹⁴⁶ et fustige les habitudes qui, même à l'Académie Royale de Musique, font encore voisiner des Turcs avec des pâtres, des bergères et un Chinois lors de la reprise de *L'Europe galante*, en 1755. Partageant sa quête du vrai dans l'exotisme scénique, il soutient les recherches de Boquet : « Mr Boquet chargé depuis quelque temps des dessins et du costume des habits de l'Opéra, remédiera facilement aux défauts qui règnent dans cette partie si essentielle de l'illusion, si toutefois on lui laisse la liberté d'agir, et si l'on ne s'oppose point à ses idées qui tendront toujours à porter les choses à leur perfection »¹⁴⁷. Pour remédier à l'absence de réalisme dans la représentation des peuples étrangers, il propose d'imiter les caractères variés de leurs danses. Le musicien doit abandonner ses modulations favorites, « la tournure uniforme de son harmonie et les chants familiers de sa mélodie » et le maître de ballets doit renoncer à faire de la danse française celle de toutes les nations, afin de substituer à la monotonie la diversité des mouvements, des attitudes et des pas. « C'est à l'imagination du maître de ballets à se transporter chez les peuples différents de nous. S'il ne peut nous montrer le vrai, il nous montrera au moins le vraisemblable »¹⁴⁸, comme Noverre dans *La Nouvelle Épouse persane*¹⁴⁹. Il s'inspire des gravures des récits de voyage qui illustrent les tournolements lancinants des derviches, une main tournée vers le ciel, et la fluidité du mouvement du *tchingui*, qui suggère l'aspect lascif de certaines danses, dont les notes ne sont pas

145 Pl. 15 a) « Habit de Sultane qui sert à la Comédie Française, dans les Pièces où il y a un rôle propre à ce costume », dessiné par Le Clerc, gravé par Patus. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Rés. D 129 (3) pl. 107 : Accoudée sur des coussins, la sultane porte sur sa robe – dont la taille est soulignée par une ceinture à glands dorés – une curdée, robe par-dessus tout, dont les manches bordées de fourrure couvrent à peine les épaules, mais sa coiffure est tout à fait fantaisiste. Pl. 15 b) « La Sultane Asseki, ou Sultane reine dans son Appartement ». *Recueil de cent Estampes [...] de M. de Ferriol*, Peintures de J.-Baptiste Vanmour, BnF, Est. Od 11 fol., pl. 3.

146 Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, op. cit., p. 184.

147 *Ibid.*, p. 138.

148 *Ibid.*, p. 184.

149 Ballet de J.-G. Noverre, musique de Louis Baillon, représenté au théâtre ducal, à Milan, en 1776.



Pl. 13 a). Louis-René Boquet, « Fontainebleau. 1764.
Mr Lany Bostangis dans l'acte turc. *Scanderberg* »
sans doute pour la reprise devant la cour
Bibliothèque-Musée de l'Opéra, D 216 [07, fol. 68



Pl. 13 b). Boquet, « Mlle Vestris Turquesse Sultane. 1^{er} acte. Scanderberg »
Bibliothèque-Musée de l'Opéra
Rés. D 216 A [VI fol. 93



Pl. 14 a). Dessins de costume de Louis-René Boquet, « Sultane, Turc »
Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Costumes du XVIII^e siècle
D 216 IV [04, fol. 69



Pl. 14 b). Louis-René Boquet, « Officier des gardes », Bouchot, Théâtre n° 843
Costume de ballet, Mobilier du duc d'Aumont
BnF, Est., t. IV, Tb 20 b (4), petit fol., pl. 3



Pl. 15 a). « Habit de Sultane qui sert à la Comédie Française
dans les Pièces où il y a un rôle propre à ce costume »
dessiné par Le Clerc, gravé par Patus
Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Rés. D 129 (3), pl. 107



Pl. 15 b). « La Sultane Asseki, ou Sultane reine dans son Appartement »
Recueil de cent Estampes [...] de M. de Ferriol
Peintures de J.-Baptiste Vanmour, BnF, Est., Od 11 fol., pl. 3

détachées, comme dans les musiques occidentales, mais forment une sorte de « fondu-enchaîné »¹⁵⁰. C'est coiffé d'un turban, poignard au côté droit, que ce dernier répète dans une longue robe ceinturée, devant des sofas disposés en angle. La fluidité du déhanchement transparait dans les ondulations de son corps, en déséquilibre sur la jambe gauche et dans l'arrondi des coudes assurant la souplesse des bras asymétriques. Il rythme sa danse avec des castagnettes, comme « la Femme du sérail », qui danse les cheveux dénoués, la taille soulignée par une large ceinture focalisant l'attention sur ses mouvements de hanche¹⁵¹ (16 a et b). Les commentaires renseignent sur « les danses fort divertissantes » de ces danseurs qui vont « par bandes dans les maisons où ils sont appelez : ils jouent aussi la Comédie, qui est toujours pleine de paroles grossières ». Quant aux danseuses, « elles sont très jolies et ne se mêlent point avec les hommes. Il faut une permission de la Porte pour les faire venir chez soys : leur danse est galante & leurs postures fort immodestes »¹⁵². Leur caractère privé et la règle de la décence au théâtre se conjuguent pour limiter la diffusion de leurs danses, alors que la musique turque officielle et militaire est divulguée par les orchestres que les sultans expédient dans les cours européennes, favorisant l'insertion des percussions (triangle, chapeau chinois, grosse caisse) dans les orchestres occidentaux.

Les *Lettres* de Lady Montague, publiées trois ans après celles de Noverre, font découvrir la suavité des danses des esclaves, envoûtantes et « ingénieuses, fort capables de faire naître certaines idées ». Elle décrit les airs fort doux des instruments semblables au luth et à la guitare, qui « devenaient plus tendres, les gestes plus languissans, les regards expressifs, et les pauses significatives ; tantôt [les danseuses] étaient à demi renversées en arrière, et puis elles se relevaient avec beaucoup de vivacité » dignes de faire éprouver à la plus froide des prudes « ce je ne sais quoi qu'on n'explique point ». Leur musique, souvent rythmée au son des claves, est expressive « et les femmes ont ici la voix naturellement belle et agréable »¹⁵³, à l'opposé de ce que présupposait Ménéstrier.

Pour créer la couleur locale, Noverre prône la collaboration de tous les gens de théâtre, propice à une mise en cohérence des clichés. Dans

150 Concerto « *Izla semaisi* », publié par le Marquis de Ferriol en 1787. *Dream of the Orient*, *op. cit.* Cf. Pl. 10.

151 Pl. 16 a) « Tchingui. Danseur turc », BnF, Est., Od 11 fol., pl. 55 et 16 b) « *Femme du sérail* », BnF, Est., Od 24 petit fol., pl. 18, extraits du *Recueil de cent Estampes [...] de M. de Ferriol*, *op. cit.*

152 Commentaire de la *Relation* de M. de Ferriol pour la pl. 55, « Tchingui ».

153 Lady Montague, Lettre XXXIV écrite d'Andrinople, le 18 avril 1717 à sa sœur, sur l'agrément de la danse et de la musique turque, *op. cit.*, t. 1, p. 256-257.

*Les Fêtes ou Les Jalousies du sérail*¹⁵⁴, proposées en exemple, il compose des scènes de genre à connotation morale dans lesquelles s'insèrent des danses d'imitation, de séduction et des ballets figurés. Les femmes du sérail, placées sur de riches sofas, « s'occupent à différents ouvrages en usage chez les Turcs », tandis que la coquetterie de la favorite devant le miroir tendu par un esclave est imitée par les sultanes, dont les danses peignent la volupté et « le désir ardent que toutes ont de plaire à leur maître »¹⁵⁵. Les eunuques s'affairent auprès des femmes pour leur offrir sorbets, café et parfums – comme les sultanes s'empressent auprès du sultan dans la *Caravane du Caire*. À l'arrivée précipitée du sultan (suivi de l'Aga), solennellement annoncé par un air fier et marqué, « les eunuques et les muets tombent à genoux ; toutes les femmes s'inclinent et des nains lui offrent, dans des corbeilles, des fleurs et des fruits. Il choisit un bouquet et il ordonne, par un seul geste, à tous les esclaves de disparaître ». Sa danse suggère sa puissance, puis son indécision devant « la multiplicité des objets aimables ». L'homme de pouvoir s'estompe devant l'amoureux, qui danse un pas de deux voluptueux avec Zaïre et se retire. Les autres sultanes « peignent par leurs attitudes le dépit et la jalousie ». Zaïde, confuse et désespérée, se livre, dans une entrée seule, à la rage et au dépit le plus affreux ; elle tire son poignard, elle veut s'arracher la vie, mais ses compagnes arrêtent son bras et la détournent de « ce dessein barbare ». Une lutte s'engage entre les deux femmes, séparées par les autres sultanes. Le retour du sultan, « coup de théâtre frappant », ramène instantanément le calme. Zaïre « montre par une générosité ordinaire aux belles âmes, un air de sérénité » qui rassure, et les eunuques lui préparent une fête où la danse devient générale. Un pas de deux scelle la réconciliation de Zaïre et de Zaïde ; le grand Seigneur danse avec elles un pas de trois et « une contredanse noble » s'achève par une dernière figure, où le grand Seigneur et les femmes du sérail prennent place sur « un trône élevé sur des gradins » et couronné par un grand baldaquin, soutenu par des esclaves¹⁵⁶. De l'autre côté du théâtre, des bostangis, des eunuques blancs et noirs, des muets, des janissaires et des nains sont « prosternés aux pieds du trône du grand Seigneur ». L'arbitre n'est plus le prince mais le « goût du public », satisfait par cette succession de tableaux où les sentiments sont exposés et « les contrastes bien marqués »¹⁵⁷ entre toute puissance et servitude.

154 *Les Fêtes ou Les Jalousies au sérail*, ballet pantomime créé le 21 septembre 1758, à Lyon.

155 Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, op. cit., p. 243 à 245.

156 *La Fête du sérail*, op. cit., I, 1.

157 Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, op. cit., p. 246.



Pl. 16 a). *Recueil de cent Estampes [...] de M. de Ferriol*
Peintures de J.-Baptiste Vanmour
« Tchingui. Danseur turc », BnF, Est., Od 11 fol., pl. 55



Pl. 16 b). *Recueil de cent Estampes [...]* de M. de Ferriol
Peintures de J.-Baptiste Vanmour
« Femme du sérail », BnF, Est., Od 24 petit fol., pl. 18

C. – La leçon politique du sérail : fatalisme, tyrannie ou liberté ?

1. Du sultan autocrate au sultan compatissant et libérateur

204

Chez les Turcs, la soumission à Mahomet prend la forme du fatalisme, bien exprimé par le syntagme « destin à la turque », introduit en France par Leibniz¹⁵⁸ pour l'opposer à l'idée de liberté, conçue comme pouvoir de s'autodéterminer. Ménestrier lui-même s'offusquait de cette absence totale de liberté, qui réduisait l'être humain à la prosternation des esclaves « face contre terre » devant le Grand Seigneur portant « le large cimenterre », signe du pouvoir par la force. À l'Opéra-Comique, c'est sur l'air « Les Fanatiques que je crains », que le sultan enchaîne tous les captifs¹⁵⁹. Pour Voltaire, il incarne le despote oriental, qui ne connaît de lois que son caprice, dépouille ses sujets et les enrôle ensuite pour aller s'emparer du bien de ses voisins. « Il n'y a point de ces tyrans-là en Europe », car le pouvoir de cet autocrate quasi-sacré, représentant de Dieu sur terre, est limité seulement par l'insurrection, qui peut le déposer ou le mettre à mort : « Parmi les tyrans turcs, on en voit autant de déposés que de morts sur leur trône »¹⁶⁰ ; il est vrai que la succession étant plus incertaine après 1617 (à la mort d'Ahmed I^{er}), les sultans sont devenus singulièrement autoritaires et méfiants. Leur « coutumier » prescrit « un Dieu au Ciel, un Empereur en terre » et justifie la tradition – considérée comme ignoble en Occident – selon laquelle le nouvel empereur fait étrangler ses frères¹⁶¹. La scène donne à voir les nominations et les destitutions non justifiées des vizirs, les strangulations et les tortures connues par les gazettes et almanachs. L'eunuque, qui dispose d'un pouvoir « terrifiant », mais par délégation, est l'instrument de ces « tyrans », qui règnent :

Dans un pays où l'Alcoran
Ne souffre point de caves¹⁶²,

et où la consommation d'alcool est punie de quatre-vingts coups de fouet. Faute de cabaret, Arlequin, sevré de vin et d'eau-de-vie, renonce à Constantinople :

Que la France m'est chère !
C'est là qu'on peut trinquer¹⁶³.

¹⁵⁸ Dans *Les Essais de Théodicée* de Leibniz selon *L'Encyclopédie* de Diderot.

¹⁵⁹ *Arlequin Sultane favorite*, *op. cit.*, I, 6.

¹⁶⁰ *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, article « tyran ».

¹⁶¹ Laonicus Chalcondyle, *L'Histoire du sérail, & de la cour*, du sieur Baudier, *op. cit.*, t. 2, chap. 3, p. 16.

¹⁶² *Arlequin Sultane favorite*, *op. cit.*, I, 3.

¹⁶³ *Ibid.*, III, 11.

Pourtant, le Grand Seigneur, maître absolu au pouvoir arbitraire, paraît de plus en plus sous les traits d'un prince terrestre, dont la toute puissance n'empêche pas le respect des convenances. Ainsi, même lorsqu'un Bacha est exécuté, le sultan respecte les femmes du harem et Rezia, qui peut sortir à sa guise et recevoir des « danseurs étrangers » pendant que chasse le sultan, semble illustrer ce jugement de Lady Montague, qui assure que « les femmes turques sont plus libres que les Européennes »¹⁶⁴ !

Dans les représentations en musique, la fatalité des événements fait passer très rapidement de l'indépendance à la servitude et inversement. Le mode parodique s'avère particulièrement efficace pour anéantir certains clichés, critiquer l'autoritarisme et prôner la liberté en interrogeant sur le sens de l'esclavage. À la fleur de l'âge, Arlequin captif « pour avoir fait un seul voyage » se demande :

Ne vaut-il pas beaucoup mieux être mort,
Que de languir dans un rude esclavage¹⁶⁵ ?

Tremblant à l'idée d'être étranglé, il est initié à la philosophie orientale par un garde, qui lui assure que la mort est une délivrance et « un honneur extrême » :

L'Esclave doit bénir son sort,
Quand son maître veut bien lui-même
Prononcer son arrêt de mort.

Il cherche un sens à la vie et refuse de se soumettre au destin, même si à la Porte :

L'on étrangle fort noblement...
De plus on le fait joliment...
On veut que du corps l'ame sorte
Sans regretter son logement¹⁶⁶.

Selon Beaumarchais, le despotisme, qui produit des « mœurs bien tranchantes », sied à l'opéra. Le recours au déguisement y dénonce l'absence de liberté d'opinion, pourtant compatible avec une certaine tolérance envers les étrangers¹⁶⁷ : « Pourvû que tu veuilles suivre / Les maximes de ces lieux, / Ami, l'on te laisse vivre »¹⁶⁸. Ainsi, après avoir

¹⁶⁴ Lettre XXX de Lady Montague, *op. cit.*, t. 1, p. 202 et 204. *Les Pèlerins de la Mecque*, *op. cit.*, II, 6.

¹⁶⁵ *Arlequin Sultane favorite*, *op. cit.*, I, 1.

¹⁶⁶ *Ibid.*, II, 7.

¹⁶⁷ *Relation journalière du voyage du Levant fait et décrit par Messire Henry de Beauvau, baron dudit lieu et de Manonville, seigneur de Fleuville*, Nancy, J. Garnich, 1615, p. 45.

¹⁶⁸ *Arlequin Sultane favorite*, *op. cit.*, II, 11.

fait fortune en Perse, le marchand ruiné d'*Arlequin Mahomet* (1714) se dissimule dans un « coffre volant » pour échapper aux archers et se soustraire à l'emprisonnement ; il revêt « un pourpoint noir avec un grand turban & une longue barbe blanche » et se fait passer pour Mahomet nostalgique de ses houris, mais vite réconforté par une troupe d'esclaves et d'eunuques dansants¹⁶⁹.

Le sultan, seul à ne pas être sujet dans l'Empire ottoman, devient un libérateur. Dans *Les Amants introduits au sérail*¹⁷⁰, les eunuques « armés de poignards et du fatal cordon » s'apprêtent à punir l'infidélité des femmes du harem surprises en flagrant délit. Roxane, l'unique sultane fidèle, obtient, par sa vertu, la grâce de ses compagnes et de leurs amants. Le sultan raisonnable pardonne et prend place auprès d'elle sur le trône couvert d'un superbe baldaquin, désormais indispensable au décor, comme l'ottomane et la table à sorbet. Tout est en place pour le grand ballet qui « finit par des danses dans le costume et dans le genre turc en réjouissance de la liberté que le sultan accorde à tous ses sujets ». Il n'est même plus tenu pour responsable de l'asservissement : les scènes de reconnaissance dénoncent les vrais coupables, les corsaires inhumains qui lancent des raids en Méditerranée. Retrouvant Rezia au Caire, Ali s'exclame :

Sans eux, [...] je n'aurois pas
 Couru la Terre & l'Onde ;
 Ni trouvé le maudit Forban,
 Qui m'est venu vendre au sultan¹⁷¹.

Selon d'Ohsson, « le prix des esclaves dépend de leur talent pour la danse [et] on a soin de le cultiver » dans le harem impérial¹⁷², où « ces malheureux » se mettent en quête de leurs compatriotes dès leur arrivée au sérail¹⁷³. Usbeck, « la perle des marchands », éprouve de la compassion, car il est conscient de leur tristesse : « C'est un effet de leur Esclavage » précise-t-il dans *Achmet et Almanzine*. Pourtant, il les fait danser lorsqu'il présente sa boutique au grand vizir de Constantinople, car l'esclave

169 *Arlequin Mahomet, Pièce en un acte par Monsieur le S** représentée à la Foire de S. Laurent en 1714* dans A.-R. Lesage et D'Orneval, *Le Théâtre de la Foire, op. cit.*, t. 1, p. 39 et 45. La prospérité et les malheurs des marchands turcs alimentant les traditionnels lazzi des spectacles de foire, Arlequin n'oublie pas de vider son pot de chambre sur ses poursuivants.

170 Créé le 10 mars 1759 au théâtre des comédiens italiens ordinaires du roi par Pitrot.

171 *Les Pèlerins de La Mecque, op. cit.*, II, 6.

172 Ignace Mouradja d'Ohsson, *Tableau général de l'Empire othoman...* Dédié au roi de Suède par son Interprète, et chargé d'affaires à la Cour de Constantinople, Paris, F. Didot, 1820, t. 3, p. 156 et 305.

173 *Les Indes galantes*, ballet héroïque de Jean-Philippe Rameau et Louis Fuzelier, Paris, J.-B.-C. Ballard, 1735, I, 2.

doit faire bonne figure, séduire l'acheteur potentiel, puisqu'il est une marchandise, un cadeau que le vizir – modèle d'amour paternel – offre à son fils.

Dans la *Caravane du Caire*¹⁷⁴, qui rappelle le nomadisme turc et conduit au bazar pittoresque, animé par ses échoppes et ses cafés, les danses d'une foule d'esclaves étrangers décrivent « alternativement leur joie et leur tristesse », liées à la précarité des situations et à la fatalité du destin. Parmi les « groupes de voyageurs, les uns libres, les autres esclaves », le Français Saint-Phar est libéré par le fournisseur en esclaves du pacha pour avoir sauvé son convoi, attaqué par des Arabes. Les Français sont toujours célébrés pour leur bravoure et leurs bienfaits, mais leurs relations avec les Turcs reposent désormais sur la confiance et l'entraide. C'est à l'occasion d'une fête donnée en l'honneur d'officiers français, qui ont sauvé un vaisseau du pacha endommagé par la tempête, que Saint-Phar, avec la complicité de la favorite, s'introduit dans le palais pour enlever son épouse Zéline, « cachée par un voile » parmi les esclaves. Après une scène de reconnaissance, qui fait de Saint-Phar le fils du capitaine, le pacha pardonne et délivre Zéline. Gardes du pacha, icoglants, esclaves, sultanes et mamelouks (arborant un porte-sabre) dansent le « ballet général » au son des tambourins.

Ces tableaux favorisent-ils l'amorce d'une réflexion sur le caractère inique du commerce des esclaves, annonçant la fondation de la Société des amis des Noirs en 1788 ? Rien n'est moins sûr, car l'esclavage, banalisé, n'est dénoncé que dans la mesure où il affecte des chrétiens. En outre, leur esthétique connote positivement l'adoption des modes orientales et l'emploi des esclaves, qui « vêtues magnifiquement » dansent et portent des corbeilles remplies de présents, par exemple devant Bainval, seigneur français amoureux, à Constantinople, d'*Émilie ou la belle esclave*¹⁷⁵. Ils reflètent assurément l'actualité du sujet, mais leur fonction reste avant tout de plaire au public en le dépaysant.

2. Du Turc conquérant au Turc vaincu et victime héroïque

Le héros national *Scanderberg*, prince albanais vaincu et retenu esclave à Andrinople par Amurat II, entre à l'Opéra en 1735. L'homosexualité, qui est à l'origine de l'amour exclusif d'Amurat, est occultée sur scène¹⁷⁶, où

174 Tragi-comédie-ballet créée le 30 octobre 1783, qui met en scène de « petits Turcs ».

175 Comédie-ballet insérée dans la *Fête de Mirsa*, ballet de Maximilien Gardel, musique de Grétry, créée le 22 février 1781.

176 Madeleine-Angélique Gomez, *Anecdotes ou histoire de la maison ottomane*, Lyon, M. Duplain, 1774, t. 1, p. 109-110, en fait une cause de la révolte de Georges Castriot, *Mosaip*, favori du sultan qui l'appelle « Scander, qui veut dire Alexandre, & y ajoutant [...] Berg, qui est chez les Turcs une marque d'extrême consideration ».

Scanderberg, héros comparable à Alexandre le Grand, est un amant galant, comme dans les romans de Boissat, Deschamps et Chevilly¹⁷⁷, et d'origine louable : « Quoiqu'élevé chez les Turcs, Scanderberg, né chrétien, n'en avoit point la férocité ». Le « jaloux Amurat », son maître, n'est ni « un Tyran furieux » ni un conquérant qui abuse de sa force ; le *Mosaip* s'en fait un ennemi en séduisant malgré lui Roxane et en tombant amoureux de Servilie, fille du despote de Servie, que le vainqueur ramène avec lui au sérail pour l'épouser. L'« empereur des Turcs » respecte son esclave ; il n'impose pas le mariage à Servilie, mais sollicite son consentement : « Tout dépendra de vous ». C'est la sultane ambitieuse qui noircit l'image du sultan pour gagner le vizir à sa cause et susciter la révolte des janissaires et des officiers des gardes en faveur de Scanderberg qui, par droiture, refuse de prendre la tête du complot. Le contexte politique est explicité par la chorégraphie : aux danses héroïques des Turcs célébrant les victoires militaires de leur chef, succède le combat des fidèles spahis avec les janissaires révoltés. Cette lutte rappelle que le sort des sultans fut en période de crise entre les mains de ces derniers – après le siège de Vienne comme en 1703, quand ils contraignirent Mustafâ II à abdiquer, annonçant l'ère des Tulipes d'Ahmed III. Au dernier acte, devant la Grande Mosquée où « le Muphty suivy des Imans » ose s'opposer au projet de mariage du sultan, les « odaliques » soumises font leur apparition – la première à l'Opéra – et assistent impuissantes au suicide de Servilie qui se poignarde par amour pour Scanderberg, devenu « la terreur des Sultans »¹⁷⁸.

Dans *Tamerlano* (1724), le Turc qui symbolise l'effondrement de l'ennemi ottoman devient une victime admirable : c'est le chef mongol conquérant qui est qualifié de « tyran » et non le sultan fait prisonnier. S'inspirant de la guerre des Tatars de 1402, Haendel à la tête de la Royal Academy of Music, prend des libertés avec l'histoire pour rendre à la fois tragique et exemplaire la mort de Bajazet. Avec grandeur, le Turc s'exprime au nom du droit dès la première scène : « Je suis encore Bajazet, bien que prisonnier », et il demande que les lois du lignage soient respectées : « Le sang des Ottomans / Ne peut se mêler / À celui d'un berger »¹⁷⁹. Mais le Tartar « irrité », infidèle à sa fiancée, est un « barbare perfide » et un

¹⁷⁷ *Scanderberg, ou les aventures du prince d'Albanie*, Paris, Delespine et Dupuis, 1732, t. 1, p. 41 et 206.

¹⁷⁸ Prologue de *Scanderberg*, *op. cit.*

¹⁷⁹ *Tamerlano* de Georg Friedrich Haendel, opéra en trois actes, livret d'Agostino Piovene, adapté par Nicolas Haym (d'après la tragédie de Jacques Pradon, *Tamerlan ou la mort de Bajazet*) représenté le 31 octobre 1724 au King's Theatre à Haymarket, II, 8. L'histoire de Tamerlan, fiancé à Irène, princesse de Trebizonde, mais amoureux d'Astéria, fille de Bajazet, était connue du public par *Tamberlaine the Great* de Christopher Marlowe (1590) et par *Tamerlane* de Nicholas Rowe (1702).

monstre intransigent. Abject et cruel, Tamerlano veut décapiter Bajazet et marier Asteria « à l'esclave le plus vil ». Or l'usage du pouvoir et de la force doit être raisonné :

Vaincre son ennemi est un acte valeureux ;
Mais l'opprimer ensuite est digne d'un lâche¹⁸⁰.

Telle est la leçon politique de l'opéra, assumée par le fier Ottoman, « orgueilleuse tête », qui refuse tout fatalisme et préfère se suicider plutôt que de voir sa fille « donnée en pâture à la foule des esclaves » :

J'ai vaincu mon orgueil avec mon poison [...]
Et cette mort que j'ai choisie pour mon triomphe
Représente déjà ton humiliation et ma vengeance¹⁸¹.

Il promet de déchaîner les furies pour tourmenter le despote qui, apaisé par cette mort, retrouve finalement son calme et apprend à faire preuve d'indulgence. Au-delà de l'enseignement moral, les contemporains virent dans ce duel l'opposition entre Louis XIV, symbole de l'oppression, et Guillaume III, soucieux de justice et d'amour pour son peuple.

En Italie, de 1699 à 1792, une cinquantaine de productions lyriques s'intitulent *Bajazet* ou *Tamerlano*. Antonio Vivaldi fait de *Bajazet* (1735) un modèle de bravoure dans un pasticcio formant un hymne à la résistance contre l'envahisseur. Bajazet n'est plus le sultan arrogant qui avait promis que son cheval mangerait son avoine sur le trône de Saint-Pierre ; sa défaite à Ankara en fait une figure tragique attachante, modèle de panache face à un « seigneur boiteux », Timour Lang, que Dieu créa dans sa colère et auquel il donna « tous pouvoirs sur ceux qu'il livre à sa fureur »¹⁸². Bajazet c'est aussi Vivaldi lui-même, Vénitien en lutte contre l'influence croissante de la musique napolitaine.

3. Le Turc et le triomphe de la liberté

*L'Enlèvement au sérail*¹⁸³, turquerie germanique composée à la demande de Joseph II pour célébrer le centenaire de la levée du siège de Vienne (1783) est un hymne à la liberté qui s'inspire de *La Rencontre imprévue*. Quelques battements secs et sourds accompagnés de sifflements stridents

180 *Tamerlano*, op. cit., III, 6. Vers prononcés par Andronico, général grec allié de Bajazet, amoureux d'Astéria.

181 *Ibid.*, III, 7.

182 *Bajazet*, *tragedia per musica*, libretto : Agostino Piovene revisione di Fabio Biondi, presentato al Nuovo Teatro dell' Accademia di Verona, Carnevale di 1735, Europa galante, EMI, 2005, p. 25.

183 *Die Entführung aus dem Serail*, Singspiel en trois actes d'après Christoph Friedrich Bretzner, adapté par Gottlieb Stephanie le jeune, musique de Wolfgang Amadeus Mozart, créée le 16 juillet 1782, au Burgtheater de Vienne. *Avant-Scène Opéra*, 1984.

conduisent au pays turc, où la méfiance et la surveillance sont la rançon d'un despotisme possessif qui aboutit à la séquestration. Osmin, monumental et monstrueux gardien du palais, hurle contre les « chiens d'esclaves chrétiens » qui ne cessent de courir les femmes, et veille pour éviter qu'ils ne les enlèvent. Il contraste avec l'indépendante Blonde, servante de Constance ; cette Anglaise née pour la liberté affirme qu'« un cœur né libre ne peut être réduit en esclavage ». Féministe, elle révolutionne le sérail : « C'est à nous qu'il appartient de régner ! Vous êtes nos esclaves... Turquie ou pas Turquie qu'importe ! Si vos femmes sont assez sottes pour se laisser opprimer, tant pis pour elles. En Europe, elles comprennent bien mieux les choses ». Ses revendications bouleversent l'image traditionnelle et présentent un caractère universel : « Les hommes ne méritent vraiment pas qu'on meure de chagrin pour eux. Peut-être finirai-je par penser à la musulmane »¹⁸⁴. Le pacha Sélim, nouvelle figure du *Turc généreux*, noble, grand, bon et vertueux respecte Constance tout en la pressant de se donner à lui. Il ne s'abaisse pas à demander de rançon, il accorde sa grâce, libérant les amoureux et épargnant aux coupables le châtement mérité. Sa clémence en fait même le porte-parole de l'*Aufklärung* et de la maçonnerie. En Autriche, rempart de la Chrétienté contre l'Empire ottoman, retentit l'hymne « Vivat Bacchus ! » chanté en duo par Osmin et Pedrillo : « Ça c'est vraiment de l'audace ! »¹⁸⁵. Et lorsque l'amour triomphe finalement, c'est pour rendre hommage au Turc dans le chœur final des janissaires : « longue vie au Pacha Selim et à lui les honneurs ». Pour Mozart, émancipé de la fêrule paternelle et délivré des contraintes de l'archevêque salzbourgeois, qu'il surnommait « le grand Muphti », c'est une façon originale de s'affirmer comme artiste indépendant en prouvant sa maîtrise de l'opéra et en brisant les images conventionnelles.

En 1789, le « Mozart suédois » s'inspire du livret de Favart, *Les Trois sultanes*, pour composer le *Ballet de Soliman II et les Trois Sultanes*¹⁸⁶. Lui aussi joue sur les oppositions entre les deux extrêmes du sérail et son orchestration retentissante et majestueuse de l'« entrée du sultan », avec derviches galants et charmantes odalisques, contraste avec l'entrée lente et triste des esclaves. La danse d'Elmire composée par Joseph Martin Kraus n'est animée que par un tambourin, tandis que sa marche des Janissaires

¹⁸⁴ *Die Entführung aus dem Serail*, op. cit., II, 5.

¹⁸⁵ *Ibid.*, II, 7. Chant d'Osmin, enivré par Pedrillo qui veut l'endormir.

¹⁸⁶ Audition de « La danse d'Elmire » et de « La marche des Janissaires », par le Concerto Köln et l'ensemble de musique turque traditionnelle Saraband dans Vladimir Ivanoff, *La Fascination de l'Orient*, Hamburg, Archiv Produktion, Deutsche Grammophon GmbH, 2003.

l'est par l'ensemble des percussions, dont font partie kûdum, zil et croissant turc¹⁸⁷.

Pour les besoins du spectacle, les images des Turcs sont donc plus contrastées que réalistes. Les livrets ignorent certains personnages éminents, pourtant bien connus grâce aux relations de voyage, comme la Sultane Asseki ou Sultane reine¹⁸⁸, qui a le premier fils vivant et des appartements séparés, et la sultane mère (vâlîde sultan) dont l'absence sur scène s'explique par la quête de l'attrayant. Le vieux sérail, où sont confinées les femmes pleurant la mort d'un prince ou d'un enfant – que le nouveau sultan faisait parfois étrangler – est occulté. Les stéréotypes ont évolué mais ils demeurent, privilégiant désormais le versant lumineux : parmi les esclaves ne figurent que de belles jeunes femmes de plus en plus envoûtantes.



L'évolution des images du Turc se décompose en trois phases correspondant, jusqu'au début du XVIII^e siècle seulement, aux grands tournants diplomatiques, ce qui n'est guère surprenant car le sujet des représentations en musique était alors souvent commandé par le roi ou déterminé par les circonstances politiques (guerres, sièges ou ambassades) donnant le ton. Ensuite, le spectacle obéit davantage à une logique de rentabilité : il doit attirer les spectateurs ; son rôle est complexe et ambigu, car il crée les modes autant qu'il les reflète.

Sous Louis XIII et au début du règne de Louis XIV, au moment du refroidissement des relations franco-turques, alors que les Ottomans cueillent leurs derniers succès, bondit en scène le Turc mécréant, « le Turc à More » dont la polygamie est associée à une sexualité débridée : son croissant est un symbole politique mais aussi sexuel, suggérant les cornes du cocuage. L'ennemi effroyable, inexorable et sans pitié des ballets de cour dont la représentation très imaginative associe angoisse, humour et dérision, entretient alors peu de rapport avec la réalité : la crainte et la fascination enflamment l'imagination sans souci de réalisme.

Pendant le règne personnel de Louis XIV, le Turc, mieux connu, offre comme Janus deux visages selon qu'il reste l'ennemi irréductible ou qu'il sert d'allié contre l'Empire autrichien, comme dans *Le Carrousel du Louvre* de 1662, popularisé par les gravures d'Israël Silvestre, où Louis de

¹⁸⁷ Le *kûdûm* est formé de petits tambours posés entre les genoux, le *zil* ou *davul* est un gros tambour porté en bandoulière et le croissant turc, perché sur une hampe, est garni de grelots.

¹⁸⁸ Le nom provient de *khâsseki* ou *khâsse odalik* qui donna le terme odalisque pour désigner les concubines du sultan. *Recueil de M. de Ferriol, op. cit.*

Bourbon prince de Condé, paraît en empereur des Turcs, substituant à l'image de l'ennemi celle de l'allié prestigieux. L'affaiblissement de la Porte est tel, qu'il devient l'objet privilégié des risées dans la comédie-ballet et à la Foire, exutoire et revanche sur les craintes d'invasion longtemps ressenties en Europe. Molière semble avoir joué un rôle considérable dans la diffusion d'une nouvelle image du Turc auprès du public : le Turc est désormais turcophone (définition scientifique retenue par Jean-Paul Roux, qui rejette une définition raciale aussi bien que religieuse, en raison du caractère tardif de l'adoption de l'islam). En associant langue et gestuelle pour tourner en dérision le vaniteux Suleiman Aga, Molière est à l'origine de la première vague de turcomanie. Mais les *Ballets anciens et modernes* de Méneestrier et ses ballets de collègue utilisent encore l'Adversaire comme une arme pour faire valoir le roi, tant l'alliance occulte avec les Turcs demeure difficile à avouer pour la France fille aînée de l'Église, fière d'avoir écrasé six mille Turcs au Saint-Gotthard.

Avant même la Régence et le début du règne de Louis XV, avec le redressement de l'Empire ottoman et le renouveau de l'amitié, la turcomanie conquiert la scène. L'image du Turc galant et généreux s'impose à l'Opéra, dans *L'Europe galante* puis dans *Les Indes galantes*, tandis que *Les Pèlerins de La Mecque*, grandguignolesques, triomphent à la Foire, après la venue de Mehmet Effendi, premier ambassadeur ottoman à la cour de France (1720). L'arrivée de son fils Said Effendi (1742) suscite un nouveau sommet de turcomanie pendant la seconde moitié du règne de Louis XV et sous Louis XVI, malgré une altération des relations franco-turques (liée au renversement des alliances au moment de la guerre de Sept Ans) suivie d'un recul des Ottomans en Europe. Les Turcs ne font plus seulement quelques apparitions décoratives, comme dans le ballet de cour, ils déterminent l'action, dans laquelle langage turc, bastonnade, conversion, intronisation, travestissement n'intègrent que quelques fragments de réalité pour mieux tourner en dérision les impératifs du Coran, la licence du sérail sous les sultans lascifs, et la menace de punitions extrêmes (supplice de la corde). Une image positive se dessine parallèlement, qui inverse celle du siècle précédent, faisant vaciller la hiérarchie des civilisations : la présence sur scène de cet autre semblable, humain et non diabolique, modifie les canons esthétiques, relativise les croyances européennes et témoigne de l'élargissement de la pensée philosophique et politique, qui questionne les valeurs et les coutumes. Ils inspirent même un message universaliste, de

tolérance, contre le despotisme et la violence¹⁸⁹ : « Un Turc, quoiqu'on en dise à Paris, est un homme comme un autre »¹⁹⁰. À la fin du siècle, cette vision contraste avec celle des voyageurs et résidents français au Levant chez qui le thème de la tyrannie des Turcs devient récurrent, au fur et à mesure que les officiers ottomans prennent des libertés vis-à-vis du gouvernement central, « dont le manque d'autorité devient de plus en plus patent dans les provinces périphériques de l'empire »¹⁹¹.

Malgré le progrès des connaissances, les imprécisions demeurent quant à la localisation des Turcs : le sérail se situe parfois dans une Perse de rêve, sans grand rapport avec l'ancien Empire seldjoukide¹⁹², et seuls quelques rares faits historiques retiennent l'attention. L'image caricaturale du sérail, où règne la liberté sexuelle, inquiète moins mais fascine toujours ; le stéréotype d'un empire peuplé de femmes indolentes et voluptueuses et d'hommes polygames, soupçonneux, omnipotents et fatalistes est entretenu malgré la diversification des personnages (vizirs, icoglants, imams, derviches, spahis, mamelouks, odalisques, veuves et enfants). Le merveilleux l'emporte et tous les librettistes revendiquent la liberté au nom de l'effet dramatique : Kraus n'hésite pas à inclure dans le ballet *Soliman* une scène de « couronnement » alors que l'empereur, qui mérite ce titre comme successeur du Basileus byzantin, n'était pas couronné ! Nous attribuons cette erreur à la principale source des librettistes, Chalcondyle et Baudier, qui intitulent un de leurs chapitres « Du couronnement de l'Empereur des Turcs »¹⁹³. Comme au temps du ballet de cour – qui nous apprend plus sur l'imagination, la facétie et la gaieté française que sur les Turcs – la fantaisie règne sur la scène, où le harem de Constantinople focalise tous les regards, tandis que la campagne turque est rarement évoquée¹⁹⁴. Cependant, dans les tableaux plus variés et plus rassurants

189 *L'Espion du Grand Seigneur* (1684) de Marana, *Mahomet, ou Le Fanatisme* (1742) de Voltaire et les *Lettres persanes* de Montesquieu montrent les risques d'une orientalisation de la monarchie française. *L'Esprit des Lois* diffuse les modèles turcs, en particulier le despotisme.

190 *Mémoires turcs, ou aventures d'un jeune Turc, par M. d'Aucourt* (1743), nouvelle éd., Paris, 1822, p. 1.

191 J.-P. Farganel, « Les sujets du Grand Seigneur entre liberté et esclavage : la société ottomane vue par les Français du Levant à l'époque moderne », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 65, 2002, p. 12.

192 *La Nouvelle épouse Persane*, op. cit. Jean-Paul Roux, *Histoire des Turcs*, op. cit., carte, p. 194.

193 L. Chalcondyle, *L'Histoire du sérail, & de la cour*, du sieur Baudier, op. cit., t. 2, chap. 3, p. 14.

194 Sauf par « différents accidents qui arrivent en ce pais-là », lors du travail des esclaves et des révoltes de prisonniers et de fugitives dans *Les Turcs*, ballet de Charles Bernardi, Vienne, 1759. Nos seuls renseignements sur ce ballet proviennent d'un synopsis de Philippe Gumpenhuber (*Répertoire de Tous les Spectacles qui ont été*

de cette autre « nation », enfin reconnue comme telle, se joue aussi la comédie humaine¹⁹⁵. Tout en divertissant, les Turcs, qui n'ignorent plus la galanterie (simple transfert de la nôtre), témoignent, par leur étrangeté, des désordres de notre société.

Certains auteurs, comme Fuzelier, s'inspirent de l'actualité, de la presse et des récits de voyageurs, mais l'éclectisme reste de mise pour les effets comiques, comme au *Bal des Ifs*¹⁹⁶ (1745), où de faux Turcs portant des têtes en papier mâché surmontées d'énormes turbans jouxtent des déguisements turcs plus réalistes. Boquet ne recopie pas les modèles, il transpose les planches de Vanmour gravées dans le *Recueil* de Ferriol et révolutionne le costume d'opéra. La mode théâtrale orientale – dont il est en grande partie l'artisan – conquiert la ville, et les Françaises adoptent, de 1774 à 1789, la coiffure en turban, les « robes à la sultane »¹⁹⁷ garnies de bandes de fourrure très appréciées l'hiver (17), et les robes à la lévite, inspirées d'une aube sacerdotale métamorphosée en redingote avec ceinture. Ses efforts sont encouragés par Noverre – qui revendique particulièrement pour le ballet, dépourvu de parole, la collaboration des artistes, au service d'un exotisme vraisemblable – et prolongés par Moreau le Jeune qui, dans son *Mémoire* de 1781, propose de réformer les costumes de l'Opéra. La mode des turqueries résiste à la Révolution, et *La Noce turque* (anonyme) est représentée au Théâtre des Grands Danseurs en 1792 et 1793.

Alors que l'Empire ottoman s'affaiblit, l'orientalisme règne dans la littérature et la peinture de Girodet et Delacroix, tandis que Rossini triomphe avec *Le Turc en Italie* ; mais il faut attendre Béla Bartok pour que se manifeste un véritable intérêt pour la musique populaire turque grâce à une démarche comparative des folklores nationaux¹⁹⁸.

donné (sic) au Théâtre près de la Cour, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, Musiksammlung, Mus. Hs. 34580a-c, 1761-1763) et d'un dessin de scène anonyme, connu uniquement par une photographie des années 1940, reproduits dans Marian Hannah Winter, *Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman Publishing, 1974, p. 95 et 104.

195 *Le Dictionnaire de l'Académie française*, article « Turc », 1762.

196 Gravure de Charles-Nicolas Cochin.

197 Pl. 17, « Grande robe à la sultane », *Galerie des modes et des costumes français dessinés de 1778 à 1787*, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, D 129 (4) pl. 167. « Fermée sur le devant du corsage et retroussée en draperie sur le coté avec des nœuds et des glands, elle est à manchon comme les robes à la circassienne ; elle diffère en cela de la robe à la sultane ordinaire, qui est toute ouverte par devant et sans manchon, la jupe est coupée, la Coeffure en turban ». Vanmour, qui séjourna à Constantinople auprès du marquis de Ferriol, lança la mode des portraits européens en costumes orientaux.

198 Lorsque Pier Paolo Pasolini met en scène, en 1944, l'invasion turque de 1499 dans *Turcs tal Friul*, c'est pour condamner les représsailles fascistes et nazies.

À la veille de l'entrée de la Turquie dans l'Union européenne, les « têtes de Turc » n'ont pas disparu, mais le public manifeste son admiration pour les révérences « à la turque » de M. Jourdain, auxquelles Vincent Dumestre, redonne une nouvelle vie, et il ovationne le « Turc généreux » orchestré par William Christie. Il reste à espérer la reconstitution des danses turques et des danses d'esclaves dont la chorégraphie du XVIII^e siècle est conservée : ce patrimoine européen dormant dans les archives ne demande qu'à revivre dans un spectacle vivant, éclairé par une meilleure connaissance réciproque.



Pl. 17. « Grande robe à la sultane »
Galerie des modes et des costumes français dessinés de 1778 à 1787
Bibliothèque-Musée de l'Opéra, D 129 (4), pl. 167

DISCOGRAPHIE DES TURCS ET TURQUERIES DANS LES REPRÉSENTATIONS EN MUSIQUE AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

VIDÉO

Vincent Dumestre, Benjamin Lazar, Cécile Roussat, Adeline Caron, Alain Blanchot et Christophe Naillet, *Le Bourgeois gentilhomme, Comédie-ballet de Molière et Lully*, DVD vidéo, Alpha, 2005.

DISCOGRAPHIE

La Fascination de l'Orient (Dream of the Orient), Concerto Köln sous la direction de Werner Ehrardt, Saraband, sous la direction de Vladimir Ivanoff, Archiv, Deutsche Grammophon, 2003, 474 193-2. (Audition : Joseph-Martin Kraus, *Ballet de Soliman II*, La Danse d'Elmire et la Marche des Janissaires).

Lully-Molière, *Psyché, Le Bourgeois gentilhomme (scène de la Turquerie, menuet, Ballet des nations)*, *George Dandin, Pastorale comique*, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, J.-C. Malgloire, 1981, C.B.S. 76 184. Intégrale par la Petite Bande dirigée par Gustav Leonhardt.

Lully-Molière, Les Comédies-Ballets, extraits, L'Amour médecin, Les Plaisirs de l'île enchantée, George Dandin, Monsieur de Pourceaugnac, Pastorale comique, Le Bourgeois gentilhomme, Les Amants magnifiques, Les Musiciens du Louvre, dir. par Marc Minkowski, Erato, 1988, ECD 75 361.

Lully, Philidor (Lully, Le Bourgeois gentilhomme, Les Noces de Village, Cadmus et Hermione, Philidor, Le Mariage de la Grosse Cathos), London Oboe Band, Goodwin, Petit, Harmonia Mundi, 1994, 907 122.

André Campra, *L'Europe galante*, La Petite Bande, direction Gustav Léonhardt, Harmonia Mundi, 1980, 20 319.

Jean-Philippe Rameau, *Les Indes galantes*, version originale, enregistrement intégral. Solistes et chœurs, Orchestre Jean-François Paillard, Valence, Erato, 1974, ERA 4. STU. 70 850 /53.

George Frideric Haendel, *Tamerlano*, opera in three acts, recorded in live on 27, 28 & 30 June 2001, at Sadler's Wells, London, The English Concert conducted by Trevor Pinnock, 2002. Présentation par Donald Burrows.

Antonio Vivaldi, *Bajazet*, tragedia per musica, Europa galante, Fabio Biondi, direction, Libretto : Agostino Piovene (revisione di Fabio Biondi) presentato al

Nuovo Teatro dell' Accademia di Verona, Carnevale di 1735, RV 703, Critical édition : Fabio Biondi, EMI, 2005, 7243 5 45676 2 9.

Mozart, *Die Entführung aus dem serail*, K. 384, Chor und Mozartorchester des Opernhauses Zürich dirigés par Nikolaus Harnoncourt, Chorus master : Erich Wild, Teldec, 1996, 2292-42643.

Rossini, *Il Turco in Italia*, dramma buffo in due atti, livret de Felice Romani, Teatro alla Scala, Milan, 14 août 1814, Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, dirigés par Riccardo Chailly, Decca, 1998, 458 924.



Pl. 1. *Le Grand Bal de la Douhairière de Billebahaut*, 1626. Louis XIII. Ballets, 1626-1630.

218

a)- Daniel Rabel, « Seconde entrée du Grand Seigneur dansant avec ses suivants », BnF, Est., Qb3 Rés. fol., pl. 13.

b)- Daniel Rabel, « Entrée des Sultanes », BnF, Est., Qb3 Rés. Fol., pl. 14.

Pl. 2. Thomas Borgonio, « Memet et Aly », dans *Il Tabacco* de Philippe d'Aglié (1650). Bibliothèque de Turin, q.V.59, pl. 27.

Pl. 3. « Mama Mouchy, première figure », Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Ms F. anonyme, Feuillet Partitions, Rés. 817 (19), p. 74.

Pl. 4. Ferrère père, « Entrée d'esclave turc » pour Crispin brulle, dans *Partitions chorégraphiques illustrées*, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Ms F., Rés. 68. p. 49.

Pl. 5. « Turkish dance performed by Mr Desnoyer et Mrs Younger ». Chorégraphie de François Le Roussau dans Anthony L'Abbé, *A new collection of dances...* [1725].

a)- Première figure, p. 84.

b)- Dernière figure, p. 96.

Pl. 6. *La Salamaleck*, publiée sous le titre *La Hessoise Darmstat, Danse Figurée a deux pour le bal & contredance [...] dédiée à Mr le Prince de Hesse Darmstat*, Munich, 1718. Darmstadt, Bibliothèque supérieure du comté de Hesse, réf. 31 A 382.

a)- Figures 1 à 4

b)- Figures 5 et 6

Pl. 7. « Turcs avec tambours », Gregorio Lambranzi, *Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul*, Nürnberg, 1716, pl. 95-38, « Animarca ».

Pl. 8. a)- *Arlequin grand vizir*, 1697 et 1712-1715, BnF, Est., coll. Hennin, vol. LXIV, n° 5610.

b)- « Azamoglan de Cour, Enfant de tribut », gravure de Nicolas Bonnart, fin XVII^e siècle, BnF, Est., Od 15 petit fol., pl. 69.

Pl. 9. « Le grand vizir en habit et en turban de cérémonie », BnF, Est., Od 11 fol., pl. 27. *Recueil de cent Estampes [...] de M. de Ferriol* (1712).

Pl. 10. « Derviches tourneur » (*sic*). Costume dessiné à Constantinople pendant

l'ambassade de Mr le comte de Choiseul-Gouffier (1787). Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Rés. 2228, pl. 15.

Pl. 11. a)- « Bostangui-Bachi ou l'intendant des Jardins en habit de cérémonie », *Recueil de cent Estampes [...] de M. de Ferriol*, BnF, Est., Od 11 fol., pl. 18.

b)- « Bostangi Bachi », Costume de ballets. Œuvre de Louis-René Boquet (1717-1814), BnF, Est., Tb 20 b (4) petit fol., pl. 1.

Pl. 12. a)- « Le Janissaire Aga ou commandant des Janissaires », *Recueil de cent Estampes [...] de M. de Ferriol*, BnF, Est., Od 11 fol. pl. 16.

b)- « Aga des Janissaires », Costume de ballets. Œuvre de Louis-René Boquet, BnF, Est., t. IV, Tb 20 b (4) petit fol., pl. 2.

Pl. 13. a)- Louis-René Boquet, « Fontainebleau. 1764. Mr Lany Bostangis dans l'acte turc. *Scanderberg* », sans doute pour la reprise devant la cour, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, D 216 [07, fol. 68

b)- Boquet, « Mlle Vestris Turquesse. Sultane. 1^{er} acte. *Scanderberg* », Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Rés. D 216 A [VI fol. 93.

Pl. 14. a)- Dessins de costume de Louis-René Boquet, « Sultane, Turc », Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Costumes du XVIII^e siècle, D 216 IV [04, fol. 69.

b)- Louis-René Boquet, « Officier des gardes », Bouchot, Théâtre n° 843, Costume de ballet, Mobilier du duc d'Aumont, BnF, Est., t. IV, Tb 20 b (4), petit fol., pl. 3

Pl. 15. a)- « Habit de Sultane qui sert à la Comédie Française, dans les Pièces où il y a un rôle propre à ce costume », dessiné par Le Clerc, gravé par Patus, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Rés. D 129 (3) pl. 107.

b)- « La Sultane Asseki, ou Sultane reine dans son Appartement ». *Recueil de cent Estampes [...] de M. de Ferriol*. Peintures de J.-Baptiste Vanmour, BnF, Est., Od 11 fol., pl. 3.

Pl. 16. *Recueil de cent Estampes [...] de M. de Ferriol*

a)- « Tchingui. Danseur turc », BnF, Est., Od 11 fol., pl. 55.

b)- « Femme du sérail », BnF, Est., Od 24 petit fol., pl. 18.

Pl. 17. « Grande robe à la sultane », *Galerie des modes et des costumes français dessinés de 1778 à 1787*, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, D 129 (4), pl. 167.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE

Lucien Bély	7
-------------------	---

INTRODUCTION : L'Europe ottomane à l'époque moderne.

Essai de définition

Gilles Veinstein	9
------------------------	---

I

L'Occident chrétien à la découverte de l'empire du « Turc »

Les récits des voyageurs : source pour l'histoire ottomane

Elisabetta Borromeo	27
---------------------------	----

Les relations franco-ottomanes au XVII^e siècle : réalisme politique et idéologie de croisade

Faruk Bilici	37
--------------------	----

Les envoyés ottomans à la cour de France : d'une présence controversée à l'exaltation d'une alliance (XV^e-XVIII^e siècles)

Géraud Poumarède	63
------------------------	----

Sefâretnâme : comptes rendus des ambassadeurs ottomans en Europe

Frédéric Hitzel	97
-----------------------	----

II

Représentations du Turc en Europe

Le Turc en Italie : divertissements nobiliaires à la Renaissance

Guy Le Thiec	113
--------------------	-----

L'image des Turcs en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles

Alexandra Merle	147
-----------------------	-----

Turcs et turqueries dans les « représentations en musique » (xvii ^e -xviii ^e siècles)	
Françoise Dartois-Lapeyre	163
Discographie des Turcs et turqueries dans les représentations en musique aux xvii ^e et xviii ^e siècles.....	217
Table des matières.....	221