

Les Fêtes vénitiennes d'André Campra

OPÉRA-BALLET d'André Campra créé à l'Académie royale de Musique en 1710.

Version avec un prologue et trois entrées : *Le Bal*, *Les Sérénades et les joueurs* et *L'Opéra*.



ARGUMENT

Prologue

Le Triomphe de la Folie sur la Raison dans le temps du Carnaval

Venise. Le Carnaval apparaît et invite la foule à le suivre pour faire la fête. La Folie le rejoint avec sa suite de Plaisirs et soutient son ambition d'amuser et de divertir. Mais un rabat-joie surgit : la Raison. Secondée par les sages Démocrite et Héraclite, elle tente de désabuser la foule et de mettre tout le monde en garde contre les folies du Carnaval. En vain : elle doit quitter Venise, laissant le champ libre à la Folie et au Carnaval qui, désormais, conduisent les festivités.

Le Bal

Le prince Alamir courtise Iphise sans avoir dévoilé son identité. Pour éprouver la sincérité de la jeune femme, il échange ses vêtements avec son valet, Themir. Un Maître de musique et un Maître de danse, tous deux français, sont chargés d'organiser le somptueux bal que le prince va donner ce soir. Chaque maître cherche surtout à prouver qu'il est le meilleur et que son art domine l'autre. Themir, déguisé en prince, est obligé de suivre leurs efforts pendant qu'Alamir, déguisé en valet, met Iphise à l'épreuve en essayant de la persuader d'accepter l'amour du « prince » Themir. Iphise est confuse et son désespoir amène la révélation : Alamir, ravi d'être aimé pour lui-même et non pour son rang, se révèle comme le véritable commanditaire de la fête. Charmée par le stratagème, Iphise renouvelle son amour pour Alamir. Le prince et sa nouvelle princesse peuvent tous deux participer au bal le cœur léger.

Les Sérénades et les Joueurs

Un soir sur une place de Venise se rencontrent deux jeunes femmes anxieuses et jalouses : Isabelle et Lucile sont venues surprendre leur amant infidèle, chacune le croyant avec l'autre. Il s'agit en effet du même homme, Léandre, mais les deux rivales découvrent que c'est une troisième femme qui est en cause ! Elles hésitent à s'unir pour se venger, chacune pensant que l'autre veut conserver Léandre. Le galant vient justement avec une troupe de musiciens pour jouer une sérénade sous le balcon de celle qu'il espère conquérir, Irène. De sa fenêtre, celle-ci répond par un air italien dans lequel elle le qualifie de papillon inconstant et le renvoie. Mais Léandre, voyant s'approcher une femme dans l'ombre, croit qu'Irène est descendue le rejoindre. Il lui assure que ni Lucile ni Isabelle ne l'ont jamais charmé. Or, il s'agit en réalité des deux jeunes femmes qui le repoussent pour toujours. Il en prend son parti et rejoint une troupe de Joueurs qui célèbrent le pouvoir de la Fortune : elle manifeste en effet l'influence de son inconstance sur le jeu tout comme sur l'amour.

L'Opéra

Dans un théâtre où s'apprête un spectacle d'opéra paraît un nouvel acteur : il s'agit du chevalier Damire, qui, en costume de Borée, espère approcher Léontine, une chanteuse qu'il adore. En vain Adolphe, chanteur lui-même et ami de Damire, essaie-t-il de détourner le chevalier de son entreprise. Damire est résolu : il enlèvera celle qui ce

soir jouera le rôle de Flore, avant que son rival Rodolphe, qui assistera au spectacle, ne le fasse. Il se trouve que Léontine est vraiment amoureuse de Damire. Lasse de jouer la comédie, elle rêve d'être sincère, malgré les remontrances de sa collègue Lucie qui apprécie la duplicité de leur état. Le Maître de chant arrive pour faire répéter son rôle à Léontine. Mais il est également amoureux d'elle et manifeste sa jalousie à l'égard de Rodolphe, qui attend Léontine dans les coulisses... La représentation débute en présence de Rodolphe : c'est une pastorale mettant en scène des Bergers et des Bergères avec Zéphire et Flore, cette dernière interprétée par Léontine. Le divertissement est interrompu par l'arrivée intempestive du dieu du vent, Borée, qui, avec l'aide des Aquilons, enlève Flore. Tandis que Zéphire, encore dans la pièce, pleure la disparition de Flore, Lucie vient annoncer que le spectacle ne peut pas continuer car Léontine a vraiment été enlevée, non par Borée mais par celui qui le jouait : Damire ! Rodolphe, furieux d'avoir été abusé, n'a plus qu'à quitter la salle et à courir au port, car les amants s'apprêtent à quitter Venise...

Épilogue

Les fêtes vénitienes sont terminées. À la lumière du jour, les excès du Carnaval cèdent la place à la Raison, du moins temporairement.

À LIRE AVANT LE SPECTACLE

Après la mort de Jean-Baptiste Lully en 1687, l'Opéra (Académie royale de musique), qu'il a créé sous l'égide de Louis XIV, enchaîne pendant quelques années les créations à un rythme soutenu. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, c'est signe que l'institution du Palais-Royal se porte mal. Personne ne peut en effet remplacer l'auteur d'Atys et les déconvenues se succèdent. Au fil des saisons, seules deux tragédies en musique séduisent le public : *Thétis et Pelée* de Collasse (1689) et *Didon* de Desmarets (1693).

Cependant, en 1695, Collasse, l'ancien « batteur de musique » ou chef d'orchestre du maître, trouve une astuce : en réutilisant des partitions de Lully, il invente une forme de spectacle coupé, l'opéra-ballet, et remporte un succès durable avec *Les Saisons*.

Quelques mois plus tôt, André Campra est arrivé à Paris et a obtenu, à 34 ans, la direction de la musique de Notre-Dame. La solennité de ses fonctions ne l'empêche pas de se passionner pour les formes profanes et pour la musique italienne, dont raffolent les salons aristocratiques qu'il fréquente. En 1697, l'ingénieur Houdar de La Motte lui fournit un livret d'opéra-ballet original, *L'Europe galante*. Avec ce titre, Campra parachève la nouvelle formule lyrique tout en débutant avec éclat à l'Opéra : « Aucun opéra de Lully, témoigne Le Cerf de la Viéville, n'a été plus suivi que *L'Europe galante*. » Ce succès, incompatible avec son activité officielle, va coûter sa place à Campra : « Quand notre archevêque saura que Campra fait un opéra, alors Campra décampera ! ».

Spectacle composite, l'opéra-ballet égrène des actes séparés qui reposent chacun sur une intrigue indépendante que résume un titre : c'est ce qu'on appelle une « entrée de ballet », la dramaturgie combinant chant et danse à parts égales.

Dans l'opéra-ballet, non seulement la danse conquiert un statut égal à celui du chant, ce qui permettra aux danseurs d'éblouir le siècle des Lumières, mais elle favorise, dans une institution qui l'avait exclue, l'apparition de la comédie. Comédie, c'est-à-dire sujets familiers, lieux et circonstances véridiques – tel le carnaval de Venise, célèbre dans toute l'Europe pour la licence qui y règne –, et enfin personnages réalistes et typés, susceptibles de danser, contrairement aux dieux et aux héros pour lesquels l'expression chorégraphique est inappropriée. C'est Noverre qui, un demi-siècle plus tard, parviendra à concilier l'art chorégraphique avec le registre tragique.

Si le genre officiel, forcément tragique, se maintient avec quelques titres de Destouches et Marais, si Campra, devenu batteur de mesure à l'Opéra, le rénove avec son *Tanocrède* en 1702, les sujets de Louis XIV, las d'une fin de règne étouffante, ne jurent plus que par l'opéra-ballet. Destouches les enthousiasme avec *Le Carnaval et la Folie* en 1704. Son mentor Campra triomphe le 17 juin 1710 avec *Les Fêtes vénitienes*, qu'il s'est plu à parsemer d'emprunts, en forme de clins d'œil au public, à Lully, Marais et Destouches.

Le prologue qui ouvre le spectacle est intitulé « Le Triomphe de la Folie sur la Raison ». La folie est alors l'emblème d'une fantaisie créative dont se réclament les auteurs comiques et tous ceux qui croient à la nécessité du divertissement : son allégorie commande donc nombre de ballets et de comédies lyriques de l'époque.

Le prologue est suivi de trois entrées : « La Fête des barquerolles », « Les Sérénades et les Joueurs » et « L'Amour saltimbanque ou les Saltimbanque de la place Saint-Marc ». Écrit par des auteurs pragmatiques comme Campra et son librettiste Antoine Danchet, l'opéra-ballet n'est pas une forme figée, mais au contraire dynamique. Dès juillet, une nouvelle entrée, « La Fête marine », se substitue à la première. En août, le spectacle est allégé du prologue et on annonce

« Le Bal ou le Maître à danser » en deuxième entrée. En septembre, la troisième entrée devient « Les Devins de la place Saint-Marc ». L'automne invitant à rallonger les soirées, le prologue est rétabli en octobre alors qu'est créée une quatrième entrée, « L'Opéra ou le Maître à chanter », qui comporte de plaisantes scènes de théâtre dans le théâtre. En décembre, « Le Triomphe de la Folie » occupe une cinquième entrée. Six mois d'affilée, Danchet et Campra maintiennent ainsi *Les Fêtes vénitiennes* en scène tout en stimulant le public. L'Opéra n'a pas connu une telle constance à l'affiche depuis les succès de Lully ! En témoignent la parodie *Les Fêtes parisiennes*, écrite par Fuzelier et créée à la foire Saint-Germain le 2 février 1711, et la publication chez Ballard, « seul imprimeur de la musique du Roi », en 1714.

Dès lors, Campra va dominer la vie musicale française, en particulier les saisons de l'Opéra : les reprises des Fêtes alterneront avec ses nouvelles créations jusqu'au règne de Louis XV, qui lui offrira la consécration en 1723 avec une charge à la Chapelle royale. « Si on représente une fois ou deux *Cinna*, grommelle Voltaire, on joue trois mois *Les Fêtes vénitiennes*. »

L'Opéra remonte *Les Fêtes vénitiennes* dans des configurations variables en octobre 1712, mars 1713, juillet 1721, juillet 1729, juin 1731, juillet 1740, juillet 1750 et août 1759, à chaque fois pour de longues séries de représentations. Quelques événements marquent ces reprises : en 1712 est créé *Idoménée* de Campra, dont le livret signé Danchet sera réutilisé par Mozart ; l'excellente Marie Sallé y débute en juillet 1721 à 14 ans ; un mois plus tard, on offre au peuple une représentation gratuite pour célébrer la convalescence de Louis XV ; en 1729, Campra annonce de nouveaux fragments de musique ; la parodie la plus fameuse, signée Favart, est créée le 30 août 1740 à l'Opéra Comique de la foire Saint-Laurent sous le titre des *Fêtes villageoises* ; enfin, Casanova assiste à ce classique du répertoire français lors de son séjour parisien de 1750.

Les Fêtes vénitiennes quittent la scène de l'Opéra en 1760, au terme de 300 représentations, seize ans après la mort de Campra. Disparaît alors l'un des ouvrages les plus consensuels et les plus fertiles du siècle des Lumières, emblème d'une société enjouée et galante qui, aspirant à plus de vérité et de sensualité dans l'art de son temps, plébiscite au même moment l'Opéra Comique.

Totalement disparu des scènes lyriques au XIXe siècle, Campra est devenu un objet d'étude pour les pionniers de l'Ancien Régime musical, passionnés par sa vie aventureuse et éblouis par sa fécondité : Arthur Pougin dans *Le Ménestrel* en 1833, Lionel de La Laurencie dans *L'Année musicale* en 1911. Au XXe siècle, le Festival d'Aix-en-Provence a programmé la résurrection du *Carnaval de Venise* sous la baguette de Michel Plasson en 1975. Au début des années 1990, deux chefs se sont attachés à promouvoir Campra : Jean-Claude Malgoire avec ses formations, à l'origine de la première production moderne des *Fêtes vénitiennes* à Metz, Montpellier et Tourcoing en 1991 avec François Raffinot ; et William Christie à la tête des Arts Florissants.

Nous devons aux Arts Florissants le premier enregistrement de *l'Idoménée* de Campra en 1992. Plus récemment, le 350e anniversaire du compositeur, en 2010, a motivé des manifestations en régions et à Versailles.

Remonter un opéra-ballet est une gageure aujourd'hui, car le genre réalise la rencontre la plus ambitieuse qui soit entre le chant et la danse. Mais William Christie et Robert Carsen, avec Ed Wubbe, ainsi que leurs formations, les Arts Florissants au grand complet et le Scapino Ballet Rotterdam, trouveront à l'Opéra Comique le souvenir historique de ces fêtes galantes qui inspirèrent à Campra et Favart, sur des scènes différentes, le renouveau du théâtre de leur temps.