

The image is a complex digital composition. It features a woman in a red and white dress with a white flower in her hair, overlaid with a man's face and a fire in a bowl. The background is a soft, hazy landscape with a silhouette of a person in the distance. The overall mood is surreal and evocative.

Et in Arcadia ego

Composition lyrique sur
des œuvres de Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Dossier pédagogique

Vous êtes sur le point d’emmener votre classe à l’Opéra Comique. Ce dossier est conçu pour vous accompagner dans cette démarche. Vous y trouverez toutes informations sur le spectacle que vous avez choisi de faire découvrir à vos élèves mais vous y trouverez aussi des informations pratiques sur l’Opéra et son histoire.

Si vous souhaitez mener approfondir le travail sur le spectacle, ou suivre un programme intensif sur l’Opéra Comique, nos équipes sont à votre disposition pour accompagner votre projet, n’hésitez pas à prendre contact avec nous.

Notre site internet vous est également dédié, connectez-vous à votre espace personnalisé en suivant cette adresse : <https://www.opera-comique.com/fr/enseignant>, téléchargez les dernières ressources pédagogiques et interagissez avec nous !

A très vite au Comique !

Chargé de la médiation

Maxime Gueudet

01 70 23 01 84

enseignement@opera-comique.com

Théâtre National de l’Opéra-Comique

1 Place Boieldieu

75002 PARIS

Direction de la publication

Olivier Mantei

Auteur du dossier

Adeline Justin

Conception et édition

Laure Salefranque

Maxime Gueudet

Janvier 2018

A young child with curly blonde hair is looking upwards with an expression of awe and wonder. The child is wearing a dark blue sweater and is seated in a theater. To the left, the profile of another child is visible, also looking in the same direction. The background is filled with other audience members, some of whom are out of focus. The lighting is warm and focused on the child's face.

**Les clés
du spectacle**

Sommaire

A. Jean-Philippe Rameau 6

1. **Biographie**.....6
 - a. Sa jeunesse.....6
 - b. Le premier poste de Rameau : organiste.....6
 - c. Rameau, compositeur pour la Foire.....7
 - d. La protection de La Pouplinière.....7
 - e. Rameau, compositeur du roi.....8
2. **Rameau et sa nouvelle conception de l'harmonie**.....9

B. *Et in Arcadia ego* : les reprises de Rameau10

1. **Les œuvres de Rameau citées au sein du spectacle**10
 - a. *Hyppolite et Aricie*.....10
 - b. *Les Indes Galantes*10
 - c. *Castor et Pollux* 11
 - d. *Les Fêtes d'Hébé ou les Talens lyriques*.....12
 - e. *Dardanus*..... 13
 - f. *Les Fêtes de Polymnie* 14
 - g. *Le Temple de la Gloire*..... 14
 - h. *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour ou Les Dieux d'Égypte*
14
 - i. *Zaïs*..... 15

- j. *Les Surprises de l'Amour*.....15
- k. *Nais*.....16
- l. *Zoroastre*16
- m. *Les Boréades*17

2. **Ballet héroïque, tragédie lyrique, pastorale héroïque : quelles différences ?**.....18

- a. Les tragédies lyriques.....18
- b. Les ballets héroïques.....18
- c. Les pastorales héroïques.....18

C. *Et in Arcadia ego* : les transformations apportées à l'œuvre de Rameau (la production de l'Opéra Comique)20

1. **Le livret**..... 20
 - a. Le concept..... 20
 - b. Les personnages..... 20
 - c. Argument..... 20
 - d. Concordances entre le livret d'Éric Reinhardt et les
tragédies en musique..... 20
2. **La mise en scène**21
3. **La musique**22
4. **Lumière sur le titre**22
5. **Entretiens**.....24
 - a. Entretien avec Éric Reinhardt, dramaturge.....24

- b. Entretien avec Phia Ménard, metteuse en scène25
- c. Entretien avec Christophe Rousset, directeur musical27

D. Outils pédagogiques..... 29

- 1. Bibliographie 29**
 - a. Rameau et ses œuvres..... 29
 - b. Pour aller plus loin..... 29
 - c. Rameau et la scène 29

- 2. Discographie.....29**
- 3. Vidéographie.....29**
- 4. Suggestions d’approfondissement..... 30**
 - a. Approches littéraires.....30
 - b. Approches historiques30
 - c. Approches musicales.....30

A. Jean-Philippe Rameau

1. Biographie

a. Sa jeunesse

En dépit d'informations, la date de naissance de Jean-Philippe Rameau fut attribuée le 25 septembre 1683, jour de son baptême en l'église de Saint-Étienne de Dijon. Grâce aux récentes recherches de Sylvie Bouissou, nous pouvons affirmer que Jean-Philippe Rameau est né dans cette même ville, la nuit du 24 septembre 1683, rue Saint-Michel, aux actuels numéros 5 et 7 de la rue Vaillant. C'est le huitième de douze enfants issu de l'union de Jean Rameau (1638-17?) et de Claudine Démartinécourt (1651-1697), quatrième femme de Jean.

Son père était organiste de plusieurs paroisses dijonnaises comme celle de Saint-Étienne pour laquelle il recevait 50 livres par an depuis le 1^{er} mai 1660 ou encore celle de Saint-Médard où il récoltait 40 livres par année. Afin de subvenir aux besoins de sa famille, il dispensait également des cours de clavecin au sein de la haute société de Dijon. Par le biais de cette démarche, il fréquentait cette sphère mondaine permettant à ses enfants l'attribution d'une lignée plus noble par la désignation de parrains et de marraines de rang distingué. Ainsi, le parrain de Jean-Philippe était Jean-Baptiste Lantin, conseiller du roi au Parlement de Bourgogne et seigneur de Montagny.

Dans le but d'hisser ses enfants au sein de la hiérarchie sociale, Jean leur inculqua la musique. Ils avaient à leur disposition plusieurs instruments dont sept claviers (orgue, épinettes, etc.) et un dessus de viole. Quatre d'entre eux se distinguent : Jean-Philippe, ses deux sœurs (Marie-Claude et Élisabeth, toutes deux clavecinistes) et son frère (Claude Bernard, organiste). Ce premier apprit le clavecin, l'orgue et le violon. Dès l'âge de sept ans, il déchiffrait à vue une partition et était un claviériste confirmé.

b. Le premier poste de Rameau : organiste

Avant le décès de sa mère en 1697, Jean-Philippe Rameau est envoyé au collège jésuite des Gondrans. Leur enseignement se consacre aux lettres, aux arts et au théâtre. À partir de 1697, avec l'aide de son père, il subvient aux besoins de la famille. Un écrit de 1699 démontre son appartenance au Corps des maîtres de danses et des joueurs et facteurs d'instruments de la ville de Dijon en échange d'une rente en tant qu'organiste. Ainsi, sa carrière d'instrumentiste débute vers l'âge de 15 ans et se poursuit jusqu'en 1737 comme titulaire des orgues de l'église de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie (Paris) et du collège des Jésuites Louis-le-Grand (Paris). Quelques années auparavant, il assure cette fonction au sein d'autres villes provinciales tels Lyon (1712-1715) et Clermont-Ferrand (1715-1722).

Cet emploi sera complété par une carrière de compositeur, d'enseignant et de chef de chœur et d'orchestre. Il composera avant 1722 des pièces pour clavecin répertoriées dans son *Premier livre de pièces de clavecin* (1706) ainsi qu'une grande partie de sa musique vocale religieuse et profane. Aujourd'hui, nous avons retrouvé quatre motets dont trois à grand chœur, écrits entre 1713 et 1719 sur des psaumes en latin : *Deus noster refugium*, *In convertendo*, *Quam dilecta* et *Laboravi*. Un autre motet sans chœur, *Exultet coelum laudibus*, attribué à Rameau est actuellement perdu. Il aurait été composé en 1715. Cette disparition démontre les limites des recherches musicologiques et laisse à penser que l'œuvre répertoriée de Rameau reste incomplète. De même, durant de nombreuses années, des œuvres lui ont été faussement décernées. C'est le cas du motet *Inclina Domine* appartenant finalement à François Martin, compositeur et violoncelliste contemporain de Rameau. Concernant son corpus profane, il est principalement concentré sur sa carrière provinciale (ca 1700-1722). On compte neuf cantates dont deux perdues, sept canons et quatre pièces isolées (un duo, une ariette et deux airs). Après 1722, on dénombre d'autres airs isolés et deux cantates, *Le*

Berger fidèle (1728) et la *Cantate pour le jour de la Saint-Louis* (1745). Le motet et la cantate sont deux genres à succès où Rameau teste les moyens musicaux utilisés dans l'opéra. Par exemple, ses cantates lui permettent d'expérimenter la conformation de l'air et ses motets, la technique contrapuntique, les larges effectifs instrumentaux ou encore les formes vocales concertantes. Pour conclure, il publiera en 1722 son premier ouvrage théorique intitulé *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*.

Malgré son statut d'organiste jusqu'en 1737, 1722 marque un tournant dans sa vie : Rameau s'installe à Paris et souhaite vivre en tant que musicien et compositeur. Il se détache de ses fonctions d'organiste jusqu'en 1732 au risque de tomber dans la difficulté durant ces dix premières années. Cet épisode épineux est intensifié par les attaques d'autres musiciens envieux de son talent ou de ses ouvrages théoriques comme les *Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts* (1724) ou son *Nouveau système de musique théorique* (1726). En 1726, Rameau épouse la jeune Marie-Louise Mangot de 24 ans sa cadette. Ils attendent leur premier enfant, Claude-François, pour août 1727. Afin de suffire aux besoins familiaux et malgré sa volonté de devenir compositeur, Rameau convoite vainement un poste d'organiste renommé comme celui de l'église Saint-Paul. À plusieurs reprises, il ambitionne également une fonction attendue : composer pour la Foire, ancêtre de l'Opéra-Comique. Pour cela, il collabore avec Piron pour *L'Endriague* (1723) et *L'Enrôlement d'Arlequin* et *La Robe de dissension* (1726) et côtoie Louis Fuzelier, librettiste.

Contre toute attente, Rameau continue sa charge d'organiste. Vers 1732, il devient titulaire organiste de l'église Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie et du collège des Jésuites Louis-le-Grand. De même, à partir de 1733, il débute ses fonctions de compositeur d'opéra avec *Hippolyte et Aricie*. Vers 1737, il se retire finalement de sa carrière d'organiste et son statut de compositeur devient de plus en plus important.

c. Rameau, compositeur pour la Foire

Au début du XVIII^{ème} siècle, Paris est célèbre pour ses deux grandes foires : la foire Saint-Germain, de février à Pâques, sur la rive gauche et la foire Saint-Laurent, d'août à septembre, sur la rive droite. Ces deux événements accueillent des spectacles variés et prisés du public. La notoriété des forains inquiète diverses institutions dont la Comédie-Française ou la Comédie-Italienne qui les empêchent à plusieurs reprises d'exercer librement leur profession. Inversement, l'Académie royale leurs accorde des privilèges moyennant une rente annuelle afin de rentabiliser leur compte financier. Ainsi, en 1714, cet établissement leurs octroie une autorisation de représenter des pièces avec costumes et décors sous le titre « opéra-comique ». En 1724, l'Opéra-comique connaît une certaine liberté et un équilibre et en 1762, il s'associe à la Comédie-Italienne.

La première participation de Rameau au théâtre de la Foire fut célébrée à l'occasion d'*Endriague* (1723) à la foire Saint-Germain. Pour cette œuvre, il s'associe à Alexis Piron, célèbre scénographe. Par la suite, d'autres œuvres verront le jour comme *L'Enrôlement d'Arlequin* (1726) ou encore *La Robe de dissension* (1726). Son envie de composer pour l'opéra devient accessible contournée par un changement significatif en 1736 : la rencontre avec La Pouplinière. Malgré cet événement, il restera jusqu'à la fin de sa vie attaché au style comique des opéras-comiques en composant par exemple *Le Procureur dupe dans le savoir* (1758).

d. La protection de La Pouplinière

Au cours de sa vie, Rameau reçut divers soutiens de personnalités tels Alexandre Le Riche de La Pouplinière, le prince de Carignan ou encore une duchesse douairière, certainement Louise Françoise de Bourbon. Ils permettaient à cet artiste une vie plus confortable grâce à des charges indemnisées par une rémunération ou encore une protection. Par exemple, Victor Amédée de Savoie, prince de Carignan, Inspecteur

général de l'Académie royale de musique et Intendant des Menus-Plaisirs était son protecteur de 1733 jusqu'en 1736. Sa notoriété a permis la première répétition de *Samson* de Rameau en 1734 chez M. Fagon, une de ses connaissances. De même, en 1735, M. Berger, secrétaire particulier du prince, organise des festivités et fait appel à lui. Malgré ces renseignements, les privilèges accordés à Rameau restent vagues. En revanche, ceux de La Pouplinière sont plus connus.

L'histoire de *Samson* inaugure probablement une première correspondance entre Rameau et La Pouplinière par le biais de Voltaire, le librettiste. Ce dernier promet l'œuvre à Thieriot, secrétaire particulier de La Pouplinière. En février 1736, le soutien de La Pouplinière pour cette pièce et à l'égard de cet homme se concrétise. Très rapidement, leurs échanges s'accroissent. Rameau dispose alors d'un ensemble instrumental et vocal. Par la suite, il prend officiellement la direction de cet orchestre, se charge d'agencer les diverses célébrations du fermier, devient son compositeur et lui enseigne la musique pendant plus d'une quinzaine d'années. Pour ses différentes missions, Rameau recevait une rétribution d'environ 1500 livres par an. À partir de 1753, Alexandre se tourne vers une musique étrangère contrairement à Rameau, incarnation de la musique française.

Cette protection lui a permis un destin plus aisé et une évolution au sein de sa carrière lyrique. Néanmoins, à l'encontre des idées reçues, Rameau a pu accéder à l'opéra grâce à la duchesse de douairière et au prince de Carignan. En 1733, il y représenta sa première tragédie lyrique, *Hyppolite et Aricie*. Jusqu'en 1739, ce compositeur entame une période de création lyrique intense. *Castor et Pollux* (1737), *Samson* (1734), *Dardanus* (1739), *Les Indes Galantes* (1735) ou encore *Les Fêtes d'Hébé* (1739) en sont des exemples. Ces œuvres seront toutes représentées à l'Académie royale de musique. Elles seront le fruit d'une collaboration avec divers librettistes tels Louis Fuzelier, Pierre-Joseph Bernard ou Simon-Joseph Pellegrin. Leur accueil fut varié. La première tragédie lyrique (*Hyppolite et Aricie*) créa un esclandre à l'inverse des *Indes galantes* ou des *Fêtes*

d'Hébé. Quoiqu'il en soit, les réactions défavorables, acerbes et néfastes marqueront une pause de six années dans la carrière de Rameau. En dépit des changements apportés à *Hyppolite et Aricie* et à *Dardanus* ou encore de la publication des *Pièces de clavecin en concerts* (1741), lors des années 1739-1745, Rameau prend du recul et marque une pause. Nonobstant ses œuvres représentées à l'Académie royale de musique, Rameau n'y obtient pas de fonction. Ce n'est qu'en 1745 qu'il devient Compositeur de la musique de la Chambre du roi, moyennant 2000 livres de pension annuelle.

e. Rameau, compositeur du roi

La reine donnait plusieurs Concerts dans son cabinet au fond de la galerie des Glaces. C'est à ces occasions que Rameau fit son entrée à la cour. En janvier 1745, *Les Indes galantes* bénéficient de cette faveur. Quelques jours après, ce musicien accompagna la souveraine à Bordeaux où il représenta au Grand Théâtre, cette même pièce accompagnée d'*Hippolyte et Aricie*. Lors de ses dernières années d'existence, Rameau compose pour diverses demandes et circonstances tels des naissances (en 1751, Louis-Joseph Xavier, premier fils du dauphin et de sa seconde épouse Marie-Josèphe de Saxe ; en 1754, Louis Auguste, futur Louis XVI), un mariage entre le dauphin et Marie-Thérèse (1745) ou encore une victoire militaire (la bataille de Fontenoy en 1745). Une nouvelle période de production voit le jour avec *La Princesse de Navarre* (1745), *Le Temple de la Gloire* (1745), *Les Surprises de l'Amour* (1748), *La Naissance d'Osiris* (1754). Malgré ses charges royales, ce compositeur continue sa contribution pour l'Académie royale de musique par la création de *Zaïs* (1748), de *Zoroastre* (1749), des *Paladins* (1760) et des *Boréades* (1763). De même, il conserve sa verve philosophique et pédagogique.

En mai 1764, Louis XV nomme Rameau chevalier de Saint-Michel et lui décerne les titres de noblesse. Ce dernier meurt le 12 septembre 1764, emporté par une fièvre. Son enterrement attirera une multitude de

personnes et sera célébré en l'église de Saint-Eustache. Un hommage à travers toute la France lui sera rendu.

2. Rameau et sa nouvelle conception de l'harmonie

« [...] les buts qu'il poursuit dans les deux carrières [musicale et littéraire] sont fort distincts : enrichir le langage musical d'artifices et de trouvailles qui lui permettent, dans sa subtile complexité, de rendre plus audibles les passions humaines et les merveilles de la nature ; réduire le foisonnement des règles arbitraires et obscures qui régissent la pensée théorique pour parvenir à en dégager le principe simple qui en éclairera la compréhension. »

C'est ainsi que Raphaëlle Legrand décrit les intentions de Rameau dans son ouvrage *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*. Dès ses premiers ouvrages théoriques, dont son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* publié en 1722, cet artiste se retrouve au cœur des discussions scientifiques et philosophiques. Ses recherches et ses innovations sont appréciées comme condamnées. Ce musicien, philosophe et théoricien s'intéressera au début de sa carrière à l'apprentissage de la musique. Son but : explorer et refonder le système tonal afin de le simplifier. Son langage musical français étonnera au point d'être impliqué au sein de la Querelle des Bouffons, débat qui opposera vers 1750, les partisans de la musique française contre les défenseurs de l'art italien. Ce compositeur cherche à illustrer musicalement les passions humaines, participant à chaque instant à la destinée, au sort de chacun. Quelques extraits d'œuvres citées au sein d'*Et in Arcadia ego* entrent dans cette nouvelle conception musicale. C'est le cas de l'air de Phèdre « Quelle plainte en ces lieux m'appelle » (acte IV, scène 4) extrait d'*Hyppolite et Aricie* ou l'air de Dardanus « Lieux funestes » (1744 : acte IV, scène 1) tiré de *Dardanus*, analysés ci-dessous.

Au fil des années, il sera séduit par le genre lyrique en essayant de le renouveler. Il fera appel à de grands librettistes tels Voltaire ou Louis de

Cahusac et créera de nouvelles pièces appartenant à des genres plus légers tels le ballet héroïque ou encore la pastorale héroïque. Malgré ses efforts, ses opéras sonnent la fin d'une esthétique dont le public se lasse petit à petit. En revanche, ses novations harmoniques dues à un souhait de simplification sont encore mentionnées.

B. *Et in Arcadia ego* : les reprises de Rameau

1. Les œuvres de Rameau citées au sein du spectacle

Afin de donner un rapide aperçu des œuvres de Rameau interprétées au sein de *Et in Arcadia ego*, il a été choisi de :

- Situer la pièce : genre, date et lieu de création, nom du librettiste
- Résumer le livret
- Citer les extraits interprétés
- Résumer les actes ou les entrées dans lesquelles s'insèrent les airs et les compositions instrumentales cités (hormis la plupart des pièces instrumentales sans nom particulier comme « prélude », « musette », « sarabande », « ritournelle » contrairement aux « Suites des Ventes » ou « Sommeil d'Endymion ») afin de mieux les situer
- Analyser quelques œuvres caractéristiques de l'écriture de Rameau

Les pièces sont rangées par ordre chronologique de composition.

a. *Hyppolite et Aricie*

Genre : tragédie lyrique en cinq actes et un prologue

Création : le 1^{er} octobre 1733 à l'Académie royale de musique (ARM, Paris)
(2^{ème} version : 11 septembre 1742, ARM)

Librettiste : Abbé Simon-Joseph Pellegrin

Livret : l'amour victorieux entre Hyppolite (fils de Thésée) et Aricie (princesse et dernière survivante des Pallantides, peuple anéanti par Thésée). Néanmoins, Phèdre, seconde épouse de Thésée, affectionne Hyppolite.

Extraits cités : Prélude instrumental (acte III, scène 1)
Fugue (acte III, scène 1)

Air de Phèdre « Quelle plainte en ces lieux m'appelle »
(acte IV, scène 4)

Résumé de l'acte IV : Hyppolite est banni par son père, Thésée. Il propose à Aricie de la suivre. Ce couple se jure fidélité devant la déesse de la forêt, Diane, elle-même célébrée dans une partie de chasse. Un monstre apparait et tue Hyppolite. Phèdre apprend ce tragique événement. Elle constate le fruit de sa vengeance et pleure son départ (« Quelle plainte en ces lieux m'appelle »).

La conclusion de cet acte IV (« Quelle plainte en ces lieux m'appelle ») se distingue par l'annonce de la mort à Phèdre par le chœur. Cette dernière oscille entre remords, colère et douleur pendant que le chœur à deux voix (soprano et basse) commente la terrible scène. Les diverses passions s'enchaînent en l'espace de quelques secondes. Pour les personnifier, l'ensemble instrumental (composé de deux dessus et d'une basse-continue) exécute tantôt des rythmes vifs et ardents, tantôt des accords tenus qui agrémentent le discours de Phèdre d'une émotion saisissante. La puissance de l'harmonie de Rameau s'exprime lors de ce passage.

b. *Les Indes Galantes*

Genre : ballet héroïque en trois entrées et un prologue

Création : le 23 août 1735 à l'Académie royale de musique (2^{ème} version : 10 mars 1736, ARM, quatre entrées et un prologue)

Librettiste : Louis Fuzelier

Livret : chaque entrée est autonome et correspond à une histoire amoureuse au sein d'un pays. La première entrée correspond « au Turc généreux », la deuxième aux « Incas du Pérou », la troisième au « Fête persane » ou aux « Fleurs » et la dernière, rajoutée en 1736, aux « Sauvages ».

Extrait cité : Prélude instrumental (1735 : entrée II, scène 1)

Résumé de l'entrée II, Les Incas du Pérou : Phani (appartenant au peuple des Incas) et Carlos (espagnol) s'aiment. Il souhaite s'emparer de sa bien-aimée lors de la fête du Soleil. Huascar, le grand prêtre du Soleil, s'éprend de Phani et lui demande sa main. Afin de la conquérir, il accuse les espagnols de n'aimer que l'or des autels Incas. Phani le rejette et Huascar veut se venger. Lors de la fête du Soleil, la terre se met à trembler. Huascar kidnappe Phani mais Carlos l'arrête et dénonce son délit. Les deux amoureux fêtent leur amour tandis qu'Huascar se jette sous des rochers enflammés.

Ce prélude instrumental introduit l'entrée des Incas du Pérou dans la version de 1735. C'est une ritournelle interprétée par deux dessus, deux parties intermédiaires (haute-contre/tailles, bassons) et une basse.

c. *Castor et Pollux*

Genre : tragédie lyrique en cinq actes et un prologue

Création : le 24 octobre 1737 à l'Académie royale de musique (2^{ème} version : 8 janvier 1754, ARM)

Librettiste : Pierre-Joseph Bernard

Livret : l'histoire entre deux frères, Castor et Pollux. Ils aiment tous deux Télétaire. Cependant, celle-ci n'aime que Castor. Au-delà de cet amour, Castor meurt et Pollux se retrouve devant deux dilemmes : ressusciter son frère au péril de sa vie et de son amour pour Télétaire. Castor accepte de vivre lors d'une seule journée puis reprendra sa place. Jupiter descend des cieux et attribue l'immortalité aux deux frères.

Extraits cités : Air de Télétaire « Tristes apprêts » (1737 : acte I, scène 3 ; 1754, acte II, scène 2, air identique)

Air de Phébé « Rassemblez-vous, peuple » (1737 : acte III, scène 1)

Air de Télétaire « Éclatez mes justes regrets » (1754 : acte I, scène 2)

Air du chœur des Spartiates « Que tout gémissé » (1754 : acte II, scène 1)

Résumé de l'air « Tristes apprêts » (1737 et 1754) : Télétaire pleure la mort de Castor.

Résumé de l'acte III (1737) : Pollux aime Télétaire. Celle-ci pleure la mort de Castor. Afin de prouver son amour pour Télétaire, Pollux souhaite prendre la place de Castor aux Enfers. Phébé, amoureuse de Pollux, l'empêche de mourir en faisant appel au peuple et aux Spartiates (« Rassemblez-vous, peuple »). Toutefois, Pollux s'entête. Phébé demande alors de l'aide à Télétaire puis aux Monstres et aux Démons, sans succès.

Résumé de l'acte I (1754) : Pollux et Télétaire doivent s'épouser. Cependant, à l'égal de Phébé, Télétaire aime Castor (« Éclatez mes justes regrets »). Ce dernier dévoile sa passion pour Télétaire et Pollux cède ses droits à son frère. Lincée, rivale de Castor et de Pollux, pénètre au palais. Castor est mortellement blessé. Pollux poursuit les criminels.

Résumé de l'acte II (1754) : le peuple organise les funérailles de Castor (« Que tout gémissé »). Télétaire pleure cette mort. Pollux revient, annonçant le décès de Lincée. Télétaire lui demande de rendre la vie à son frère grâce à l'intervention de Jupiter.

Il n'est pas rare que Rameau apporte des changements à ses œuvres. C'est le cas de cette tragédie lyrique, dix-sept années après la création. Entre-autre, le prologue est supprimé. L'acte I est totalement modifié, apportant de nouveaux renseignements. Les actes II et III s'inspirent des actes I et II. L'acte IV compresse les actes III et IV. Pour conclure, les actes V sont quasi-identiques. Ainsi, des airs sont rajoutés et d'autres disparaissent, offrant au public un *Castor et Pollux* bien plus apprécié. La première version fut représentée vingt-et-une fois, contrairement à la deuxième, interprétée trois cent vingt-quatre fois jusqu'en 1785. « Il s'agit de la plus longue carrière de toutes les œuvres dramatiques de Rameau ».

L'air de Télétaire « Tristes apprêts » (1737 et 1754) est chanté initialement par une soprano, accompagnée d'un ensemble constitué de deux dessus

(violons) et d'une basse-continue (basses et bassons). Ce célèbre aria da capo est marqué par son tempo « très lent » associé aux tristes sentiments du personnage et à une efficacité dramatique épurée (longues tenues instrumentales, silences, absence d'artifice et de virtuosité). En d'autres termes, l'ensemble laisse place à la soprano, à ses funèbres passions mais aussi au texte. Cette dernière mise en valeur se rapproche de l'écriture de Lully (1632-1687), fondateur des tragédies lyriques. Cependant, Rameau trouve son propre langage par la modulation à la sous-dominante, perturbante selon lui.

L'air de Phébé « Rassemblez-vous, peuple » (1737) est le signe d'une écriture novatrice. Par exemple, durant quelques mesures, la ligne mélodique de cette soprano n'est pas doublée par le chœur (sopranos et basses). Bien plus, elle est en contrepoint avec celui-ci. De même, durant les cinq premières mesures, son entrée est différente de l'introduction du précédent prélude orchestral (un dessus et basse-continue). Cet effet donne l'impression d'une continuité entre le prélude et l'air et non de deux pièces mises côte à côte. L'introduction du prélude est reprise par les basses lors des premières mesures de l'air. Ainsi, l'accompagnement n'est pas retranché dans un second rôle et le chant se définit comme un contrepoint.

d. *Les Fêtes d'Hébé ou les Talens lyriques*

Genre : ballet héroïque en trois entrées et un prologue

Création : le 21 mai 1739 à l'Académie royale de musique

Librettiste : [Antoine Gautier de Montdorge]

Livret : chaque entrée relate une histoire amoureuse où un art sauve un couple. La première renvoie à La Poésie, la deuxième à La Musique et la troisième à La Danse.

Extraits cités : Air du chœur « Ciel ô ciel » (entrée I, scène 5)

Air d'Iphise « Ô mort n'exerce pas ta rigueur » suivi de l'air d'Iphise mêlé au chœur « Répons oracle de nos dieux » (entrée II, scène 4)

Résumé de l'entrée I, la Poésie : Thélème souhaite conquérir le cœur de Sapho, éprise d'Alcée. Pour se rapprocher d'elle, il provoque Hymas qui exile Alcée. Sapho pleure son amour. Alcée désobéit à Hymas et revient vers Sapho. Ces deux amoureux prient le soutien du dieu de la poésie et organisent une fête allégorique célébrant la réunion entre deux amants, la Naïade et le Fleuve (« Ciel ô ciel »). Hymas comprend l'allusion à Sapho et Alcée et gracie celui-ci. Thélème s'enfuit.

Résumé de l'entrée II, la Musique : Iphise est séduite par les chants de Tyrtée. Néanmoins, les dieux décident du sort de cette femme : elle doit épouser le vainqueur de Messéniens. Iphise espère la victoire de son bien-aimée (« Ô mort n'exerce pas ta rigueur » suivi de l'air « Répons oracle de nos dieux »). Grâce à ses chants, Tyrtée gagne et épouse Iphise.

Une fois n'est pas coutume, lors de la première de ce ballet, le nom du librettiste est inconnu. Cet anonymat s'expliquerait par le mécontentement de la qualité littéraire. Quoiqu'il en soit, il semblerait que Montdorge soit le principal auteur de cette composition. Cependant, d'autres études affirment qu'il s'agirait d'une écriture collective entre par exemple, Le Riche, La Pouplinière et Gentil-Bernard.

Castor et Pollux se singularise par des moyens musicaux économiques, une importance donnée aux récitatifs ou encore une expression musicale et instrumentale réservée. *Les Fêtes d'Hébé* révèlent au contraire, une certaine vivacité et une gaieté. La primauté du texte s'efface au profit de l'expression musicale. « Le musicien se livre à une joie de vivre exaltée qui fait fi des contraintes, des règles, des traditions et du texte ». L'air « Ciel, ô ciel » exprime cette agitation. Le chœur (sopranos et basses) est accompagné d'un dessus et d'une basse instrumentaux. Les premières croches incessantes et vives dans un mouvement conjoint, tantôt ascendant, tantôt descendant, symbolisent l'onde menaçante du fleuve. Pendant ce temps, le chœur enchaîne des rythmes simples et quelques

tenues. La pièce se caractérise par une harmonie sobre et une écriture du mouvement. « Le processus compositionnel est si inhabituel qu'il s'agit probablement d'un pied-de-nez du musicien lancé à ses détracteurs qui condamnaient la complexité de ses accompagnements. ».

L'aria da capo « Ô mort n'exerce pas ta rigueur » est plus solennel. Iphise, soprano accompagnée d'un dessus et d'une basse-continue, parle à la mort. Elle lui demande d'épargner ses guerriers. Dès l'introduction, une ligne mélodique grave et descendante, interprétée par les basses, annonce la gravité de la pièce. Elle fait également référence au destinataire, la mort. La tessiture grave de la basse-continue, le tempo lent et les harmonies élaborées participent également à cette douloureuse demande. Cet extrait s'enchaîne à un second air d'Iphise « Répons oracle de nos dieux » où un petit chœur à quatre voix et l'Oracle lui répondent. L'organisation surprenante fait entendre des séquences chantées enchevêtrées.

e. *Dardanus*

Genre : tragédie lyrique en cinq actes et un prologue

Création : le 19 novembre 1739 à l'Académie royale de musique (2^{ème} version : 12 avril 1744, ARM)

Librettiste : Charles Antoine Le Clerc de La Bruère

Livret : l'amour victorieux entre Iphise, fille de Teucer, et Dardanus, fils de Jupiter et ennemi de Teucer. Teucer, roi de Phrygie, se réjouit de l'avenir (au final irréel) de sa fille : Anténor doit bientôt combattre et le prix sera la main d'Iphise.

Extraits cités : Ariette de Vénus « Quand l'Aquilon fougueux » (1739 : prologue, scène 1)
Ritournelle vive (1739 : acte II, scène 1)
Sommeil en rondeau (1739 : acte IV, scène 2)
Deuxième air instrumental, vivement (1744 : acte II, scène 3)

Air de Dardanus « Lieux funestes » (1744 : acte IV, scène 1)

Résumé du prologue (1739) : Vénus célèbre les Plaisirs. La Jalousie essaye de perturber la fête mais l'Amour apaise les tensions en écartant les Troubles, la Jalousie et autres. Néanmoins, sans eux, l'Amour s'éteint et Vénus les rappelle (« Quand l'Aquilon fougueux »).

Résumé de l'acte IV (1739) : Dardanus est emprisonné et pleure la mésaventure du peuple Phrygien : un monstre l'attaque. Vénus vient sauver Dardanus : elle l'endort (sommeil en rondeau) puis l'emporte sur son char. À son réveil, il voit Anténor en désavantage. Il vient à son secours et tue l'animal sans révéler son identité. Dardanus demande à ce qu'Iphise choisisse son époux. Anténor proteste mais, reconnaissant, doit lui obéir.

Résumé de l'acte IV (1744) : Dardanus est emprisonné (« Lieux funestes »). Iphise souhaite le libérer mais il refuse car sa libération causera la mort de son sauveur. Anténor, son ennemi, ouvre la porte de la prison et meurt. Dardanus, rejoint par ses troupes, part combattre l'armée de Teucer et gagne.

Différences entre les versions : les trois derniers actes sont modifiés au niveau littéraire et musical. Cette version n'obtiendra pas plus de succès que la première.

L'ariette de Vénus « Quand l'Aquilon fougueux » (1739) témoigne de l'influence italienne chez Rameau. Le tempo vivace et l'entrée instrumentale (un dessus et basse-continue) révèlent dès les premiers instants le caractère entraînant et fougueux de l'air. La virtuosité vocale de cette soprano, représentée à travers une large tessiture et plusieurs vocalises, font écho au style italien. Néanmoins, l'insertion d'un court récitatif secco définit l'écriture de Rameau à l'égal d'une musique française.

Le sommeil est une pièce appréciée par les compositeurs de tragédies en musique. Celui-ci se compose de deux dessus et de deux parties de basse. Il se caractérise par des phrasés par deux, des entrées en

imitation, une tonalité mineure et une écriture en valeurs longues. Ces deux derniers éléments symbolisent le repos avec tristesse.

L'air « Lieux funestes » (1744) de Dardanus (ténor) est précédé par un court prélude instrumental (deux dessus, basses et bassons, basse-continue) au caractère sombre. Les nombreux chromatismes descendant aux basses, la tonalité de fa mineur, les tenues, les retards de neuvième et les riches harmonies de septième (septième de dominante, septième diminuée, etc.) créent une atmosphère morose, ténébreuse. Cette écriture se poursuit durant l'air relatant l'infâme prison. Cette pièce dévoile les caractéristiques compositionnelles de Rameau : un compositeur où la musique peut se suffire à elle-même.

f. *Les Fêtes de Polymnie*

Genre : ballet héroïque en trois entrées et un prologue

Création : le 12 octobre 1745 à l'Académie royale de musique

Librettiste : Louis de Cahusac

Livret : chaque entrée est autonome. Le prologue est dédié au « Temple de la Mémoire », la première entrée à « La Fable », la deuxième à « L'Histoire » et la troisième à « La Féerie ».

Extrait cité : descente d'Oriade et d'Argilie (entrée III, scène 1)

Résumé de l'entrée III, La Féerie : Oriade et Argilie descendent dans un bois pour voir Zimès, fils d'Oriade dont Argilie s'est éprise (descente d'Oriade et d'Argilie). Oriade lui dévoile que son fils a été ensorcelé et transformé en une brute par Alcine. Seul l'amour pourra le libérer. Zimès est victime d'un enchantement et s'endort. À son réveil, il tombe amoureux d'Argélie et l'amour est célébré.

g. *Le Temple de la Gloire*

Genre : ballet héroïque en cinq entrées et un prologue

Création : le 27 novembre 1745 à la Grande Ecurie de Versailles (2^{ème} version : fête en trois entrées et un prologue le 19 avril 1746, ARM)

Librettiste : Voltaire

Livret : chaque entrée se concentre sur un personnage : la première sur « Bélus », la deuxième sur « Bacchus » et la dernière sur « Trajan ».

Extraits cités : Air instrumental pour les Démons (1746 : prologue, scène 1)

Gigue un peu gaie (1745 : appendice)

Résumé du prologue : l'Envie est offusquée par le temple de la Gloire, érigé près de son séjour. Elle ordonne aux Démons de venger son outrage (« Hâtez-vous, venger mon outrage » suivi de l'air instrumental pour les Démons). Apollon intervient et l'enchaîne au trône de la Gloire au rythme de danses.

Différences entre les deux versions : un prologue a été rajouté. Le découpage s'effectue en entrée (et non en acte) avec la concordance entre une scène et un personnage. L'acte I devient le prologue ; l'acte II, la première entrée ; l'acte III, la deuxième entrée et l'acte IV et V sont réunis au sein de la troisième entrée.

h. *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour ou Les Dieux d'Égypte*

Genre : ballet héroïque en trois entrées et un prologue

Création : le 15 mars 1747 à La Grande Ecurie de Versailles

Librettiste : Louis de Cahusac

Livret : chaque entrée correspond à un dieu : la première à « Osiris », la deuxième à « Canope », la troisième à « Aruérís ou Les Isies ».

Extrait cité : Chaconne pour Dieux et Naïades suivie du chœur « Tendre amour dans tes chaînes » (entrée II, scène 6)

Résumé de l'entrée II, Canope : une fête se prépare pour célébrer Canope, le dieu des eaux. Il est amoureux de Memphis et souhaite lui dévoiler sa vraie identité. Auparavant, il l'avait séduit sous les traits de Nilée, simple mortel. Néanmoins, Memphis doit être sacrifiée lors de la

célébration. Afin de la sauver, au moment de la cérémonie, Canope provoque la crue du Nil annonçant sa venue. Il sauve Memphis qui doit accepter que Canope et Nilée soient la même personne. Ils s'échangent des serments d'amour. Memphis lui demande d'épargner son peuple des eaux et il accepte. Une fête est célébrée (« Tendre amour dans tes chaînes »).

i. *Zaïs*

Genre : pastorale héroïque en quatre actes et un prologue

Création : le 29 février 1748 à l'Académie royale de musique

Librettiste : Louis de Cahusac

Livret : l'amour entre Zaïs, esprit des airs et Zélidie, mortelle. Leur amour éternel sera soumis à plusieurs épreuves. Par exemple, Zaïs teste la fidélité de son amant.

Extraits cités : Ouverture

Air de Zélidie « Coulez mes pleurs » (acte III, scène 2)

Résumé de l'acte III : Cindor convainc Zélidie que son amant est infidèle. Zélidie est prisonnière d'un jardin enchanté où elle se lamente (« Coulez mes pleurs »). Zaïs apparaît devant elle sous l'apparence de Cindor. Il lui propose de se venger de Zaïs mais elle refuse. Bien plus, elle est attirée par ce faux Cindor et elle s'enfuit.

L'ouverture de *Zaïs* est une ouverture en deux parties « qui peint le débrouillement du chaos ». Lors de la première partie, les violons et les hautbois répondent au tambour voilé accompagné des basses et des bassons. Les silences, le tambour voilé et ses rythmes iambiques créent une ambiance dramatique, théâtrale et majestueuse. Cette section est également marquée par de multiples modulations symbolisant le chaos. Les lignes mélodiques et le son du tambour sont de plus en plus présents, les silences s'amenuisent et le caractère devient de plus en plus oppressant pour éclater vers la deuxième partie ternaire, plus vive, plus animée et épanouie. Cette ouverture esquisse la naissance du monde

annoncée par Oromasès, roi des Génies. Une fois de plus, la musique de Rameau peint une action et peut se suffire à elle-même.

j. *Les Surprises de l'Amour*

Genre : ballet héroïque en deux actes et un prologue

Création : le 27 novembre 1748 au Théâtre des Petits Appartements de Versailles (2^{ème} version : ballet héroïque en trois entrées, le 31 mai 1757, ARM) (3^{ème} version : ballet héroïque en trois entrées, le 12 juillet 1757) (4^{ème} version : ballet héroïque en trois entrées, le 10 octobre 1758, ARM)

Librettistes : Pierre-Joseph Justin Bernard (1747) puis Gentil-Bernard (mai 1757), puis Gentil-Bernard (Pierre-Joseph Bernard dit) et Jean-François Marmontel (juillet 1757) puis Gentil-Bernard (1758)

Livret : dans les deux versions, les différentes parties sont consacrées à Adonis, à la Lyre enchantée, au Retour d'Astrée, à Anacréon ou encore aux Sybarites.

Extraits cités : Air d'Adonis « Ô Diane, ô sombre forêt » (1757 : entrée I, scène 2)

Air de Vénus « Le premier trait que l'amour lance » (1757 : entrée I, scène 10)

Sommeil d'Endymion (1758 : entrée I, scène 10)

Ariette d'Uranie « Dieu cruel ennemi trompeur » (1758 : entrée II, scène 6)

Résumé de l'entrée I, L'Enlèvement d'Adonis (1757) : Adonis, séjournant au royaume de Diane (une forêt), ne perçoit plus les attraits de celle-ci (« Ô Diane, ô sombre forêt »). Vénus, amoureuse d'Adonis, demande à l'Amour de l'enlever de cette demeure. L'Amour parle à Adonis au nom de Vénus qui arrive. Tous trois partent. Diane se plaint qu'on lui prenne Adonis. Vénus descend et demande à Diane de choisir entre l'Amour et Adonis, celui-ci ayant les mêmes traits que l'Amour. Diane, offusquée, sort et Vénus triomphe (« Le premier trait que l'amour lance »). L'Amour désarme Diane en lui montrant Endymion endormi (sommeil d'Endymion) : elle s'éprend de lui.

Résumé de l'entrée I, L'Enlèvement d'Adonis (1758): les changements entre les deux versions sont à la fois subtils et constants. Ainsi, le sujet reste le même mais le sommeil instrumental d'Endymion est remanié.

Résumé de l'entrée II, La Lyre Enchantée (1758): la sirène Parthénope aime Linus. Cependant, il se révèle aux côtés d'Uranie, une muse. Elle le met en garde contre le « piège des folles ardeurs » de l'Amour et part. Malgré cet avertissement, Parthénope séduit Linus grâce à sa voix et à sa lyre. Elle décide de se venger d'Uranie qui condamne sans cesse les sirènes : elle laisse une lyre enchantée qu'Uranie trouvera à son retour. Uranie s'en empare et est envoutée : elle tombe sous le charme de Linus. Apollon descend et ramène à la raison Uranie qui exprime sa colère envers l'Amour (« Dieu cruel ennemi trompeur »). Apollon appelle les muses et les sirènes afin de fêter l'amour entre Linus et Parthénope.

Différences entre les quatre versions : en 1757 et en 1758, le prologue est supprimé. L'ordre des entrées est modifié et de nouvelles entrées comme celle d'Anacréon ou des Sybarites sont ajoutées. Ainsi, en 1748, le ballet se compose du Retour d'Astrée (prologue), de la Lyre enchantée (acte I) et d'Adonis (acte II). Le 31 mai 1757, la première entrée devient l'Enlèvement d'Adonis suivie de la Lyre enchantée et d'Anacréon. Quelques mois plus tard, l'Enlèvement d'Adonis demeure, suivi des Sybarites et d'une autre version de la Lyre enchantée. Au final, en 1758, *Les Surprises de l'Amour* adopte cet ordre : l'Enlèvement d'Adonis, la Lyre enchantée (3^{ème} version) et Anacréon.

Le Sommeil d'Endymion (1758) est une œuvre de courte durée interprétée par deux parties de dessus (flûtes et violons) et une partie de basses. Les longues tenues et la tonalité principale de ré mineur confère à la pièce une triste douceur agrémentée de frottements (do# et do ; sol et la) et de riches harmonies (septièmes diminuées). La dissonance entre cette sensible (do#) et cette sous-tonique (do) est un énième témoignage des innovations de Rameau au service de l'expression des passions.

k. Naïs

Genre : pastorale héroïque en trois entrées et un prologue

Création : le 22 avril 1749 à l'Académie royale de musique

Librettiste : Louis de Cahusac

Livret : Naïs et ses prétendants : Neptune, Astérion, Télénus. Malgré les concurrences d'Astérion et de Télénus, Naïs est éprise de Neptune déguisé en Grec. En conclusion, il révélera son identité et emmènera Naïs dans son royaume au fond de l'océan.

Extrait cité : Musette tendre suivie de l'air d'une jeune bergère « Je ne sais quel ennui me presse » (entrée II, scène 6)

Résumé de l'entrée II : Naïs se trouve au sein d'une grotte avec ses trois aspirants à ses trousseaux. La querelle amoureuse entre les prétendants est interrompue par l'hommage des bergers et bergères à Tirésias, père de Naïs où une bergère dévoile son amour pour un berger (« Je ne sais quel ennui me presse »). Puis Tirésias révèle l'avenir de sa fille : elle aimera mais il faut se méfier de la colère de Neptune (l'un des prétendants déguisé en Grec). Pour apaiser Neptune, Astérion et Télénus décident de tuer leur rival.

l. Zoroastre

Genre : tragédie lyrique en cinq actes

Création : le 5 décembre 1749 à l'Académie royale de musique (2^{ème} version : 19 janvier 1756, ARM)

Librettiste : Louis de Cahusac

Livret : l'amour entre Zoroastre et Amélite, reine de Bactriane. Néanmoins, Abramane, grand prêtre et rival de Zoroastre, convoite le trône d'Amélite. De même, Érinice aime Zoroastre. Abramane et Érinice vont s'unir afin de parvenir à leur fin, sans succès.

Extraits cités : Air tendre en rondeau (1749 : acte I, scène 3)
Sarabande (1749 : acte III, scène 9)

m. *Les Boréades*

Genre : tragédie lyrique en cinq actes

Création : prévue en juin 1763 à Choisy et créée le 21 juillet 1982 au Théâtre de l'Archevêché d'Aix-en-Provence

Librettiste : Louis de Cahusac

Livret : l'amour entre Alphisé, reine de Bactriane, et Abaris. Cependant, elle ne peut épouser qu'un des deux descendants de Borée, dieu de Vent du Nord : Calisis et Borilée. Au dernier acte, une vérité est révélée : la mère d'Abaris est une nymphe descendante de Borée. Ainsi, Borée unit les deux amants, Alphisé et Abaris.

Extraits cités : Suite des Vents (entracte acte III - acte IV)

Gavotte pour les Heures et les Zéphirs suivie de deux rigaudons (acte IV, scène 5)

Prélude (acte V, scène 1)

Résumé de la fin de l'acte III : Alphisé ne peut faire son choix entre Calisis et Borilée. Elle décide d'abdiquer et désigne Abaris comme amant. Les deux prétendants quémangent le trône mais les Boréades, peuple de Bactriane, se rallient au côté de leur reine et de son bien-aimé. Afin de les aider, ils réclament Borée qui déclenche une tempête entraînant Alphisé. Abaris et le peuple pleurent son départ.

Entracte : Suite des Vents

Résumé de l'acte IV : Abaris cherche sa fiancée sans succès. Il souhaite mettre fin à ses jours en s'emparant de la flèche de l'Amour. Le grand prêtre Adamas l'en empêche et lui rappelle les pouvoirs magiques de cet objet. Afin de l'aider, Abaris fait appel à Apollon et l'une de ses filles, la Muse de Polymnie, lui répond (air « Commandez aux tendres Zéphirs » suivi de la gavotte pour les Heures et les Zéphirs et de deux rigaudons). Elle le reconforte et Abaris s'envole rejoindre Alphisé au royaume céleste du Tonnerre.

Pour résumer, treize œuvres de Rameau sont citées :

Cinq tragédies lyriques : *Hyppolite et Aricie*
Castor et Pollux
Dardanus
Zoroastre
Les Boréades

Six ballets héroïques : *Les Indes galantes*
Les Fêtes d'Hébé ou *Les Talens Lyriques*
Les Fêtes de Polymnie
Le Temple de la Gloire
Les Fêtes de l'Hymen ou *de l'Amour* ou *Les Dieux d'Égypte*
Les Surprises de l'Amour

Deux pastorales héroïques : *Zaïs*
Naïs

Elles ont été composées entre 1733 (*Hyppolite et Aricie*) et 1758 (4^{ème} version des *Surprises de l'Amour*). Contrairement à Jean-Baptiste Lully, le plus souvent fidèle à Philippe Quinault, Rameau s'associe à de nombreux librettistes : Pierre-Joseph Justin Bernard, Gentil-Bernard, Voltaire, Louis de Cahusac, Louis Fuzelier, Abbé Simon-Joseph Pellegrin, etc. Parfois, au cours des diverses versions, ce musicien fera appel à divers artistes. C'est le cas des *Surprises de l'Amour* (Pierre-Joseph Justin Bernard, Gentil-Bernard, ou encore Jean-François Marmontel). Néanmoins, l'une de ses plus grandes collaborations fut avec Louis de Cahusac. Tous les récits se concentrent sur une histoire amoureuse fictive. Ils se résument par une passion inconcevable entre deux êtres. Par la suite, les personnages, les événements et les aventures varient.

2. Ballet héroïque, tragédie lyrique, pastorale héroïque: quelles différences ?

Durant ses périodes fécondes de compositions lyriques, datées entre 1733 et 1739 puis 1745 et 1764, Rameau composa diverses œuvres dont des tragédies lyriques, des ballets héroïques ou encore des pastorales héroïques. Comment se définissent ces divers genres ?

a. Les tragédies lyriques

Rameau a composé cinq tragédies en musique : *Hyppolite et Aricie* (1733), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749), *Les Boréades* (1763).

La tragédie lyrique, ou tragédie en musique, est un genre opératique en langue française. Elle a été créée par Jean-Baptiste Lully (1632-1687) et Philippe Quinault (1635-1688) par le biais de la création de *Cadmus et Hermione*, le 27 avril 1673 au jeu de paume de Bel-Air de Paris. Elle fut accueillie avec succès. En revanche, les dernières tragédies en musique de Jean-Philippe Rameau (composées vers 1750-1760) sonnent la disparition de ce genre.

La tragédie en musique se caractérise par un livret d'inspiration mythologique faisant appel au merveilleux et aux catastrophes naturelles. Ainsi, les récits dramatiques pouvaient intégrer des descentes célestes, des descentes aux enfers, des flèches aux pouvoirs magiques ou encore des tempêtes. L'utilisation des machines et le recours à de somptueux décors distinguent également ce nouveau genre.

Les livrets relatent le plus souvent un amour difficilement concevable entre deux personnages de haut rang tels des dieux, des déesses ou encore des nymphes. Ils se composent d'une ouverture à la française, d'un prologue et de cinq actes mêlant des airs, des récitatifs et diverses pièces instrumentales (danses ou autres). L'ouverture à la française est

une forme musicale se divisant en trois parties. La première est binaire, lente et majestueuse. Elle se compose de rythmes pointés, caractéristiques de l'époque baroque. Elle est suivie d'un vif fugato, ternaire. Cette deuxième section contraste par son tempo, son unité de temps, son caractère et son écriture contrapuntique. Concernant les récitatifs, ils peuvent être secco (le chant est accompagné par une basse-continue du type clavecin, théorbe ou viole de gambe) ou *accompagnato* (le chant est soutenu par l'orchestre).

b. Les ballets héroïques

Rameau a composé six ballets héroïques : *Les Indes galantes* (1735), *Les Fêtes d'Hébé* (1739), *Le Temple de la Gloire* (1745), *Les Fêtes de Polymnie* (1745), *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (1747), *Les Surprises de l'Amour* (1748).

Le ballet héroïque est un genre lyrique français, noble, en vogue sous le règne de Louis XV. Il est l'héritier de l'opéra-ballet où le théâtre, la musique et la danse s'unissent. Il est habituellement constitué d'un prologue et de trois entrées autonomes réunies autour d'un thème commun. Il comporte également des divertissements et des airs. À l'égal de la tragédie en musique, le livret s'inspire de sujets mythologiques mais également historiques ou encore romanesques. De même, les principaux personnages sont des dieux, des déesses ou des protagonistes nobles. Cependant, les événements sont très souvent joyeux. Contrairement à l'opéra-ballet, le ballet héroïque exclut le pastoral, le style comique et les personnages du quotidien tels les bourgeois comiques.

c. Les pastorales héroïques

Rameau a composé trois pastorales héroïques : *Zaïs* (1748), *Naïs* (1749), *Acanthe et Céphisé* ou *La Sympathie* (1751).

Comme son nom l'indique, la pastorale héroïque est un genre lyrique s'inscrivant dans un univers pastoral où bergers, bergères et nymphes paraissent. L'intrigue se concentre sur l'amour entre nobles, princes, dieux et bergers. La pastorale est plus légère que la tragédie. Son organisation est variée : elle peut se réduire à trois actes avec ou sans prologue ou encore se résumer à une seule entrée. Néanmoins, le ton reste sentimental et exclu le comique.

C. *Et in Arcadia ego* : les transformations apportées à l'œuvre de Rameau (la production de l'Opéra Comique)

1. Le livret

a. Le concept

Au sein de cette mise en scène, les paroles des divers librettistes ont été remaniées par Éric Reinhardt. Le récit, plus actuel, relate le jour de la mort et l'existence de Marguerite, une vieille dame. En d'autres termes, il se focalise sur « la condition humaine à travers les grandes étapes de la vie ».

b. Les personnages

Marguerite : Léa Desandre (mezzo-soprano)

c. Argument

Comme annoncé, *Et in Arcadia ego* expose le destin inévitable de Marguerite malgré une jeunesse spirituelle et ses envies de prolonger son existence. Ce spectacle retrace également quelques souvenirs marquants de sa vie, heureux ou sombres, en quatre tableaux :

Ouverture - levée éblouissante vers un autre monde. Une infraction au centre d'une étoile, envahissant notre espace. Vrombissement, chaleur, laissant place au vide, au craquement d'un glacier.

Enfance - jardin onirique congelé. Les doux souvenirs se désagrègent comme sous l'effet du temps. De la fonte offrant la disparition,

l'émerveillement par l'arrivée des fluides, symbole du passage vers l'adolescence.

Âge adulte - prison mouvante. Une gangue rappelle les turpitudes des désirs, le doute de la véracité des rapports humains. L'espace se dérobe pour se refermer à nouveau. Fuite vers la confrontation au vivant.

Vieillesse - inéluctable entonnoir. Résignée à la proximité de l'inconnu, Marguerite est entraînée puis semble s'échapper pour finir avalée. Elle apparaît une dernière fois, corps englué, mangée par une forme indéfinissable franchissant l'espace jusqu'à s'inviter loin de la scène...

d. Concordances entre le livret d'Éric Reinhardt et les tragédies en musique

Certains thèmes littéraires d'*Et in Arcadia ego* s'apparentent aux trames des tragédies lyriques des xvii^{ème} et xviii^{ème} siècles. Ces dernières se résument pour la plupart à l'amour impossible entre deux êtres, agrémenté de nombreuses péripéties et de coups de théâtre. La condition humaine, la mort, le destin et la passion sont incontournables. Très souvent, les personnages essayent de contourner leur destin. Par exemple, Thésée se donne la mort afin de prendre la place de son ami aux enfers (acte I, *Hyppolite et Aricie*). Les Parques refuse sa requête et décide de son sort : il restera prisonnier du royaume des morts. Afin de regagner la Terre, Thésée prie son père et lui réclame de lui rendre sa liberté. Au cours de cette tragédie en musique, la destinée de cet homme est modifiée par ses propres choix (le suicide) ou ceux d'autres personnes (l'enfermement aux enfers ou encore le retour sur Terre). Ici, Marguerite va mourir contre sa volonté. De plus, elle est éprise d'un amour impossible, à l'égal des opéras : elle aime un homme qui a peur d'elle.

Au-delà de cette affinité entre *Et in Arcadia ego* et les tragédies, cette création noue des liens directs avec les pièces de Rameau : quelques

paroles de ses œuvres seront reprises. C'est le cas de l'introduction de l'air « Coulez mes pleurs » extrait de *Zaïs*, transformé en « Coulez mes fleurs » ou l'air « Je ne sais quel ennui me presse » tiré de *Nais*, repris quasiment à l'identique. Néanmoins, ce dernier est allongé. De même, l'action évolue au cours de l'air contrairement au chant originel. Autre exemple d'inspiration littéraire aboutissant à une variation : « Rassemblez-vous, peuple, secondez-moi, des portes des enfers, écarterez votre roi » issu de *Castor et Pollux* devient « rétractez-vous, jouets, oubliez-moi, aux portes de l'aventure, estompez votre effroi ». À travers son nouveau livret, Éric Reinhardt aborde les pièces de Rameau de différentes manières. Par exemple, il conserve quelques caractéristiques baroques par des reprises textuelles ou encore par des inspirations thématiques comme la passion à la fois débordante et inenvisageable. Il métamorphose et transforme également les sources en remaniant les récits et en les adaptant à notre ère. Ainsi, le prénom du personnage principal est modernisé. On voit apparaître également des héros réels et fictifs des ^{xx}^{ème} et ^{xxi}^{ème} siècles tels Pikachu ou Donald Trump. Le nombre de personnages est peu important allant vers une simplicité narrative et une attention apportée au personnage principal, contrairement aux livrets de Rameau et plus largement aux livrets baroques. Ces transformations apportent une nouvelle écoute des compositions de Rameau.

Par ces corrélations et ces différences avec les compositions de Jean-Philippe Rameau et plus largement celles du ^{xvii}^{ème} siècle et de la première moitié du ^{xviii}^{ème} siècle, *Et in Arcadia ego* se définit comme une production moderne s'inspirant d'œuvres baroques, renouvelées et adaptées à notre époque. Cette contemporanéité s'exprime à travers les paroles ou encore l'identité des personnages. À travers cette création, il n'est pas seulement question de restituer, de reprendre mais de transposer et d'actualiser.

Ces remaniements étaient fréquents à son époque et bien plus avec ce compositeur. Comme nous avons pu le décrire, certains de ces opéras

ont connu différentes versions. C'est le cas de sept des treize compositions citées : *Hyppolite et Aricie*, *Les Indes galantes*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, *Le Temple de la Gloire*, *Zoroastre* et *Les Surprises de l'Amour*. Leur livret et leur musique ont été modifiés par des ajouts, des coupures, des suppressions, des réorchestrations, des réécritures, etc. Ces mutations parfois radicales sont la preuve d'une expérimentation en vue d'un meilleur résultat. En dépit de ces volontés, ces variations peuvent avoir une répercussion positive par le succès de l'œuvre (comme *Castor et Pollux*) mais aussi neutre (comme *Dardanus* dont la popularité de la deuxième version resta mitigée).

2. La mise en scène

La mise en scène suit le même procédé d'actualisation et de modernité. Par exemple, lors de l'introduction et des deux interludes, un texte est projeté sur un rideau de fer telle une suite d'images, accompagné d'une œuvre instrumentale de Rameau. Il permet au spectateur de situer l'action, le temps ou encore le lieu. L'introduction se résume à un synopsis avertissant le public de la mort imminente de Marguerite en ce 8 février 2088. Inversement, au cours des deux préludes, ce sont ses pensées qui sont projetées. Le discours devient direct par l'emploi du « je ». En premier lieu, elle relate un étrange souvenir : jadis, elle voulait mettre fin à ses jours quand une vieille dame lui révèle la date et l'heure de sa mort au 8 février 2088. Lors du deuxième interlude, elle se remémore ses amours et ses voyages. Ce dernier récit donne l'impression d'un discours écrit entre Marguerite et un garçon. Puis elle dialogue directement avec cet homme comme s'il se trouvait dans le public. L'utilisation d'un média numérique comme moyen de communication se révèle être une technique usitée et contemporaine.

La modernité se révèle également à travers le recours à certains matériaux. Les décors ne sont pas figés. Ils se transforment, évoluent au fil de la représentation grâce à l'intégration de substances comme la glace, le froid, le vent, la lumière, la chaleur, etc. Par exemple, Pikachu

sera étonnement glacial par sa couleur bleutée et sa température corporelle givrée. Autre exemple, l'ouverture se fera sous un soleil artificiel intense, une clarté éblouissante qui atteindra l'auditeur. Ainsi, *Et in Arcadia ego* se définit comme un spectacle vivant où le travail avec des matières vivantes est prédominant. L'espace est mouvant et fait écho à une transformation temporelle. Le but est de perturber, d'impliquer le public en le touchant par le biais de l'émotion visuelle et sensorielle s'associant à la musique. Celui-ci ne vient pas seulement voir une nouvelle production. Il pourra également la ressentir, la toucher au sens premier du terme.

3. La musique

Cette création se définit comme un montage musical d'œuvres de Jean-Philippe Rameau. En d'autres termes, Christophe Rousset recrée à partir de plusieurs extraits de tragédies en musique, de ballets héroïques et de pastorales héroïques de ce musicien. Les pièces interprétées sont variées à divers niveaux : livret, orchestration, tessiture vocale, forme instrumentale, genre, etc. Malgré ces différences, elles se regroupent grâce à la citation d'un seul compositeur, Rameau. Cette unicité permet une homogénéité musicale et les compositions citées permettent un panorama de son écriture et de ses innovations compositionnelles.

De même, une cohésion s'installe au sein de l'organisation : la structure de cette création se rapproche des caractéristiques musicales d'une tragédie en musique ou du ballet héroïque comprenant une ouverture à la française, une division en plusieurs tableaux, la présence d'un chœur (Les Éléments, 20 chanteurs) et d'un orchestre (Les Talens Lyriques, 31 musiciens), l'alternance entre récitatifs et airs.

Les musiques ont été choisies suite à une collaboration entre Christophe Rousset et Éric Reinhardt. Selon ce dernier : « J'ai [...] écouté une playlist d'environ cent-vingt pièces, fournie par Christophe Rousset, afin de dégager ce qui me plaisait et m'inspirait. J'ai travaillé à l'oreille et au

ressenti, appréciant chaque morceau pour lui-même, mais aussi dans la façon dont il pouvait s'enchaîner avec tel ou tel. [...] À mesure que j'appréhendais ces musiques, je les classais par humeurs : mélancolique, colérique, triste, enjouée, lugubre, amoureuse, etc., avec des marqueurs d'appréciation. ».

4. Lumière sur le titre

Et in Arcadia ego Lumières sur un titre Erwin Panofsky

Pour qui la déchiffrait selon les règles de la syntaxe latine (« Même en Arcadie, j'existe »), la phrase était restée cohérente et aisément compréhensible aussi longtemps qu'on pouvait la supposer prononcée par une tête de mort, et que les bergers s'arrêtaient à sa vue, saisis d'un effroi soudain. Cela se vérifie à l'évidence dans le tableau du Guerchin, où la tête de mort tient un rôle éminent dans la composition, sans que le choc psychologique né de sa vue soit amorti déjà par l'émotion rivale que produirait la beauté d'un sarcophage ou tombeau. C'est encore plus vrai, à un degré moindre, dans le premier tableau de Poussin, où le crâne (bien que de dimensions réduites, et déjà subordonné au sarcophage que l'artiste vient d'introduire) reste en évidence, et où l'idée d'un arrêt brusque des bergers est retenue.

Au contraire, en présence du [second] tableau [de Poussin, conservé au] Louvre, le spectateur ne peut guère admettre l'épigraphe en sa traduction littérale, conforme à la syntaxe latine. Puisque la tête de mort fait défaut, l'*ego* qui complète *Et in Arcadia* devrait se rapporter désormais à la tombe même. Certes, l'artifice qui consiste à faire parler une tombe n'était pas étranger à la poésie funéraire de cette époque. L'idée néanmoins en était si peu répandue que Michel-Ange, lorsqu'il y recourut dans trois des cinquante épitaphes qu'il écrivit en hommage à

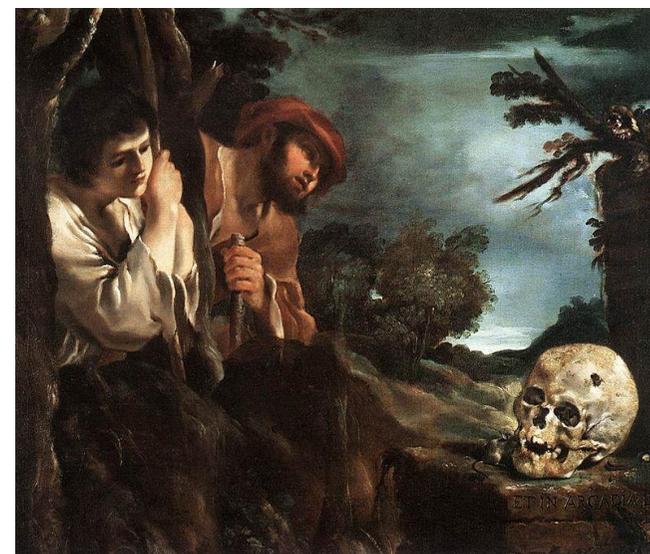
un séduisant jeune homme, jugea nécessaire de dissiper les équivoques par une note explicative : ici, par exception, « c'est la tombe qui s'adresse au lecteur de ces vers ». Il était infiniment plus naturel d'attribuer les mots de l'inscription non à la tombe, mais au défunt qui y est enseveli. Cela se vérifie dans quatre-vingt-dix-neuf pour cent de toutes les épitaphes, y compris celle du tombeau de Daphnis chez Virgile, de Phyllis chez Sannazaro ; et le tableau de Poussin au Louvre suggère cette interprétation courante (qui projette en quelque sorte le message latin du présent vers le passé) avec d'autant plus de force persuasive que l'attitude des personnages n'exprime plus ni surprise ni effroi, mais la méditation et le recueillement du souvenir.

Ainsi Poussin en personne, sans modifier en rien la lettre de l'inscription, nous invite, pour ne pas dire qu'il nous oblige, à la traduire à contresens, en rapportant *Et in Arcadia* à un défunt, non à la tombe, en reliant *et* à *ego*, non à *Arcadia*, et suppleant au verbe sous-entendu par un *vixi* ou *fui* au lieu de *sum*. En élaborant sa vision picturale, il avait outrepassé la formule littéraire : les interprètes, avons-nous le droit de dire, qui sous l'influence du tableau du Louvre ont décidé de traduire *Et in Arcadia ego* par « Moi aussi j'ai vécu en Arcadie », au lieu de « Même en Arcadie j'existe », ont fait violence à la syntaxe latine, mais rendu justice au contenu nouveau dont Poussin a investi sa composition.

L'Œuvre d'art et ses significations,
Traduction Marthe et Bernard Teyssède
Éditions Gallimard, 1969

1 : Giovanni Francesco Barbieri, dit le Guerchin, *Et in Arcadia ego* (ou *Les Bergers d'Arcadie*), huile sur toile, 81 x 91 cm, Galerie Nationale d'Art Ancien (Rome, Italie)

2 : Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego* (deuxième version), huile sur toile, 85 x 121 cm, Musée du Louvre (Paris, France)



1.



2.

5. Entretiens

a. Entretien avec Éric Reinhardt, dramaturge

Comment a démarré l'aventure d'*Et in Arcadia ego* ?

Je suis un habitué de l'Opéra Comique et l'un de mes rêves est d'ailleurs d'écrire un texte pour un compositeur. Olivier Mantei le savait lorsqu'en avril 2017, il m'a invité à rallier ce projet engagé avec Christophe Rousset et Phia Ménard. Il s'agissait de participer à la création d'un nouvel opéra de Rameau à partir d'extraits de ses œuvres. Phia Ménard avait réfléchi au récit qu'elle voulait construire avec une chanteuse et un chœur, et elle avait commencé à concevoir une scénographie en trois tableaux correspondant à l'enfance, à la maturité puis à la vieillesse du personnage incarné par Lea Desandre. Phia souhaitait aborder en filigrane la question de la célébrité. Christophe Rousset avait quant à lui rassemblé une centaine d'extraits d'opéras - chœurs, airs pour soprano et musiques purement instrumentales. Il était convaincu qu'un nouvel assemblage de ces musiques pouvait donner lieu à quelque chose de foudroyant. À ce stade, le besoin se faisait sentir d'un écrivain pour inventer un chemin narratif à travers ces tableaux et pour réécrire les paroles des airs.

Comment avez-vous intégré le processus en cours et pris le relai de l'écriture dramaturgique ?

Phia m'a présenté l'esprit de sa scénographie et expliqué qu'elle souhaitait un texte plutôt poétique. Olivier a insisté sur la nécessité d'un fil narratif clair. Avec une voix et un chœur, les ressources étaient limitées pour une construction riche en rebondissements et je savais que le monologue serait le principal mode d'expression. D'où l'idée de projeter du texte sur le rideau baissé entre les tableaux afin de renforcer la

narration par le récit, et d'installer la situation qui évolue ensuite à travers l'agencement des airs.

Nous avons affiné l'argument suivant : une femme, qui sait depuis longtemps le jour et l'heure de sa mort, va mourir. Le spectacle, c'est le moment de sa mort, une seconde dilatée où elle revisite toute sa vie sous les yeux des spectateurs. Elle est âgée mais, à 95 ans, elle est incarnée par le corps éternel d'une jeune femme qui est son être intérieur, invincible, éternel. La sensation que nous avons de nous-même est, et reste, une sensation de jeunesse. C'est l'esprit de la vieille dame que nous donnons à voir dans la chanteuse Lea Desandre. Cette idée dramaturgique est purement théâtrale. Ce qui m'intéressait, c'était moins écrire un texte que mettre en œuvre une idée impossible à inventer ailleurs qu'au théâtre. Chaque air qu'elle chante est comme un éclat de sa vie. Le programme musical est comme un cristal qui renverrait des éclats de lumière.

Je l'ai appelée Marguerite car j'adore ce prénom et parce que j'avais besoin, dans un vers, d'un prénom en trois syllabes. La déploration de la mort d'Hippolyte par Phèdre et le chœur, dans Hippolyte et Aricie, s'est imposée plus tard parmi les airs que je voulais retenir. « Marguerite » remplaçait alors parfaitement « Hippolyte » dans la phrase du chœur « Hippolyte n'est plus » : la coïncidence m'a confirmé que j'avais fait le bon choix.

Comment avez-vous procédé concrètement pour construire l'œuvre du point de vue littéraire et musical ?

J'ai passé trois semaines à la campagne à écouter une playlist d'environ cent-vingt pièces, fournie par Christophe Rousset, afin de dégager ce qui me plaisait et m'inspirait. J'ai travaillé à l'oreille et au ressenti, appréciant chaque morceau pour lui-même, mais aussi dans la façon dont il pouvait s'enchaîner avec tel ou tel. Quand j'écris, je travaille aussi à l'oreille, sur les ruptures de tons, de tessitures, de rythmes, d'atmosphères, d'une

façon musicale au fond. À mesure que j'appréhendais ces musiques, je les classais par humeurs : mélancolique, colérique, triste, enjouée, lugubre, amoureuse, etc., avec des marqueurs d'appréciation.

J'ai commencé par écrire les textes destinés aux interludes projetés, puis la trame m'est apparue et j'ai composé l'assemblage musical : les airs d'abord, puis les musiques instrumentales pour laisser Lea Desandre souffler, puis la répartition des chœurs. Depuis mon expérience avec Angelin Preljocaj pour le ballet *Siddharta* à l'Opéra de Paris en 2010, je connais bien la nécessité de fournir à un spectacle une structure mesurée et construite. Pour *Arcadia*, je me suis attaché à ordonner un voyage musical varié, avec la conviction croissante et excitante que l'idée était formidable et qu'on allait recréer de toutes pièces une nouvelle œuvre.

L'étape suivante a consisté à soumettre l'assemblage à Christophe, qui a validé le parcours général et m'a aidé à réintégrer la veine enjouée, nerveuse et trépidante de Rameau, d'abord sous-représentée en raison de la teneur métaphysique et de la couleur sombre du sujet. Au final, dans cette collaboration à trois, le travail de chacun ne vaut vraiment que par le travail des autres.

Comment réécrit-on des textes sous de la musique vocale quand on ne peut pas changer une note ?

C'était l'étape suivante. J'ai eu un immense plaisir à le faire, même si cela m'a pris beaucoup de temps. J'ai choisi de me caler sur la structure grammaticale de la phrase d'origine. Conscient qu'il fallait conserver le nombre de syllabes, je me suis donné comme doctrine de garder les mots d'origine autant que possible afin de favoriser une complicité avec les amateurs de Rameau, à même d'apprécier l'écart, la variation. J'ai parfois trahi la structure syntaxique de départ, parce que j'avais besoin d'un espace plus ouvert pour mettre en œuvre ce que j'avais à exprimer. Du même coup, je me suis aperçu que la dislocation de certaines phrases, qui se mettent en quelque sorte à serpenter par-dessus les structures

d'origine, peut avoir une vertu expressive et procurer une sensation à l'auditeur. Par exemple, si je détourne la pause entre deux phrases qui, chez Rameau, est utilisée de façon dramatique, et que je la place délibérément au cœur d'une phrase plus longue, elle crée alors un effet d'attente riche d'émotion. Ce dérèglement ponctuel de la prosodie originale, en étirant la structure grammaticale et en déliant les membres de phrases, crée de nouveaux rapports, une nouvelle complicité entre les paroles et la musique.

b. Entretien avec Phia Ménard, metteuse en scène

D'où vient l'idée de ce spectacle ?

Le projet musical initial était celui d'un « big bang baroque », que Christophe Rousset a recentré sur l'abondante et extraordinaire production de Jean-Philippe Rameau. Cette expression « big bang baroque » évoquait la création d'un univers, un rapport singulier au cosmos, qui se regarde avec peur et désir, et la nécessité de tenir compte à la fois de l'infiniment grand et de l'infiniment petit. À mon sens, le projet nécessitait l'élaboration d'un argument, comme il en faut à une pièce, et d'un argument qui soit actuel. À quoi nous renvoie la contemplation de l'espace aujourd'hui, à l'ère de l'exploration des confins de l'univers, en regard de l'époque de Rameau où l'on interrogeait déjà les rapports de l'homme à la nature ? La confrontation à l'infini nous renvoie à notre pure solitude d'humains dans le cosmos, et à la solitude de chacun face à sa mort. Du big bang des éléments, que Rameau a si bien dépeint dans l'ouverture de *Zaïs*, je suis passée à un autre big bang, intérieur celui-là. Incarner une vie dont la date de la mort est connue!

Le spectacle repose sur une unique interprète soliste, Lea Desandre : vous l'avez construit pour elle ?

J'ai voulu que nous imaginions, avec Christophe Rousset et Éric Reinhardt, un être auquel chacun puisse s'identifier. Nous utilisons la jeunesse de Lea Desandre comme le moteur même de la pièce : cette jeunesse renvoie chacun d'entre nous, spectateurs, à son propre désir d'immortalité, à son sentiment intime d'être éternellement jeune et à sa peur de perdre l'enfant : au fond de soi, chacun se vit et s'image comme toujours jeune. Je suis convaincue que c'est à cet endroit, à l'endroit très intime de cette jeunesse éternelle et vitale que chacun porte en soi, qu'on arrive le mieux à toucher les spectateurs et à créer une empathie.

Le spectacle est écrit autour d'elle: elle est la cellule qui a animé le squelette du projet et qui animera le corps du spectacle. Là, dans une série d'étapes intemporelles, elle se retrouve aux prises avec des éléments qu'elle ne peut contrôler. Elle est comme transportée irrémédiablement vers la mort. Son travail va consister à intégrer la valeur symbolique de tout cela. Elle va jouer dans un espace mouvant, qui la dépassera toujours. Elle va vivre la dépossession. Qu'est-ce que perdre la vie ? Disparaître à jamais? Comment ça se matérialise dans le geste ?

En tant que directrice d'acteur, j'amène Lea Desandre à comprendre ce qui est donné à voir aux spectateurs. La sincérité de son jeu est une relation à des éléments scéniques vivants qui ne traduisent aucune émotion, mais dont la transformation nous éprouve.

L'œuvre va inviter le public à éprouver le jour de sa mort : c'est un insupportable scénario, car elle/ Lea est dans cet âge des possibles que chacun de nous préserve en soi et veut sauver. C'est donc dans un état de révolte contre la mort imminente que je propose de vivre le spectacle.

Quel espace inventez-vous pour cette épreuve ?

Quelle projection intérieure la musique provoque-t-elle en nous ? C'est à l'intention de cette projection intérieure que je crée un espace pour l'imaginaire. C'est pourquoi Éric Soyer et moi-même apportons autre chose qu'un simple décor : des tableaux énigmatiques, qui s'imposent par leur évolution irrémédiable. Je convoque le froid, la glace, l'eau sous toutes ses formes, le vent, la lumière, la chaleur, la brume...

La lumière, que signe Éric Soyer, est un élément très important de ce spectacle. Dans une création comme celle-ci, c'est le pictural qui prime. Nous sommes des générations de l'image, nous disposons d'un regard affiné et techniquement possible. Ouvrir des pistes de perceptions nouvelles nous est obligé.

Comme toute personne qui regarde les œuvres des peintres avec passion, je sais combien la lumière est maîtresse dans l'action de rendre le tableau et ses sujets vivants... C'est la force du théâtre de pouvoir donner à percevoir, plus qu'à voir, la lumière - surtout si le spectacle traite du crépuscule de la vie. Qu'on soit croyant ou non, on se pose tous la même question : passerons-nous l'éternité au noir ou pas ?

Comme tout enfant pétri de science-fiction, j'aime aussi imaginer de nouvelles matières perturbatrices, comme par exemple une masse inconnue glissant du plateau du théâtre vers la salle... Une matière cosmique ? Une certaine idée de la mort? Les matières que nous utilisons sont pour moi des vecteurs de rêves, l'inconnu qui s'invite pour provoquer notre émoi.

Comment utilisez-vous Rameau ?

Christophe Rousset a choisi le compositeur, puis l'ensemble des pièces avec Éric Reinhardt. Je me suis totalement appuyée sur eux pour la

sélection et nous nous sommes retrouvés pour en discuter. La partition du spectacle est née de notre capacité à questionner nos envies autant que nos imaginaires. Je suis confiante dans la rencontre et dans la volonté de Christophe d'aller fouiller les œuvres de Rameau dans ce qu'elles ont d'intemporel. Plusieurs siècles après sa mort, nous jouissons encore de la force et de la richesse créatrice de Rameau.

Pour Lea Desandre, l'exercice est risqué : pour chanter de nouvelles paroles, il faut oublier les anciennes, sur des airs si connus pour certains. Les couches de textes peuvent se superposer car Éric Reinhardt a conservé une partie des textes originaux. Les connaisseurs eux-mêmes pourront les avoir en tête. Alors jouons avec cette mémoire comme pour réveiller le big bang !

La musique est toujours présente dans le spectacle, avec un choix concernant les nécessaires transitions : recours au silence, parfois à une création sonore. Dans une forme spectaculaire où l'histoire doit être tendue, le silence a la vertu d'une suspension. Faut-il masquer ou au contraire affirmer la vie sonore de l'espace, par les sons réels des changements de décor ? Faut-il les transformer de façon que l'on croie les reconnaître sans pouvoir les définir ? Alors, l'imaginaire pourra travailler, comme lors de la perception d'un parfum indéfinissable.

Je veux que le spectateur soit tout le temps mobilisé dans sa capacité à s'extraire du monde. Nous allons en tout cas l'amener à être dérouté, de même sans doute que Rameau, en son temps, troublait l'auditoire par son génie créateur.

Je vous le dis : n'ayez pas peur, j'ai déjà fait le chemin...

c. Entretien avec Christophe Rousset, directeur musical

Comment est née l'idée de ce spectacle ?

À l'origine du projet, Olivier Mantei et moi cherchions quel ouvrage de Rameau programmer à l'Opéra Comique. Notre réflexion nous a amenés à convenir qu'en général, les livrets de Rameau sont de faible valeur – ses contemporains le disaient déjà – et que, par ailleurs, une production scénique de Rameau nécessite des moyens qui nuisent trop souvent à son accessibilité et à sa diffusion.

Or on sait depuis le XVIIIe siècle que le meilleur de Rameau, ce sont ses « symphonies », c'est-à-dire sa musique écrite pour l'orchestre : les ouvertures ainsi que les danses qui émaillent ses opéras. J'ai toujours été enthousiasmé par la puissance suggestive de ces danses : l'alchimie de l'instrumentation et de l'harmonie déploie dans chaque page une ambiance qui happe l'auditeur et l'emmène ailleurs. Ce caractère visuel de l'art de Rameau nous a conduits à imaginer un spectacle chorégraphié, reposant sur un very best of de sa musique orchestrale.

Lorsque Phia Ménard a rejoint le projet, elle l'a fait évoluer dans une optique narrative. La narration nécessitait de réintroduire le chant, donc des pièces vocales, et dès lors d'inventer un ou plusieurs personnages. Nous avons opté pour une figure soliste qui joue avec une forme d'altérité, le chœur, et peut ainsi accomplir un trajet pendant la pièce. La nécessité d'un nouveau récit combinant des pièces vocales et orchestrales de Rameau appelait à transformer les textes chantés, et Éric Reinhardt s'est joint à nous.

Fallait-il aller jusqu'à réécrire les textes et si oui, comment le faire dans le respect de la musique ?

Rameau était conscient de la médiocrité de ses livrets et remaniait ses œuvres à l'occasion des reprises programmées par l'Opéra. Cela nous invite à le revisiter à notre tour, au besoin en changeant les paroles lorsque c'est nécessaire. Ces livrets, même sous la plume de Voltaire, présentent des dramaturgies faibles et une poésie convenue. Les pastorales héroïques nous désarçonnent par leur association de clichés

poétiques avec des partitions fascinantes. Seul le livret de Platée séduit véritablement le public d'aujourd'hui grâce à son second degré comique.

On peut bien entendu sauver les partitions de Rameau par des mises en scène qui respectent l'esprit des œuvres sans forcément en restituer la lettre. Et on peut aussi explorer, comme nous le faisons avec *Et in Arcadia ego*, de nouvelles façons de leur rendre leur vigueur. La réécriture du texte sous la musique était très couramment pratiquée au XVIII^e siècle, dans ce qu'on appelait des parodies : parodies comiques données alors sur les scènes de l'Opéra Comique et de la Comédie Italienne, parodies spirituelles jouées dans les couvents, les collèges et les églises. Rameau, qui avait la conviction que la musique primait de toute façon sur le texte, se parodiait lui-même à la Foire !

Autorisés par son exemple, nous avons appréhendé ce matériau lyrique avec le respect dû aux partitions, mais aussi comme une matière ductile apte à servir une expression contemporaine. Les nouvelles paroles et la place de chaque pièce dans le spectacle en exaltent le caractère, la rhétorique et l'humeur, sans les détourner ni les trahir. Rameau est si expressif que sa musique nous guide infailliblement vers ce qu'il a voulu communiquer.

Comment êtes-vous intervenu dans la conception du spectacle et comment interprétez-vous Rameau ?

J'ai veillé à la variété du programme en sélectionnant des musiques très diverses, décrivant des émotions comme des phénomènes naturels, ainsi que des chœurs envoûtants ou entraînants, et des airs reposant aussi bien sur l'éloquence à la française que sur la virtuosité italienne. Le contraste, fondamental pour le rythme de notre spectacle, était une donnée fondamentale dans l'art baroque. Notre montage musical offre donc, dans tous les registres, la quintessence de l'art de Rameau : c'est une chance pour les amoureux de notre Bach national comme pour ceux qui veulent en découvrir le génie.

En tant que claveciniste, j'ai en quelque sorte Rameau dans mon ADN. Je me suis passionné pour la résurrection de nombre de ses œuvres, dont *Zoroastre* que nous avons donné en 2008 à l'Opéra Comique, dans la mise en scène de Pierre Audi. Depuis vingt-six ans, Les Talens Lyriques ont accumulé une expérience incroyable de sa musique et la jouent avec autant de raffinement que d'enthousiasme. Nous reformons dans la fosse de l'Opéra Comique cet orchestre qu'il hérita de Lully et dont il enrichit la palette avec les couleurs toniques et exaltantes des petites flûtes, l'usage si audacieux du basson concertant, des cordes d'une virtuosité si ébouriffante que l'orchestre de l'Opéra était parfois mis en difficulté ! Pour leur part, Les Talens Lyriques ont atteint un niveau technique remarquable : peu de difficultés leur résistent...

L'art de Rameau nécessite justesse et verve, dans l'expression comme dans le geste. Rendre à sa musique son acuité dramaturgique n'est pas une trahison, c'est au contraire une façon de restituer une pertinence et un impact à des pages qui risquaient de rester à jamais dans l'oubli : le théâtre de Phia Ménard et les mots d'Éric Reinhardt vont recharger ce moteur d'émotions et de sens, et restaurer sa puissance sur le public.

Entretiens réalisés par Agnès Terrier Décembre 2017

D. Outils pédagogiques

1. Bibliographie

a. Rameau et ses œuvres

- ROUSSET, Christophe, *Jean-Philippe Rameau*, Paris, Actes Sud et Classica, 2007 : récapitulatif de sa vie et de ses œuvres
- BOUISSOU, Sylvie, *Jean-Philippe Rameau*, Paris, Librairie Arthèmes Fayard, 2014 : ouvrage complet, récent et précis
- GIRDLESTONE, Cuthbert, *Jean-Philippe Rameau : sa vie, son œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1983 [trad. anglaise, 1957] : importante analyse sur quelques tragédies lyriques. Un aperçu en anglais est disponible sur [Google books](#) :
- KAMINSKI, Piotr, « Jean-Philippe Rameau », in *Mille et un opéras*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 1235-1264 : description des œuvres scéniques
- Un site complet réalisé par le Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) est consacré à Rameau, ses œuvres, sa vie : <http://www.rameau2014.fr/2014#101>

b. Pour aller plus loin

- LEGRAND, Raphaëlle, *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*, Paris, Cité de la musique éd., 2007 : sur sa nouvelle conception de l'harmonie
- KINTZLER, Catherine, *Jean-Philippe Rameau : splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 2011 (3^{ème} éd.) : Rameau, musicien et « artiste philosophe »
- BOUISSOU, Sylvie et al. (éd.), *Rameau, entre art et science*, Paris, École nationale des chartes, 2016 : articles mêlant art, science et musique. Partie intéressante sur les « méthodes d'analyse et interdisciplinarité »

c. Rameau et la scène

- Il existe sept ouvrages de l'Avant-Scène Opéra dont cinq sur des œuvres interprétées dans *Et in Arcadia ego : Les Boréades* (n° 203), *Castor et Pollux* (n° 209), *Dardanus* (n° 286), *Hyppolite et Aricie* (n° 264) et *Les Indes Galantes* (n° 46).
- DANIS, Sophie et THOMET, Christophe (dir.), *Rameau et son temps : harmonie et lumières*, Paris, Magellan & Cie, 2014 : « le parcours de Jean-Philippe Rameau s'illustre dans des lieux, des écrits et des mises en scène emblématiques »
- *Rameau et la scène*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2014 : iconographies, partitions annotées des opéras et des ballets au temps de Rameau jusqu'à nos jours, interview des directeurs musicaux

2. Discographie

- *The Opera Collection Rameau*, direction : W. Christie, J. E. Gardinier, N. Harnoncourt, R. Leppard, M. Minkowski, N. McGegan et J.-F. Paillard, 27 CD, Erato, 2014 : treize opéras et ballets de Rameau
- *Zaïs*, direction : Christophe Rousset, Les Talens Lyriques, Chœur de Chambre de Namur, Aparte Éd. 2015
- *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, direction : Hervé Niquet, chœur et orchestre du Concert Spirituel, Glossa, 2014
- *Les Fêtes de Polymnie*, direction : György Vashegyi, Orfeo Orchestra, Purcell Choir, Glossa, 2015
- *Le Temple de la Gloire*, direction : Guy van Waas, Les Agréments, Chœur de Chambre de Namur, Ricercar, 2015

3. Vidéographie

- *Dardanus version 1739*, mise en scène : Michel Fau, direction musicale : Raphaël Pichon, chœur et orchestre Ensemble Pygmalion, Harmonia Mundi, 2016 : les conventions baroques sont transformées
- *Hyppolite et Aricie*, mise en scène : Ivan Alexandre, direction musicale : Emmanuelle Haïm, chœur et orchestre Le Concert d'Astrée, Erato, 2012 : une mise en scène faussement historique
- *Jean-Philippe Rameau : opéras*, mise en scène : P. Audi, R. Carsen, J. Montalvo et A. Serban, direction musicale : W. Christie et C. Rousset, Opus Arte, [2011] : contient entre autre *Les Boréades*, *Castor et Pollux*, *Les Indes Galantes*, *Zoroastre*
- Définition de la tragédie lyrique ou tragédie en musique, du ballet et de la pastorale
- La conception de l'harmonie chez Rameau

4. Suggestions d'approfondissement

a. Approches littéraires

- L'intertextualité : la citation, le plagiat, l'arrangement, la variation
- La franc-maçonnerie à travers les livrets de Rameau (*Castor et Pollux*)

b. Approches historiques

- La querelle des Bouffons
- Les personnages de la mythologie grecque
- La vie musicale sous Louis XIV et Louis XV (le rapport entre la musique et la royauté)

c. Approches musicales

- Reconnaissance et comparaison des danses baroques : gigue, musette, gavotte, rigaudon
- Étude sur les figuralismes musicaux : le sommeil
- Identification des tessitures vocales
- Description des spécificités de l'orchestre baroque

Avant d'entrer
en salle



L'OPERA COMIQUE EN QUELQUES DATES



L'Opéra Comique est créé sous le règne de Louis XIV, en 1714. Il s'agit de l'une des plus anciennes institutions théâtrales et musicales de France avec l'Opéra de Paris (anciennement Académie royale de musique) et la Comédie-Française. Son histoire fut tour à tour turbulente et prestigieuse jusqu'à sa toute récente inscription sur la liste des théâtres nationaux en 2005. En 2015, l'Opéra Comique a fêté ainsi ses 300 ans d'existence !

À partir de 1783, l'Opéra Comique présente ses saisons dans un théâtre qui a pris le nom d'un fameux auteur de livrets, Charles-Simon Favart. Par deux fois, la Salle Favart brûle puis est reconstruite sur le même terrain. Par extension, on appelle opéra-comique le genre de spectacle représenté par l'Opéra Comique. « Comique » ne signifie pas que le rire est obligatoire mais que les morceaux chantés s'intègrent à du théâtre parlé. L'opéra-comique s'oppose donc à l'opéra, entièrement chanté, et ses spécificités sont enseignées au Conservatoire jusqu'en 1991.

Depuis plusieurs années, l'Opéra Comique a fait l'objet de campagnes de restauration et de modernisation successives, concentrées pendant les périodes d'intersaison (parfois allongées) afin de conserver une activité lyrique. Ce fut le cas par exemple pour la restauration de la couverture du toit, de la verrière et du [Foyer](#) (intersaison 2012), du regroupement des bureaux, de la création d'un ascenseur public accessible aux personnes à mobilité réduite (intersaison 2013). La dernière phase de travaux - phase de ventilation, de restauration et de mise en conformité de la salle - a néanmoins nécessité la fermeture totale du théâtre pendant près de vingt mois (juillet 2015-avril 2017).

1697 Les Comédiens Italiens sont renvoyés de Paris par Louis XIV. Dans les théâtres des foires saisonnières Saint-Germain et Saint-Laurent, des Français récupèrent canevas et personnages italiens pour inventer un nouveau spectacle d'esprit parodique, avec des passages chantés en vaudeville (emploi d'un air connu, populaire ou d'opéra, avec de nouvelles paroles).

1714 Une troupe de forains obtient un privilège pour son spectacle, désormais nommé « Opéra Comique ». L'orchestre comprend une douzaine de musiciens. Le public est d'une grande mixité sociale.

1719-1751 Malgré la rivalité des spectacles, l'Opéra Comique s'installe dans le paysage théâtral parisien. Son répertoire est publié à partir de 1737. Des créations lyriques commencent à voir le jour.

1743 Charles-Simon Favart est régisseur et Noverre maître de ballet de l'Opéra Comique.

1752 Le directeur Jean Monnet consolide la troupe, qui compte plus de vingt comédiens, une vingtaine de musiciens et une quinzaine de danseurs.

1753 Création du premier opéra-comique (alors nommé « comédie mêlée d'ariettes ») avec une partition entièrement originale : *Les Troqueurs* de Dauvergne, dans le cadre de la Querelle des Bouffons.

1762 L'Opéra Comique fusionne avec la Comédie Italienne (rétabli en 1716) dont il prend le nom, et s'installe à l'Hôtel de Bourgogne. Madame Favart, première chanteuse de la troupe, modernise le jeu et introduit le réalisme dans le costume de scène.

1780 L'institution retrouve le nom d'Opéra Comique, le répertoire d'opéra-comique ayant pris le dessus sur celui des Italiens.

Zémire et Azor,
1771

1783 Construction de la première salle (architecte Jean-François Heurtier, 1100 places environ), sur le terrain offert par le duc de Choiseul. Inauguration en présence de Marie-Antoinette.

1791 La liberté des théâtres est proclamée. Concurrence du Théâtre Feydeau.

1801 Fusion avec le Théâtre Feydeau au Théâtre Feydeau (architectes Jacques Molinos et Jacques Legrand, 1800 places environ). L'orchestre compte une quarantaine de musiciens, la troupe une vingtaine de chanteurs.

1807 L'Opéra Comique est porté sur la liste des quatre principaux théâtres parisiens et un décret fixe son genre : « comédie ou drame mêlés de couplets, d'ariettes ou de morceaux d'ensemble ».

1829 L'Opéra Comique s'installe Salle Ventadour (architectes Jean-Jacques Huvé et Louis Réguier de Guerchy, 1200 places environ), édifiée à son intention et éclairée à l'huile et au gaz. On joue tous les soirs.

1832 Pour des raisons de budget, l'Opéra Comique s'installe au Théâtre des Nouveautés, place de la Bourse. Développement de la mise en scène.

1840 Construction de la deuxième salle Favart (architecte Louis Charpentier, 1500 places environ), bâtie sur les ruines de l'incendie de 1838.

1851-1869 Concurrence stimulante du Théâtre Lyrique, devenu troisième salle lyrique parisienne, très actif en matière de création.

1864 Suppression des privilèges des théâtres et liberté des genres. L'Opéra Comique connaît de graves difficultés financières.

1872 Ouverture du répertoire à des ouvrages étrangers chantés en français avec *Les Noces de Figaro* de Mozart.

1876 Directeur : Léon Carvalho. Directeur musical : Charles Lamoureux. Développement de la direction d'acteur.

Richard Cœur-de-Lion, 1784

La Dame blanche, 1825

Fra Diavolo, 1830
Zampa, 1831
Le Pré-aux-clercs, 1832

Le Postillon de Longjumeau, 1836
Le Domino noir, 1837

La Fille du régiment, 1840
La Damnation de Faust, 1846

Mignon, 1866

Carmen, 1875
Les Contes d'Hoffmann, 1881
Lakmé, 1883
Manon, 1884

1887 Incendie de la deuxième salle Favart pendant une représentation (60 morts, 18 blessés). L'Opéra Comique s'installe place du Châtelet.

1893 L'État décide de reconstruire l'Opéra Comique.

1898 Inauguration de la troisième Salle Favart (architecte Louis Bernier, 1500 places environ) en présence du Président de la République Félix Faure. Directeur : Albert Carré. Directeur musical : André Messager. Poursuite de l'élargissement du répertoire et modernisation des pratiques scéniques.

1910 Sous l'impulsion d'Albert Carré, la programmation présente de plus en plus de concerts et de ballets.

1914-1918 L'Opéra Comique continue de jouer malgré une équipe réduite (près de 150 mobilisés). Sous l'impulsion de son directeur Pierre-Barthélémy Gheusi, l'institution s'investit auprès des soldats français avec le théâtre au front et les théâtres aux armées.

1932 Faillite. L'Opéra Comique est uni à l'Opéra sous une direction commune : c'est la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux.

1939 Le théâtre devient une succursale de l'Opéra de Paris.

1971 Directeur de la RTLN, Rolf Liebermann ferme l'Opéra Comique et licencie la troupe.

1974-1978 La salle Favart accueille l'Opéra Studio, centre de formation lyrique.

1978-1989 La salle Favart est mise à disposition de l'Opéra.

1990 L'Opéra Comique retrouve son autonomie et devient une association, successivement dirigée par Thierry Fouquet, Pierre Médecin puis Jérôme Savary.

2005 L'Opéra Comique devient un Établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC), inscrit sur la liste des théâtres nationaux. Directeur : Jérôme Deschamps.

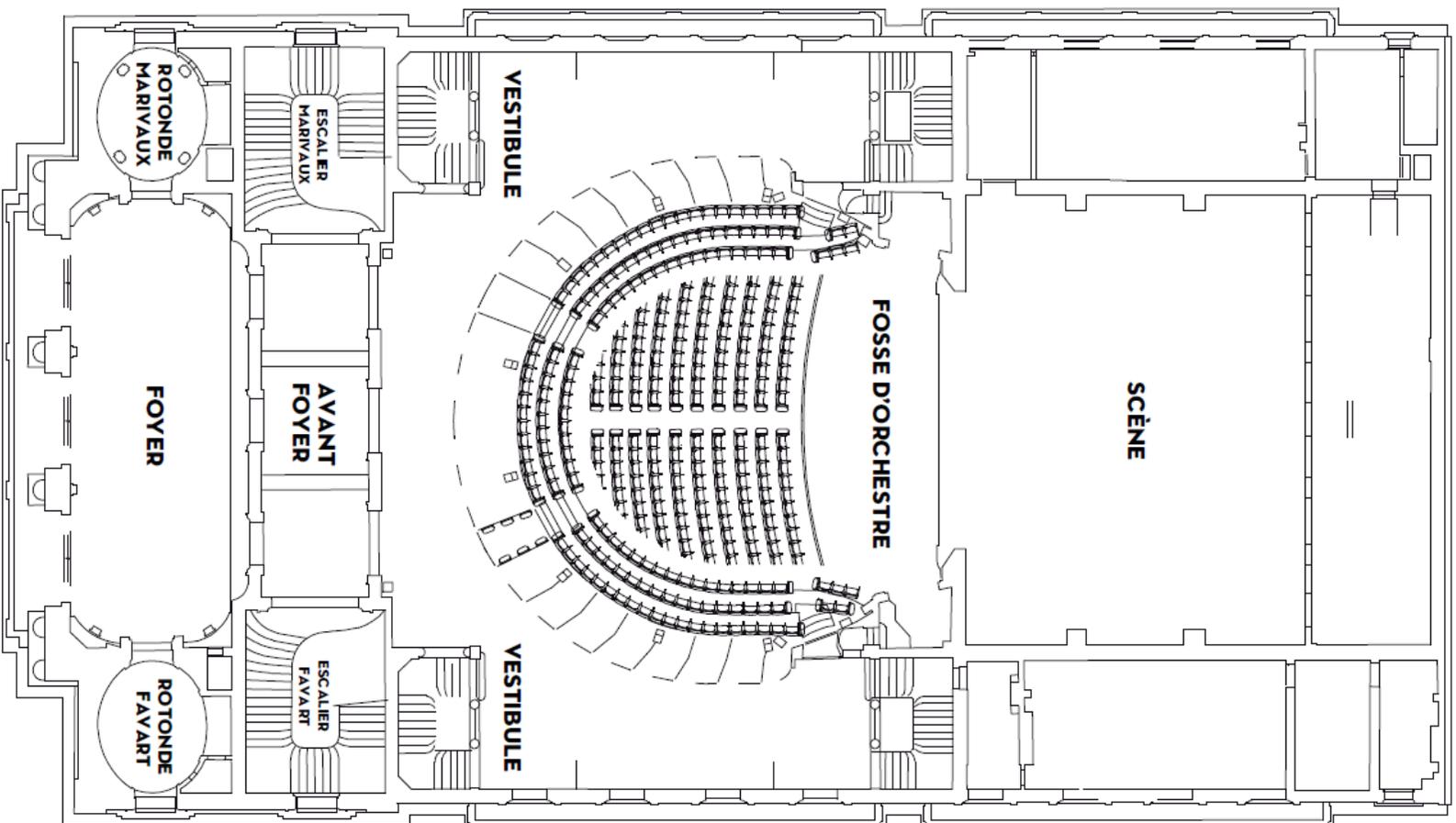
2015 Olivier Mantei devient directeur de l'Opéra Comique. Grande campagne de travaux pour mettre aux normes le théâtre (juillet 2015-avril 2017).

Le Roi malgré lui, 1887
Le Roi d'Ys, 1888

Louise, 1900
Pelléas et Mélisande, 1902
Ariane et Barbe-bleue, 1907
L'Heure espagnole, 1911
Mârouf, 1914
L'Enfant et les sortilèges, 1926

Les Mamelles de Tirésias, 1947
La Voix humaine, 1959

Atys, 1987



Si ça n'est pas déjà le cas
vous pouvez nous suivre sur les réseaux sociaux



ou consulter notre site internet



ou même vous abonner à notre newsletter



Nous vous recommandons d'arriver 45 minutes avant le début de la représentation afin de profiter des avant spectacles.

Bon spectacle !

