



## **LES FÊTES VÉNITIENNES**

OPÉRA-BALLET

VERSION AVEC UN PROLOGUE ET 3 ENTRÉES

**André Campra**

1710

# DOSSIER PÉDAGOGIQUE

## SOMMAIRE

A)	LA VIE MUSICALE EN FRANCE AU MILIEU DU 17 <sup>E</sup> SIÈCLE .....	3
B)	<i>LES FÊTES VÉNITIENNES</i> EN LEUR TEMPS .....	4
1)	André Campra, compositeur (1660-1744).....	4
2)	Fiche de la création .....	7
3)	La musique d'André Campra.....	8
4)	L'opéra-ballet.....	9
5)	Le livret d'Antoine Danchet (1671-1748).....	11
6)	Argument.....	12
C)	LA PRODUCTION DE L'OPÉRA COMIQUE .....	15
1)	<i>Les Fêtes vénitiennes</i> à l'affiche, un événement !.....	15
2)	Les interprètes.....	15
3)	L'Orchestre et le Chœur .....	16
4)	Entretien avec William Christie, chef d'orchestre : « La musique de Campra reflète la période du règne de Louis XV ».....	17
5)	Entretien avec Robert Carsen, metteur en scène : « Cette fois-ci, personne ne meurt sur le plateau ! » .....	17
D)	OUTILS PÉDAGOGIQUES .....	19
1)	Bibliographie .....	19
2)	Discographie.....	20
3)	Documents iconographiques.....	20
4)	Suggestions d'activités pédagogiques.....	20

## A) LA VIE MUSICALE EN FRANCE AU MILIEU DU 17<sup>E</sup> SIÈCLE

### a) Louis XIV, fondateur de l'Académie royale de musique

En 1676, après quinze ans de règne personnel, Louis XIV a solidement établi la monarchie absolue. Dans une logique de centralisation et de contrôle, le monarque fonde l'Académie royale de danse en 1661, et l'Académie royale de musique huit ans plus tard, pour créer un Art national capable de rivaliser avec l'Italie. C'est pour cette raison que le terme italien *opera* est proscrit et qu'on lui préfère celui de tragédie en musique.

Aux yeux de Louis XIV, le rayonnement du royaume passe en effet par les Arts qui atteignent des sommets inégalés au milieu du 17<sup>e</sup> siècle : c'est l'époque où le peintre Le Brun décore les grands hôtels parisiens, où Le Nôtre dessine les parcs à la française des Tuileries et où Le Vau participe à la construction de Versailles, commencée en 1661. Au centre de la vie musicale se trouve bientôt un certain Jean-Baptiste Lully.

### b) Perrin, créateur de l'art lyrique français

Proche de Louis XIV, Lully est nommé compositeur de la musique du roi en 1653. L'année 1661, marquée par la mort de Mazarin et l'avènement du pouvoir personnel de Louis XIV, constitue un tournant dans sa carrière puisqu'il est promu surintendant de la musique c'est-à-dire responsable de l'organisation des festivités de la cour.

Lorsque Lully arrive en France en 1646, l'opéra français est inexistant. Sans grand succès, le cardinal Mazarin tente d'introduire l'opéra italien mais le public français n'est guère conquis car il n'est pas habitué aux spectacles de six à huit heures, ne comprend pas l'italien et ne retrouve pas les passages dansés qu'il chérit tant.

Le spectacle dominant reste donc le ballet de cour jusqu'en 1669, année où Louis XIV octroie le privilège au poète Pierre Perrin de fonder une Académie royale de musique. À ce titre, Perrin est considéré comme le créateur de l'art lyrique français. Le premier opéra français, *Pomone* de Perrin et Cambert, est donné en 1671 dans le jeu de paume de la Bouteille situé rue de Seine. Il remporte un grand succès.

### c) Lully ou le privilège exclusif de l'opéra

Après la faillite de cette première institution en 1672, Lully se voit octroyer par décret royal le privilège à vie et donc un monopole sur l'opéra institué dans des lettres patentes :

Sa Majesté veut que monsieur de Lully puisse paisiblement jouir du Privilège qui lui a été accordé par ses Lettres Patentes du mois de mars 1672 pour l'établissement de l'Académie royale de Musique, et qui défend à toute personne d'établir des opéras dans le royaume, sans la permission de monsieur de Lully ; par l'ordonnance du 27 juillet 1682, sa Majesté défend à ses comédiens français et italiens d'utiliser dans leurs représentations plus de deux chanteurs, plus de six violons et enfin de faire appel à des danseurs.

Cette situation contribue à éclipser les contemporains de Lully pendant plusieurs années mais à la mort de ce dernier, en 1687, le privilège cesse d'être un monopole : d'autres compositeurs se mettent alors à explorer le genre lyrique. Pour autant, beaucoup éprouvent de la difficulté à s'éloigner du modèle. C'est dans ce contexte que Campra arrive à Paris.

## B) LES FÊTES VÉNITIENNES EN LEUR TEMPS

### 1) André Campra, compositeur (1660-1744)

#### a) De l'Italie à la Provence

Baptisé le 4 décembre 1660 à Aix-en-Provence, André Campra présente des origines italiennes par son père, dont on ignore les raisons de l'installation en Provence, et provençales par sa mère.

Aîné d'une famille de quatre enfants, il bénéficie, de même que son frère cadet Joseph, de l'enseignement de son père, joueur de violon, et intègre ensuite la maîtrise de la cathédrale Saint-Sauveur à Aix-en-Provence, où il consolide sa formation. Au sein de cette structure, son comportement fait l'objet de remontrances :

Deux griefs assez différents semblent adressés à Campra [...]. Le premier est d'avoir assisté à des spectacles profanes et même d'y avoir participé. En 1660 avait été ouvert à Aix un jeu de paume suffisamment vaste pour que des troupes ambulantes y donnent la comédie. [...] Second grief, avoir chanté dans d'autres cérémonies que celles de l'église métropolitaine, sans autorisation.<sup>1</sup>

Cela n'empêche pas Campra d'entamer une brillante carrière, d'abord en province puis à Paris.

---

<sup>1</sup> Régis Bertrand, « La Jeunesse provençale de Campra : une ferveur baroque », in Jean Duron, *André Campra (1660-1744) un musicien provençal à Paris*, Centre de musique baroque de Versailles, Mardaga, 2010

### b) Treize ans dans le Sud de la France

De 1681 à 1683, Campra occupe un poste de maître de chapelle à l'église Saint-Trophime d'Arles avant de gagner Toulouse où il demeure onze ans :

Pour de multiples raisons, [à Toulouse], Campra se trouvait dans une situation tout à fait neuve. Hors la cathédrale, la cité pouvait aussi lui offrir de multiples occasions de composer, de chanter ou plus simplement d'entendre de la musique, que ce soit dans les nombreuses églises et les couvents d'alentour, au collège de Jésuites, ou à celui des Capitouls : [...] ces deux établissements rivalisaient de théâtres, ballets et musique de scène.<sup>2</sup>

Malgré cela, il quitte la « ville rose » en 1693 pour Saint-Étienne, dernière étape avant Paris :

Après avoir quitté mon pays natal [...], et m'être exercé en la charge de maître de musique aux meilleures villes de ce royaume, et particulièrement aux églises métropolitaines d'Aix, Arles et Avignon, ville [sic] capitales de notre province, Dieu a voulu que je sois venu surgir à Paris pour y continuer la même profession.<sup>3</sup>

Son arrivée à Paris est une consécration.

---

<sup>2</sup> Jean Duron, « André Campra : portrait d'un jeune musicien provençal à la conquête de Paris », in Jean Duron, *André Campra (1660-1744) un musicien provençal à Paris*, Centre de musique baroque de Versailles, Mardaga, 2010

<sup>3</sup> Annibal Gantez, *L'Entretien des musiciens*, Auxerre, Jacques Bouquet, 1643

### c) Un musiciens provençal à Paris

En 1694, Campra, âgé de trente-quatre ans, arrive à Paris et obtient rapidement le prestigieux poste de maître de musique à la cathédrale Notre Dame, signe d'un succès immédiat.

Traditionnellement, cette charge avait toujours été attribuée à des musiciens natifs du Nord de la France. Or, Campra était d'origine aixoise et n'avait jamais étudié ni même exercé ailleurs qu'en Provence et en Languedoc.<sup>4</sup>

Cette fonction lui permet de nouer des relations avec les gens de pouvoir qui le sollicitent lors de divertissements privés.

À défaut de protection royale directe, c'est dans l'entourage de Monseigneur [le fils aîné de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche] que Campra, désireux de se faire un nom au-delà de l'espace sacré des voûtes de Notre Dame, trouva ses premiers protecteurs.<sup>5</sup>

Ces derniers s'enthousiasment pour ses motets donnés à Notre Dame. Un article du *Mercur galant* de juillet 1704 en témoigne :

L'assemblée se trouva très nombreuse dès midi, par l'empressement que causait la crainte de ne pouvoir trouver place ; on n'en doit pas être surpris, puisqu'on avait annoncé par des affiches un *Te Deum* et un *Exaudiat* à trois grands chœurs de musique, de la composition de Monsieur

---

<sup>4</sup> Jean-Philippe Goujon, « L'Arrivée d'André Campra à Paris et la réception de son œuvre par ses contemporains », in Jean Duron, *André Campra (1660-1744) un musicien provençal à Paris*, Centre de musique baroque de Versailles, Mardaga, 2010

<sup>5</sup> Thomas Vernet, « André Campra, musicien des princes 1697-1724 », in Jean Duron, *André Campra (1660-1744) un musicien provençal à Paris*, Centre de musique baroque de Versailles, Mardaga, 2010

Campra ; ce qui fut exécuté par les plus habiles et les plus excellents musiciens et symphonistes de Paris.<sup>6</sup>

L'Académie royale de musique lui ouvre bientôt ses portes et accueille, dès 1697, la création de *L'Europe galante*, l'un des plus grands succès du compositeur, au sujet duquel le musicographe Lecerf de la Viéville écrit : « aucun opéra, même de Lully, n'a été plus suivi ». Toutefois, le succès est indirect car les fonctions religieuses de Campra lui interdisent de se produire au théâtre et *L'Europe galante* est donnée à titre anonyme :

Le succès de *L'Europe galante* avait été si grand que le Tout-Paris bruissait du nom de Campra. Ce dernier dut alors avoir recours à un subterfuge pour conserver sa place : ayant un jeune frère musicien, Joseph, il tenta de faire croire que ce dernier était l'auteur des musiques scandaleuses.<sup>7</sup>

Le public n'est cependant pas dupe comme le rappelle cette chanson satyrique :

Quand notre Archevêque saura  
L'auteur du nouvel opéra  
De sa cathédrale Campra  
Décamera.

Attiré par le théâtre, absorbé par sa première tragédie en musique, *Hésione*, Campra démissionne de son poste de maître de musique de Notre Dame en 1700 pour ne plus se consacrer qu'à la composition d'ouvrages lyriques.

---

<sup>6</sup> Jean-Philippe Goujon, « L'Arrivée d'André Campra à Paris et la réception de son œuvre par ses contemporains », in Jean Duron, *André Campra (1660-1744) un musicien provençal à Paris*, Centre de musique baroque de Versailles, Mardaga, 2010.

<sup>7</sup> *Ibid.*

#### d) Un musicien indépendant

Fait rare à l'époque, Campra vit pendant plus de vingt ans quasi exclusivement de ses compositions :

Peu constant vis-à-vis des institutions, Campra semble ne pas craindre – voire rechercher – l'indépendance, comme le prouvent ces vingt années passées sans attache.<sup>8</sup>

C'est l'époque où, à l'Académie royale de musique, sont créées *Les Fêtes vénitiennes* ainsi que deux tragédies en musique, *Tancredi* (1702) et *Idoménée* (1712).

Plus musicien de ville que de cour, Campra obtient toutefois un poste à Versailles, à l'âge de soixante-deux ans. De tels allers-retours entre profane et sacré sont rares à l'époque :

Peu de compositeurs français purent passer ainsi de l'Église au théâtre, retrouver ensuite un poste de maître de chapelle tout en continuant à produire des opéras.<sup>9</sup>

#### e) Sous-maître de musique à la Chapelle royale de Versailles

En 1722, il est nommé sous-maître de chapelle à la Chapelle royale de Versailles, chargé de composer la musique destinée aux offices religieux. *Le Mercure galant* rapporte ses glorieux débuts du 4 avril 1723 :

---

<sup>8</sup> Jean Duron, « André Campra : portrait d'un jeune musicien provençal à la conquête de Paris », in Jean Duron, *André Campra (1660-1744) un musicien provençal à Paris*, Centre de musique baroque de Versailles, Mardaga, 2010

<sup>9</sup> *Ibid.*

Le roi, accompagné de M. le duc d'Orléans, entendit la messe dans la Chapelle royale de Versailles, chantée par la musique. Le sieur Campra, maître de musique de la Chapelle qui entra en quartier [l'équivalent d'un trimestre], fit chanter un motet de sa composition qui fut applaudi de toute la cour.<sup>10</sup>

C'est dans le cadre de ces fonctions que Campra contribue à promouvoir le petit motet. Le concert *Petits Couverts chez Campra* sera l'occasion d'entendre plusieurs motets, de Campra ainsi que de son contemporain Couperin.

En 1740, fatigué, Campra cède sa charge au compositeur Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville.

Il meurt à Versailles le 29 juin 1744. Il est malade et accablé de dettes, mais reste dans les mémoires comme l'un des grands compositeurs de son temps. Un portrait anonyme de 1756 le décrit :

Campra, mort en 1744, est sans contredit le plus illustre : il devint presque l'égal de Lully, par la variété, les grâces, la beauté et l'excellence de sa musique.

Au revers d'une médaille gravée par Louis Crépy à l'effigie du compositeur, Évrard Titon du Tillet écrit :

Des saints et des héros, il sait chanter la gloire.

---

<sup>10</sup> Olivier Baumont, *La Musique à Versailles*, Actes Sud, Château de Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2007

## 2) Fiche de la création

Compositeur : André Campra

Librettiste : Antoine Danchet

Genre : opéra-ballet

Création : Paris, Académie royale de musique, 17 juin 1710

### a) Un triomphe à l'Académie royale de musique

Après le succès de *L'Europe galante* en 1697, Campra remporte un nouveau triomphe à l'Académie royale de musique avec son opéra-ballet *Les Fêtes vénitiennes*, ce que rapporte *Le Mercure* :

Cet ouvrage a toujours eu un grand succès et le poète ainsi que le musicien ont entraîné les suffrages du public.

Un Anglais, de passage à Paris, relate l'ambiance de la salle lors des représentations de ces opéras-ballets :

Il est étonnant de voir comme ces opéras sont suivis. Nombre de seigneurs y assistent tous les jours, et il y en a qui y chantent d'un bout à l'autre. Je dirais que c'était une chose ennuyeuse pour nous, étrangers, que ces chants d'amateurs qui nous troublaient dans notre loge : et l'on peut dire qu'ici les spectateurs se chargent d'un rôle de la pièce tout aussi bien que les acteurs qui l'exécutent sur la scène.

*Les Fêtes vénitiennes* connaissent cinquante représentations en l'espace de quatre mois et sont données près de trois cents fois jusqu'en 1760.

Les décors et les costumes sont variés, chaque entrée constituant un véritable tableau sonore.

L'œuvre remporte un tel succès qu'elle suscite des parodies : *Les Fêtes parisiennes* en 1711 et *Les Fêtes villageoises* en 1740.

### b) Une forme à géométrie variable

Du fait du fil ténu entre chacune des entrées de l'opéra-ballet, le compositeur et son librettiste Antoine Danchet décident d'ajouter, de modifier voire d'enlever certaines d'entre elles au gré des représentations :

[L'opéra de Campra et Danchet] se perpétuait lui-même au point que de nouvelles entrées étaient écrites pour remplacer les actes qui semblaient perdre leur attrait.<sup>11</sup>

Campra compose jusqu'à neuf entrées différentes même si elles ne seront jamais données toutes en même temps. Cette configuration à géométrie variable justifie l'option retenue par l'Opéra Comique de ne présenter que trois entrées, de longueur raisonnable et choisies dans un souci de cohérence.

---

<sup>11</sup> Spire Pitou, *The Paris Opéra. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers – Genesis and Glory, 1671-1715*, Greenwood Press, 1983

### 3) La musique d'André Campra

#### a) Une musique d'inspiration italienne

En 1708, dans la préface de son premier livre de cantates, Campra manifeste son souhait de « mêler avec la délicatesse de la musique française, la vivacité de la musique italienne ». Ce désir répond à l'attente d'une partie du public :

Depuis quelques années, le public parisien et les jeunes générations de courtisans applaudissaient tout ce qui évoquait de près ou de loin des musiques d'Italie. Cet engouement allait bien au-delà du monde religieux et touchait tous les milieux : dans les années 1690, Ballard imprimait les airs italiens qu'on chantait dans les salons ; à l'Académie royale de musique, l'on ajoutait des *aries* aux opéras.<sup>12</sup>

*Le Mercure galant* se fait l'écho de cette nouvelle mode :

Il est certain que la manière italienne a quelque chose de particulier pour la musique qui la fait trouver toute agréable.

Dans ses opéras-ballets, Campra insère des airs da capo de forme tripartite ABA' : typiques de la musique italienne, ils sont constitués d'une première partie, d'une deuxième, souvent contrastée, et de la reprise ornée de la première section où le chanteur montre au public l'étendue de sa virtuosité. Enfin, Campra adopte une grande souplesse et se place sous le signe du divertissement :

---

<sup>12</sup> Jean Duron, « André Campra : portrait d'un jeune musicien provençal à la conquête de Paris », in Jean Duron, *André Campra (1660-1744) un musicien provençal à Paris*, Centre de musique baroque de Versailles, Mardaga, 2010

Il est tout à fait remarquable de constater que Campra, dès son arrivée à Paris, sut attirer autour de lui un petit cercle de jeunes compositeurs qui voyaient en lui non seulement un maître, mais aussi de nouvelles manières de penser la musique.<sup>13</sup>

Pourtant, jamais Campra ne franchit les Alpes ; son italianité peut être attribuée à ses origines provençales qui l'ont « imprégné de cette culture baroque méridionale tempérée par le goût français »<sup>14</sup> et le distinguent de ses contemporains :

Campra chercha d'emblée à imposer sa manière de faire et de penser la musique, se situant à contre-courant de ce qui se faisait jusque-là et dans l'Église et à l'Académie. [...] C'est précisément ce nouveau style qui plut au public et aux fidèles, tant il rompait avec les formes conventionnelles, tant il correspondait aux attentes des connaisseurs, tant il portait en lui ces expressions méditerranéennes que l'on commençait alors à goûter sur les bords de la Seine.<sup>15</sup>

Il donne naissance à une esthétique nouvelle, présente dans *Les Fêtes vénitiennes* :

Tout en conservant un prologue à la gloire du roi, l'opéra s'éloignait de la tradition française fixée par Lully et inaugurait une mode italianisante.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Régis Bertrand, « La Jeunesse provençale de Campra : une ferveur baroque », in Jean Duron, *André Campra (1660-1744) un musicien provençal à Paris*, Centre de musique baroque de Versailles, Mardaga, 2010

<sup>15</sup> Jean Duron, « André Campra : portrait d'un jeune musicien provençal à la conquête de Paris », in Jean Duron, *André Campra (1660-1744) un musicien provençal à Paris*, Centre de musique baroque de Versailles, Mardaga, 2010

<sup>16</sup> Jérôme de la Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV, histoire d'un théâtre*, Desjonquères, 1992



Campra ne fait toutefois pas table rase du passé.

#### b) Citations et allusions dans *Les Fêtes vénitiennes*

Dans *Les Fêtes vénitiennes*, Campra inclut des citations de tragédies en musique du passé, bien connues du public de l'époque. Dans *l'Avertissement* de l'édition de 1714, il indique avoir réemployé « quelques endroits de chants et de symphonies de nos plus habiles compositeurs ».

Dans l'entrée *Le Bal*, il cite ainsi les célèbres scènes du Sommeil et l'entrée des Songes funestes d'*Atys* (1676) de Lully, mais aussi le Sommeil et la Scène d'après nature extraits d'*Issé* (1697) d'André Cardinal Destouches, ou encore la tempête d'*Alcyone* (1706) de Marin Marais.

S'il est vrai que ces plaisanteries demandent une familiarité préalable du public avec les modèles, celui-ci ne peut que succomber à l'inépuisable grâce des rythmes et des mélodies de Campra qu'il déploie dans un style vocal teinté déjà d'italianisme.<sup>17</sup>

Autant dire qu'à l'écoute des *Fêtes vénitiennes*, le plaisir domine sur toute connaissance préalable !

#### 4) **L'opéra-ballet**

##### a) Qu'est-ce que l'opéra-ballet ?

L'opéra-ballet est une pièce de pur divertissement composée d'un prologue et de plusieurs entrées (l'équivalent d'actes) indépendantes les unes des autres mais présentant un fil commun – chaque entrée des *Fêtes vénitiennes* se passe à Venise.

Pièce indépendante de l'opéra, le prologue est un univers clos dont la fonction est de louer le roi tout en annonçant le thème général. Les prologues sont souvent peuplés d'allégories, évocation d'une idée abstraite sous l'apparence d'un personnage : le prologue des *Fêtes vénitiennes* introduit ainsi les figures de la Folie et de la Raison.

Dans l'opéra-ballet, l'action est réduite au maximum, les intrigues simplifiées à l'extrême et les intermèdes dansés occupent une place centrale.

L'opéra-ballet est propice à une grande diversité de décors et de costumes, et les mises en scène s'apparentent à de véritables tableaux sonores changeant à chaque entrée. À l'occasion de son travail sur *Le Carnaval de Venise*, opéra-ballet de Campra, le metteur en scène Jorge Lavelli écrit :

Pour moi, *Le Carnaval de Venise* est une anticipation raffinée de la revue de music-hall du 20<sup>e</sup> siècle.

Dans sa *Lettre sur l'opéra* de 1749, le librettiste Pierre-Charles Roy voit dans l'opéra-ballet une réponse à un goût très français :

Cette sorte de drame, qui en assemble trois ou quatre dans un même cadre, qui présente des sujets traités chacun en un acte avec un divertissement,

---

<sup>17</sup> Piotr Kaminski, *Mille et un opéras*, Fayard, 2003

germe de l'action, plaît par la variété, et sympathise avec l'impatience française.

L'introduction progressive de l'opéra-ballet peut être interprétée comme une réaction à la tragédie en musique, noble et sérieuse, au profit d'un art plus populaire.

### **b) La place centrale de la danse**

En France, le goût pour la danse remonte au ballet de cour, genre inventé à la fin du 16<sup>e</sup> siècle et qui mêle musique vocale et instrumentale, danse et poésie. Ces ballets de cour, interprétés par des membres de la famille royale, des courtisans et quelques danseurs professionnels continuent à être joués à la cour de Louis XIV et le souverain ne se rapproche de ses courtisans que pour danser.

Au 17<sup>e</sup> siècle, la danse constitue une pratique collective et sociale essentielle : toute personne présentée à la cour doit commencer par danser devant le roi et a un maître à danser.

### **c) Campra et l'opéra-ballet**

Avec *L'Europe galante* et *Les Fêtes vénitiennes*, deux de ses plus grands succès, Campra marque l'histoire de l'opéra-ballet même s'il n'est pas le créateur du genre :

Dès 1695, le *Ballet des saisons* de Colasse avait révélé au public la structure de ce nouveau spectacle, caractérisée par une succession de petites intrigues indépendantes les unes des autres, et développées à l'intérieur de chaque acte ou entrée. Seule une idée vague reliait ces différentes parties entre elles, assurant à l'ensemble une certaine unité. Dans le *Ballet des saisons*,

chaque période de l'année était illustrée par un comportement amoureux qu'adoptaient ses propres personnages.<sup>18</sup>

Cependant Campra se montre novateur en délaissant les personnages mythologiques pour des figures plus humaines - dans *L'Europe galante*, des Italiens, des Espagnols, des Français et des Turcs -, et des lieux réels - salle de bal ou encore jardin, ce qui enthousiasme le public :

Ces petits tableaux pittoresques, qu'on compara bientôt à de « jolis Vateaux » [sic], répondaient en 1697 à l'attente de tout un public, lassé des nobles sujets des tragédies en musique, empreintes de merveilleux et tirés de l'Antiquité des romans de chevalerie.<sup>19</sup>

*Les Fêtes vénitiennes* constituent de surcroît le premier opéra-ballet comique ainsi que le souligne *Le Mercure* :

Les éloges qu'on a donnés à cet agréable ouvrage sont d'autant plus justes que c'est le premier Ballet dans le genre comique qui ait paru sur le théâtre de l'Opéra et que les auteurs ont eu le mérite de l'invention.

Face à un tel enthousiasme, des détracteurs se font toutefois entendre.

---

<sup>18</sup> Jérôme de la Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV, histoire d'un théâtre*, Desjonquères, 1992

<sup>19</sup> *Ibid.*

#### d) Les opposants au genre

L'opéra-ballet suscite des critiques, de la part du poète Henry Guichard, entre autres, qui déplore la voie empruntée par le genre lyrique :

L'Opéra est tombé dans la bagatelle et dans la niaiserie, et ne s'en relèvera jamais que par des pièces qui joindront le pompeux, le magnifique et l'héroïque à l'enjoué et au divertissement. Il en faut revenir aux Thésées, aux Alcestes, aux Phaétons, aux Rolands, les fadaises populaires échouant toujours en opéra. Il y faut du grand, et laisser là le badinage qui corrompt et qui énerve le cœur.

Cela n'empêche pas le genre de perdurer pendant toute la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle avec Rameau qui, en matière d'opéras-ballets, compose *Les Indes galantes*, *Les Fêtes d'Hébé*, *Les Fêtes de Polymnie* ou encore *Les Fêtes de l'hymen et de l'amour*.

#### 5) **Le livret d'Antoine Danchet (1671-1748)**

##### a) Antoine Danchet, librettiste

Né à Riom en Auvergne le 7 septembre 1671, Antoine Danchet se consacre d'abord à l'enseignement avant de se tourner vers l'écriture de pièces de théâtre et de livrets d'opéra.

Si son contemporain Houdar de la Motte l'élève au rang du « plus grand [des] poètes lyriques après Quinault », Voltaire relève, moqueur, qu'il a « réussi, à l'aide du musicien [Campra], dans quelques opéras qui sont moins mauvais que ses tragédies ».

Ses livrets d'opéra remportent en effet de grands succès, contrairement à ses tragédies, aujourd'hui toutes tombées dans l'oubli.

Librettiste attiré de Campra, Danchet écrit les livrets de plusieurs tragédies en musique, *Hésione*, *Tancredi*, *Idoménée* et *Achille et Déidamie*, ainsi que celui des *Fêtes vénitiennes*.

En 1712, son élection à l'Académie française, favorisée par l'appui de puissants personnages, inspire une épigramme à Voltaire :

*Danchet si méprisé jadis,*

*Apprend aux pauvres de génie*

*Qu'on peut gagner l'Académie*

*Comme on gagne le paradis.*

Le livret de l'opéra *Idoménée* de Mozart, créé en 1781, s'inspire très certainement de celui de Danchet écrit pour Campra.

Antoine Danchet meurt à Paris le 21 février 1748.

## b) Le mythe de la fête vénitienne

Après *Le Carnaval de Venise* en 1699, Campra choisit avec son librettiste Antoine Danchet de revenir à l'univers de la fête vénitienne :

Un des phénomènes les plus fascinants de l'histoire culturelle est la pure et simple répétabilité cyclique des formes de la fascination esthétique : comme le goût des ruines revient de temps en temps dans l'histoire de l'art, le mythe de la fête vénitienne n'a pas été inventé par les esthètes d'aujourd'hui qui tentent de la recréer en petit comité ou en masses. Sous le règne de Louis XIV, le tourisme n'était pas encore inventé mais l'Opéra faisait venir à Paris l'*analogon* du carnaval de Venise grâce aux opéras-ballets de Campra : *Le Carnaval de Venise* et *Les Fêtes vénitiennes*.<sup>20</sup>

Le mythe de la fête vénitienne demeure prisé puisqu'en 2011, le Château de Versailles a organisé des fêtes vénitiennes sur le Grand Canal avec jeux nautiques et costumes de carnaval.

À l'Opéra Comique, le spectacle participatif proposé par la Compagnie Divertimenty de Guillaume Jablonka, *Les Coulisses du ballet vénitien*, invitera à découvrir des chorégraphies et des pantomimes d'époque, avec Venise en toile de fond.

---

<sup>20</sup> Christophe Deshoulières, *L'Opéra baroque et la scène moderne*, Fayard, 2000

## 6) Argument

### Personnages :

#### Prologue

**Le Carnaval**, basse

**La Folie**, soprano

**La Raison**, soprano

**Démocrite**, ténor

**Héraclite**, basse

#### Première entrée : les Sérénades

**Léandre**, basse

**Isabelle**, soprano

**Lucile**, soprano

**Irène**, soprano

**La Fortune**, soprano

**Un joueur**, ténor

**Un suivant de la Fortune**, ténor

#### Deuxième entrée : le Bal

**Alamir**, basse

**Thémir**, ténor

**Iphise**, soprano

**Maître de chant**, alto

**Maître de danse**, ténor

**Un masque**, ténor

Troisième entrée : l'Opéra

**Damire / Borée**, ténor

**Adolphe**, ténor

**Léontine / Flore**, soprano

**Lucie / Bergère**, soprano

**Maître de chant**, ténor

**Rodolphe**, basse

**Zéphyre**, ténor

Prologue

*Où ?*

*Le Théâtre représente la place de Venise et, dans l'éloignement, les îles qui sont en vue de cette place.*

*Quoi ?*

*Scène 1 : le Carnaval, troupe de Masques*

Le Carnaval incite à jouir de l'amour et des amusements.

*Scène 2 : le Carnaval, la Folie, la suite de la Folie*

La Folie convoque les plaisirs après avoir chassé la Raison.

Première entrée : les Sérénades

*Où ?*

*Le Théâtre représente la place.*

*Quoi ?*

*Scène 1 : Isabelle*

Isabelle se plaint de l'infidélité de son amant, Léandre, et entend confondre le galant impétueux.

*Scène 2 : Lucile*

Lucile se lamente de ce même amant volage. Sa curiosité la pousse à aller le surprendre en flagrant délit même si elle implore Amour de l'en dissuader.

*Scène 3 : Isabelle, Lucile*

Lucile et Isabelle se retrouvent sur le lieu où Léandre a fixé rendez-vous à sa nouvelle conquête. Offensées, les deux jeunes femmes jurent vengeance et assistent à la sérénade organisée par le jeune homme.

*Scène 4 : Léandre, troupe de joueurs d'instruments*

Au son de la sérénade, Léandre invite sa nouvelle conquête Irène à paraître.

*Scène 5 : Irène, Léandre*

Avertie de l'inconstance de Léandre, Irène paraît sur le balcon, interprète une ariette sur le thème d'un papillon volage et disparaît aussitôt.

*Scène 6 : Léandre*

Dans le noir, Léandre prend Lucile, puis Isabelle, pour Irène, à qui il jure, tour à tour, un amour éternel. Indignées, ces dernières le démasquent mais, incorrigible, Léandre pense déjà à ses futures conquêtes.

*Scène 7 : Léandre, chœur et troupe de joueurs*

Léandre trouve du réconfort dans les jeux. L'entrée se termine sur un hymne à la Fortune, aussi redoutable en amour qu'aux jeux.

Deuxième entrée : le Bal

*Où ?*

*Un salon préparé pour le bal.*

*Quoi ?*

*Scène 1 : Alamir, Thémir*

Thémir révèle l'amour d'Alamir pour Iphise qui ignore que ce dernier est un prince polonais. Pour mettre à l'épreuve l'amour de la jeune femme, Alamir confie à son gentilhomme le soin d'organiser une fête somptueuse en lui demandant de se faire passer pour le maître des lieux.

*Scène 2 : le Maître de chant, le Maître de danse*

Les maîtres de chant et de danse arrivent pour la fête, se vantant de leurs capacités.

*Scène 3 : Alamir, Iphise*

Lors de la fête, Alamir pousse Iphise dans ses derniers retranchements en laissant entendre qu'elle est tombée sous le charme de Thémir. De dépit, celle-ci annonce qu'elle va effectivement répondre aux avances de ce dernier.

*Scène 4 : Alamir, Iphise, Thémir*

La confusion d'Iphise est à son comble lorsque Thémir, déguisé en grand seigneur, s'adresse à Alamir comme à un prince.

*Scène 5 : Alamir, Iphise, Thémir*

Alamir révèle la vérité à Iphise en lui disant qu'il a voulu éprouver son amour. Le bal peut commencer.

Troisième entrée : l'Opéra

*Où ?*

*Le Théâtre représente la salle de l'opéra au palais Grimani à Venise.*

*Quoi ?*

*Scène 1 : Damire, déguisé en Borée, Adolphe*

Damire, soldat napolitain, qui s'apprête à jouer Borée, révèle à Adolphe qu'il aime Léontine depuis qu'il l'a vue incarner Armide. Celle-ci sera Flore dans le ballet qui se prépare au palais Grimani et il est résolu à l'enlever en dépit de son rival Rodolphe.

Scène 2 : Léontine, Lucie

Léontine révèle à sa confidente Lucie attendre de l'amour une relation sincère, éloignée de toute feinte.

Scène 3 : Léontine, le Maître de chant

Le Maître de chant arrive, courroucé qu'un admirateur de la belle Léontine, en fait Rodolphe, lui ait demandé de révéler à la jeune fille l'amour qu'il lui porte. Le ballet est sur le point de commencer.

Scène 4 : Tous

Pendant la représentation, Damire, costumé en Borée, parvient à enlever Léontine pour son plus grand bonheur. Rodolphe enrage d'avoir été devancé.

## C) LA PRODUCTION DE L'OPÉRA COMIQUE

### 1) *Les Fêtes vénitiennes* à l'affiche, un événement !

Disparues de l'affiche en 1776, *Les Fêtes vénitiennes* doivent attendre 1970, soit près de deux siècles, et le Festival allemand de Schwetzingen pour reparaître sur le devant de la scène.

Jusqu'à aujourd'hui, elles n'ont jamais été redonnées sur aucune scène française : la production proposée par l'Opéra Comique n'en est que plus exceptionnelle !

### 2) Les interprètes

Voici quelques-uns des interprètes de la distribution :

#### Emmanuelle de Negri est une des sopranos

Emmanuelle de Negri se forme au Conservatoire de Nîmes et au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Elle intègre le Jardin des Voix, académie pour jeunes chanteurs créée en 2001 par William Christie, avec lequel, depuis, elle collabore régulièrement : pour *The Fairy Queen* de Purcell à l'Opéra Comique et au Théâtre de Caen en 2010, et, la même année, *Anacréon* de Rameau au Festival de Beaune, la reprise d'*Atys* de Lully en 2011 à l'Opéra Comique et à l'Opéra de Versailles, ou encore *Platée* de Rameau la saison dernière à la Salle Favart et à l'Opéra de Vienne.

Spécialiste du répertoire baroque, Emmanuelle de Negri a présenté dernièrement un récital autour du personnage d'Armide, magicienne source d'inspiration pour de nombreux compositeurs, notamment Lully et Gluck.

### **Cyril Auvity est une des hautes-contre**

Cyril Auvity commence sa carrière dès le plus jeune âge aux côtés de William Christie qui le choisit pour incarner Telemaco dans *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* de Monteverdi au Festival d'Aix-en-Provence. Il travaille ensuite régulièrement avec le chef d'orchestre des Arts Florissants : il chante ainsi Morphée dans *Atys* de Lully lors de la reprise de la production de Jean-Marie Villégier à l'Opéra Comique en 2011, Mercure et Thepsis dans *Platée* de Rameau à l'Opéra de Vienne et à l'Opéra Comique la saison dernière, et participe à de nombreux concerts.

Spécialisé dans le répertoire baroque, il a fondé son propre ensemble, L'Yriade, avec lequel il explore le genre de la cantate.

Il possède une voix de haute-contre, c'est-à-dire une des voix masculine les plus aiguës, proche du ténor, mais qui recourt, pour les notes les plus aiguës, à la voix de tête.

### **Marc Mauillon est une des basses**

Artiste éclectique, Marc Mauillon aborde aussi bien la musique médiévale que le répertoire du 20<sup>e</sup> siècle.

Après être passé en 2002 par le Jardin des Voix de William Christie, il se produit régulièrement sous la direction de ce dernier et notamment dans *Armide* de Lully au Théâtre des Champs-Élysées en 2008, *Didon et Énée* de Purcell à l'Opéra Comique la même année, *Atys* de Lully en 2011 à la Salle Favart et à l'Opéra national de Bordeaux, ainsi que dans *Platée* de Rameau la saison dernière à l'Opéra de Vienne et à l'Opéra Comique.

À la Salle Favart, il a interprété Raulito (*Cachafaz*, Strasnoy) en 2010, le rôle-titre d'*Egisto* de Cavalli ou encore celui de *Vénus et Adonis* de John Blow en 2012.

Il a été nommé Révélation aux Victoires de la Musique Classique en 2010.

### **3) L'Orchestre et le Chœur**

#### **Les Arts Florissants**

Fondés en 1979 par le claveciniste et chef d'orchestre franco-américain William Christie, Les Arts Florissants tirent leur nom d'un petit opéra de Marc-Antoine Charpentier (1643-1704).

Constitué d'un ensemble de chanteurs et d'instrumentistes, l'ensemble est spécialisé dans le répertoire baroque. La formation a contribué à faire redécouvrir des partitions oubliées comme, en 1987, *Atys* de Lully, redonné triomphalement à l'Opéra Comique en 2011.

Régulièrement invité à la Salle Favart, ils ont notamment joué *Zampa* de Hérold, *Didon et Énée* de Purcell ou encore *Platée* de Rameau la saison dernière dans une mise en scène de Robert Carsen.

De Campra, ils ont interprété la tragédie en musique *Idoménée* qui a fait l'objet d'un enregistrement en 1992.

Invités à jouer dans le monde entier, ils sont en résidence au Théâtre de Caen.



**4) Entretien avec William Christie, chef d'orchestre : « La musique de Campra reflète la période du règne de Louis XV ».**

**Quel rapport entretenez-vous avec l'Opéra Comique ?**

Les Arts Florissants sont des inconditionnels de la salle Favart. Ils y jouent régulièrement depuis 1983.

**En quoi consistent concrètement les différentes étapes de votre travail sur *Les Fêtes vénitiennes* ?**

Tout d'abord, comme il s'agit d'une œuvre rarement jouée, le bibliothécaire et conseiller musical des Arts Florissants s'est chargé d'établir une partition, d'autant que *Les Fêtes vénitiennes* ont fait l'objet de nombreux aménagements, par Campra lui-même qui a, au fil du temps, ajouté ou supprimé des entrées. Notre version devait non seulement s'inscrire dans une longueur convenable mais, surtout, afficher une réelle cohérence.

Puis, comme il n'en existait pas, il s'est révélé nécessaire de procéder à un enregistrement de l'œuvre, destiné aux membres de la production afin qu'ils puissent se préparer.

Enfin, avec Robert Carsen, nous en sommes venus à établir la distribution. Et nous voici, dès lors, à quelques mois des premières répétitions.

**Comment caractériseriez-vous le langage de Campra ?**

C'est un langage direct voire populaire, même si Campra demeure bien un compositeur savant. Sa musique reflète la période du règne de Louis XV, placée sous le signe des fêtes galantes, de l'amour et de la légèreté. Aujourd'hui encore, il sait plaire au grand public, de même qu'il savait enthousiasmer les spectateurs parisiens de la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle.

En raison de ses origines italiennes, il affectionne la mélodie ce dont témoignent *Les Fêtes vénitiennes*. Enfin, dans cet opéra-ballet, les danses se révèlent être d'une grande vitalité.

**Quel type de chanteurs cette musique requiert-elle ?**

Cette musique nécessite des chanteurs dotés de notions de style, ainsi que des voix jeunes et légères.

**Dans quelle mesure assumerez-vous le rôle de basse continue ?**

Exceptionnellement, je ne me charge pas de la basse continue car la distribution est conséquente et mon rôle est plutôt de coordonner l'ensemble du plateau.

**Pour vous *Les Fêtes vénitiennes*, c'est...**

C'est une œuvre qui s'inscrit dans l'éthique musicale des Arts Florissants à savoir la défense de répertoires oubliés et de maîtres délaissés. *Les Fêtes vénitiennes* étaient, en leur temps, très appréciées et notre devoir consiste à valoriser ce patrimoine.

**5) Entretien avec Robert Carsen, metteur en scène : « Cette fois-ci, personne ne meurt sur le plateau ! »**

**Étiez-vous déjà venu à l'Opéra Comique ?**

Oui, la saison dernière pour *Platée* de Rameau avec Les Arts Florissants.

**En quoi consiste, selon vous, le métier de metteur en scène d'opéra ?**

Pour moi, le métier est identique au théâtre et à l'opéra. La fonction du metteur en scène consiste à créer un pont entre le plateau et le public, et à donner vie à l'interprétation d'un texte parfois très ancien.

**Concrètement, quelles sont les différentes étapes de votre travail à partir du moment où vous savez que vous allez mettre en scène un opéra ?**

Il faut d'abord se familiariser avec le livret et la partition, mais aussi avec l'univers du compositeur et le contexte de création de l'œuvre, puis s'interroger sur la capacité de cette dernière à nous parler aujourd'hui.

C'est seulement après que l'on commence à imaginer un univers scénique car la priorité reste de comprendre l'ouvrage dont l'esprit doit, selon ma conception, demeurer dans le travail final.

**Parlez-nous des *Fêtes vénitiennes* qui présentent la caractéristique d'appartenir au genre de l'opéra-ballet.**

Exclusivement français, l'opéra-ballet a subi beaucoup d'évolutions avec Lully, Campra puis Rameau. Conformément au genre, *Les Fêtes vénitiennes* forment une série de divertissements : les entrées, indépendantes, présentent ainsi des caractères contrastés même si toutes se placent sous le signe de la fête vénitienne et du carnaval, thématique que chacune développe ensuite à travers déguisements, tromperies et autres aventures amoureuses.

**Que verra le public sur scène ?**

*Les Fêtes vénitiennes* impliquent de retrouver l'atmosphère de Venise, lieu onirique par excellence. Chaque entrée se terminant par de la danse, il y aura des ballets mais aussi des scènes plus intimes. J'aime beaucoup jouer avec les contrastes - le jour, la nuit, l'intérieur, l'extérieur - afin de susciter la surprise chez le spectateur.

**Comment le choix des entrées s'est-il fait ?**

Campra a écrit jusqu'à neuf entrées pour *Les Fêtes vénitiennes*, qui n'ont jamais été jouées ensemble car cela serait trop long. Nous en avons choisi trois, plus le prologue, en fonction de leur intérêt tant sur le plan dramatique que musical, et en privilégiant les situations qui nous paraissaient avoir une résonance contemporaine.

**Dans quelle mesure *Les Fêtes vénitiennes* peuvent-elles encore parler aux jeunes spectateurs ?**

Je pense que la beauté de la musique autant que la dimension d'amusement sauront séduire les jeunes spectateurs car cette fois-ci, personne ne meurt sur le plateau ! C'est une œuvre qui n'a pas de morale et se présente comme un pur divertissement. D'autre part, les situations, héritées de la commedia dell'arte, sont toujours d'actualité.

**Pour vous, *Les Fêtes vénitiennes* c'est...**

L'enchantement.

## D) OUTILS PÉDAGOGIQUES

### 1) Bibliographie

- Maurice BARTHÉLÉMY, *André Campra 1660-1744*, Actes Sud, 1995
- *André Campra (1660-1744) un musicien provençal à Paris*, Textes réunis par Jean Duron, Mardaga, 2010
- Jérôme DE LA GORCE, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV*, Desjonquères, 1992
- Olivier BAUMONT, *La Musique à Versailles*, Actes Sud / Château de Versailles / Centre de musique baroque de Versailles, 2007
- Christophe DESHOULIÈRES, *L'Opéra baroque et la scène moderne*, Fayard, 2000
- Piotr KAMINSKI, *Mille et un opéras*, Fayard (Les Indispensables de la musique) (page 216)
- Livrets du prologue et des trois entrées disponibles sur [http://operabaroque.fr/CAMPRA\\_FETES.htm](http://operabaroque.fr/CAMPRA_FETES.htm)

## 2) Discographie

Il n'existe pas d'enregistrement intégral des *Fêtes vénitiennes*. Seuls des extraits de passages instrumentaux ont été gravés par l'Ensemble baroque de Limoges placé sous la direction de Jean-Michel Hasler (Lyrinx, 1999).

La découverte du genre de l'opéra-ballet peut se faire à travers l'écoute d'extraits de *L'Europe galante* dirigés par Gustav Leonhardt (DHM, 1978) ou des *Indes galantes* de Rameau dans la version de référence signée William Christie (Harmonia Mundi, 1991).

## 3) Documents iconographiques

André Campra :

- Nicolas-Étienne Edelinck, d'après Bouys, *André Campra (ca 1725)*, Paris, Bibliothèque nationale de France

Antoine Danchet :

- Anonyme, *Antoine Danchet (1671-1748), dramaturge, prieur d'Ambierle*, Paris, Palais de l'Institut

Les fêtes vénitiennes :

- Jean-Antoine Watteau, *Les Fêtes vénitiennes*, Paris, Musée du Louvre
- Jean-Antoine Watteau, *Deux études d'un homme debout*, Paris, Musée du Louvre
- François Flameng, *Fête vénitienne*, Grand Palais, Paris

## 4) Suggestions d'activités pédagogiques

### a) thèmes à développer pour les plus grands

Approches littéraires :

- imaginer l'histoire d'une nouvelle entrée pour *Les Fêtes vénitiennes* ;
- lire le prologue des *Fêtes vénitiennes* ([http://livretsbaroques.fr/Campra/1710\\_Festes\\_Venitiennes.htm](http://livretsbaroques.fr/Campra/1710_Festes_Venitiennes.htm)) et en dégager les principales caractéristiques : allégories, fonction du prologue...
- la fête galante en littérature.

Approches historiques :

- la fin du règne de Louis XIV et la Régence ;
- Venise au 18<sup>e</sup> siècle.

Approches musicales :

- écouter les citations de tragédies lyriques insérées par Campra dans *Les Fêtes vénitiennes* et les comparer avec les extraits d'origine ;
- se familiariser avec les différents types de danses des *Fêtes vénitiennes* à partir de l'enregistrement réalisé par l'Ensemble baroque de Limoges ;
- étude comparative d'un opéra-ballet et d'une tragédie en musique : *Les Indes galantes* de Rameau et *Armide* de Lully.

**b) quizz pour les plus petits**

- 1) André Campra est originaire d'une ville du Sud de la France, laquelle ?
  - + Marseille
  - + Aix-en-Provence
  - + Toulouse
- 2) Du côté paternel, ses origines sont :
  - + allemandes
  - + anglaises
  - + italiennes
- 3) À quel genre appartiennent *Les Fêtes vénitiennes* ?
  - + l'opéra-ballet
  - + la tragédie en musique
  - + la revue de music-hall
- 4) Où l'histoire se passe-t-elle ?
  - + à Paris
  - + à Venise
  - + à Londres
- 5) En quelle langue l'œuvre est-elle chantée ?
  - + en italien
  - + en français
  - + en allemand

- 6) Où la création a-t-elle eu lieu ?
  - + à la cour de Versailles
  - + à Paris à l'Académie royale de musique
  - + à la Fenice de Venise
- 7) *Les Fêtes vénitiennes* sont créées en 1710. Quel roi règne à l'époque ?
  - + Louis XIV
  - + Louis XV
  - + Louis XVI
- 8) Comment nomme-t-on la partie initiale destinée à louer le roi ?
  - + le prologue
  - + le prélude
  - + l'introduction
- 9) Comment s'appellent ensuite les différentes parties ?
  - + des actes
  - + des entrées
  - + des sections
- 10) L'œuvre est marquée par l'influence de la musique :
  - + allemande
  - + italienne
  - + anglaise

**Anne Le Nabour** (août 2014)