



OPÉRA
COMIQUE

SAISON 24/25



SAMSON





JEAN-PHILIPPE RAMEAU

SAMSON

17, 19, 21 ET 23 MARS 2025

Soutenu par



**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

avec le généreux soutien d'

Aline Foriel-Destezet

Mécène principale de la saison

PARTENARIATS MÉDIAS

arte

Télérama'



SAMSON

LIBRE CRÉATION DE CLAUD GUTH ET RAPHAËL PICHON D'APRÈS *SAMSON*
PROJET D'OPÉRA DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU, SUR UN LIVRET CENSURÉ DE VOLTAIRE
CRÉÉ LE 4 JUILLET 2024 AU FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE

DIRECTION MUSICALE

Raphaël Pichon

MISE EN SCÈNE

Claud Guth

SCÉNOGRAPHIE

Étienne Pluss

COSTUMES

Ursula Kudrna

DRAMATURGIE

Yvonne Gebauer

LUMIÈRES ET CRÉATION VIDÉO

Bertrand Couderc

CHORÉGRAPHIE

Sommer Ulrickson

SON

Mathis Nitschke

COLLABORATION À L'ÉCRITURE

Eddy Garaudel

REPRISE DE LA MISE EN SCÈNE

Romain Gilbert

ASSISTANT MUSICAL

Sammy El Ghadab*

REPRISE DE LA CHORÉGRAPHIE

Gal Fefferman

ASSISTANTE AUX COSTUMES

Coline Privat

ASSISTANT AUX LUMIÈRES

Gilles Bottacchi

COORDINATION D'INTIMITÉ

Sara Brodie

DIRECTEUR DES ÉTUDES MUSICALES

Pierre Gallon

SAMSON

Jarrett Ott

DALILA

Ana Maria Labin

TIMNA

Julie Roset

ACHISCH

Mirco Palazzi

ELON

Laurence Kilsby

L'ANGE

Camille Chopin**

PREMIER JUGE / UN CONVIVE

Richard Pittsinger

DEUXIÈME CONVIVE

René Ramos Premier

LA MÈRE DE SAMSON

Andrea Ferréol (rôle parlé)

UN SANS-ABRI

Pascal Lifschutz (rôle parlé)

SAMSON JEUNE

Léon Prost (17 et 21 mars)
(rôle muet)

Isaac Muniesa (19 et 23 mars)
(rôle muet)

(Maîtrise Populaire
de l'Opéra-Comique)

DANSEURS

Theo Emil Krausz, Gal Fefferman,
Victoria McConnell, Manuel Meza,
Rouven Pabst, Francesco Pacelli,
Dan Pelleg, Marion Plantey,
Robin Rohrmann, Victor Villarreal
Solis, Marko Weigert

FIGURANTS

Alexandre Charlet, Arnaud Fiore,
Philippe Goumas

DOUBLURE RÉPÉTITIONS DE SAMSON

Hugo Collin

CHŒUR ET ORCHESTRE

Pygmalion

PRODUCTION

Festival d'Aix-en-Provence

COPRODUCTION

Théâtre national
de l'Opéra-Comique

Avec le soutien de Karolina Blaberg
Stiftung, mécène de la création
à Aix-en-Provence

DURÉE ESTIMÉE

2h40, entracte compris

Introduction au spectacle

45 minutes avant la représentation,
retrouvez Agnès Terrier, dramaturge
du théâtre, durant 15 minutes pour
tout savoir sur l'œuvre et le contexte
de sa création.

* Artiste de l'Académie de l'Opéra-Comique

** Artiste de la première promotion de l'Académie de l'Opéra-Comique



SOMMAIRE

P.8

À LIRE AVANT LE SPECTACLE

P.12

ARGUMENT

P.14

LES PLÉIADES

P.18

LA FORCE DE L'OPÉRA

ENTRETIEN AVEC RAPHAËL PICHON

P.30

FAIRE VIVRE

UN MATÉRIAU MUSICAL HISTORIQUE

ENTRETIEN AVEC CLAUS GUTH

P.40

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

P.49

MALMENÉ PAR L'ESPRIT DE DIEU – UNE TRAGÉDIE

PAR JOHANNA HABERER

P.54

RECONSTRUIRE *SAMSON* :

LISTE DES SOURCES MUSICALES

P.58

LIVRET

P.64

LES ARTISTES

P.76

L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA-COMIQUE

P.78

REMERCIEMENTS

À LIRE AVANT LE SPECTACLE

PAR TIMOTHÉE PICARD, DRAMATURGE ET CONSEILLER ARTISTIQUE DU FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE

Quand, en 1733, le plus brillant esprit de son temps, Voltaire, s'associe au plus grand compositeur de l'époque, Rameau, pour mener à bien une ambitieuse réforme de l'art lyrique, cela produit l'opéra biblique *Samson*. Mais jugé sulfureux, le livret est censuré et la partition, perdue, est reprise par bribes incertaines dans des ouvrages ultérieurs.

Hantés par ce projet singulier, devenu l'une des plus belles chimères de l'histoire de l'opéra, Claus Guth et Raphaël Pichon ont voulu non pas en reconstituer la lettre, mais en recréer l'esprit : associer un récit d'une force et d'une noblesse inédites à la plus éloquente des musiques. Samson est l' élu de Dieu mais son pouvoir extraordinaire est un don équivoque : une suite d'amours trompeuses va le retourner en pulsion destructrice, faisant de l'Hercule biblique le premier suicidé meurtrier de masse.

UNE FIGURE D'ÉLU AMBIGUË

Le personnage de Samson apparaît dans le Livre des Juges, qui s'attache à l'histoire du peuple hébreu allant de

la conquête du pays de Canaan à l'apparition de la royauté (XII^e siècle av. J.-C.). Dans ces temps troublés de guerre contre différents peuples, les tribus d'Israël ont placé à leur tête des juges, choisis moins pour leurs vertus que pour leurs qualités de chefs militaires. Samson en est le dernier.

Sa figure, à la croisée entre réalité historique et construction théologique, trouve son origine dans un conte cananéen assimilable à un mythe solaire. C'est un ange qui annonce à la mère de Samson, supposée stérile, qu'elle enfantera un fils chargé de délivrer Israël des Philistins dont, en punition de leurs péchés, les Hébreux sont prisonniers. Placé à l'écart de la société, il est *nazir* : consacré à Dieu. Parmi les règles qui lui incombent : ne se couper ni les cheveux ni la barbe. Par la force extraordinaire qu'il déploie, associée à leur longueur, Samson possède toutes les caractéristiques du *nazir* guerrier.

Mais comme Hercule ou Gilgamesh, demi-dieux accumulant les fautes, Samson est une figure ambivalente dont la signification est incertaine. Ni chef de guerre ni libérateur de son peuple, il a des aventures répétées avec des Philistines, de sa fiancée Timna à Dalila, chaque fois

présentées comme des traîtresses qui le font courir à sa perte et dont il se venge - occasions de guérillas avec l'ennemi dont les ressorts restent avant tout personnels.

Si Samson ne parvient jamais à trouver un foyer, c'est que Dieu l'a assigné à la plus exigeante des missions, pour laquelle son caractère s'est finalement révélé trop faible. Avec la destruction du temple ensevelissant les Philistins tout en causant sa propre perte, il apparaît comme un précurseur des kamikazes modernes.

VOLTAIRE ET RAMEAU : UNE RENCONTRE RICHE DE PROMESSES

Le livret de Voltaire a été censuré dans ses différentes versions et la partition de Rameau, perdue, fut démembrée et utilisée à d'autres fins. La raison de cette censure est une accusation d'impiété, mais la réputation du penseur est suffisamment sulfureuse, à l'heure où éclate l'affaire des *Lettres philosophiques*, pour que le projet ait été incertain dans son principe même.

Voltaire fait la connaissance de Rameau en 1733, au moment de la création triomphale mais controversée de son premier opéra *Hippolyte et Aricie*. Il décèle en lui le compositeur qui lui permettra d'accomplir la réforme du genre lyrique qu'il appelle de ses vœux, et s'attelle alors à l'écriture d'un livret sur le sujet de Samson, a priori étonnant pour deux artistes certes coutumiers du théâtre des jésuites mais fort peu dévots, et plus exposé à la critique qu'un sujet mythologique traditionnel.

Ce livret évolue rapidement. D'abord du fait de dissensions avec Rameau : il a beau avoir révolutionné le langage musical du genre, il ne se présente pas moins comme garant de certains de ses fondamentaux. Ensuite par anticipation de la censure. Si Voltaire cède sur la présence d'un prologue et accepte de faire de Dalila une amoureuse prise à son propre piège, il refuse de troquer l'histoire de Samson contre celle d'Hercule. Il réduit par ailleurs les récitatifs à l'essentiel et s'en tient à une fin tragique, le talent de Rameau symphoniste lui paraissant à même de briller dans un moment «plein de majesté et de terreur» tel que l'effondrement du temple.

LE COUPERET DE LA CENSURE

Une première version du livret est mise en musique en août et soumise à la censure en septembre 1734. Le couperet du refus tombe par deux fois : on s'en prend à la forme novatrice du livret, rapproché de manière dépréciative du roman; on reproche à l'auteur de ne pas respecter la lettre du texte sacré et d'y mêler des éléments profanes : la mythologie (registre de la fable) à la Bible (registre de la vérité).

Voltaire remanie son texte. Mais Rameau est engagé dans la composition des *Indes galantes*, qu'il donne à l'été 1735, en réutilisant déjà la partition de *Samson* pour l'acte des Incas. Un second livret, plus proche des attentes du public d'opéra, est prêt en février et mis en musique en mars 1736. C'est un nouvel échec auprès de la censure, dans le contexte tendu d'une cabale menée par les jansénistes.

Dans ces conditions, Rameau refuse d'imprimer sa musique afin de pouvoir la réutiliser ultérieurement. On sait aujourd'hui qu'il a repris des pages de *Samson* dans *Les Indes galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737), *Les Fêtes d'Hébé* (1739), *Zoroastre* (1749), mais aussi pour deux collaborations ultérieures avec le même Voltaire : *La Princesse de Navarre* et *Le Temple de la Gloire* (1745).

RÉFORME DE L'OPÉRA ET CRITIQUE DE LA RELIGION

Au moment où il se consacre à *Samson*, Voltaire porte en lui un projet de réforme de la tragédie lyrique visant à lui redonner cohérence et noblesse. Il souhaite éveiller chez le spectateur une pensée critique, non plus simplement divertir, et faire de la puissance expressive de la musique de Rameau son bras armé.

Mais cette exigence tragique ne doit pas tromper. Le philosophe met l'artifice du théâtre au service de ses idées : montrer que les Écritures sont des fables; créer une forme d'opéra qui invite le spectateur à tenir un regard distancié.

Samson peut en effet être compris comme une remise en question des religions. L'auteur y montre l'absurdité des guerres entre les Hébreux et les Philistins et condamne



toute violence perpétrée au nom de Dieu. Celui vengeur et destructeur de l'Ancien Testament paraît même plus terrible que ceux des Philistins. Samson est présenté comme un barbare sanguinaire autant qu'un sauveur. Son élection – et celle de son peuple –, qui a pour conséquence l'exclusion et le sacrifice, est elle-même ambiguë. Voltaire dénonce ainsi l'absurdité d'une grâce fondée sur l'éternelle souffrance.

Pour ces raisons, *Samson* apparaît avant tout comme une œuvre de combat, condamnée par avance à la clandestinité. Le fait que de multiples copies manuscrites du livret circulent jusqu'en 1742 atteste néanmoins de son succès – de même que les tentatives d'autres compositeurs de le mettre en musique.

UNE CRÉATION MONDIALE

Fascinés par la triade formée par les noms de Voltaire, Rameau et Samson, Claus Guth et Raphaël Pichon ont écarté le désir utopique de reconstituer la lettre du projet originel pour tenter de renouer avec son esprit : les orientations esthétiques et philosophiques inhérentes au désir de Voltaire de réformer l'opéra, et surtout son intuition de faire se rencontrer un sujet d'une force extraordinaire avec la musique incomparable de Rameau.

Claus Guth a donc élaboré un scénario inédit, embrassant toute la geste du héros, depuis l'annonce de sa naissance jusqu'à son suicide meurtrier, en passant par ses mésaventures amoureuses et ses déchaînements de violence – portant ainsi l'accent sur les traits les plus complexes de sa personnalité. Il développe en outre un personnage de mère désorientée par les agissements de son fils monstrueux. De son côté, Raphaël Pichon a élaboré un montage musical qui s'ajuste à ce scénario en puisant à diverses pages de Rameau, à commencer par celles qui proviennent avec une plus ou moins grande probabilité de *Samson*. La scénographie d'Étienne Pluss place l'action dans un décor monumental portant les traces de la catastrophe conclusive, tandis qu'une création en *sound design* crée une synergie sonore entre l'espace où se déroule l'intrigue et l'environnement des spectateurs.

Une intrigue simple et forte, une musique parfois peu ou pas connue, mais toujours saisissante, permettent ainsi de renouer avec l'idéal voltairien de tragique intense et spectaculaire, d'un sublime naïf proche de l'oratorio.

Ce programme de salle reprend les textes du programme du Festival d'Aix-en-Provence, élaborés en 2024 avec l'équipe de création de *Samson*, actualisés pour la présente édition.

JE ME BORNE À DIRE QUE POUR MOI MA FORCE MÊME
EST MA MORT.

N'EST-ELLE DONC PAS LA SOURCE DE MES MAUX,
SI NOMBREUX ET SI GRANDS QUE CHACUN D'EUX
POUR LE PLEURER DEMANDERAIT TOUTE MA VIE ?
MAIS, Ô LE PREMIER DE TOUS, Ô PERTE DE LA LUMIÈRE,
C'EST TOI SURTOUT QUE JE DÉPLORE !

AVEUGLE AU MILIEU DE MES ENNEMIS !

Ô VOUS, VOUS, PIRES QUE LES CHÂÎNES :

PRISON, PAUVRETÉ, VIEILLESSE !

L'ŒUVRE PREMIÈRE DE DIEU, LA LUMIÈRE, ELLE EST ÉTEINTE
POUR MOI !

JOHN MILTON, SAMSON AGONISTE (1671)
TRADUCTION DE JOSEPH D'AVENEL, 1860



ARGUMENT

Dans le présent.

La mère de Samson arrive sur la scène du crime : c'est là que son fils a commis un attentat-suicide, entraînant dans la mort des centaines de personnes. Elle tente de comprendre son acte et commence un voyage dans le passé.

Elle a toujours désiré avoir un enfant, et puis – après des années, comme par miracle – elle tombe enceinte, dans de mystérieuses circonstances. Elle ne tarde pas à constater que son enfant possède des dons particuliers. Le jeune Samson est déjà doué d'une force proprement surhumaine, ce qui l'inquiète parfois lui-même. Nous sommes en temps de guerre, alors en présence de la force de Samson, on se sent en sécurité. Mais il fait peur aussi, et on commence à l'éviter : un héros solitaire.

Samson l'Hébreu tombe amoureux pour la première fois – de Timna, une Philistine. Au cours de la noce se produit un esclandre. Samson réagit avec une violence démesurée. Timna ainsi que son meilleur ami, Elon, sont choqués; ils prennent leurs distances. Même sa mère se détourne de lui. Elle a de plus en plus de mal à comprendre ses accès de violence. C'est comme s'il était dépassé par ses propres forces.

Samson se retire alors du monde et mène la vie d'un ermite. C'est dans cette solitude qu'il rencontre ses démons intérieurs, qu'il se radicalise et retrouve le chemin de la force. De nouvelles explosions de violence menacent les Philistins. Ces derniers lui tendent alors un piège : ils lui envoient la séduisante Dalila. Elle a pour mission, contre rémunération, de découvrir le secret de sa force mystérieuse.

Cependant Samson garde bien son secret et Dalila doit le presser sans cesse de questions. Ils finissent par tomber amoureux l'un de l'autre et Samson lui révèle que toute sa puissance réside dans sa chevelure qu'il ne rase jamais. Comme autrefois sa mère, Dalila l'endort en le berçant, puis le dépossède de sa force – en lui coupant les cheveux. Les Philistins, qui étaient à l'affût, s'emparent alors de lui et l'aveuglent. Dalila, désespérée par sa trahison, se tue.

Une grande fête chez les Philistins. Au plus fort de la soirée, on présente Samson comme l'attraction principale à l'amusement de tous et on l'humilie. Déployant alors toutes ses forces, Samson accomplit un ultime acte de cruauté : il se tue en entraînant tous les autres dans la mort.

La mère de Samson, en pleurs, stupéfaite par cette horreur, s'interroge sur l'origine et le destin funestes de son enfant.

Par Yvonne Gebauer, dramaturge auprès de Claus Guth pour *Samson*
Traduction de Pascal Paul-Harang



LES PLÉIADES

Chaque production lyrique est accompagnée de Pléiades qui prolongent et enrichissent le contenu de l'œuvre à l'affiche.

L'APRÈS-SPECTACLE

Rencontrez les artistes à l'issue de la représentation.

ANIMÉ PAR **Agnès Terrier**

19.03.25

Durée : 45 min

Gratuit

Salle Favart

MASTERCLASSE DE L'ACADÉMIE

Raphaël Pichon

Avec les artistes de l'Académie de l'Opéra-Comique.

20.03.25 ^{13H}

Durée : 1h

Tarifs : 5 € / Gratuit pour les étudiants

Foyer

NOCTURNE

Récital Rameau

Pièces à deux clavecins - **Jean-Philippe Rameau**

À l'issue de la représentation, avec **Pierre Gallon** et **Ronan Khalil**

21.03.25

Durée : 1h

Tarifs : 5 € / Gratuit pour les étudiants

Foyer

VOIX EN PARTAGE ^{FAMILLE}

Découvrir le répertoire lyrique dans le public, c'est bien, mais le pratiquer en chantant, c'est encore mieux! Venez le vivre et l'apprendre lors de ces ateliers participatifs, seul ou en famille, à partir de 6 ans.

CHEFFE DE CHŒUR : **Iris Thion-Poncet**

28.03.25 ^{10H (SCOLAIRES)}

29.03.25 ^{15H}

Durée : 1h

Tarifs : 10 € / 6 € (scolaires)

Salle Bizet



INTENTIONS

«Tout m'alarme et me nuit,
tout, jusqu'à ma puissance,
Répand autour de moi le trouble
et la terreur.»

SAMSON, ACTE III



LA FORCE DE L'OPÉRA

ENTRETIEN AVEC RAPHAËL PICHON
DIRECTEUR MUSICAL

POUVEZ-VOUS RETRACER L'ARCHÉOLOGIE DE CE *SAMSON* ?

Dans le monde de l'opéra, les projets les plus passionnants naissent dans un savant mélange de confiance et d'intuition. Confiance, tout d'abord : il s'agissait de ma cinquième collaboration avec le Festival d'Aix-en-Provence. Intuition de Pierre Audi, ensuite, de me faire rencontrer Claus Guth, avec l'envie de susciter l'échange. Un échange qui a pris la forme d'une discussion plus longue et compliquée que prévu. Parce qu'il y a eu un vrai coup de foudre artistique et humain entre nous deux, un vrai désir ; mais qui nous a rendus peut-être plus exigeants encore sur la nature du projet auquel nous voulions donner naissance.

Au bout d'un moment passé à chercher l'œuvre dont nous pouvions nous emparer, nous nous sommes mis à tourner en rond : nous ne trouvions pas la petite épiphanie indispensable, cet «Eureka!» qui résulte du fait que les planètes s'alignent avec une sorte d'évidence. Mais, un jour que nous étions un peu dans l'impasse, j'ai demandé à Claus : «Et si tu t'affranchissais de la donnée musicale et ne retenais que la figure ou le thème que tu aimerais porter sur scène, qu'est-ce que ce serait?» Et la première réponse de Claus a été – je n'enjolive pas : «Samson!» Il semblait fasciné par cette figure telle qu'elle apparaît dans le Livre des Juges en particulier, et aussi dans l'oratorio de Haendel.

Il se trouve qu'à ce moment-là Claus était attiré par le répertoire baroque français et que nos échanges tournaient avec insistance autour de Rameau. Si bien que, quand il a évoqué la figure de Samson, mon sang n'a fait qu'un tour. J'entretiens en effet depuis de nombreuses années un rapport fantasmatique avec l'une des plus fascinantes chimères de l'histoire de l'art lyrique : *Samson*, opéra de Rameau sur un livret de Voltaire, qui a été perdu mais qui aurait pu représenter l'une des grandes révolutions de la tragédie en musique française au XVIII^e siècle – un bouleversement qui n'advient finalement que quelque trente ans plus tard, avec l'arrivée de Gluck à Paris.

Tout de suite Claus m'a fait confiance sur l'idée qu'un fil pouvait être tiré, qu'il y avait là quelque chose de passionnant à creuser.

VOUS ENTRETENEZ UN RAPPORT PRIVILÉGIÉ AVEC L'ŒUVRE DE RAMEAU.

Claus avait très envie que nous nous emparions de *Castor et Pollux* mais je dois reconnaître que j'ai fait un peu de résistance pour le contexte qui était le nôtre. C'est la conséquence d'une longue relation passionnée à Rameau dans laquelle une pointe de frustration avait percé. Rameau fait en effet partie des compositeurs qui m'ont très

jeune fasciné : il a bercé mon adolescence; c'est le premier compositeur dramatique que nous avons abordé avec Pygmalion et nous avons eu la chance de donner en scène ou en concert l'intégralité de ses tragédies en musique – à l'exception des *Boréades* qui est une œuvre un peu à part. Mais toujours avec le sentiment que, si l'on a affaire à l'un des plus grands compositeurs français – capable de faire naître un feu d'artifice, un kaléidoscope de possibles d'une richesse dramatique incroyable, allant du plus rugueux et du plus noir au plus jubilatoire –, il ne s'est que rarement trouvé confronté à un livret à la hauteur des ambitions de sa musique.

Et, lors de mes échanges avec Claus, cette résistance s'est donc exprimée de la manière suivante : si j'avais l'opportunité de travailler avec un metteur en scène comme lui, alors il fallait trouver un drame complexe et exigeant, capable de creuser aussi profond que le fait cette musique par son éloquence incomparable. C'est ainsi que le « projet *Samson* » a pu se révéler dans toute sa force et sa pertinence. Car, derrière cet opéra perdu, on trouve

une histoire d'une puissance exceptionnelle – avec des résonances particulières aujourd'hui, comme le cherchait Voltaire en son temps.

En effet, à l'époque où Rameau entama sa carrière lyrique en 1733 avec *Hippolyte et Aricie*, Voltaire portait un regard très critique sur la tragédie en musique française. Il trouvait qu'elle s'était éloignée d'un certain idéal tragique illustré par Corneille ou Racine, qu'elle était devenue très artificielle – cédant une trop large part aux chanteurs, aux danseurs, aux divertissements, préoccupée avant tout de sacrifier au plaisir et à tous les passages obligés qui permettent à un opéra de trouver le succès; mais qu'elle n'était finalement plus en capacité d'édifier – d'élever et d'éduquer : de poser des questions ou de permettre d'en poser.

Peut-être que, dans le monde qui est le nôtre aujourd'hui, cette quête est toujours aussi valable, voire essentielle. C'est ainsi que cette histoire a pu commencer.



MIRCO PALAZZI (ACHISCH) AVEC RAPHAËL PICHON

QUE SAVONS-NOUS DE *SAMSON*, CET OPÉRA PERDU DE RAMEAU SUR UN LIVRET CENSURÉ DE VOLTAIRE ?

Nous sommes en 1733, au moment où la carrière opératique de Rameau va prendre son envol. À cette date, Voltaire n'est plus un inconnu sur la place de Paris, il est déjà un peu dans l'œil du cyclone : il dérange, on le sait corrosif, capable de s'aventurer sur des terrains glissants aux yeux de la censure de l'époque. De son côté, Rameau a fait ses preuves avant tout dans le domaine théorique, mais aussi dans ceux de la musique de clavecin et de la cantate. En revanche, et malgré son attirance pour le genre, il ne s'est toujours pas illustré sur une scène d'opéra. Sa quête d'un livret a d'ailleurs été pendant longtemps laborieuse. Et puis arrive finalement ce météore qu'est *Hippolyte et Aricie*.

La première réaction de Voltaire face à cet opéra extraordinaire – parce qu'il assiste à la première –, c'est beaucoup de condescendance : « Qui est ce Monsieur Rameau ? C'est un pédant en musique. Il est exact et ennuyeux. »

Le succès d'*Hippolyte et Aricie* grandissant, et sûrement du fait de ses différentes rencontres avec Rameau, un déclic se fait, la glace se brise entre eux. Cette condescendance se transforme bientôt en fascination totale pour finir par déboucher sur une proposition du type : « Monsieur Rameau, vous êtes un grand génie, mais pour que celui-ci soit total, il faut que vous embrassiez une cause plus grande que celle que vous avez considérée jusqu'ici. Je propose de vous écrire un livret ; je vais choisir un sujet biblique et vous faire aussi la liste de mes doléances. »

C'est en somme – si je grossis le trait – le plan de bataille d'une révolution que Voltaire soumet à Rameau et qu'il aurait pu lui présenter ainsi : « Pour cela, je voudrais que l'opéra soit plus compact, plus bref, qu'il n'abuse pas du récitatif et que celui-ci se limite à ce qui est réellement nécessaire. Nous allons également donner un rôle plus important au chœur : au lieu de le cantonner à un rôle épisodique d'illustration ou de célébration, remettons-le au centre de l'action. Mettons également fin à ce monopole des hautes-contre et des ténors dans les premiers rôles : retrouvons la grande basse-taille française de la fin du XVII^e »



JARRET OTT (SAMSON) À GAUCHE



RAPHAËL PICHON
AVEC JULIE ROSET
(TIMNA)

siècle [cet équivalent de notre baryton d'aujourd'hui]. Mais aussi, arrêtons d'entre couper l'action d'in vraisemblables pas de côté pendant lesquels on laisse la danse s'exprimer de longues minutes, et donc briser l'arc et la tension générale de l'œuvre. Enfin, affranchissons-nous du *lieto, fine* festif attendu au cinquième acte et assumons la fin tragique et spectaculaire que nous propose le drame!»

Il s'agit pour ce faire de retrouver un type de discours musico-théâtral à la fois plus concentré et plus varié : une forme très libre – qui pourrait faire penser à l'opéra italien d'un Cavalli par certains aspects – où, d'un petit récitatif on passe à un air bref qui se transforme en duo, puis en trio, débouchant ensuite sur un chœur, *etc.* ; une forme très vivante et peut-être plus dramatique.

Rameau semble emballé puisqu'il accepte la proposition. Il discute plusieurs paramètres, notamment le fait que Voltaire voulait également faire disparaître le prologue, mais obtient gain de cause à force d'insistance. Ironie de l'histoire : quelques années plus tard, en 1749, le même Rameau fera disparaître à son tour le prologue dans sa nouvelle tragédie en musique *Zoroastre*.

Les voici donc lancés dans l'aventure. Voltaire écrit le livret, Rameau compose la partition qui est mise en répétition,

mais voilà que la censure s'en mêle. Voltaire essaie de faire jouer ses réseaux pour obtenir des garanties mais le couperet tombe quelques semaines avant la première : « Il est hors de question, messieurs Voltaire et Rameau, que cet opéra voie le jour, il est indigne des mœurs de notre époque et il ne peut être représenté. »

L'opéra ne part donc pas en répétitions dans les murs de l'Académie royale de Musique, ce qui fait que la partition n'est pas entrée dans la Bibliothèque de l'Opéra, empêchant qu'on en garde la trace aujourd'hui.

QUELS ÉTAIENT LES GRIEFS DE LA CENSURE ?

Nous ne disposons malheureusement pas de détails. Mais le grief principal est limpide : l'on taxe Voltaire d'impiété, d'avoir osé prendre tant de largesses avec la vérité biblique. Il semble en effet que Voltaire ait opéré un « mariage » extrêmement libre et jugé très peu heureux du profane et du sacré : des miracles d'autres prophètes attribués délibérément à Samson ; des détails bibliques du Livre des Juges revisités, une relation amoureuse avec Dalila largement développée et fantasmée ; bref, une forme d'irrévérence au texte sacré qui lui sera fatale.





RÉPÉTITIONS AU PETIT THÉÂTRE DE L'OPÉRA-COMIQUE, FÉVRIER 2025

Un autre aspect intéressant et pointé par plusieurs spécialistes ayant travaillé sur le *Samson* de Voltaire relèverait du politique. En effet, certains vers de *Samson*, conservés dans la version publiée et que nous connaissons aujourd'hui, excitent par la bouche de Samson lui-même une verve presque prérévolutionnaire. «Peuple, éveille-toi, romps tes fers, Liberté!». On peut facilement imaginer la censure vouloir se tenir à l'écart d'un tel propos! Et donc la censure tombe et la déception est immense. On remet pourtant le travail sur le métier, on réessaie deux ans plus tard, mais le verdict tombe de nouveau, sans appel : Voltaire comprend que ce projet ne verra jamais le jour.

Quelques années plus tard, il assiste à la première de *Castor et Pollux* à l'Opéra de Paris et écrit le lendemain une lettre à l'un de ses amis en lui confiant : «Quel choc! Quelle tristesse! Ce grand chœur extraordinaire "Que tout gémissé!"» – une grande marche funèbre devenue une page célèbre de *Castor et Pollux* – «quand je pense qu'il ouvrirait notre *Samson* : c'étaient les Israélites pleurant et dénonçant leur captivité!» Découvrir cela m'a stupéfié. Je me suis dit : «Ah oui, en fait, ce grand chœur de *Castor et Pollux* que

l'on apprécie tant, eh bien il était dans *Samson*!» Ce fut le point de départ de l'idée qu'il y avait peut-être là une enquête à mener, quelque chose à imaginer. L'exploration de toute une série de correspondances – entre Voltaire et Rameau ou entre l'un ou l'autre et certaines de leurs connaissances –, la consultation d'un certain nombre de travaux universitaires – plusieurs chercheurs, notamment Catherine Kintzler et Sylvie Bouissou, ont mené des études absolument passionnantes sur le sujet – ont confirmé cette intuition : Rameau a réutilisé une très large part de la musique de *Samson* dans des œuvres ultérieures.

Lesdites correspondances révèlent qu'il en était extrêmement fier. Quant à ceux qui ont pu entendre des exécutions partielles de l'opéra, ils sont unanimes pour dire que sa musique était extraordinaire. Parmi ces œuvres, citons notamment : la dernière entrée des *Indes galantes*, «Les Incas du Pérou» (1735); un opéra plus méconnu, *Les Fêtes d'Hébé* (1739); *Zoroastre* (1749 et 1756), qui est peut-être mon œuvre préférée de Rameau; *Castor et Pollux* (1754), etc. On sait que certains airs ont également été réutilisés dans des collaborations entre Rameau et Voltaire

presque vingt ans plus tard (*Le Temple de la Gloire* et *La Princesse de Navarre*, 1745). Je me suis également abondamment appuyé sur «Anacréon», une entrée assez peu connue des *Surprises de l'Amour* (1757), dont le rôle-titre est tenu par une basse-taille et non l'habituelle haute-contre, *etc.* À partir de toutes ces informations – sans entrer dans le détail de chaque page –, il m'a semblé singulièrement excitant de jouer au détective et de voir si, par extraordinaire, il était possible de faire naître une partition de ce *Samson* perdu.

Si bien que j'ai consacré plus de deux ans à ce passionnant et tentaculaire jeu de piste, dont les règles du jeu étaient claires : une reconstruction au sens scientifique du terme est impossible, mais un magnifique projet peut en découler en cherchant à en restituer l'esprit, la modernité et la verve !

QUELLES INTENTIONS VOUS ONT GUIDÉS, CLAUS GUTH ET VOUS, POUR CE PROJET ?

Revenons à l'intuition et au désir premiers : recréer l'opportunité de mettre la musique de Rameau en face d'un grand drame, faire allégeance à son œuvre, procéder

à une déclaration d'amour pour sa musique en la mettant en présence d'une histoire essentielle. C'est le cas avec *Samson*, récit assez unique dans la Bible de ce qui pourrait être considéré comme le premier exemple de «kamikaze» de l'histoire : la trajectoire fulgurante d'un prophète jusqu'à son sacrifice final – un suicidé faisant tomber avec lui les ennemis responsables de la captivité de son peuple. Le thème central est celui du fanatisme, avec tous ses linéaments psychologiques, politiques, religieux. C'est une histoire absolument universelle.

Ce qui a motivé ce projet n'est donc pas une démarche de type muséal ou archéologique – même s'il faut passer par des étapes scientifiques indispensables. Ce qui a guidé nos choix fut le désir de servir l'esprit et non la lettre du projet d'origine – parce que l'exercice scientifique de reconstitution ne fonctionnerait pas : nous n'avons pas assez de matériau ni de certitudes pour cela. D'aller au terme de cette réforme radicale et drastique de l'opéra que Rameau et Voltaire appelaient de leurs vœux sans avoir pu la mener à bien, en profitant du fait qu'aujourd'hui nous n'avons plus à craindre le couperet de la censure.



Notre travail s'est toutefois vite trouvé confronté à une autre difficulté, c'est qu'outre la partition, nous avons également perdu le livret d'origine. Mais nous en possédons malgré tout une version ultérieure. À la fin de sa vie, Voltaire décide en effet de publier une anthologie de ses œuvres dans laquelle il inclut le livret de *Samson*. Mais à cette époque, sa soif de reconnaissance semble avoir pris le pas sur le reste, il est devenu plus «politiquement correct», et ce livret n'est plus celui d'origine mais une version adaptée – afin d'être incluse dans cette anthologie sans faire de remous.

Ce livret, s'il est peut-être très éloigné de celui ayant servi à la composition de la partition, n'en fournit pas moins un certain nombre d'informations essentielles : un champ lexical, des expressions, des manières de s'adresser à Dieu, mais aussi les noms, portraits, motivations et parcours de différents personnages, et surtout une fin – un élément décisif puisqu'il s'agit d'un cas unique de tragédie en musique se terminant de manière extrêmement noire et réaliste, avec, dans les dernières notes, la destruction du temple par Samson. C'est-à-dire dans le chaos absolu, sans un finale heureux de convention qui pourrait venir amoindrir la force du drame : quelque chose de tout à fait impensable pour l'époque.

Nous avons donc en main toutes ces informations mais, très vite, nous nous rendons compte que vouloir essayer d'utiliser le texte de Voltaire pour le mettre sur la musique est impossible. Je passe donc un peu plus d'un an à lire et relire tout Rameau – en priorité les œuvres dont on sait qu'elles ont bénéficié de la partition de *Samson*; puis, peu à peu, tout le reste. Je me crée ainsi une sorte de banque de données que je vais pouvoir mobiliser au gré de mes intuitions et des situations dramatiques auxquelles je vais me trouver confronté.

Je vous donne un exemple très simple : dans l'entrée «Les Incas du Pérou» des *Indes galantes*, on trouve une scène très impressionnante chantée par le personnage de Huascar, lui aussi basse-taille, et qui lui aussi se suicide – en se jetant dans un volcan. La musique de cette scène est proprement stupéfiante et, pour moi, il est apparu peu à peu évident qu'elle avait été utilisée dans *Samson* pour la scène finale de la destruction du temple. C'est ainsi que, pour cette scène-là, j'ai commencé à assembler une première mosaïque. Et ainsi de suite.

Pour avoir le meilleur scénario que l'on puisse imaginer – le plus honnête mais aussi le plus tendu et le plus «musclé» –, Claus a eu l'intuition très forte et très évidente qu'il fallait



RÉPÉTITIONS AU
PETIT THÉÂTRE DE
L'OPÉRA-COMIQUE,
FÉVRIER 2025



ANDRÉA FERRÉOL (LA MÈRE DE SAMSON)

revenir à la Bible, à cette forme de radicalité que Voltaire avait probablement délaissée, en suivant à la lettre le Livre des Juges. Aidé de sa dramaturge Yvonne Gebauer, nourri également par nos échanges sur la musique, il a écrit un scénario. À partir de ce canevas, nous avons petit à petit tissé notre partition. J'ai repris certaines pages d'autres opéras avec leur texte et, avec la précieuse collaboration d'Eddy Garaudel, nous sommes intervenus sur ces textes pour leur permettre d'épouser notre scénario.

Eddy Garaudel a ensuite réalisé un travail extrêmement minutieux d'adaptation et de réécriture du texte, pour près d'un quart du livret. Les couleurs, les tournures et la langue du livret de Voltaire sont toujours restées au plus proche de nous dans cette démarche. Car il s'agissait évidemment d'être le plus fidèle possible à sa langue, aux expressions et au vocabulaire de cette époque.

C'est ainsi qu'un long et patient jeu de piste s'est mis en place – avec ses navettes régulières entre le scénario et la partition, ses moments de doutes où l'on a tout effacé et tout

recommencé. Il a fallu se préoccuper d'abord du nombre d'actes, de la nature du prologue, de penser la trajectoire d'un personnage au sein d'un acte; puis de l'enchaînement des scènes, de la structuration de chaque scène, en essayant de trouver le plus juste chemin de l'une à l'autre; et aussi du champ des tonalités et de leurs enchaînements – afin d'aboutir à la partition la plus organique qui soit, qui laisse les coutures les moins apparentes possible. Pour donner la sensation d'être plausible et embarquer le public dans cette histoire extrêmement électrique au moyen d'un arc tendu au maximum.

COMMENT LES FORCES EN PRÉSENCE – INTERPRÈTES, CHŒUR ET ORCHESTRE – SONT-ELLES MISES À CONTRIBUTION ?

Pour ce qui est des personnages, nous avons là aussi tracé notre propre chemin : entre ceux qui existaient déjà dans la tragédie de Voltaire – en tout cas dans le livret tardif dont nous disposons – et ceux de la Bible, il a fallu trouver une

forme de «réalité». C'est d'abord le personnage de Samson, qui se devait d'être un baryton, donc une basse-taille (Jarrett Ott). C'est ensuite le personnage célèbre de Dalila, qui est un grand soprano : un grand «dessus» comme on les appelait à cette époque (Ana Maria Labin). Et puis il a fallu imaginer un personnage qui puisse synthétiser les différentes histoires d'amour que Samson a eues avant de rencontrer Dalila. Cet autre personnage féminin, Timna, est un dessus un peu plus léger (Julie Roset). Ainsi, deux personnages féminins occupent successivement Samson, comme c'était déjà le cas chez Voltaire : deux histoires amoureuses assez similaires avec, dans la seconde, un degré supérieur de violence.

Ensuite – sur une idée de Claus à qui j'ai parlé d'un indispensable équilibre des voix et des tessitures –, nous avons créé le personnage d'Elon, haute-contre, confident de Samson qui le trahit ensuite pour aller du côté des Philistins. Le roi des Philistins, Achisch, incarnation de l'ennemi, était un autre personnage évident, présent à la fois dans la Bible et chez Voltaire. On compte enfin

quelques petits rôles complémentaires – dont celui d'un ange. Le récit de Samson dans le Livre des Juges s'ouvre en effet par une sorte d'Annonciation : une figure mystérieuse vient annoncer à la mère de Samson que l'enfant qu'elle porte aura une grande destinée; cette figure réapparaît par la suite.

Voltaire voulait que le chœur tienne une place prépondérante dans l'intrigue de ses tragédies, et de *Samson* en particulier : un principe qui ne pouvait qu'être cher à mon cœur. Le chœur est donc l'un des moteurs du drame, que ce soit sur scène ou hors scène, en incarnant les Hébreux ou les Philistins, des ombres, des angelots, *etc.* L'orchestre est quant à lui un «grand orchestre Rameau» comme la tragédie en musique de cette époque l'exigeait – avec cette petite spécificité d'avoir les bois par quatre, ce qui lui donne une densité particulière.

Ce projet, nous l'avons présenté aux artistes quasiment comme s'il s'agissait d'un travail de création – ce qui peut paraître extrêmement excitant, mais aussi quelque



JARRET OTT (SAMSON) À GAUCHE



RÉPÉTITIONS AU
PETIT THÉÂTRE DE
L'OPÉRA-COMIQUE,
FÉVRIER 2025

peu déstabilisant, car ce *work in progress* a connu des ajustements jusqu'au bout. Jusqu'au premier filage, nous n'avions pas encore vraiment idée de la manière dont cela allait sonner. Il fallait accepter la part d'inconnu inhérente à cette aventure.

J'étais très impatient de faire découvrir au public cette partition, qui ne réunit que de la musique absolument extraordinaire. Ceux qui connaissent déjà l'œuvre de Rameau font quand même de nombreuses découvertes parce qu'elle donne à entendre un certain nombre de pages aussi magnifiques que peu connues. Au milieu, on retrouve quand même quatre ou cinq pages très célèbres – je pense par exemple à l'air de *Castor et Pollux* « Tristes apprêts, pâles flambeaux », l'un des plus grands tubes de Rameau – mais qui, se retrouvant dans un contexte inédit, devraient prendre un autre visage, une autre dimension, exprimant quelque chose d'encore plus réel, vrai et intense.

EN QUOI CE PROJET EST-IL RÉSOLUMENT NOTRE « CONTEMPORAIN » – PAR SON SUJET ET PAR SA FORME ?

À l'opéra, la quête d'un sujet qui « percute » le public d'aujourd'hui ne peut naître sans l'assurance que la musique qui le porte va permettre cette « percussion ». Notre intuition pour ce projet vient de là : la certitude que Rameau a composé une musique dont le potentiel dépasse largement tout ce qui lui a été offert comme support dramatique de son vivant. C'est bien de la découverte qu'une telle œuvre percutante aurait pu exister historiquement que peut naître ce type de projet. Mais c'est la profondeur, la complexité et le pouvoir infini de cette musique qui le rendent crédible, comme pour tout projet d'opéra qui se veut reconstitution, pastiche ou montage : cette certitude en la capacité d'un langage musical de venir nous parler au plus profond.

Ce projet a été imaginé avant que la situation au Moyen-Orient entre Israël et la Palestine ne prenne un nouveau tour dramatique. Loin de nous l'idée de nous approcher de trop près d'un terrain comme celui-là : le danger serait immense. La force de l'opéra en général est précisément sa capacité à aborder des situations ou des thématiques contemporaines sans s'en saisir au premier degré. M'intéressent bien davantage les questions liées à l'expression de la foi : l'ambivalence de l'élection divine vécue comme une charge – quand on vous explique depuis tout petit que vous avez un destin et que ce destin doit s'accomplir –, le fanatisme quand cette élection vient épouser une réalité politique terrible qui est celle de la captivité d'un peuple, *etc.*

Tous ces mécanismes, qui semblent malheureusement se répéter dans l'histoire de l'humanité, sont là, en mouvement dans ce drame. Le choix de Claus de rester au plus proche de la Bible permet de lui donner une forme bienvenue d'universalité.

POURQUOI VOUS EST-IL APPARU NÉCESSAIRE D'APPORTER CE TYPE DE PROJET AU PUBLIC D'AUJOURD'HUI ?

J'aime profondément le théâtre, le drame, et plus encore ces moments où la musique vient en démultiplier le pouvoir. La magie de l'opéra, c'est de « nous prendre à revers ». Le génie d'un compositeur tient à cette capacité de faire naître une émotion, une question, un malaise, une joie : autant de moments extraordinairement intenses par le médium de la musique. Bien sûr, ce texte pourrait exister sans les notes, mais parce qu'elle fait exploser ce texte en mille morceaux et le projette à notre figure, la musique nous prend tout d'un coup à revers. C'est cette quête-là qui m'anime, mais elle ne peut se limiter à la musique. Ce sont nos plus grandes questions qui doivent se retrouver face à la musique, parce que l'on peut y trouver des réponses grâce à elle. Ou, à défaut, une oreille, un réconfort. Je crois donc profondément en cette quête inlassable visant à réunir la plus grande musique et les plus grands drames ou les questions les plus essentielles.

Je mettrai cela en résonance avec le constat que l'opéra traverse actuellement, et depuis plusieurs décennies, un

moment particulier de son histoire. Son moteur n'est plus principalement la création, même s'il y a des exceptions, mais le fait d'aller puiser dans le passé : le patrimoine. Si bien que plane parfois le spectre de l'idée que nous allons nous trouver progressivement condamnés à rejouer inlassablement les mêmes œuvres. Et donc que nous vivons dans un moment où il faut requestionner notre répertoire. Qui plus est dans un moment où l'opéra est discuté, parfois pointé du doigt, soumis à des questions récurrentes comme : est-il indispensable ? A-t-il encore quelque chose à nous dire ?

À ces questions et à ces doutes, je répondrai avec assurance et optimisme que, oui, la musique classique et l'opéra ont quelque chose d'unique qui les rend indispensables : une capacité – on en revient à Voltaire – à nous émouvoir, nous édifier, nous enrichir, nous questionner, que ne possède aucun autre art ni aucune autre musique. Et c'est cela le moteur, la poussée originelle d'un projet comme *Samson*.

ENTRETIEN RÉALISÉ LE 28 MARS 2024

par Timothée Picard, dramaturge et conseiller artistique du Festival d'Aix-en-Provence.



RÉPÉTITIONS AU
PETIT THÉÂTRE DE
L'OPÉRA-COMIQUE,
FÉVRIER 2025



ANA MARIA LABIN (DALILA)

FAIRE VIVRE UN MATÉRIAU MUSICAL HISTORIQUE

ENTRETIEN AVEC CLAUD GUTH
METTEUR EN SCÈNE

**AVEC SAMSON, VOUS VOUS AVENTUREZ DANS
LE RÉPERTOIRE DE LA TRAGÉDIE LYRIQUE :
QU'EST-CE QUI VOUS A AMENÉ, AVEC RAPHAËL
PICHON, À CET OPÉRA PERDU DE RAMEAU ?**

La vérité est qu'après une longue phase de prospection du côté du répertoire baroque, de la tragédie lyrique et de l'œuvre de Rameau en particulier, Raphaël Pichon et moi n'avons pas trouvé l'opéra qui comble nos vœux : soit Raphaël ne souhaitait pas reprendre un titre qu'il avait déjà donné, soit c'est moi qui étais sceptique.

Nous touchons là un problème intéressant. Nous sommes en effet tous d'accord pour dire que l'œuvre de Rameau est l'un des grands miracles de l'histoire de la musique : jamais nous ne mettrions en doute sa qualité et l'impact dramatique qu'elle peut avoir. Mais il est nécessaire de réfléchir de temps à autre à une question plus générale : la manière dont il est possible de transcrire, en termes transparents et parlants pour le public d'aujourd'hui, un type de matériau qui – en particulier dans le cas de Rameau

– est très lié à son contexte de réception : le public de son temps comprenait immédiatement des histoires qui étaient parfois inventées pour montrer un nouvel effet sur scène, et il se sentait parfaitement à l'aise en termes de références, notamment mythologiques.

Bien sûr, les metteurs en scène pratiquent depuis longtemps le *Regietheater*, et les musiciens trouvent de nouveaux moyens d'expression pour s'éloigner des clichés. Certains pensent que la musique baroque est ennuyeuse ; d'autres parviennent à la rendre très vivante. Mais on peut se demander si c'est l'unique façon d'aborder la question : si cette recherche perpétuelle d'une nouvelle manière d'interpréter l'œuvre, pour la placer à un endroit supposé la rapprocher de nous, n'est pas, au fond, assez vaine.

C'est ainsi que je vois la manière dont je veux mener mon travail à l'avenir : travailler davantage sur l'invention de formes théâtrales à partir de compositions anciennes, et arrêter de sacrifier trop étroitement à la tradition



ROMAIN GILBERT (REPRISE DE LA MISE EN SCÈNE), MIRCO PALAZZI, GAL FEFFERMAN (REPRISE DE LA CHORÉGRAPHIE) ET JULIE ROSET

de la mise en scène comme processus d'interprétation et d'adaptation d'une œuvre à notre époque.

Donc *Samson*, en tant que projet, ce n'est pas pour moi en premier lieu la mise en scène d'un opéra. C'est en me documentant sur Rameau que j'ai découvert l'existence de ce *Samson*, dont le livret existe mais dont la partition a été perdue. Deux incidences m'ont immédiatement séduit : la première est que si cet opéra est perdu, on pouvait l'aborder non comme une recreation, de toute façon impossible, mais comme une authentique création – avec certaines des pages dont nous savons qu'elles proviennent de la partition d'origine et qui furent réutilisées ultérieurement, combinées à des musiques qui, selon nous, s'intégreraient judicieusement à l'intrigue. Par ailleurs, *Samson* est une histoire biblique, ce qui est très rare dans les opéras de Rameau. Cela a immédiatement attiré mon attention. En effet, les histoires tirées de l'Ancien Testament nous offrent des matériaux archaïques profondément complexes et intéressants, des sujets qui

ne se maintiennent pas à la surface du goût d'une époque, mais qui s'enfoncent dans l'inconscient collectif archaïque. C'est ainsi que m'est venue l'idée de choisir cet opéra perdu plutôt que de proposer la vingtième interprétation d'un opéra célèbre.

QUEL INTÉRÊT PARTICULIER PORTEZ-VOUS AU PERSONNAGE DE SAMSON ?

Samson est une figure très complexe, sauvage, hautement théâtrale. Travailler une telle figure, c'est non pas donner des réponses mais poser beaucoup de questions, aux résonances très contemporaines. En effet, en tant qu'êtres humains, nous venons au monde avec la préoccupation de savoir qui nous sommes, s'il y a un sens à notre présence sur cette terre, un dessein que nous suivons inconsciemment, si tel don en est la manifestation, et ce que nous en faisons. Telles sont quelques-unes des questions fondamentales et très humaines qui sont à la racine de l'histoire de Samson.

Si nous mettons un instant de côté sa dimension supposément divine, Samson apparaît comme un homme doté d'un don extrême : une force incomparable. La manière dont il apprend à se connaître et à connaître les avantages et les inconvénients de ce pouvoir est du plus vif intérêt. D'autant qu'il y a dans ce pouvoir une énergie qui le dépasse, qui le stupéfie parfois, tout comme le stupéfie son propre comportement quand il en use. Il s'agit donc aussi de se demander, à travers Samson, à quel point nous pouvons être les victimes des émotions incontrôlables qui nous guident, et suivre un dessein qui nous échappe – en nous comportant de manière irrationnelle.

L'histoire de Samson – dont le nom dérive de *sémès*, «la lumière» – est d'abord placée sous les meilleurs auspices. Il est présenté comme un envoyé de Dieu, qui l'a choisi en lui conférant une mission extraordinaire. De ce fait, il doit obéir à certaines règles qui sont la conséquence de son statut hors du commun. Son histoire s'ouvre donc de manière idéalisée, avec l'énergie propre aux plus grands héros et tous les signes d'une destinée promise aux plus hauts faits. Pourtant, après une courte période d'ascension,

ce destin s'infléchit et nous assistons à sa chute, à la faillite totale de sa geste héroïque. Étape par étape, ce surdoué va se détruire : une évolution bouleversante à voir.

Bien sûr, cela prend ici des dimensions grandioses et théâtrales. Mais si on y réfléchit bien, c'est une problématique qui parle au cœur de chaque être humain : si telle personne fait preuve de naïveté, si elle n'est pas en mesure de bien jauger ses interlocuteurs, est-ce qu'il n'y a pas un risque qu'elle soit manipulée par d'autres? Ou que cela se renverse en sauvagerie, en réactions agressives et destructrices? Toute l'histoire de Samson se déroule entre les extrêmes : la lumière et les ténèbres. Il n'y a rien de «normal» dans sa vie. Ainsi, le héros solitaire tombe amoureux comme cela ne lui est jamais arrivé auparavant. Il se bat pour cet amour, et puis soudain – c'est toujours la même configuration qui se répète – quelque chose se déclenche en lui, certaines vieilles blessures resurgissent, les pires énergies remontent à la surface. Et il provoque un carnage, laissant un champ de ruines derrière lui. Puis, il retourne à sa solitude en essayant de comprendre et de se reconstruire : «Que m'est-il arrivé? Était-ce moi ou





FRANCESCO
PACELLI
(DANSEUR),
JULIE ROSET
ET HUGO COLLIN
(DOUBLURE
DE SAMSON)

quelqu'un qui agissait à travers moi? Qui suis-je?» Avec Dalila, l'histoire recommence. Dès lors, il est hanté par la question de savoir : «Puis-je vraiment me déterminer librement, choisir ma vie, ou suis-je la victime des énergies qui m'habitent?» Tout cela, c'est le volet psychologique ou psychanalytique de la légende et, sur ce plan, les implications sont nombreuses.

Et puis il y a bien sûr l'intérêt suscité par la fin de Samson : cette séquence spectaculaire de la destruction du temple, qui a également marqué l'histoire de la peinture, ce chapitre épique consacré à un homme isolé qui se tue et, ce faisant, tue des centaines de personnes avec lui : premier exemple fascinant et terrifiant, dans la littérature, d'un meurtrier par suicide. On peut l'approcher de différentes manières et, notamment, d'une manière «criminologiste» – en partant de cet acte terrible et en remontant pas à pas l'histoire de celui qui l'a commis – comme dans une opération de «profilage» : qui est cet homme? Pourquoi cela s'est-il produit? Quelles sont les expériences marquantes, les déceptions qui l'y ont mené? Quand et comment s'est jouée la scène décisive infléchissant le cours de sa vie jusqu'à le pousser à commettre un acte aussi horrible?

L'histoire de Samson possède enfin un ancrage géographique qui n'est pas anodin pour nous aujourd'hui, puisqu'elle se déroule à Gaza. Ce thème, tragiquement lié à cette partie du monde – bien que sous un angle différent qui empêche toute équivalence trop frontale avec notre époque –, invite tout de même à se poser cette question intéressante et aujourd'hui délicate : avons-nous besoin de comprendre les individus qui agissent de cette façon? De tirer des leçons de leur histoire? Je ne fais que poser des questions. Parce que, dans les guerres en cours actuellement, tout semble soudain avoir des accents très bibliques : il est beaucoup question de justice, de vengeance; nous pourrions trouver des solutions, des compromis, mais l'heure actuelle n'est pas à la discussion; elle est à la lutte pure et simple.

L'acte fondateur de *Samson* donne l'impression que nous ne sommes pas complètement sortis de cette histoire.

QUEL SCÉNARIO ORIGINAL AVEZ-VOUS IMAGINÉ ?

Ce qu'on connaît généralement de l'histoire de Samson, à cause des nombreuses adaptations musicales ou



RÉPÉTITIONS AU
PETIT THÉÂTRE DE
L'OPÉRA-COMIQUE,
FÉVRIER 2025

cinématographiques, c'est l'épisode avec Dalila. Mais dans la Bible, il s'agit seulement des dernières pages, et certaines des histoires qui précèdent sont beaucoup plus richement développées. J'ai donc pensé que ce serait certes difficile, mais aussi productif et inspirant, de revenir à l'Ancien Testament – texte dont, à l'heure actuelle, je ne peux toujours pas me détacher : savoir comment traduire au théâtre certaines expériences que je fais en tant que lecteur de la Bible est en effet une question que je trouve très stimulante.

Ce qui est intéressant, c'est que, d'un côté, la Bible entre dans les détails, comme lors de l'annonce par l'ange de la naissance de Samson – de mon point de vue, il est toujours passionnant de communiquer au public le récit des origines. De l'autre, elle ne nous donne pas l'exposé complet de ce qui s'est passé : elle peut faire un grand saut dans le temps pour s'arrêter soudain sur une petite histoire très poétique, qui se refuse à une analyse simple et une compréhension rapide, une petite parabole énigmatique que vous pouvez scruter et sur laquelle vous revenez parce qu'elle ne délivrera jamais d'emblée sa signification

véritable. J'ai donc cherché à restituer, à partir de la Bible, toute l'archéologie de l'histoire de Samson, mais aussi à renouer avec sa structure narrative caractéristique. Et pour concilier la dimension chronologique avec les ellipses et autres trouées poétiques, j'ai eu envie de donner un rôle central au personnage de la mère de Samson.

J'ai voulu commencer l'histoire par la fin : l'explosion, le lieu du carnage. La mère arrive dans les ruines de cet endroit où son fils a tué tous ces gens et s'est tué lui-même. Un peu comme dans les histoires criminelles, et pour sa propre compréhension, elle a besoin de découvrir ce qui s'est passé, les ingrédients qui ont mené à la catastrophe. Elle se demande aussi ce qu'elle a pu faire pour que son fils finisse ainsi.

Lorsque je regarde l'histoire du point de vue de la mère, je constate que c'est comme le fonctionnement de notre cerveau : au cours de l'année qui suit un drame, nous ne nous souvenons pas de tout ce qui a précédé. Notre mémoire fait de grands sauts. Puis nous nous souvenons soudain d'un détail très étrange, sans savoir pourquoi il

nous revient de manière si forte. J'ai découvert ainsi qu'en racontant l'histoire du point de vue de la mère, je me rapprochais de la manière dont la Bible était écrite.

Nous suivons donc le cheminement de cette mère rassemblant et réinterprétant progressivement ses souvenirs – se demandant par exemple : « Pourquoi la naissance de ce fils était-elle déjà si étrange ? » – à la lumière d'une prise de conscience qui l'amène à jeter un regard différent sur le passé.

Le spectateur suit donc l'histoire de Samson de son enfance à sa mort. Mais certains moments sont au présent : celui de la mère après le drame – qui a quelque chose à voir avec notre époque contemporaine. Je ne donne pas vraiment d'indices sur le moment où les événements se déroulent, mais nous avons affaire à au moins deux strates temporelles : la réalité de la mère, dans quelque chose qui évoque l'époque contemporaine, et ses souvenirs, qui renvoient à un passé non défini.

DANS QUEL DÉCOR ET DANS QUELLE ÉPOQUE TOUT CELA PREND-IL CORPS SUR SCÈNE ?

En mai-juin 2024, lors des répétitions au Festival d'Aix-en-Provence, cette production a été un cas extrême de *work in progress* et c'est la plus belle chose que l'on puisse imaginer. Raphaël venait avec une musique qui l'inspirait, et moi je réagissais en modifiant le scénario. Cela éveillait chez lui de nouvelles idées, et ainsi de suite. Nous avons joué un très beau match de ping-pong.

Pour moi, ce spectacle est comme un énorme rocher que j'ai sculpté patiemment, avec toujours plus de reprises et de précisions. Mais bien sûr, je ne pouvais pas rester dans le processus créatif pour tout, tout le temps : à partir d'un moment, les ateliers devaient réaliser les décors et les costumes.

Très tôt, j'ai eu l'intuition que je devais partir de la cour de l'Archevêché comme lieu. Je voulais en capter la lumière, l'atmosphère sonore, la chaleur dans l'air – à travers une scénographie qui en sortirait presque organiquement :



non pas une installation jaillie *ex nihilo*, mais quelque chose qui se développerait à partir des caractéristiques du lieu lui-même. Notre décor joue donc avec l'architecture et les matériaux que l'on trouve à l'Archevêché, mais détériorés : comme si l'on voyait l'Archevêché en ruines.

Voici donc posés le cadre et l'atmosphère : un lieu après l'explosion finale et, de là, un voyage à rebours dans l'histoire de Samson, grâce au concours des lumières, de la vidéo et du design sonore, mais en revenant toujours au temps présent de la mère dans ce lieu détruit. Concernant les costumes, nous avons toujours eu dans l'idée qu'il n'était pas essentiel de parler strictement d'Hébreux et de Philistins, mais seulement de montrer deux groupes en conflit, tout en donnant peut-être quelques indices relatifs à l'histoire biblique. Sachant que ceux-ci doivent également être révélateurs d'une pression et d'une dynamique sociales, car les Philistins étaient ceux qui possédaient les compétences et la richesse, tandis que les Hébreux étaient plutôt des laissés-pour-compte, les défavorisés de l'époque. Nous cherchons donc à rendre

perceptible la rivalité entre les deux groupes, l'un tentant de supprimer l'autre, et Samson qui passe de l'un à l'autre en tombant par deux fois amoureux d'une Philistine. Ainsi ce qui devait être source de paix devient en réalité cause de conflit. Autrement dit, un message politique se greffe à la dimension privée.

Tels sont les faits. Dès lors, il s'agit moins de raconter un récit biblique ou historique, d'accorder de l'importance à la question de l'époque, que de porter l'accent sur les comportements des groupes et des individus. Il s'agit en quelque sorte de créer un jeu d'échecs archaïque, ce qui est bien plus important que de dire que cela se déroule en 2024 ou 2025.

Ce n'est pas mon intention, ni l'intention de quiconque impliqué dans ce projet, de marquer sa sympathie pour un camp plutôt que pour l'autre. Le rapport à la figure de Samson elle-même est en jeu, qui est là comme une sorte de monstre suscitant un mélange de fascination et d'horreur. Sa complexité la rend rétive à tout jugement.



D'ailleurs la Bible ne donne aucune indication claire sur ce que nous devrions penser de cet étrange héros. Les spécialistes savent que les écrits bibliques sont généralement constitués de plusieurs strates, à quoi s'ajoute ultérieurement une ultime couche qui tente de donner un sens supérieur à telle ou telle séquence. Mais cette dimension de palimpseste fait que le sens est rarement univoque. Il est par ailleurs assez évident que l'histoire de Samson a la même base que celle d'Hercule dans la mythologie grecque. C'est la réponse d'une autre culture réagissant à un même phénomène.

CE SPECTACLE A-T-IL POUR SEULE FIN DE RENOUER AVEC L'ESPRIT DU SAMSON ORIGINEL, OU BIEN VOTRE PROJET EST-IL PLUS LARGE AU REGARD DE LA SITUATION DE L'OPÉRA AUJOURD'HUI ?

Pour être honnête, il m'est apparu rapidement que cela n'aurait aucun sens pour moi d'essayer de suivre le livret de Voltaire dans le détail : le personnage y possède en effet une dimension très héroïque qui, je pense, était pertinente pour l'époque mais ne l'est plus du tout aujourd'hui. La seule dimension vraiment inspirante, que j'ai remarquée immédiatement, c'est que Voltaire a manifestement sorti Rameau de sa « zone de confort » : la façon dont il commence et termine l'opéra, et saute d'une scène à l'autre, tout cela est très radical par rapport aux conventions de l'époque. S'il y a quelque chose que j'ai souhaité conserver du livret de Voltaire, c'est cet esprit-là.

La chose vraiment excitante, dès lors, est que, ne disposant plus de livret au sens propre, je peux effectuer ma propre proposition. En me demandant par exemple comment je peux aller directement aux thèmes essentiels, mais aussi quand on a besoin de paroles ou non, et même de musique ou d'autres types de sons – comme par exemple des bruits de la nature qui dessineraient une autre ligne temporelle, rendant la musique encore plus étonnante et magique lorsqu'elle revient dans toute sa beauté, sa fragilité, sa brutalité, etc.

Quand on assiste à un opéra baroque aujourd'hui, dès la minute où l'ouverture commence, une certitude s'impose : « Je vais passer une *soirée baroque* ; voyons ce qu'ils en font. » Or c'est un piège selon moi. Ce que j'aimerais, au contraire,

c'est qu'on se dise tout le temps : « Waouh ! Est-ce vraiment du Rameau que j'entends ? Comment se fait-il que cela sonne si contemporain ? » Et peut-être que cela paraît tel parce la musique jaillit d'une scène pendant laquelle des personnages parlent. Ou simplement parce qu'on entend le son d'une eau tombant goutte à goutte. C'est dans une telle manière d'écouter la musique, une telle disposition d'esprit que j'aimerais placer le public : pour qu'il soit conscient à chaque instant, et non seulement au début et de temps à autre, de ce miracle de la musique.

C'est pourquoi j'ai travaillé avec un *sound designer* afin de créer des sortes de silences : non pas une deuxième musique qui entrerait en lutte avec la première, mais qui instaurerait tantôt une forme de contraste, tantôt une forme de dialogue. Non pas comme dans le cadre d'un certain *Regietheater*, où la musique intervient en continu comme une deuxième strate de commentaires, mais à la manière de deux mondes qui interféreraient tout le temps. Il est intéressant d'expérimenter cela avec l'œuvre de Rameau car nous savons à quel point celui-ci improvisait en fonction des réactions de la scène et de la salle : ce n'est pas une musique qui devait rester intacte, c'est une musique qui était censée demeurer vivante. Rameau, avec cet *opéra qui n'existe pas*, nous pousse à imaginer de nouvelles méthodes de narration et manières d'appréhender le matériau musical historique.

ENTRETIEN RÉALISÉ LE 18 MARS 2024

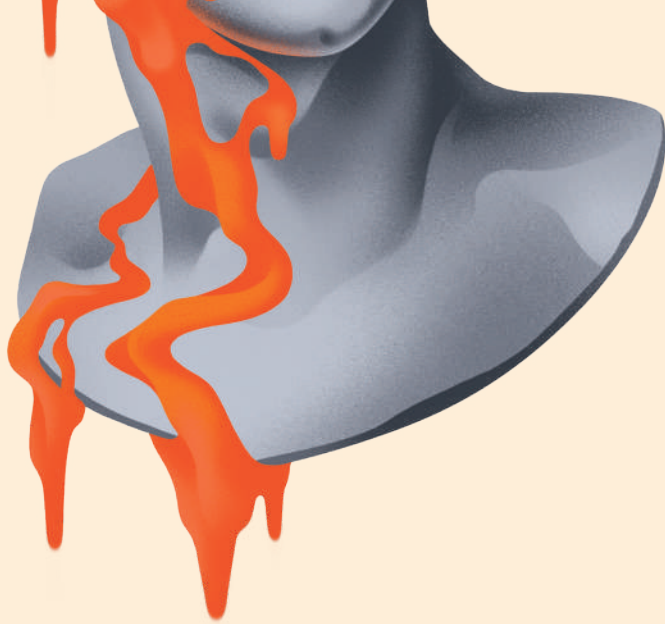
par Timothée Picard, dramaturge et conseiller artistique du Festival d'Aix-en-Provence.





AUX ORIGINES DE L'ŒUVRE





«Cruels tyrans qui réglez dans mon cœur,
Impitoyable haine, implacable vengeance,
Des remords dévorants épargnez-moi
l'horreur,
Ou cédez à leur violence.»

SAMSON, ACTE III



JEAN-PHILIPPE RAMEAU

1683-1764

Jean-Philippe Rameau est baptisé le 25 septembre 1683 à Dijon. Il est le septième des onze enfants de Jean Rameau, organiste de Saint-Étienne et de Saint-Bénigne. Son jeune frère Claude devient un virtuose précoce et sera le père de Jean-François, le «neveu de Rameau» immortalisé par Diderot. Passionné de musique, Jean-Philippe a un tempérament taciturne qui ne l'aide guère à briller. Il est plus intellectuel que virtuose, plus théoricien que mondain.

De 1701 à 1722, soit pendant la première partie de sa vie adulte, Jean-Philippe est un musicien voyageur, probablement très bon improvisateur à l'orgue, mais qui ne laisse aucune composition pour cet instrument. Violoniste dans une troupe milanaise ambulante – son seul bref séjour à l'étranger – puis à Montpellier, il devient organiste à la cathédrale d'Avignon (1702), à celle de Clermont-Ferrand (1702-1706), puis chez les Jésuites de la rue Saint-Jacques à Paris, où il publie son premier *Livre de clavecin* (1706), avant de succéder à son père à l'orgue de Notre-Dame de Dijon (1708-1712). Après quoi il s'établit en 1713 aux Jacobins à Lyon, où il compose ses grands *Motets*. De retour à Clermont en 1715, il écrit son *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* puis... se fait renvoyer en jouant faux pendant les cérémonies de la Fête-Dieu.

Lorsqu'il s'installe à Paris en 1723, Rameau est entré dans sa quarantième année. La publication de son



Traité de l'Harmonie le pose comme savant et sa conception de la musique, fondée sur des critères scientifiques dans le but d'en développer l'expressivité, comme homme des Lumières. Il n'en continue pas moins à avoir pour activité principale, jusqu'en 1738, l'orgue de Sainte-Croix de la Bretonnerie.

Il fait dès 1723 ses débuts de compositeur dans les foires parisiennes, en particulier à l'Opéra-Comique, avec des ariettes et des danses écrites surtout pour les opéras-comiques d'Alexis Piron, un ancien avocat de Dijon. Cette collaboration, qui se prolonge jusqu'en 1744, permet à Rameau d'appréhender le public parisien, de rencontrer des hommes de lettres audacieux et indépendants, et des interprètes stimulants. Rameau compose aussi des cantates – petits opéras de concert – et cherche un livret d'opéra auprès d'Houdar de La Motte et de Voltaire. Aucun de ces grands auteurs ne s'engage volontiers avec un débutant. L'abbé Pellegrin, collaborateur de Montéclair à l'Opéra (alors Académie royale de Musique), lui écrit enfin un livret, *Hippolyte et Aricie*, adapté d'Euripide et de Racine. La partition est créée en 1733 avec un immense retentissement. Ce succès convainc Voltaire : il accepte de travailler avec Rameau et lui propose un livret sur le sujet

«Tous les traits
de son visage étaient
grands et annonçaient
la fermeté
de son caractère,
ses yeux étincelaient
du feu dont son
âme était embrasée,
et il portait dans
la société le même
enthousiasme
qui lui faisait enfanter
tant de morceaux
sublimes...»

HUGUES MARET, ÉLOGE HISTORIQUE DE M. RAMEAU, DIJON, 1766

biblique de Samson. Mais la censure estime que l'opéra fait offense au texte saint. Des extraits de la partition perdue réapparaîtront les années suivantes dans les compositions de Rameau.

À 50 ans passés, il crée désormais presque un ouvrage nouveau par an à l'Opéra, tragédie lyrique ou opéra-ballet, des *Indes galantes* en 1735 à *Dardanus* en 1739. En parallèle, il poursuit ses réflexions et publie en 1737 *Génération harmonique*, ou *Traité de musique théorique et pratique*. En 1736, il a trouvé la sécurité en devenant le compositeur attitré du fermier général (haut fonctionnaire gérant la perception des impôts) Alexandre Le Riche de La Pouplinière, qui entretient un orchestre permanent et le salon le plus brillant de la capitale, rue Neuve-des-Petits-Champs puis rue de Richelieu, et dans son château de Passy. Rameau s'installe chez lui avec sa femme Marie-Louise Mangot, une chanteuse épousée en 1726. Il y fréquente certains des plus grands artistes et penseurs du royaume.

De 1740 à 1745, il suspend sa production d'opéras et d'écrits pour adapter ses œuvres antérieures, fourbir de nouvelles créations, enseigner et animer la vie musicale chez son mécène.

En 1745, son retour est marqué par les créations à Versailles du ballet bouffon *Platée* et de la comédie-ballet *La Princesse de Navarre*, sur un livret de Voltaire, à l'occasion du mariage du Dauphin. À 62 ans, il est nommé compositeur du roi. Son activité trépidante est bientôt épaulée par un fidèle librettiste, Louis de Cahusac. Deux à quatre œuvres nouvelles voient le jour chaque année jusqu'en 1751, dont *Zaïs*, *Naïs* et *Zoroastre*. Il publie en outre deux nouveaux traités, dont la *Démonstration du principe de l'harmonie* en 1750, sans doute avec l'aide de Diderot.

C'est alors qu'éclate la Querelle des Bouffons. En août 1752, l'apparition sur la scène de l'Opéra d'une troupe bouffe italienne, venue représenter du Pergolèse, cristallise de vieux débats opposant les musiques française et italienne. Dans une confusion parfois délibérée, la Querelle oppose, à coups de libelles et de pamphlets, le genre populaire italien (*opera buffa*, comparable à l'opéra-comique français) et le genre noble français (tragédie lyrique, comparable à l'*opera seria*).



Dans ce contexte, Rameau, en position de quasi-monopole à l'Opéra, apparaît en parangon du style français. Formulée par Lully pour Louis XIV, la tragédie lyrique est taxée au mieux de savante, au pire d'artificielle. Les encyclopédistes, qui étaient favorables à Rameau, rallient le genre italien, tellement plus « naturel ». Jean-Jacques Rousseau l'attaque (*Lettre sur la musique française*, 1753), Melchior Grimm le trahit, D'Alembert s'éloigne. Parmi les réponses que Rameau publie alors figurent les *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754) et les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755) dirigées contre Rousseau, qui en est le principal rédacteur musical.

Après plusieurs actes de ballet et *Les Paladins*, une comédie lyrique créée en 1760, Rameau jette ses dernières forces dans *Les Boréades*. Cette splendide tragédie lyrique, dans un goût déjà ancien mais musicalement toujours aussi inventive, est mise en répétitions à l'Opéra au printemps 1764, alors que Rameau vient d'être anobli.

Le 12 septembre 1764, la mort du musicien, âgé de 81 ans, suspend la production. L'œuvre connaîtra sa création scénique en 1982 au Festival d'Aix-en-Provence, sous la baguette de John Eliot Gardiner. Rameau est inhumé à Saint-Eustache et des messes à sa mémoire sont célébrées un peu partout en France.

À la veille de la Révolution française, l'évolution du goût orientera le public vers les opéras de Gluck, au détriment de Rameau. Son œuvre sera négligée jusqu'à l'édition monumentale entreprise à partir de 1895 chez Durand, sous la direction de Camille Saint-Saëns et Vincent d'Indy.



RAMEAU ET VOLTAIRE,
par l'abbé Charles Philippe Campion de Tersan, 1763

«Toute la science possible ne suffit point sans le génie qui la met en œuvre. Ce que j'entends par génie est ce feu intérieur qui inspire des chants nouveaux et toujours agréables; des expressions naturelles et qui vont au cœur. C'est ce divin guide qui brille dans les opéras de M. Rameau, à qui nos oreilles ont tant d'obligation»

ROUSSEAU ET D'ALEMBERT, *ENCYCLOPÉDIE*, VOL. III, ARTICLE
« COMPOSITEUR », 1753

SAMSON, L'ENFANT MAUDIT DE RAMEAU ET VOLTAIRE

PAR SYLVIE BOUISSOU

En quittant son poste d'organiste de la cathédrale de Clermont-Ferrand en 1723, Rameau aspire à conquérir la scène de l'Opéra de Paris. À cette date, sa renommée de compositeur se limite à ses cantates, ses grands motets et son premier livre de clavecin (1706). En revanche, la parution de son *Traité de l'harmonie* en 1722 bouscule la sphère intellectuelle par ses idées révolutionnaires tandis que ses deux livres de pièces de clavecin (1724 et 1729) démontrent avec force ses talents de compositeur qui attisent la jalousie de ses contemporains. Dans ce climat hostile, Rameau ne parvient pas à convaincre un librettiste de lui proposer un livret. Sa sollicitation du dramaturge Houdar de La Motte en octobre 1727 reste infructueuse. Lassé, Rameau se concentre alors sur ses travaux théoriques et engage un bras de fer contre Montéclair, porte-drapeau de ses opposants, sous forme de polémiques publiées dans le *Mercur de France* à partir de 1729. Les deux musiciens s'y affrontent au sujet du concept de «basse fondamentale» et des méthodes traditionnelles d'enseignement du clavecin et de composition que Rameau juge inefficaces et conservatrices : «Leurs connaissances ne sont propres qu'à eux seuls, ils n'ont pas le don de les communiquer. [...] la musique est une science qui doit avoir des règles certaines; ces règles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques.»¹



SIMON-JOSEPH PELLEGRIN,
portrait anonyme, 1739

¹ Rameau, *Traité de l'harmonie*, Préface, p. 2 et 3, n.c.

Dès lors, les ennemis de Rameau s'emparent de cette perche tendue, qualifiant le compositeur plus géomètre que musicien, et de surcroît politiquement incorrect. Alors que ce dernier semble résigné à ne pas écrire d'opéra, la création en 1732 de *Jephté* de Montéclair sur un livret de Pellegrin – homme d'église défroqué et audacieux au point de proposer à la très conservatrice Académie royale de Musique un poème sur une thématique biblique – va motiver Rameau à démontrer à ses détracteurs que sa science de l'harmonie peut apporter au genre lyrique un renouveau extraordinaire et des émotions encore insoupçonnées. Sur un livret de Pellegrin, le choc esthétique que provoque la création d'*Hippolyte et Aricie* en 1733 est à la hauteur de l'audace de l'œuvre, mais engendre un flot d'incompréhensions et de critiques acerbes : « La toile fut à peine levée, qu'il se forma un bruit sourd, qui croissant de plus en plus, annonça bientôt à Rameau la chute la moins équivoque. [...] Un revers si peu mérité l'étonna sans l'abattre. »²

Toutefois, le scandale d'*Hippolyte et Aricie* n'entame ni l'élan ni la détermination de Rameau à poursuivre dans cette voie lyrique. Pour *Samson*, sa seconde tragédie, il projette un sujet tiré de l'Écriture sainte, comme *Jephté*, relatant les relations intimes entre le héros éponyme et Dalila. Contre toute attente, Voltaire accepte d'en écrire le livret. Pouvait-on imaginer binôme plus provocateur que l'association d'un musicien déjà fortement controversé avec un philosophe anticlérical pour illustrer un épisode de la Bible sur la scène de l'Opéra de Paris, réputée pour ses débauches et son libertinage ? Dans le terreau d'échanges houleux, aspirant à réformer le genre lyrique, l'enfant conçu par Rameau et Voltaire voit le jour en 1734, mais sous le sceau de la malédiction.

LES DEUX VERSIONS DE SAMSON

Au lendemain de la première d'*Hippolyte et Aricie*, Voltaire rend compte à son ami Cideville de son impression mitigée sur la musique d'un « nommé Rameau, homme qui a le malheur de savoir plus de musique que Lully. C'est un pédant en musique. Il est exact et ennuyeux. » (*Correspondance*, La Pléiade, lettre n°440)



VOLTAIRE
par Nicolas de Lagillière, années 1720

Pour autant, le succès grandissant d'*Hippolyte et Aricie* le fait changer d'avis promptement, au point de vouer dorénavant au compositeur une admiration sans borne. Si bien que le 20 novembre 1733, Jean Baptiste Nicolas Formont, ami et correspondant de Voltaire, confirme son engagement : « Notre ami [Voltaire] fait un nouvel opéra intitulé *Samson* pour Rameau pour lequel il s'est engoué après avoir été si dégoûté. [*Hippolyte et Aricie*] a beaucoup repris faveur et comme ce qui plaît dans son opéra sont les trios, chœurs, airs de caractère, etc., il ne mettra dans son opéra que très peu de récitatif, et tâchera de ménager au musicien les occasions d'exercer la sorte de talent qu'il a. »³

² Maret, *Éloge historique de M. Rameau*, Dijon, Causse ; Paris, Delalain, 1766, p. 29.

³ Cité par Goulbourne (éd.), *Samson*, dans *Writings for music*, 1720-1740, t. 18c, 2008, p. 193.

À peine le projet est-il formé que Rameau manifeste son impatience auprès de Voltaire qui, en décembre 1733, tente de modérer son ardeur et l'alerte sur les risques d'une censure : «Je vous ai déjà dû convaincre mon cher Rameau que je n'ai travaillé au poème de *Samson* que pour votre réputation et pour votre avantage. Je n'attends assurément aucune gloire de mon travail; je n'ai craint que le désagrément d'un mauvais succès. Votre musique est admirable mais cela même vous fait des ennemis et des ennemis cruels. Je devrais en avoir moins que vous si on en a à proportion des talents. Cependant les miens ont poussé la calomnie jusqu'à dire qu'il y a des impiétés dans *Samson*. [...] mais vos lettres réitérées me pressent avec tant d'insistance et vous êtes tellement persuadé qu'il y va de votre intérêt de donner votre opéra cet hiver qu'il faut bien que je vous sacrifie toutes mes répugnances.» (*op. cit.*, lettre n° 459)

En dépit des «répugnances» de Voltaire, Rameau obtient le poème au cours de l'hiver 1733 et le met en musique en moins de six mois, comme le confirment les *Anecdotes ou lettres secrètes* du 9 août 1734 : «La musique du nouvel opéra de *Samson* de Voltaire est finie. On ne dit pas grand bien des paroles. Ce n'est pas là le plus grand mal : l'examineur y trouvera de ces défauts qu'on ne peut passer; le profane y est confondu avec le sacré, de sorte que l'Écriture sainte s'y trouve si absolument défigurée, qu'on prétend qu'il faudra refondre entièrement ce poème.»⁴

Ainsi, les craintes de Voltaire se vérifient. le mois suivant M^{me} du Châtelet, non sans ironie, ne cache

⁴ *Anecdotes ou lettres secrètes sur divers sujets de littérature et de politique*, 1734-1736, t. 2, p. 407.



LECTURE DE LA TRAGÉDIE L'ORPHELIN DE LA CHINE DE VOLTAIRE DANS LE SALON DE M^{ME} GEOFFRIN, par Debucourt d'après Lemonnier, 1755

ni son inquiétude ni son agacement face à l'esprit obtus des examinateurs : « Il n'est pas encore sûr que nous ayons *Samson* cet hiver ; la Sorbonne l'examine, on dit que l'on y attribue les miracles de Moïse à Samson et que le feu du ciel qui désola la contrée des Philistins tomba premièrement sur la gauche, au lieu que dans l'opéra on le fait commencer par la droite, ce qui, comme vous le sentez bien, est une grande hérésie ; et de plus il n'ébranle qu'une colonne pour faire tomber le temple de Dagon, et dans l'Écriture il en ébranla deux ; vous sentez bien que cela ne peut pas passer dans un état bien policé. » ⁵

Pour éviter un nouvel enfermement à la Bastille après l'interdiction de ses *Lettres philosophiques*, Voltaire quitte Paris et abandonne entre les mains de Rameau son livret. Le 23 octobre 1734, le compositeur organise une répétition de *Samson* chez M. Fagon (Intendant des Finances et Conseiller royal) à laquelle il convie M^{me} du Châtelet (maîtresse de Voltaire) enchantée de l'ouverture,

de la chaconne, des airs à danser et particulièrement des « troisième et cinquième actes admirables ». En dépit d'un enthousiasme général pour la musique, des appuis politiques de Voltaire et du protectorat du prince de Carignan pour Rameau, le rapport de l'abbé Hardion condamne l'impiété du texte voltairien : « Voilà assurément du grand et du beau pour l'Opéra, mais c'est dommage que cela soit placé dans un sujet où la vérité doit être si scrupuleusement et si absolument observée qu'il n'est pas permis de l'altérer le moins du monde, aussi doute-t-on que ces auteurs ne trouvent très facilement les moyens d'obtenir la permission de le mettre au théâtre ; l'abbé Hardion à qui l'examen des paroles a été déféré, a écrit à M. Rouillé, qui l'en avait chargé, que ces sortes de sujets n'étaient point faits pour ce spectacle. » ⁶

⁵ Raymond Trousson, *Voltaire*, 2015, p. 146.

⁶ Texte conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote n.a.fr. 20076, f. 385.



PRISON DE LA BASTILLE EN 1740, COMPOSITION RÉTROSPECTIVE, par Fédor Hoffbauer, fin XIX^e siècle.

Le mélange du sacré et du profane, le choix de Dalila comme héroïne, alors qu'il s'agit d'une «putain» traîtresse comme l'écrivit Voltaire, peut-être plus encore que les propos racistes des Philistins qui voient dans les Hébreux des êtres malfaisants, des ennemis «détestés partout» et un peuple «rebut du monde», entraînent l'interdiction de l'œuvre coupable d'irrévérence à l'égard de l'Écriture sainte.

L'idée d'une seconde version remaniée n'est envisagée qu'après la création en 1735 des *Indes galantes*. Fort de l'expérience passée, Voltaire prévient son ami écrivain Nicolas-Claude Thieriot qu'il faudra cette fois «un examinateur raisonnable» et lui conseille de rassurer Rameau au sujet d'éventuels commentaires sur l'originalité du texte car il souhaite une «tragédie singulière» dans un goût aussi nouveau que la musique de Rameau. Le 2 février 1736, Voltaire réclame le soutien de François Berger, à cette époque secrétaire du prince de Carignan, pour faire pencher Rameau en sa faveur : «Tâchez de persuader [...] cette tête à doubles croches [...]. Je lui enverrai la pièce quand il le voudra, M. de Fontenelle en sera l'examineur. Je me flatte que M. le prince de Carignan la protégera et qu'enfin ce sera de tous les ouvrages de ce grand musicien celui qui, sans contredit, lui fera le plus d'honneur.» (*op. cit.*, lettre n°642)

Le 10 février 1736, Voltaire a terminé la seconde version de son livret tandis que Rameau travaille à sa révision musicale qu'il achève au printemps. Si les rumeurs parisiennes laissent entendre que *Samson* devrait être donné après le 6 avril 1736, tout comme la première version, la seconde n'aboutit pas. Seuls quelques privilégiés, dont Voltaire, purent goûter à ce fruit interdit et tous encensent la qualité de la musique. En maints endroits dans sa correspondance, le philosophe exprime sa frustration, notamment le 4 juin 1739 auprès du marquis d'Argenson : «J'avais fait il y a quelques années des paroles pour ce Rameau qui probablement n'étaient pas trop bonnes, et qui d'ailleurs parurent à de grands ministres avoir le défaut de mêler le profane avec le sacré. J'ose croire encore que malgré le faible des paroles, cet opéra était le chef-d'œuvre de Rameau, il y avait surtout un certain contraste de guerriers, qui venaient présenter des armes à Samson, et de putains qui le retenaient, lequel faisait un effet fort profane et fort agréable.» (*op. cit.*, lettre n°1254)

AMBITIONS ESTHÉTIQUES DE SAMSON

Il faut imputer la raison de ce désastre à la censure et aux cabales bien plus qu'aux discordes esthétiques entre Voltaire et Rameau sur leur conception du genre lyrique. Tout d'abord, Voltaire souhaite ne pas céder à la tradition du prologue que Rameau supprimera seulement en 1749 dans *Zoroastre* : «Rameau crie [...] me demande un prologue. [...] Allons donc, je vais faire le petit Pellegrin, et mettre l'éternel sur le théâtre de l'Opéra [...]. On m'a condamné comme fort mauvais chrétien cet été. Je vais être un dévot faiseur d'opéra cet hiver.» (*op. cit.*, lettre n°510, septembre 1734)

Mais Rameau résiste aux arguments de Voltaire. Si ce dernier se soumet à l'exercice, il en propose une configuration hors normes, très courte et sans articulation interne en scènes. Par ailleurs, Voltaire milite pour réduire drastiquement les «langueurs» des récitatifs qu'il assimile à du verbiage inutile et défend l'idée d'éliminer toute intrigue amoureuse entre le héros éponyme et Dalila, au moins dans les deux premiers actes : «[...] l'amour, dans les deux premiers actes, ferait l'effet d'une flûte au milieu des tambours et des trompettes. [...]. De plus, les deux premiers actes seront très courts, et la terreur théâtrale qui y règne sera pour la galanterie des deux actes suivants, ce qu'une tempête est à l'égard d'un jour doux qui la suit. Encouragez donc notre Rameau à déployer avec confiance toute la hardiesse de sa musique.» (*op. cit.*, lettre n°644, 6 février 1736)

En revanche, les deux hommes s'accordent pour servir au mieux la musique par des ensembles concertants et beaucoup de chœurs, et pour supprimer le presque obligatoire divertissement festif du cinquième acte au profit d'une fin éminemment tragique mettant en scène la mort sacrificielle de Samson ébranlant les colonnes du temple sacré qui s'effondre sur lui et le peuple philistin (V,4).

QUE RESTE-T-IL DE CET ENFANT MORT-NÉ ?

Si Voltaire ne peut pas recycler les vers de *Samson*, Rameau en réutilise quelques séquences dans ses opéras postérieurs, notamment aux dires de Voltaire



dans «Les Incas du Pérou» des *Indes galantes*, *Castor et Pollux* et *Zoroastre*. De même, selon le témoignage d'un proche de Rameau, le *Journal de Paris* affirme que les plus beaux morceaux des *Fêtes d'Hébé* (1739) viennent de *Samson* : «[...] la musique du divertissement du Fleuve [dans le premier acte des *Fêtes d'Hébé*] était le morceau destiné à peindre l'eau jaillissante du rocher [*Samson*, II, 2]; que le grand morceau de Tirtée est le même que celui qui dans la bouche de Samson devait reprocher leur lâcheté aux Israélites [*Samson*, I, 4]; que le divertissement du troisième acte était la fête d'Adonis [*Samson*, III, 3]; enfin que la chaconne des *Indes galantes* était un morceau employé dans [...] *Samson* à amener tout le peuple aux pieds du vrai dieu.»

À ces emprunts s'ajoutent l'air de Dalila, «Écho, voix errante» (III, 5), recyclé dans *La Princesse de Navarre*, et encore l'air de Samson, «Profonds abîmes de la Terre» (V, 1), ouvrant le prologue du *Temple de la Gloire* (deux œuvres créées en 1745 et associant une nouvelle fois Rameau et Voltaire). On peut admettre encore que la mort spectaculaire de Samson a inspiré celle d'Huascar dans «Les Incas du Pérou» des *Indes galantes*, que la prolifération des chœurs de *Samson* renvoie à celle des *Fêtes d'Hébé*, et que la fin tragique et abrupte de la première version de *Platée* n'est pas sans rapport avec celle de *Samson*.

Le *Samson* proposé aujourd'hui sur la scène de l'Opéra-Comique n'a rien d'une reconstitution historique, mais répond à la passion d'aucuns pour la musique de Rameau, en guise d'hommage, comme une sorte d'écho au regret collectif et douloureux d'être privé de cet enfant mort-né, victime de l'étroitesse d'esprit des censeurs de l'époque, réfractaires à l'esprit des Lumières que Rameau et Voltaire incarnèrent avec tant de ferveur. En 1750, Rameau avait déjà trop souvent essuyé le manque d'ouverture de certains au point d'écrire que sans soutien d'amis, de protecteurs ou de personnes éclairées, «l'art restera toujours dans des bornes étroites»⁷.

Directrice de recherche émérite au CNRS, spécialiste de l'opéra baroque en France, **SYLVIE BOUISSOU** est rédactrice en chef des œuvres complètes de Rameau (*Opera omnia*). Elle a publié notamment : *Vocabulaire de la musique baroque*; *Histoire de la notation*; *Crimes, cataclysmes et maléfices dans l'opéra baroque en France*; *Rameau, musicien des Lumières*; *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime* (4 t.).

⁷ Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750, p. 94.

MALMENÉ PAR L'ESPRIT DE DIEU – UNE TRAGÉDIE

PAR JOHANNA HABERER

La Bible, où se trouvent relatés les mythes et les histoires du Dieu du peuple d'Israël, ignore les héros irréprochables. Dans les Écritures, l'héroïsme est toujours brisé, il porte en lui dès l'origine le germe de l'échec – cela vaut tout particulièrement pour le récit de Samson dans l'Ancien Testament, un personnage héroïque doué d'une force fabuleuse.

Le récit de cet étrange héros prend ses racines dans la nuit des temps. Samson est une figure de la crise. Le tact, la sensibilité, le discernement, la finesse, la délicatesse, tout cela lui est étranger. Il est décrit comme un fou furieux, un homme intraitable, sans retenue ni dans la passion ni dans la colère. Dans les langues nordiques anciennes, on appelait *berserker* ces hommes qui se battaient comme sous l'emprise de l'adrénaline – il en va ainsi de Samson.

Sa tragédie se joue au cours de la guerre interminable qui eut lieu aux confins de la région de Gaza et des montagnes de Judée. De nombreux passages de l'Ancien ou «Premier» Testament témoignent de cette lutte pour

s'assurer le contrôle d'une région aux ressources limitées, dans laquelle des peuples vivent les uns à côté des autres, et où chaque centimètre carré compte. La zone côtière était habitée dans ces temps anciens par les Philistins, un peuple de marins qui se livrait à d'incessants accrochages militaires avec la tribu israélite de Dan. Cette tribu, qui occupait les collines au pied des montagnes de Judée, était systématiquement tenue en bride par ses voisins.

La région autour de Gaza s'appelle *Peleshet* (תּשֶׁלֶט) dans sa forme originale hébraïque, *Palaistínē* (παλαιστίνη) en grec, *Palestine* en français. Le nom de cette région signifie : «là où vivent les gens qui ont adopté une religion étrangère et ses us et coutumes».

HÉRACLÈS, MODÈLE DE SAMSON

Les Philistins trouvent probablement leur origine dans l'espace culturel hellénistique, d'où ils ont non seulement apporté les bateaux et un équipement militaire





SAMSON ET DALILA,
par Van Dyck, vers 1618-1620

supérieur, mais aussi la mythologie grecque. Les légendes de la Grèce antique abondent en héros. On y trouve par exemple Héraclès (Hercule), un demi-dieu hyper-musclé doué d'une force colossale – il pourrait bien être le modèle littéraire du Samson biblique. Dans la légende grecque, Héraclès est un élu, qui a été engendré dans des conditions douteuses. Alcène, sa mère, l'a conçu du père des dieux, Zeus, lequel a pu l'approcher en ayant pris l'apparence de son époux. Héraclès grandit et fait d'abord un usage totalement impulsif et irréfléchi de sa force. Il connaît de nombreuses aventures amoureuses et est réputé pour sa puissance sexuelle et ses emportements. Au cours de crises d'égarement, il lui arrive fréquemment de tuer des gens, dont sa propre femme et ses enfants. En expiation de ses crimes, il lui faut apprendre à maîtriser ses pouvoirs. Les dieux imposent donc à Héraclès d'accomplir une série de missions très périlleuses : il devra occire des monstres énormes, éliminer des montagnes d'immondices, dompter et apprivoiser des bêtes sauvages, affronter les Enfers et même s'emparer de Cerbère, le chien infernal à six pattes.

Le héros Samson est le jumeau israélite de cet Héraclès. Comme lui, il se présente comme un être animé par un esprit divin, bien qu'on peine à déceler dans ses actions insensées une logique supérieure, *a fortiori* divine. Dès l'annonce de sa naissance, il est évident que cet enfant sera différent de tous les autres de son peuple. Aux yeux de ses parents, Samson apparaît comme un aigle s'élevant d'un nid de moineaux. Le garçon, que sa mère appelle tendrement «petit soleil» – car telle est la signification du nom *Samson* –, demeurera toute sa vie un étranger à ses semblables – y compris à lui-même. Il est doué d'un esprit surhumain et d'une force incroyable, et sa puissance est illimitée. Il déchiquette un lion à mains nues et tue des milliers de Philistins. Mais il ne peut rien faire de cette force brute, il ne peut que désirer, se consumer et détruire. Il n'a pas de relations durables avec des femmes, ni même avec d'autres personnes; il n'a ni enfants, ni amis. Il est excessif dans sa naïveté et sa soif de vengeance; il sera trahi par tous – en particulier par les femmes avec lesquelles il partage son lit.

UNE NAISSANCE HORS DU COMMUN

Les circonstances mêmes de sa conception sont pour le moins surprenantes : la mère de Samson, épouse anonyme d'un homme insignifiant et souffreteux dénommé Manoach, est stérile. Tout change lorsqu'elle fait la rencontre, au beau milieu des champs, d'un homme impressionnant qui se présente à elle comme un ange de Dieu et qui lui annonce la naissance d'un fils. La femme fait le récit de cette rencontre à son mari; celui-ci, sans doute jaloux, veut alors faire lui-même la connaissance de cet «ange de Dieu». La rencontre a lieu et le futur père de Samson se laisse convaincre de la réalité de cette grossesse très particulière; il questionne l'ange pour savoir comment il devra s'y prendre pour élever cet enfant surnaturel. Le fils devra être élevé comme un *nazir*, c'est-à-dire comme un élu de Dieu; il lui est promis de devenir un jour porteur de l'esprit de Dieu. Être *nazir* signifie que Samson, toute sa vie, n'aura pas le droit de boire une goutte d'alcool ni de manger de nourriture impure, qu'il ne devra pas toucher

les morts – et qu'il ne devra jamais se couper les cheveux. Car c'est dans sa longue chevelure que se dissimule sa formidable force physique. Toute sa vie, Samson respectera ces règles, et sa mère s'y soumettra dès la grossesse. Le destin de Samson veut que l'esprit meurtrier de Dieu s'empare toujours de lui comme une ivresse; lui aussi, à l'instar d'Héraclès, est incapable de contrôler son énergie.

Dans la Bible, l'histoire de Samson est intégrée dans le Livre des Juges. Dans l'Ancien Testament, le terme *juge* ne signifie pas juriste professionnel ou érudit du droit; il désigne une personnalité charismatique élue par Dieu qui, en période de détresse, unit les tribus d'Israël dans leur lutte contre des ennemis envahisseurs, contre l'oppression et l'asservissement, et les conduit à la guerre. Les juges sont, pour ainsi dire, à la fois des présidents et des généraux, que Dieu envoie au peuple d'Israël – pour un certain temps. Dans les récits bibliques antérieurs aux rois d'Israël, les Philistins étaient les principaux adversaires du peuple d'Israël. Ils étaient militairement supérieurs aux



**SAMSON
CAPTURÉ PAR
LES PHILISTINS,**
par Le Guerchin,
1619

Israélites et les ont désarmés, exigeant d'eux de lourds tributs. Pour autant, révoltes et tentatives de se libérer du joug de cet occupant n'ont jamais cessé.

LA GRANDE FORCE, RÊVE ET CAUCHEMAR

C'est dans ce contexte que Samson entre en scène – à la fois comme rêve et comme cauchemar : enfin fort ! Enfin animé de l'esprit de Dieu. Farouche, supérieur, invincible. Chaque crime de sang commis contre les Israélites, Samson le fait payer au trentuple : pour chaque Israélite tué, trente Philistins sont abattus.

Notre héros, toutefois, ne fait le plus souvent usage de sa force que sous le coup de basses inclinations, et il ne la contrôle aucunement ; on constate en outre que Samson se bat principalement pour son propre compte. Il tue pour payer de stupides dettes de jeu, il détruit les champs de ses adversaires en y lâchant trois cents renards enflammés – par pure vengeance. Il abat ses ennemis par centaines, armé seulement de la mâchoire d'un âne, et il défonce les portes de Gaza alors qu'il fuit précipitamment la couche d'une prostituée. Cependant – et c'est aussi ce que retiendra l'histoire – Samson agit toujours sur la défensive. Ce n'est jamais lui l'agresseur, il n'est jamais à l'origine de l'injustice et de l'escalade. Mais lorsqu'il est berné ou attaqué, il riposte sans retenue.

Dans ce bref récit biblique, Samson est mis en scène comme le personnage antithétique à la figure supérieurement intelligente du jeune David, lequel deviendra plus tard roi d'Israël. Alors qu'il est encore un enfant, David vaincra l'impressionnant Philistin Goliath, un géant de Gaza suréquipé et lourdement armé, au moyen d'un lance-pierre. Samson en est la figure opposée : c'est un géant qui se bat parce qu'il ne sait pas quoi faire de sa force, intellectuellement lourdaut, un héros tragique.

Ses amantes parviennent à chaque fois, et avec une relative facilité, à arracher à ce malabar ses secrets les plus intimes. Qu'elles soient victimes de chantage de la part de leur famille, ou bien vénales, leur statut au sein de leur tribu leur importe bien davantage que Samson, ce camarade de sexe. L'abstinence sexuelle n'est pas au nombre des contraintes qui s'imposent à un être consacré

à Dieu, et c'est pourquoi dans la Bible Samson représente aussi l'homme qui se laisse mener par le bout du nez et qui tombe toujours amoureux de la mauvaise femme. Ses amours enragées finissent par conduire Samson à sa perte, notamment parce qu'il va toujours chercher ses compagnes sexuelles chez les Philistins, le peuple ennemi.

LE PREMIER AUTEUR D'ATTENTAT-SUICIDE

À la fin, la source de sa force fabuleuse se tarit parce qu'il révèle le secret de sa puissance surhumaine à sa bien-aimée Dalila. Et tandis que le colosse s'est endormi en toute confiance dans ses bras, Dalila lui coupe les cheveux. Samson peut alors être capturé, séquestré et humilié par ses adversaires. Ils lui arrachent les yeux puis le forcent à faire tourner la meule d'un moulin, tel un âne.

Comble de son avilissement, il doit être, pauvre géant aveugle et titubant, donné en spectacle pour divertir ses ennemis dans leur palais, lors d'une fête en l'honneur de Dagon, la divinité étrangère. Mais la fête tourne au désastre :

« Or la maison était remplie d'hommes et de femmes ; tous les princes des Philistins étaient là et il y avait, sur le toit, environ trois mille hommes et femmes, qui regardaient Samson faire le pitre. Alors Samson invoqua le Seigneur, et dit : Seigneur, souviens-toi de moi et donne-moi de la force, seulement cette fois, et que d'un seul coup je me venge des Philistins pour mes deux yeux ! Et Samson saisit les deux colonnes centrales sur lesquelles reposait la maison, et il les repoussa, l'une de sa main droite, et l'autre de sa main gauche, et il dit : Que je meure avec les Philistins ! Et il se pencha de toutes ses forces. Alors la maison tomba sur les princes et sur tout le peuple qui s'y trouvait, de sorte qu'il y eut plus de morts qu'il fit mourir par sa mort que de morts qu'il avait fait mourir sa vie durant. »

Juges, 16, 27-30, Bible de Luther, édition de 2017

Par cet acte, Samson entre dans l'histoire culturelle mondiale comme l'auteur du premier attentat-suicide. Il n'achève pas sa vie dans la faiblesse, mais par une

vengeance sanglante. Pendant sa captivité, il est parvenu à cacher que non seulement ses cheveux avaient repoussé, mais qu'il avait aussi recouvré sa force, et il va alors faire s'écrouler tout le palais. Il trouve ainsi la mort avec des milliers de ses ennemis.

Dans le célèbre poème *La Cloche* de Friedrich Schiller, on peut lire :

*«Là où les forces brutes agissent sans raison,
Nulle forme aucune ne peut prendre tournure.»*

La saga de Samson apparaît comme le récit à l'arrière-plan de ce poème.



SAMSON PRISONNIER DES PHILISTINS TOURNANT LA MEULE,
par Carl Bloch, 1863

JOHANNA HABERER est théologienne et journaliste pour la presse écrite et la radio, elle fut professeure de religion et de journalisme chrétien à l'Université d'Erlangen. Autrice de plusieurs ouvrages, elle tient depuis 2019 le podcast *Unter Pfarrerstochtern* (Entre filles de pasteur) sur le site ZEIT-online.

Traduction de Pascal Paul-Harang

RECONSTRUIRE *SAMSON* :

LISTE DES SOURCES MUSICALES

PROLOGUE

Castor et Pollux (1737), tragédie en cinq actes et un prologue sur un livret de Pierre-Joseph Bernard
«Que tout gémisses»
(chœur de Spartiates – acte I, scène 1)

Dardanus (1739), tragédie en cinq actes et un prologue sur un livret de Charles-Antoine Leclerc de La Bruère
Air tendre - Calme des sens (acte IV, scène 1)
«Ah! Que votre sort est charmant»
(air d'un songe – acte IV, scène 2)

Le Temple de la Gloire (1745), opéra-ballet en cinq actes sur un livret de Voltaire
«Ô Grandeur, Ô Clémence»
(les rois, chœur – acte IV, scène 4)

Les Fêtes d'Hébé (1739), ballet héroïque en trois entrées et un prologue sur un livret d'Antoine Gautier de Montdorge et autres
Air tendre (deuxième entrée, scène 4)

ACTE I

Zoroastre (1749), tragédie en cinq actes sur un livret de Louis de Cahusac
Ouverture

ACTE I, SCÈNE 1

Zoroastre (1756)
«Osons achever de grands crimes» (air d'Abramane – acte III, scène 2)

Naïs (1749), pastorale héroïque en trois actes et un prologue sur un livret de Louis de Cahusac
«Attaquons, bravons le tonnerre» (chœur de titans et de géants – prologue, scène 1)

Zoroastre (1749)
«Non je ne puis assez punir» (air d'Abramane – acte I, scène 1)

Dardanus
«Mars, Bellone, guidez nos coups» (Anténor, Zopire, chœur de peuples et de guerriers – acte I, scène 3)

ACTE I, SCÈNE 2

Les Surprises de l'Amour (1757), ballet en quatre entrées sur un livret de Pierre-Joseph Bernard
«Il n'est plus d'alarmes» (un plaisir, chœur – prologue, scène 2)

ACTE II, SCÈNE 1

Les Surprises de l'Amour (1757)

Contredanse (troisième entrée, scène 5)

« Quel bonheur, quelle gloire » (chœur – troisième entrée, scène 5)

« L'Amour est le dieu de la paix » (air de l'Amour – troisième entrée, scène 5)

Les Fêtes d'Hébé

Tambourin en rondeau (troisième entrée, scène 7)

Les Surprises de l'Amour

« Nouvelle Hébé, charmante Lycoris »

(air d'Anacréon – troisième entrée, scène 1)

Les Fêtes d'Hébé

« Pour rendre à mon hymen tout l'Olympe propice... »

Tu chantaïs » (récit et air d'Iphise – deuxième entrée, scène 1)

Les Surprises de l'Amour

« Règne, ô divin Bacchus » (chœur de la suite d'Anacréon – troisième entrée, scène 5)

Passepied (troisième entrée, scène 5)

Zoroastre (1756)

Tambourin en rondeau (acte III, scène 6)

ACTE II, SCÈNE 2

Les Surprises de l'Amour

« Que l'amante d'Alcide... Point de tristesse » (récit et air d'Anacréon – troisième entrée, scène 1)

« Point de tristesse » (air d'Anacréon – troisième entrée, scène 1)

Castor et Pollux

« Ô perte irréparable » (chœur des Spartiates – acte I, scène 6)

Zoroastre (1756)

« Ô trop funeste souvenir... Non tout sert à rallumer... Un cœur fier... » (récit et air d'Érinice et d'Abramane – acte III, scène 1)

Acante et Céphise (1751), pastorale héroïque en trois actes sur un livret de Jean-François Marmontel

Entracte (acte II, scène 8)

Zaïs (1748), ballet héroïque en quatre actes et un prologue sur un livret de Louis de Cahusac

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

Les Surprises de l'amour

Loure (deuxième entrée, scène 8)

ACTE III, SCÈNE 1

Zoroastre (1749)

« Cruels tyrans qui régnent dans mon cœur »

(air d'Abramane – acte IV, scène 1)

Castor et Pollux

Air des démons (acte IV, scène 3)

Dardanus

« Suspend ta brillante carrière » (air d'Isménor – acte II, scène 3)

ACTE III, SCÈNE 2

Les Indes galantes (1735), ballet héroïque en trois entrées et un prologue sur un livret de Louis Fuzelier

Prélude pour l'adoration du Soleil (deuxième entrée, scène 4)

« Clair flambeau du monde » (air de Huascar et chœur de Péruviens et Péruviennes – deuxième entrée, scène 4)

Zoroastre (1749)

Air très vif (acte IV, scène 6)

« On attaque ta gloire » (chœur des prêtres – acte IV, scène 4)



ACTE IV, SCÈNE 1

Castor et Pollux

«Présent des Dieux» (air de Pollux – acte III, scène 1)

Les Surprises de l'Amour

Sarabande pour Lycoris (troisième entrée, scène 5)

Les Fêtes d'Hébé

«Je vous revois» (la Naiade, le Ruisseau – première entrée, scène 5)

Les Fêtes de Ramire (1745), ballet en un acte sur un livret de Voltaire

«Le pardonneriez-vous cet amour qui m'enchaîne?» (récit de Ramire – acte I, scène 7)

«Ah n'est-ce pas assez des maux que j'ai soufferts?» (air de Fatime – acte I, scène 7)

Les Surprises de l'Amour

«Sans Vénus et sans ses flammes» (air d'Anacréon, chœur – troisième entrée, scène 5)

«Que vois-je? De pitié mon âme est attendrie» (récit d'Anacréon et de l'Amour – troisième entrée, scène 4)

Les Paladins (1760), comédie-ballet en trois actes sur un livret de Pierre-Jacques Duplat de Monticourt

«Tais-toi, perfide enchanteresse» (Orcan, Nérine – acte I, scène 3)

Les Indes galantes

«Viens, hymen» (air de Phani – deuxième entrée, scène 2)

ACTE IV, SCÈNE 3

Dardanus

«Par un sommeil agréable» (les trois songes, chœur – acte IV, scène 1)

Les Surprises de l'Amour

«Qui m'éveille?» (orage et récit d'Anacréon – troisième entrée, scène 4)

Zoroastre

«Vengez-vous, cessez de souffrir» (air de la Vengeance – acte IV, scène 5)

Dardanus

«Obéis aux lois des Enfers» (chœur des magiciens – acte II, scène 3)

ACTE IV, SCÈNE 4

Castor et Pollux

Ritournelle (acte V, scène 1)

Zoroastre

«Ah! Je crois voir déjà...» (récit d'Érinice – acte IV, scène 6)

Castor et Pollux

«Tristes apprêts, pâles flambeaux» (air de Téléaire – acte II, scène 2)

Les Boréades (1764), tragédie lyrique en cinq actes sur un livret de Louis de Cahusac (?)

Entrée de Polymnie (acte IV, scène 4)

ACTE IV, SCÈNE 2

Les Surprises de l'Amour

«Non, je ne puis souffrir cette injuste rigueur» (récit d'Anacréon – troisième entrée, scène 2) Symphonie du sommeil (troisième entrée, scène 2)

ACTE V, SCÈNE 1

Zoroastre

Air grave (acte IV, scène 6)

«Que la vengeance a de douceurs» (récit d'Abramane – acte IV, scène 6)

«Par les plus funestes éclats» (air de la Vengeance
– acte IV, scène 6)

Acante et Céphise

«Tremblez, tremblez malheureux» (chœur de
génies malfaisants – acte III, scène 1)

Zoroastre (1749)

«Portons les coups les plus terribles» (air d'Érinice
– acte IV, scène 6)

«Quel bonheur, l'Enfer nous seconde» (Abramane,
Érinice, chœur des furies – acte IV, scène 6)

ACTE V, SCÈNE 2

Zoroastre (1756)

«Ah! Nos fureurs ne sont point vaines» (récit de la
Vengeance – acte IV, scène 6)

Embrasement (acte IV, scène 8)

«Dieux, armez-vous» (récit d'Abramane – acte III,
scène 7)

Les Indes galantes

«La flamme se rallume encore» (récit de Huascar –
deuxième entrée, scène 8)



LIVRET

VERSION PYGMALION
FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE
JUILLET 2024

Ce livret est constitué principalement de la matière d'origine des œuvres sélectionnées pour cette recreation. Environ 30% du livret final provient du livret *Samson* de Voltaire dont les expressions ont été réécrites par Eddy Garaudel afin d'adapter les musiques de Rameau au récit scénique. La prosodie musicale puis l'homogénéité stylistique ont primé sur le respect le plus rigoureux des règles de la versification classique.

PROLOGUE

CHŒUR

Tribus captives,
Nos voix plaintives,
Tribus captives,
Qui sur ces rives,
Honorons, adorons, prisonniers
de nos fers,
Le Dieu qui régit l'univers,
Qu'à jamais son seul nom retentisse
sur ces rives!
Nos voix plaintives!
Tribus captives!

L'ANGE

Ah! Que votre sort est charmant!
C'est Dieu même qui forma vos chaînes.
En attendant l'heureux moment,
Vous savez qu'Il vous aime.
Cependant, ce cher enfant
Devra supporter bien des peines.
Ah! que votre sort est charmant...

CHŒUR

Ô grandeur! Ô clémence!
Samson, élu de Dieu,
Toi qui par ta puissance
Viens délivrer les Hébreux.

ACTE I

ACHISCH

Osons achever de grands crimes :
J'en attends un prix glorieux.
Leur nom change s'ils sont heureux :
Tous les succès sont légitimes.
Esclaves, ennemis de mes dieux,
La mort vous environne en ces lieux,
Sous vos pas la vengeance a creusé mille
abîmes.
Vous, rebuts des nations... vous peuples
odieux,
De Dagon vous bravez le pouvoir, soyez-
en les victimes.
Osons achever de grands crimes :
J'en attends un prix glorieux.
Leur nom change s'ils sont heureux :
Tous les succès sont légitimes.

CHŒUR ISRAÉLITES / PHILISTINS

Attaquons, purifions la terre,
Détrônons leur(s) Dieu(x) !
Philistins, maîtres de la guerre,
Immolons ce peuple à nos Dieux.

SAMSON

Arrêtez, monstres, arrêtez!
Dérobez votre tête à ma rage barbare.

Que n'êtes-vous précipités
Dans les abîmes du Ténare!
Et vous, faibles tribus,
Un revers d'un instant doit-il vous
ébranler?
Dieu m'a prêté sa puissance.
Est-ce à nous de trembler?
Non, je ne puis assez punir
Ces lois cruelles qui m'outragent.
Dans des fers odieux est-ce à nous
de languir?
Bientôt vous serez vengés de cet affreux
esclavage.
Non, je ne puis assez punir
Ces lois cruelles qui m'outragent.
Au nom de l'Éternel, il est temps
que ma rage
Leur rende tous les maux qu'ils nous ont
fait souffrir.
Non, je ne puis assez punir
Ces lois cruelles qui m'outragent.
Et vous, impies!
Pleurez vos dieux, craignez pour vous.
Tombez, dieux ennemis!
Soyez réduits en poudre.
Vous ne méritez pas
Que le dieu des combats
Arme le ciel vengeur, et lance ici sa foudre;
Il suffit de mon bras.
Tombez, dieux ennemis!
Soyez réduits en poudre.
Dieu terrible, guide nos coups;
Dieu des combats, protégez-nous.

CHŒUR ISRAÉLITES / PHILISTINS

Dieu terrible, guide nos coups;
Dieu des combats, protégez-nous.

SAMSON

Ces enfants de l'erreur
Ont porté parmi vous ces monstres
qu'ils adorent?
Quel spectacle d'horreur!
Mon père, Dieu des combats, regarde
en ta fureur
Les indignes idoles que nos tyrans
implorent.

SAMSON, ACHISCH, CHŒUR

Dieu terrible / Ô Dagon, guide nos coups;
Dieu des combats, protégez-nous.

CHŒUR ISRAÉLITES / PHILISTINS

Attaquons, purifions la terre...!

TIMNA

Il n'est plus d'alarmes,
Dans ce triste séjour.
Les traits de l'Amour
Sont nos seules armes.

CHŒUR

Il n'est plus d'alarmes,
Dans ce triste séjour.
Les traits de l'Amour
Sont nos seules armes.



TIMNA

L'unique danger est de s'engager :
Que ce jeune guerrier,
Dans son malheur extrême
À l'ombre des lauriers
Triomphe encore de lui-même.
Il n'est plus d'alarmes,
Dans ce triste séjour.
Les traits de l'Amour
Sont nos seules armes.

CHŒUR

Il n'est plus d'alarmes,
Dans ce triste séjour.
Les traits de l'Amour
Sont nos seules armes.

ACTE II

**CHŒUR, TIMNA, ELON,
1^{ER} ET 2^E CONVIVES**

Quel bonheur ! Quelle gloire !
Tout s'unit pour nous enflammer.
Notre Dieu / Dagon ne défend pas d'aimer ;
Et l'Amour vous / nous permet de boire.

TIMNA

L'Amour est le dieu de la paix :
Règne avec lui, Samson, partage ses conquêtes.
Il lance par tes mains de plus rapides traits ;
Viens, triomphe, embellis nos fêtes,
Mais ne les trouble jamais.

SAMSON

Nouvel Hymen, charmante Timna,
Vole, répands sur nous les fleurs de ta jeunesse ;
Par tes dons, par tes yeux rends mon cœur
plus épris.
Verse-nous le nectar, fais-le couler sans cesse.
Charmante Timna,
Sois, dans ce temple heureux, l'adorable prêtresse
De l'unique Dieu que je chéris.

TIMNA

Pour rendre à mon hymen tous les Dieux propices,
Qu'on offre dans le temple un pompeux sacrifice !
Vole, Amour, seconde mes vœux !
Qu'à ton flambeau l'Hymen puisse allumer
ses feux !
Ce grand jour, cher Samson,
Ce jour qui va combler l'espoir le plus flatteur
Me retrace l'instant où mon âme agitée
Reconnut un vainqueur.
Tu chantais, et ta lyre
Formait de si beaux sons
Que ce Dieu mystérieux, qui prit soin
de t'instruire,
Cherche à les imiter dans ses tendres chansons.
La plus ardente flamme
S'empara de mes sens.
Que tu connais, Amour, de chemins différents
Pour triompher d'une âme !

CHŒUR, ELON

Règne, ô divin Samson !
Enflamme nos esprits !

SAMSON

Que les ennemis d'Israël respectent nos usages
Et retiennent leurs coups.
À ta beauté, s'ils ne rendent hommages,
Qu'ils subissent mon courroux.

ACHISCH

Point de tristesse :
Buvons sans cesse
Passons nos jours
Dans les amours
Et dans l'ivresse.
Buvons sans cesse,
Aimons toujours.
Le vin, la tendresse,
Convive, maîtresse,
M'invite à jouir.
Tout plaisir m'enchanté,
Je bois, ris et chante ;
Toujours dans l'attente
D'un nouveau plaisir.

CHŒUR

Ô crime irréparable !
Ô malheur effroyable !

ELON

Ô trop inutiles regrets,
Samson n'appelle que la mort et la rage.

SAMSON

Tais-toi ! Ils méritaient ce carnage
Après la trahison de ce prêtre mensonger.
Dans le dessein du Ciel, ces morts
ne sont pas vains.
Lorsque je combattais, Dieu parlait par mes mains.

ELON

Non, tout sert à rallumer
La colère qui me dévore ;
L'amour ne peut plus la calmer.

SAMSON

Un cœur fier, troublé par tant de peine
Ne saurait s'attendrir du sang que j'ai versé.
Ton âme est déchirée, un vain dépit l'entraîne.
Dois-je prendre pour de la haine
Les cris de l'amour irrité ?

ELON

Ah ! Par cette barbarie dont vous semblez jouir
La paix est rompue, je vous hais, je vous abhorre.
Contre vous, que ne puis-je unir
Tout ce qui voit le jour du couchant à l'aurore !
Non, tout sert à rallumer
La colère qui me dévore ;
L'amour ne peut plus la calmer.

TIMNA

Coulez, mes pleurs, l'ingrat que j'aime
Trahit ma flamme et ses serments.
Cruel Amour, dans les premiers moments,

De tes nœuds le charme est extrême.
Mais bientôt, pour changer leurs douceurs
en tourments,
Tu te sers de nos bienfaits mêmes.
Coulez mes pleurs, l'ingrat que j'aime
Trahit ma flamme et ses serments.

ACTE III

SAMSON

Cruels tyrans qui régnez dans mon cœur,
Impitoyable haine, implacable vengeance,
Des remords dévorants, épargnez-moi l'horreur
Ou cédez à leur violence.
Dans le fond de mon âme, une importune ardeur
S'irrite de ma résistance.
Pour me reprocher ma fureur,
Le crime unit sa voix aux cris de l'innocence.
De l'abîme où je cours, je vois la profondeur...
Tout m'alarme et me nuit ; tout jusqu'à
ma puissance,
Répand autour de moi le trouble et la terreur.
Cruels tyrans, qui régnez dans mon cœur,
Impitoyable haine, implacable vengeance,
Des remords dévorants épargnez-moi l'horreur,
Ou cédez à leur violence.
Suspend ta brillante carrière,
Soleil, cache à mes yeux tes feux étincelants.
À mon peuple, livré aux plus cruels tourments,
Offre seul dans la nuit l'éclat de ta lumière.

L'ANGE

Clair flambeau du monde,
L'air, la terre et l'onde
Ressentent tes bienfaits.
Clair flambeau du monde
L'air, la terre et l'onde
Bénissent tes attrait.



CHŒUR

Clair flambeau, *etc.*

L'ANGE

Tu laisses l'univers dans une nuit profonde
Lorsque tu disparais!
Et nos peuples, en perdant ta lumière féconde,
Perdent toute espérance; que ton nom règne
à jamais!

CHŒUR

Clair flambeau, *etc.*
On attaque ta gloire!
Arme ton bras vengeur!
Fais briller dans les airs les flammes du tonnerre.
Éclate; venge-toi; oui, c'est pour le Seigneur
Que tu ensanglantes la Terre.

ACTE IV

SAMSON

Présents de Dieu, doux plaisirs trop humains,
Ô divine Dalila, viens apaiser mon âme :
Mon cœur, éclairé de ta flamme,
Avec tant de bienfaits, n'a que des jours sereins.

DALILA, SAMSON

Je vous revois; tout cède à la douceur extrême
De retrouver l'objet qu'on aime.
J'ai vu troubler mon cœur des nœuds
qu'il a formés.
Perdons le souvenir de nos tourments passés.
Je vous revois; tout cède à la douceur extrême
De retrouver l'objet qu'on aime.

DALILA

Le pardonneriez-vous cet amour qui m'enchaîne?
Nos criminels aïeux se sont toujours haïs,
L'amour, dont mon cœur est épris,
Est cent fois plus fort que leur haine.
Ah! N'est-ce pas assez des maux que j'ai soufferts?
Mes peuples sont vaincus par votre effort
suprême;
Faut-il encore triompher de moi-même,
Et me donner de nouveaux fers?

SAMSON

Sans l'Amour et sans ses flammes,
Tous nos beaux jours sont perdus :
Les vrais plaisirs ne sont dûs
Qu'à l'ivresse de nos âmes.
Si mon Dieu, ennemi de nos amours,
Si ce Dieu condamnant l'ardeur qui me dévore,
En montrant Dalila, je lui dirais encore,
Je lui dirais toujours :
Sans l'Amour et sans ses flammes
Tous nos beaux jours sont perdus.
Les vrais plaisirs ne sont dus
Qu'à l'ivresse de nos âmes.

CHŒUR DE PHILISTINS

Sans l'Amour, tous nos beaux jours sont perdus;
Les vrais plaisirs ne sont dûs
Qu'à l'ivresse de nos âmes.

SAMSON

Que-vois je? Divine Dalila,
D'où vient que votre cœur soupire?
Approchez....

DALILA

Je crains de vous déplaire mais je dois vous parler.

SAMSON

Devant vous, est-ce à moi de trembler?

DALILA

Cet amour qui m'engage...

SAMSON

Parlez, que voulez-vous?

DALILA

Cet amour qui m'engage
Fait ma gloire et mon bonheur;
Mais il m'en faut un nouveau gage
Qui m'assure de votre cœur.

SAMSON

Prononcez; tout sera possible
À ce cœur amoureux.

DALILA

Dites-moi par quel charme heureux,
Par quel pouvoir secret cette force invincible...?

SAMSON

Que me demandez-vous? C'est un secret terrible
Entre le Ciel et moi.

DALILA

Ainsi, vous doutez de ma foi?
Vous doutez, et m'aimez!

SAMSON

Tais-toi, perfide enchanteresse!
Crois-tu donc surprendre ma foi?

DALILA

La confiance est une preuve de tendresse.

SAMSON

La confiance est une faiblesse.

DALILA

C'est l'Amour qui t'en presse;
Mon cher Samson, écoute-moi!

SAMSON

Serpent, retire-toi!

DALILA

Viens, Hymen, viens m'unir au vainqueur
que j'adore,
Forme tes nœuds, enchaîne-moi!
Dans ces tendres instants où ma flamme t'implore,
L'Amour même n'est pas plus aimable que toi.
Viens, Hymen, *etc.*

SAMSON

Non! je ne puis souffrir cette injuste rigueur.
Seigneur, par quelle violence
Veux-tu chasser l'Amour qui règne dans mon
cœur?
Si je brûle de plus d'ardeur,
C'est par l'effet de ta puissance.
Non! je ne puis souffrir cette injuste rigueur,
Éloignez-vous, remords, sortez de ce séjour.
Je renonce à mon serment s'il en coûte à l'Amour!
J'aime à voir ce lieu plus paisible,
Et déjà le sommeil calme un cœur agité.
Cédons à ce charme invincible :
Mes yeux, en se fermant, s'abandonnent
à la beauté...

DALILA, ELON, ACHISCH

Par un sommeil agréable
Que tous vos sens soient charmés!

CHŒUR

Dormez!

DALILA, ELON, ACHISCH

Par cet enchanteur aimable,
Tous les chagrins sont calmés,
Tous les plaisirs ranimés.
Le tendre Amour est pour vous.

CHŒUR

Le tendre Amour est pour vous.
Par un sommeil agréable, *etc.*

DALILA, ELON, ACHISCH

La Gloire et l'Amour vous donnent
Et le myrte et le laurier.
Heureux guerrier,
Ces dieux vous couronnent :
Qu'ils triomphent tour à tour.

CHŒUR

Mais ce grand jour
Est celui du tendre Amour.
Par un sommeil favorable, *etc.*

SAMSON

Qui m'éveille? J'entends le tonnerre qui gronde.
Quels sifflements! Quel bruit!
Les vents sont déchainés :
Ô Ciel! Pourquoi suis-je tombé
Dans l'erreur la plus profonde?
Ah! Je sens que Dieu m'a quitté!

ACHISCH

Vengeons-nous, cessons de souffrir!
Plus une injure est éclatante,
Plus il est doux de la punir.
La Haine se plaît à jouir



D'une vengeance lente;
Mais quand le moment se présente,
On ne peut trop tôt le saisir.
Vengeons-nous, cessons de souffrir!
Plus une injure est éclatante,
Plus il est doux de la punir.

CHŒUR DE PHILISTINS

Obéis, prêtre des Enfers,
Ou ta perte est certaine!
Songe que sous les fleurs où le plaisir t'entraîne,
Des gouffres profonds sont ouverts.

DALILA

Ah! je crois voir déjà mon ombre tremblante,
Chanceler, tomber et mourir.
Tristes apprêts, pâles flambeaux,
Jour plus affreux que les ténèbres,
Astres lugubres des tombeaux,
Non, je ne verrai plus que vos clartés funèbres!
Toi qui vois mon cœur éperdu,
Mère de la nuit, astre pur! Ô ma mère!
Je ne veux plus d'un bien que Samson a perdu,
Et je renonce à ta lumière.
Tristes apprêts, etc.

ACTE V**ACHISCH**

Que la vengeance a de douceurs!
Un plaisir inconnu passe avec mes fureurs
Jusque dans le fond de mon âme.
La victoire a moins d'attraits que l'ardeur
qui m'enflamme.
Que la vengeance a de douceurs!
Par les plus funestes éclats,
Signale ton courage.
Que la fureur guide ton bras,
Que la flamme, que le ravage
Précède et suive ton passage.
Conduis cet esclave au trépas,
Fais voler partout le carnage.
Des cœurs qui ne se vengent pas
L'opprobre est toujours le partage.
L'honneur parle : combats,
Meurs s'il le faut, mais venge ton outrage!
Courez, secondez ma puissance,
Peuples fidèles, portez les coups,
Faites triompher la vengeance!

CHŒUR

Tremble, tremble, malheureux :
Des tourments qu'on te prépare,
Une mort barbare est le moins affreux!

ELON

Portons les coups les plus terribles!
Immolons cet ingrat, frappons-le tour à tour!
La haine dans les cœurs sensibles
Est extrême comme l'amour.

ACHISCH

Va, cours, j'arme tes mains, n'écoute que ta rage!

CHŒUR, ACHISCH, ELON

Quel bonheur! Dagon nous seconde.
Que ses feux embrasent les airs,
Qu'ils dévorent la terre et l'onde,
Que tout se confonde!
Ses plus grands maux sont nos biens les plus chers.

SAMSON

Ah! Mes fureurs ne sont point vaines.
De ce temple odieux, les voûtes souterraines
Paraissent s'écrouler à ces terribles sons...
Ils redoublent... Mon Dieu va parler. Écoutez!
Dieu, arme-moi, arme mon bras!
Coulez, torrents de feu, pour venger cet outrage.
Fiers aquilons, dans ces climats
Portez la terreur, le ravage,
Menez les tyrans au trépas!
La flamme se rallume encore...
Seigneur, pour la dernière fois, je t'implore...
Abîmes, embrasez, je défendrai Son autel.
Exercez l'emploi du tonnerre!
Vengez le peuple d'Israël!
Déchirez le sein de la terre!
Par ce bras tout puissant,
Renversez, écrasez ce peuple furieux!
Lancez la foudre dans ce temple odieux!
Tombez sur moi, rochers brûlants!

FIN



COFREX
COMPAGNIE FRANÇAISE
DES EXPOSITIONS

Osaka, Kansai, Japon
13/04/2025 - 13/10/2025

L'amour de l'art, un lien qui unit le monde.

赤
い
糸

L'Akai Ito est une croyance japonaise
en un fil rouge invisible
symbolisant l'amour éternel
et la destinée commune.

Découvrez les engagements d'AXA pour l'art et le patrimoine français et vivez une expérience audiovisuelle captivante conçue avec l'Ircam-Centre Pompidou, présentée au Pavillon France de L'Expo 2025 à Osaka Kansai.

Know You Can*

*La confiance est une force.

AXA. Siège social : 25 avenue Matignon 75008 Paris.



PAS DE TERRASSE
SANS **PERRIER®**!

perrier

LES ARTISTES

Consultez toutes les biographies des artistes sur notre site internet.



**RAPHAËL
PICHON**

**DIRECTION
MUSICALE**

Le chef d'orchestre français Raphaël Pichon étudie le violon, le piano et le chant au CRR de Paris puis au CNSMDP. En tant que chanteur, il se produit sous la direction de J. Savall, G. Leonhardt, T. Koopman, ou encore au sein de l'ensemble Les Cris de Paris. En 2006, il fonde Pygmalion, chœur & orchestre sur instruments d'époque. Les Messes brèves de Bach, les versions tardives des grandes tragédies lyriques de Rameau, la mise en perspective de raretés mozartiennes sont autant de programmes qui fondent l'identité de l'ensemble, dans un travail de fusion entre chœur et orchestre et la recherche d'une dramaturgie du concert. Parmi les projets marquants de ces dernières années, citons ses débuts au Festival d'Aix-en-Provence pour la création de *Trauernacht* mis en scène par Katie Mitchell (2014), la redécouverte de *L'Orfeo* de Rossi à l'Opéra national de Lorraine et à l'Opéra royal de Versailles (2016), la spatialisation des *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi avec P. Audi (Holland Festival, BBC Proms, Chapelle royale de Versailles, Festival Bach de Leipzig), le cycle de rencontres artistiques autour de cantates de Bach à la Philharmonie de Paris, l'intégrale des *Motets* et la *Messe en si* de Bach, une version scénique du *Requiem allemand* de Brahms par J. Sandig dans la base sous-marine de Bordeaux. En 2020, R. Pichon crée à Bordeaux le festival *Pulsations*, programmant des concerts dans des lieux inattendus.

En 2024, en partenariat avec Arte et France Musique, il lance le projet *Les Chemins des Bach*, un voyage initiatique à pied et à vélo aux côtés des musiciens de Pygmalion, retraçant le parcours de J.-S. Bach entre Arnstadt et Lübeck, et mêlant concerts, captations et production de documentaires. Raphaël Pichon est également invité à diriger le *Freiburger Barockorchester*, *Musicaeterna*, les *Münchner Philharmoniker*, la *Scintilla* de l'Opéra de Zürich, la *Handel and Haydn Society* de Boston ou encore le *Mozarteum Orchester*. La saison 2024-2025 le voit débiter avec le *Mahler Chamber Orchestra* et le *St Luke's orchestra* au *Carnegie Hall*, tandis que la saison 2025-2026 marquera ses débuts à l'Opéra de Paris ainsi qu'avec les *Berliner Philharmoniker* et l'orchestre du *Concertgebouw* d'Amsterdam. Ses enregistrements sont publiés sous le label *harmonia mundi* : l'opéra imaginaire *Enfers* avec le baryton Stéphane Degout (2018), *Libertà!* autour de chefs-d'œuvre méconnus de Mozart, les *Motets* (2020) et la *Passion selon saint Matthieu* (2022) de Bach, *Mein Traum* (Schubert, Schumann, Weber - 2022), les *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi (2023). En 2024 est publié le *Requiem* de Mozart. R. Pichon est officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres. À l'Opéra-Comique, il a dirigé *Miranda* (2017), *Hippolyte et Aricie* (2020), *Fidelio* (2021), *Lakmé* (2022) et *L'Autre Voyage* (2024).



**CLAUS
GUTH**

MISE EN SCÈNE

Le metteur en scène allemand Claus Guth fait ses études à Munich. Parmi les distinctions reçues au long de sa carrière : le *Prix Faust* à deux reprises, l'*Olivier Award* en 2022 pour sa mise en scène de *Jenůfa* au *Covent Garden* de Londres, le *Musiktheaterpreis* de la meilleure production internationale pour *Bluthaus* de G. F. Haas à l'Opéra de Munich en 2022 et l'*Oper! Award* du Meilleur metteur en scène en 2023. Il met en scène la création mondiale de *Cronaca del luogo* de L. Berio en 1999 au Festival de Salzbourg, puis y présente *Iphigénie en Tauride*, *Zaïde* et la trilogie *Mozart/*

Da Ponte. Parmi ses productions les plus importantes, mentionnons *Luisa Miller* à l'Opéra de Munich, *Pelléas et Mélisande*, *Daphné* et *Le Chevalier à la rose* à l'Opéra de Francfort. Son travail est particulièrement remarqué dans la production wagnérienne : *Lohengrin* à la Scala de Milan, *Tannhäuser* à l'Opéra de Vienne, *Tristan et Isolde*, *Le Vaisseau fantôme* et *Parsifal* à l'Opéra de Zurich, ainsi que l'intégrale de la *Tétralogie* à l'Opéra de Hambourg. C. Guth s'illustre également dans le répertoire contemporain avec les créations mondiales de *Prima...ins Innere* de Chaya Czernowin à

la Biennale de Munich, *Heart Chamber* de la même compositrice au Deutsche Oper de Berlin, *Celan* de P. Ruzicka à Dresde et plus récemment *Aschemond or The Fairy Queen* de H. Oehring (musique de Purcell) au Staatsoper de Berlin. Parmi ses productions récentes, citons : *La Femme sans ombre* à la Scala de Milan et au Covent Garden de Londres, *Jephtha* à l'Opéra d'Amsterdam, *La Clémence de Titus* à Glyndebourne, *Rigoletto* et *La Bohème* à l'Opéra de Paris, *Saül* au Theater an der Wien, *La Veuve joyeuse* à l'Opéra de Francfort, *Lullaby Experience* de P. Dusapin avec l'Ensemble Moderne, *Violetter Schnee* de B. Furrer au Staatsoper de Berlin, *Dialogue des Carmélites* à l'Opéra de Francfort, *Jenůfa* à la Royal Opera House (Olivier Award, meilleure nouvelle production), *L'Affaire Makropoulos* au Staatsoper Unter den Linden, *Le nozze di Figaro* au Teatro Real de Madrid et *Bluthaus* de G. F. Haas (Munich). Pour la saison 2022/23 : *Don Carlo* au Teatro di San Carlo de Naples, *Elektra* à l'Opéra

de Francfort, *Semele* à l'Opéra de Munich et la création mondiale de *Il Viaggio*, Dante de P. Dusapin au Festival d'Aix-en-Provence. Pour le Park Avenue Armory de New York, il conçoit un spectacle à mi-chemin entre concert et installation, inspiré du *Chant du cygne* de Schubert et intitulé *Doppelgänger*, avec le ténor Jonas Kaufmann. Pour la saison 2023/24, il signe les mises en scène de *Turandot* à l'Opéra de Vienne et de *Khovanshchina* (Moussorgski) au Staatsoper de Berlin.



**ROMAIN
GILBERT**

**REPRISE
DE LA MISE
EN SCÈNE**

Romain Gilbert étudie le piano et le chant au CRR de Paris. Après des études d'ingénieur, il s'oriente vers la gestion artistique et culturelle et obtient son Master à l'Université Paris Sorbonne. Il devient administrateur de l'Association pour le Rayonnement de l'Opéra de Paris. Après plusieurs expériences de production au Théâtre du Châtelet, au chœur de chambre accentus et à l'Opéra national de Paris, il travaille aux côtés de J.-F. Zygel puis prend la direction de la production des Musiciens du Louvre dirigés par M. Minkowski. Il s'oriente alors vers la mise en scène en assistant L. Pelly à la Monnaie de Bruxelles puis I. Alexandre à l'Opéra de Drottningholm, à l'Opéra Royal de Versailles, au Liceu de Barcelone puis à Bordeaux et en Italie dans une Trilogie Mozart/Da Ponte. Il reprend ensuite *Le Journal d'un disparu* d'Ivo van Hove. Il travaille aux côtés de D. Szifron dans une production de *Samson et Dalila* au Staatsoper de Berlin dirigée par D. Barenboim et reprise au Teatro San Carlo de Naples en 2022. Il rejoint K. Lada à l'Opéra Royal de Copenhague pour la création de *The Mysteries of Desire* et C. Guth en 2023 au Liceu pour *Parsifal* puis *Samson* au Festival d'Aix-en-Provence en 2024. Il est régulièrement invité à l'Opéra de Bordeaux où il a mis en scène *La Pêrichole* reprise à l'Opéra de Versailles puis *Carmen* en 2021 et *Werther* en 2022. Le Palazzetto Bru Zane lui confie la mise en scène du diptyque d'opéras bouffes

Un mari dans la serrure/Lischen et Fritzchen au Théâtre du Jeu de Paume d'Aix-en-Provence et au Théâtre Marigny à Paris. Il met en espace *Così fan tutte* au Festival Enescu à Bucarest, *La Pêrichole* au Festival de Pentecôte de Salzbourg et au Festival Radio France, *Les Contes d'Hoffmann* à Baden Baden et Brême, *Le Prophète*, *Otello* et *La Clemenza di Tito* au Festival d'Aix-en-Provence. Il met en espace *Orphée aux enfers* à la Elbphilharmonie de Hambourg avant d'y revenir cette saison pour *Wozzeck*. Il poursuit une tournée avec *Die Fledermaus* et devient collaborateur à la mise en scène pour *La Vie parisienne* aux côtés de C. Lacroix. Il crée *Ballad in RED* autour des œuvres d'Edgar Allan Poe à Winterthur avec le harpiste Emmanuel Ceysson. La saison passée, il met en scène *Carmen* à l'Opéra de Rouen, *Roméo et Juliette* à l'Opéra de Dallas et *La Gioconda* au Teatro San Carlo de Naples. Cette saison, à l'occasion des 150 ans de la création de *Carmen*, il accompagnera la reprise de sa production à l'Opéra Royal de Versailles, à Hong Kong ainsi qu'à Hanoï.





ÉTIENNE
PLUSS

SCÉNOGRAPHIE

Né à Genève, le scénographe Étienne Pluss étudie à l'Université des Arts de Berlin et commence sa carrière comme associé d'A. Freyer et K.-E. Herrmann. En Autriche lui est décernée en 1999 la médaille Joseph Kainz, pour les décors de *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*. En 2004, il est nommé par le Nestroy Theater Award pour *Die Zeit der Plancks* au Burgtheater de Vienne. Il remporte le Prix Faust en 2019, pour les décors de *Violetter Schnee* au Staatsoper de Berlin. Il collabore avec les metteurs en scène G. Tabori, Katharina Thoma, P. Himmelmann, E. Lübke, Adriana Altaras, P. Schlösser, P. Tiedemann, Romain Gilbert et Nadja Loschky. Pour Claus Guth, il réalise la scénographie de *Violetter Schnee* et de *L'Affaire Makropoulos* au Staatsoper de Berlin, *La Bohème* à l'Opéra national de Paris, *Salomé* au Théâtre du Bolchoï, *Bluthaus* à l'Opéra de Munich, *Don Carlo* au Teatro San Carlo de Naples, *Il Viaggio*, Dante de P. Dusapin au Festival d'Aix-en-Provence et *Turandot* à l'Opéra de Vienne. Il conçoit également les décors d'*On purge bébé* de P. Boesmans par R. Brunel à La Monnaie de Bruxelles, du *Trittico* au Festival

de Salzbourg, de *La Rondine* par C. Loy à l'Opéra de Zurich ou encore d'*Alice in Wonderland* de P. Valtinoni par N. Loschky à l'Opéra de Zurich. Il a conçu les décors de *Don Carlo* pour l'ouverture de la saison 2022/23 du Teatro di San Carlo de Naples. Au cours de la saison 2023/24, il a collaboré avec K. Thomas pour *Don Giovanni* à l'Opéra de Leipzig, ainsi qu'avec N. Loschky pour *Hamlet* d'A. Thomas à la Komische Oper de Berlin. Il signe les décors de *Richard III* au Théâtre de Düsseldorf par E. Titov et de *Giulio Cesare in Egitto* à Francfort par Nadja Loschky.



URSULA
KUDRNA

COSTUMES

Originaire de Vienne, Ursula Kudrna fait ses études à l'Académie des beaux-arts de Vienne. En 2019, le magazine allemand *Opernwelt* lui décerne le titre de « Dessinatrice de costumes de l'année ». Elle est particulièrement remarquée pour ses costumes dans l'esprit des contes de fées et du cirque, dessinés pour *La Flûte enchantée* au Festival de Salzbourg en 2018, mais également pour ceux qu'elle conçoit pour l'opéra de B. Furrer, *Violetter Schnee*, inspirés de la peinture de Brueghel, dans la mise en scène de C. Guth présentée au Staatsoper de Berlin en 2019. Elle collabore aussi avec ce dernier pour les productions de *L'Affaire Makropoulos* au Staatsoper de Berlin et *Turandot* à l'Opéra de Vienne. Sous la direction de P. Stölzl, elle dessine les costumes de productions telles qu'*Orphée aux Enfers*, *Le Vaisseau fantôme*, *Le Trouvère*, *Turandot* au Staatsoper de Berlin, ainsi que *Faust* et *Rienzi* au Deutsche Oper de cette ville. Elle crée également les costumes de *La Chauve-Souris* à l'Opéra de Stuttgart, *Cavalleria rusticana* au Festival de Pâques de Salzbourg et au Semperoper de Dresde. Pour la metteuse en scène Lydia Steier, elle dessine les costumes de *Jules César* au Komische Oper de Berlin, *Jephtha*

au Winter Opera de Potsdam, *Kátja Kabanová* et *Saül* au Théâtre national d'Oldenburg, *Turandot* à l'Opéra de Cologne, *Donnerstag aus Licht* à l'Opéra de Bâle – production qui reçoit le titre de « Production de l'année » décerné par *Opernwelt*. Pour J. Flimm, l'artiste dessine les costumes de *Manon Lescaut* au Théâtre Mikhailovsky de Saint-Petersbourg, *Ti vedo, ti sento, mi perdo* de S. Sciarrino à la Scala de Milan, ainsi que ceux des Scènes de *Faust* de Schumann pour la réouverture du Staatsoper de Berlin en octobre 2017.



**BERTRAND
COUDERC**

**LUMIÈRES ET
CRÉATION VIDÉO**

Diplômé de l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, Bertrand Couderc se voit décerner en 2017 la bourse Hors-les-Murs de l'Institut Français pour son projet *L'esprit du vide*, au Japon. Il collabore avec P. Chéreau pour *Così fan tutte* à l'Opéra national de Paris, *Tristan et Isolde* à La Scala de Milan, *De la maison des morts* de Janáček à Vienne et à l'Opéra Bastille ; et au théâtre, *La Nuit juste avant les forêts* de B.-M. Koltès. Il a éclairé les deux derniers spectacles de L. Bondy : *Charlotte Salomon* au Festival de Salzbourg en 2014 et *Ivanov* à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en 2015. Depuis 2015, il s'associe à Bartabas et à l'Académie équestre de Versailles pour les chorégraphies du *Requiem* à Salzbourg, et dernièrement du *Sacre du printemps* à la Seine Musicale. Il collabore aussi avec É. Ruf pour *Roméo et Juliette*, *La Vie*

de *Galilée* et *Bajazet* à la Comédie-Française, *Pelléas et Mélisande* et *La Bohème* au Théâtre des Champs-Élysées et *Roméo et Juliette* à l'Opéra-Comique. Pour R. Pichon et Pygmalion, il crée les éclairages des *Funérailles de Louis XIV* à la Chapelle royale de Versailles, de *la Passion selon saint Jean* et de *Mein Traum* à la Philharmonie de Paris, des *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi, etc. En juin 2023, il crée la scénographie et la lumière pour *Orphée et Eurydice* à la Halle 47 près de Bordeaux. Parmi les productions récentes auxquelles il participe : *Six personnages en quête d'auteur* par Marina Hands à la Comédie-Française, *Falstaff* par D. Podalydès à Lille, *Street Scene* par T. Huffman à la MC93, *Sonntag* avec le Balcon à la Philharmonie, et dernièrement *Le Soulier de satin* mis en scène par É. Ruf à la Comédie-Française.



**SOMMER
ULRICKSON**

CHORÉGRAPHIE

La chorégraphe américaine Sommer Ulrickson étudie les arts du théâtre à l'Université de Californie avant de devenir assistante de J. Kresnik à Berlin, où elle travaille avec la compagnie de danse Sasha Waltz & Guests et avec T. Ostermeier à la Schaubühne. Parmi ses projets récents : *Maria de Buenos Aires* au Théâtre de Ratisbonne, la conception et la mise en scène de la pièce de théâtre musical *Wüstinnen* au Neuköllner Oper, la création en compagnie de cinq danseurs, du sculpteur A. Polzin et du Phantasm Viol Consort de *The Art of Being Human* pour la Salle Pierre Boulez de Berlin et le Festival d'Aldeburgh (Royaume-Uni). Elle consacre toute son activité à la création de projets interdisciplinaires originaux, en compagnie

de musiciens et d'interprètes tels que le violoncelliste A. Gerhardt. Son travail l'a menée dans de nombreuses salles en Europe, dont l'Opéra national de Paris, l'Opéra d'Amsterdam, le Deutsche Oper de Berlin. Pour l'Opéra national de Corée, elle chorégraphie *Le Songe d'une nuit d'été* avec le metteur en scène W. Nägele, et collabore avec C. Guth pour divers projets, dont *Doppelgänger* au Park Avenue Armory de New York, *L'Affaire Makropoulos* au Staatsoper de Berlin et *Turandot* à l'Opéra de Vienne. En 2025 elle collaborera une nouvelle fois avec lui pour *Salomé* au Metropolitan Opera de New York. Elle présentera son propre spectacle, *The Art of Being Human* à la Philharmonie de l'Elbe.



**MATHIS
NITSCHKE**

SON

L'artiste interdisciplinaire allemand Mathis Nitschke exerce son activité à Munich. Sa formation de guitariste classique s'associe aux sciences humaines, à la composition, au théâtre et à l'opéra, pour tenter de donner un nouveau visage au théâtre musical, en collaboration avec des artistes issus de diverses disciplines. Il collabore depuis longtemps avec le metteur en scène et concepteur de lumières Urs Schönebaum, avec lequel il crée les opéras *Jetzt* (2012) et *Happy, Happy* (2014), commandes de l'Opéra de Montpellier. En 2017, il crée *Maya*, un genre nouveau qu'il qualifie de « Mixed-Reality-

Techno-Opera », explorant la question centrale de l'avenir de l'humanité. Dans les ruines d'une ancienne centrale thermique située près de Munich, l'artiste crée un monde parallèle, basé sur le son, la musique, la réalité augmentée et les arts numériques. Fêré de son 3D, il conçoit des applications orchestrales interactives pour des smartphones, entre autres en collaboration avec l'Orchestre philharmonique de Munich.





EDDY GARAUEL

COLLABORATION
À L'ÉCRITURE

Après des études de lettres et de musicologie à l'École normale supérieure et à l'École des hautes études en sciences sociales, Eddy Garaudel est engagé par Pygmalion comme conseiller artistique et éditorial et collabore à tous les projets artistiques de l'ensemble depuis 2017. En 2021, il signe sa première création scénique, *L'Enfant et les Sortilèges* avec l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine et de jeunes chanteurs et chanteuses issus de l'académie du festival Pulsations. Avec Pygmalion, il met en scène en juin 2023 *Orphée et Eurydice* dans un lieu hors norme, la Halle 47 de Floirac, spectacle diffusé sur la chaîne Arte. En février 2024,

il met en scène pour l'Académie de l'Opéra National de Bordeaux une version chambriste de *La Traviata*, intitulée *La Traviata revisited*, avec la collaboration de la compositrice Lise Borel, qui réécrit une partie de l'œuvre originale. En 2025, il est dramaturge pour Tiphaine Raffier dans le cadre d'une nouvelle production des *Dialogues des Carmélites* de Poulenc à l'Opéra de Rouen et pour R. Pichon autour d'un pastiche mozartien au festival de Salzburg. E. Garaudel écrit également des textes pour les programmes du Festival d'Aix-en-Provence (*Carmen* en 2017, *Idoménée* en 2022).



YVONNE GEBAUER

DRAMATURGIE

La dramaturge allemande Yvonne Gebauer étudie la germanistique, la philosophie et les sciences des religions à l'Université libre de Berlin. Depuis 1998, son activité s'exerce dans le domaine du théâtre et de l'opéra. Une relation de travail de plus de vingt ans la lie avec le metteur en scène H. Neuenfels. Elle collabore également avec C. Guth, C. Loy, Nadja Loschky, Kazuko Watanabe, J. Simons, F. Hilbrich, T. Kratzer, D. Hermann et Amélie Niermeyer. Professeure de dramaturgie à l'Université des sciences appliquées de Hambourg (classe de costumes de R. von der Thannen), elle enseigne également à l'Académie

des arts appliqués de Vienne (classe de scénographie d'E. Wonder), au Mozarteum de Salzbourg (classe de mise en scène d'Amélie Niermeyer), à l'École supérieure d'art Weissensee de Berlin (classe de scénographie de S. Hageneier) et à l'Académie de musique Hanns Eisler de Berlin. De 2001 à 2008, elle écrit pour le journal *Süddeutsche Zeitung* (rubrique littérature). De 2009 à 2018, elle travaille à l'Opéra de Munich en tant que dramaturge et rédactrice du magazine *Max Joseph*.



JARRET OTT

Baryton
SAMSON

Le baryton américain Jarret Ott étudie au Curtis Institute of Music de Philadelphie. Parmi les rôles qu'il a récemment interprétés : Oreste (*Iphigénie en Tauride*) à l'Opéra de Paris, Lescaut (*Manon*) au Grand Théâtre du Liceu, Dandini (*La Cenerentola*) au Staatstheater de Stuttgart, le rôle-titre de *Prisoner of the state* de D. Lang à l'Opéra de Malmö, Maximilian (*Candide*) au Lausitz Festival de Görlitz (Allemagne). Aux États-Unis, il chante le rôle du Comte (*Les Noces de Figaro*) à l'Opéra de Pittsburgh, celui de John Seward pour la version concertante et l'enregistrement de *The Lord of Cries* de J. Corigliano, avec la compagnie Odyssey Opera. Durant la saison 2023-2024, il chante le colonel Álvaro Gómez dans la production mise en scène par C. Bieito de *The Exterminating Angel* de T. Adès à l'Opéra de Paris, et Don Pedro

de Alvarado dans la production de *The Indian Queen* dirigée par T. Currentzis au Festival de Salzbourg. En concert, il chante dans *A Sea Symphony* de Vaughan Williams en compagnie du Colorado Symphony Orchestra (Oregon Bach Festival). Cette saison 2024-2025, J. Ott se produit en concert avec R. Pichon à la Philharmonie de Paris pour la *Symphonie n°9* de Beethoven, avec P. Herreweghe et l'Orchestre des Champs-Élysées pour cette même œuvre en tournée européenne, et chante le Comte Almaviva (*Les Noces de Figaro*) au Teatro Regio de Turin et Énée (*Didon et Énée*) au Grand Théâtre de Genève. Il fera ses débuts au Metropolitan Opera en Agrippa dans *Antony et Cleopatra* de J. Adams. À l'Opéra-Comique, il a interprété le rôle de Jan Nyman dans *Breaking the Waves* de Missy Mazzoli (2023) et le rôle-titre de *Macbeth Underworld* de P. Dusapin (2024).



ANA MARIA LABIN

Soprano
DALILA

Née en Roumanie, Ana Maria Labin étudie à la Haute école des arts de Zurich et remporte le premier prix au concours Ernst Haefliger. Elle fait ses débuts à la Scala de Milan et à l'Opéra Garnier en Valencienne dans *La Veuve joyeuse* sous la direction d'A. Fisch. Soprano mozartienne, elle a récemment interprété *Aspasia (Mitridate)* à Berlin, *Contessa (Le Nozze di Figaro)*, *Donna Anna (Don Giovanni)* et *Fiordiligi (Così fan tutte)* à Drottningholm et à Versailles, dans la mise en scène d'I. Alexandre sous la direction de M. Minkowski. Dans le répertoire baroque, elle chante *Armida (Rinaldo de Haendel)* à Glyndebourne dans une mise en scène de R. Carsen, *Vagaus (Juditha Triumphans)* ou *Arminta (L'Olimpiade)* de Vivaldi au Théâtre des Champs-Élysées, *Galatea (Acis et Galatée de Haendel)* avec R. Leppard et l'English Chamber Orchestra et le rôle-titre de *Semele* au Festival de Beaune. En concert, elle interprète *Il ritorno di Tobia*, *Die Schöpfung* et *Die Jahreszeiten* de Haydn sous la direction d'A. Fischer, *Scena di Berenice* de Haydn et *Ah, perfido* de Beethoven avec le Boston Baroque dirigé par M. Pearlman, *In furore*

iustissimae irae de Haendel avec l'English Concert dirigé par H. Bickett, *La Maddalena al sepolcro* et *Stabat Mater* de Pergolèse au Festival La Chaise-Dieu sous la direction de G. Prandi, la cantate *Ino* de Telemann dirigée par M. Schneider (récemment enregistrée pour Deutsche Harmonia Mundi). Parmi ses récents engagements, citons *Ariodante* de Haendel en tournée avec Les Arts Florissants et W. Christie, *Orlando furioso (Angelica)* de Vivaldi avec J.-C. Spinosi, *Le Nozze di Figaro (Contessa)* au Gärtnerplatztheater avec R. Dubrovsky, ses débuts en Elettra dans *Idomeneo* à l'Opéra de Cologne, la *Symphonie n°9* de Beethoven à La Fenice de Venise, et la *Messe en ut mineur* de Mozart avec les Musiciens du Louvre. Ses engagements futurs incluent *Carmen* au Gärtnerplatztheater de Munich, *Amleto* de Gasparini à Vienne et la *Symphonie n°3 «Kaddish»* de Bernstein à Bucarest.



JULIE ROSET

Soprano
TIMNA

Julie Roset étudie à la Haute École de Musique de Genève puis à la Juilliard School de New York. Lauréate du concours Laffont du Metropolitan Opera 2022 et Premier Prix au concours Operalia 2023, elle a notamment interprété les rôles d'Eurydice et de La Musica dans *L'Orfeo* par S. Waltz au Teatro Real de Madrid, et de Valletto et Amore dans *L'incoronazione di Poppea* par T. Huffman au Festival d'Aix-en-Provence. En concert, elle s'est notamment produite dans *Il re pastore* au Festival de Salzbourg avec le Mozarteum Orchestra, l'*Oratorio de Noël* avec l'Orchestre Symphonique de Stavanger, *Acis et Galatea* avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France sous la direction de L. G. Alarcón, *La Finta Pazza* de Sacconi au Concertgebouw Amsterdam, et *La Création* de Haydn avec Le Concert de la Loge au Festival de Saint-Denis. Julie Roset a enregistré plusieurs albums, dont le *Salve Regina* de Haendel avec le Millennium Orchestra (Ricercar), *Lamenti e Sospiri* de Sigismondo d'India avec Capella Mediterranea (Ricercar), *Brabant* avec Holland Baroque (Pentatone), et *Dido and Aeneas* avec Les Argonautes (Aparté). La saison 2023/24 de Julie Roset comprenait le rôle de Zémire (*Zémire et Azor*) à l'Opéra-Comique, ses débuts à l'Opéra

de Paris en Amour (*Médée* de Charpentier par D. McVicar, sous la direction de W. Christie), une version mise en scène de *La Création* à l'Opéra de Lorraine, dirigée par M. Gardolińska, et un retour au Festival d'Aix-en-Provence dans le rôle de l'Ange dans *Samson* de Rameau sous la direction de R. Pichon. La saison 2024/25 inclut des débuts avec le Royal Scottish National Orchestra et l'Orchestre de Paris pour la *Symphonie n°2* de Mahler dirigées respectivement par T. Søndergård et E.-P. Salonen, avec l'Orchestre Symphonique National Danois en Belinda dans *Dido and Aeneas* en concert sous la direction de G. Paterson, et une première apparition au Musikverein dans le *Messie* avec Lautten Compagnie Berlin et le Arnold Schoenberg Chor dirigés par E. Ortner. Sur la scène lyrique, elle retourne au Teatro Real dans des représentations chorégraphiées des *Indes Galantes* avec Cappella Mediterranea sous la direction de L. G. Alarcón.





MIRCO PALAZZI

Basse
ACHISCH

Mirco Palazzi a débuté au Festival d'opéra de Wexford. Spécialisé dans le *bel canto* italien (Rossini, Bellini, Donizetti) et dans le répertoire mozartien, il s'est produit entre autres à La Scala de Milan, à la Royal Opera House de Londres, à l'Opéra de Zurich, au Liceu de Barcelone, à l'Opéra de Washington, à l'Opéra de Dallas, au Teatro Regio de Turin, à La Fenice de Venise, à l'Académie nationale Sainte-Cécile et à l'Opéra de Rome, au Théâtre Communal de Florence, à la Philharmonie de Cologne et à la Gewandhaus à Leipzig. Il a collaboré avec les chefs d'orchestre Roberto Abbado, Rinaldo Alessandrini, Riccardo Chailly, Valerij

Gergiev, et avec des metteurs en scène tels que Luca Ronconi et Pier Luigi Pizzi. Parmi ses enregistrements, *Sémiramide* (Opera Rara) a remporté l'International Opera Award en 2019.



LAURENCE KILSBY

Ténor
ELON

Laurence Kilsby étudie au Royal College of Music de Londres, ainsi qu'au Curtis Institute de Philadelphie. Ancien choriste de la Schola Cantorum de l'Abbaye de Tewkesbury, le ténor britannique remporte en 2009 le titre de « Jeune choriste de l'année » de la BBC Radio 2, ce qui lui permet de faire ses débuts en solo au Royal Albert Hall. Il fait partie des premiers « Lies Askonas Fellows » ; en 2018, il est lauréat de la bourse pour jeunes chanteurs de la Kathleen Ferrier Society et en 2022, vainqueur de la Bollinger International Song Competition du Wigmore Hall, ainsi que du Concours Cesti des Semaines de musique ancienne d'Innsbruck. Durant la saison 2022-2023, il est membre de l'Académie de l'Opéra national de Paris. Il s'est récemment produit au Festival d'Aix-en-Provence, à l'Opéra de Dijon et à l'Opéra de Cologne. Prochainement, il fera ses débuts

aux festivals d'Innsbruck et de Glyndebourne. Cette saison 2024/25, il chantera à l'Opéra de Paris et à l'Opéra du Rhin, et en concert avec l'Orchestre philharmonique de Rotterdam dirigé par Reinhard Goebel, le BBC Symphony Orchestra dirigé par H. Lintu, l'Orchestre Philharmonique de Radio France dirigé par L. G. Alarcon, l'Orchestre symphonique de la radio-télévision irlandaise dirigé par P. Whelan et l'ensemble Pygmalion dirigé par R. Pichon. À l'Opéra-Comique, il chante L'Amitié dans *L'Autre Voyage* d'après Schubert, dans une mise en scène de Silvia Costa et sous la direction de R. Pichon (2024).



CAMILLE CHOPIN

Soprano
L'ANGE

Camille Chopin fait ses premiers pas sur scène à dix ans grâce au Chœur d'enfants Sotto Voce puis à douze ans en Brigitta dans *The Sound of Music* au Théâtre du Châtelet. Elle se forme ensuite au Département Supérieur pour Jeunes Chanteurs du CRR de Paris avant d'obtenir son Prix de chant au CNSMDP avec les félicitations du jury en 2022. Dans le cadre du premier Programme Tremplin du Fonds Tutti, elle bénéficie du mentorat de la soprano Nicole Car. Après avoir été nommée Talent Adami Classique 2023, elle remporte consécutivement le Prix du Centre Nadia et Lili Boulanger ainsi que le Grand Prix Révélation au concours Jeunes Espoirs Raymond Duffaut de l'Opéra d'Avignon. Elle intègre également l'Académie de l'Opéra-Comique pour la saison 2023-2024. Elle est notamment le Petit Chaperon

Rouge dans *Into the Woods* de Sondheim à l'Amphithéâtre de l'Opéra de Paris mis en scène par C. Nessi et M. Guermeyet, Servilia dans *L'Affaire Clemenza* à la Seine Musicale avec la compagnie Plein Jour et F. Krawczik, Suzanne dans *Les Noces de Figaro*, Adina dans *L'Élixir d'amour* avec le collectif Cosa Sento, la Princesse et la Chatte dans *L'Enfant et les sortilèges* de la compagnie Ginette, Barberine dans *Les Noces de Figaro* avec Opera Fuoco. Elle participe également à la production d'Emmanuelle Haïm *Le retour à Versailles*. En 2024, elle est la soprano de la Messe en ut mineur de Mozart dirigée par M. Korovitch au Corum de Montpellier, et celle de *Pulcinella* de Stravinsky à l'Opéra-Comique, dirigé par L. Langrée et mis en scène par G. Galienne. Elle fait partie du quatuor Æsthesis avec lequel

elle enregistre un premier album, *O do not move*, sorti en octobre 2022. Son duo avec la pianiste Héloïse Bertrand-Oleari ainsi que son ensemble baroque Aïsa sont soutenus par l'association Jeunes Talents. En 2025 et 2026, Camille Chopin

se produira à l'Opéra de Paris, au Théâtre des Champs Élysées, au Festival d'Aix-en-Provence, à l'Opéra de Toulon et à l'Opéra du Rhin.



**RICHARD
PITTSINGER**

Ténor
LE CONVIVE

Le ténor américain Richard Pittsinger a obtenu un Bachelor et un Master de Musique à la Juilliard School sous la tutelle d'Elizabeth Bishop. Durant sa jeunesse, Richard Pittsinger a reçu une formation à la prestigieuse Saint Thomas Choir School de New York, enregistrant et se produisant avec l'Orchestre de Saint Luke's sous la direction de John Scott et l'Orchestre symphonique de Dresde avec Vladimir Jurowski. Il a récemment interprété Céphale dans *Céphale et Procris* d'Élisabeth Jacquet de La Guerre avec le Boston Early Music Festival, Polinesso dans *Being Ariodante* de Jonathan Dawe

à l'Académie italienne et Orfeo dans *L'Orfeo* de Rossi avec le Juilliard Opera, entre autres. Il se rendra ensuite à Boston pour interpréter Lurcanio dans *Ariodante* du Boston Baroque et Fabius dans *Octavia* de R. Keiser au Boston Early Music Festival, puis en France pour participer à la 12^e édition du Jardin des Voix avec Les Arts Florissants, où il interprétera *Orphée* dans *La Descente d'Orphée aux Enfers* de Charpentier.



**ANDRÉE
FERRÉOL**

Comédienne
LA MÈRE DE SAMSON

Née à Aix-en-Provence, la comédienne Andrée Ferréol découvre le Festival d'art lyrique à l'âge de douze ans et rêve de devenir chanteuse d'opéra avant d'opter pour le théâtre, qu'elle étudie auprès de Jean-Laurent Cochet et Antoine Bourseiller. Elle est nommée aux César à deux reprises, ainsi qu'au Prix David di Donatello. Le public la découvre en 1973 dans le film de Marco Ferreri *La Grande Bouffe*. *Les Galettes de Pont-Aven* et *Le Dernier Métro* sont également de grands succès populaires de sa filmographie, qui compte cent quarante-

sept films et cent trente téléfilms. Au théâtre, elle se produit dans vingt-huit pièces, et joue actuellement dans *Amour, Gloire et Secrets*. En 2024, elle tourne au cinéma *Le Choix du pianiste* et, pour la télévision, *Poulets grillés*, *Made in France* et *Immeuble partagé*.



**PASCAL
LIFSCHUTZ**

Comédien
UN SANS-ABRI

Sa formation est très marquée par la méthode de Stanislavski ainsi que des techniques d'improvisations et un travail corporel approfondi dans des domaines riches et variés (mime, jeu clownesque, travail au masque, danse). C'est un burlesque au cœur tendre qui prend appui sur les éléments les plus vrais et les plus sensibles pour donner forme à sa stylisation théâtrale. Après avoir fait ses preuves comme comédien et metteur en scène, il est aussi aujourd'hui formateur et coach, il se passionne pour la direction d'acteurs

où il apporte une touche très originale. Pascal est très pédagogue, c'est un rieur passionné. Artiste, il l'est comme on voyage à travers le monde avec curiosité et émerveillement. Il joue partout et tout le temps (opéra, théâtre, doublage, voix off, cinéma, télévision, pub, concerts)... Pascal est partout parce que partout on aime le fou du roi.



PYGMALION

CHŒUR ET ORCHESTRE

Pygmalion, chœur & orchestre sur instruments d'époque fondé en 2006 par Raphaël Pichon, explore les filiations qui relient Bach à Mendelssohn, Schütz à Brahms ou encore Rameau à Gluck et Berlioz.

À côté des grandes œuvres du répertoire dont il réinterroge l'approche (les *Passions* de Bach, les tragédies lyriques de Rameau, la *Grande messe en ut mineur* de Mozart et son *Requiem*, mis en scène par Romeo Castellucci, *Elias* de Mendelssohn, les *Vêpres de Monteverdi*), Pygmalion s'attache à bâtir des programmes originaux mettant en lumières les faisceaux de correspondances entre les œuvres tout en retrouvant l'esprit de leur création : *Mozart & The Weber Sisters*, *Miranda* sur des musiques de Purcell, *Stravaganza d'Amore* – qui évoque la naissance de l'Opéra à la cour des Médicis, *Enfers* aux côtés de Stéphane Degout, le cycle *Bach en sept paroles* à la Philharmonie de Paris, ou encore *Libertà!* – qui retrace les prémices du *dramma giocoso* mozartien. Pygmalion a su se créer une identité singulière dans le paysage musical international, grâce à des projets exigeants et transversaux rencontrant un succès public et critique.

Pour ses œuvres lyriques, Pygmalion collabore avec des metteurs en scène comme Katie Mitchell, Romeo Castellucci, Simon McBurney, Aurélien Bory, Jetske Mijnsen, Pierre Audi, Valérie Lesort et Christian Hecq, Cyril Teste, Clément Cogitore ou encore Michel Fau.

En résidence à l'Opéra National de Bordeaux, Pygmalion développe depuis quelques années une saison de concerts de musique de chambre et d'ateliers pédagogiques gratuits et ouverts à tous : le Kiosque Pygmalion. En réponse à la crise de la COVID-19, Pygmalion lance en juillet 2020 un nouveau festival populaire et citoyen ancré sur les territoires bordelais, véritable festival-laboratoire, où se développent différentes expérimentations autour

de la transmission de la musique classique. Les musiciens de Pygmalion sont partie prenante de ce festival et y proposent des actions culturelles ambitieuses.

Pygmalion se produit régulièrement sur les plus grandes scènes françaises (Philharmonie de Paris, Opéra royal de Versailles, Opéra-Comique, Aix-en-Provence, Beaune, Toulouse, Saint-Denis, La Chaise-Dieu, Royaumont, Nancy, Metz, Montpellier...) et internationales (Hambourg, Cologne, Francfort, Essen, Salzbourg, Vienne, Amsterdam, Pékin, Hong-Kong, Barcelone, Bruxelles, etc.).

Pygmalion enregistre pour harmonia mundi depuis 2014. Sa discographie a été distinguée en France et à l'étranger : Diapason d'or de l'année, Victoire de la musique Classique, Choc de *Classica*, Gramophone Award, Preis der Schallplattenkritik, Edison Klassiek Award, etc.

Pygmalion est en résidence à l'Opéra National de Bordeaux. Il est aidé par la Direction régionale des affaires culturelles de Nouvelle-Aquitaine, la Ville de Bordeaux, le Département de la Gironde, la région Nouvelle-Aquitaine et le Centre national de la musique. Ensemble associé à l'Opéra-Comique (2023-2027), Pygmalion reçoit le soutien de Château Haut-Bailly, mécène d'honneur de l'ensemble. Pygmalion est en résidence à la Fondation Singer-Polignac en tant qu'artiste associé et est membre de la Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés (FEVIS). Fondation d'Entreprise Société Générale est mécène de Pygmalion.

CHŒUR

DESSUS

Caroline Arnaud, Cécile Dalmon, Anne-Emmanuelle Davy, Eugénie de Padirac, Marie-Frédérique Girod, Lucie Minaudier, Lia Naviliat Cuncic, Marie Planinsek, Virginie Thomas, Clémence Vidal

HAUTES-CONTRES

Jean-Christophe Clair, Sean Clayton, Stephen Collardelle, Constantin Goubet*, Guillaume Gutierrez, Yann Rolland

TAILLES

Martin Candela, Davy Cornillot, François-Olivier Jean*, Gaël Martin, Vincent Laloy, Olivier Rault

BASSES

Frédéric Bourreau, Sorin Dumitrascu, Ahmed Gomez Perez, René Ramos Premier*, Viktor Shapovalov, Alvaro Valles*, Emmanuel Vistorky

ORCHESTRE

PREMIERS DESSUS DE VIOLON

Sophie Gent, Julie Friez, Ugo Gianotti, Izleh Henry, Jacek Kurzydlo, Ravenna Lipchik, Sophia Prodanova, Yukiko Tezuka

SECONDS DESSUS DE VIOLON

Yoko Kawakubo, Paul-Marie Beauny, Sandrine Dupé, Gabriel Ferry, Raphaëlle Pacault, Anne Pekkala, David Wish

TAILLES

Fanny Paccoud, Jasper Snow, Pierre Vallet

QUINTES

Marta Paramo, Katherine Goodbehere, Delphine Blanc

BASSES DE VIOLONS

Antoine Touche**, Garance Boizot**, Gulrim Choi**, Julien Léonard**, Cyril Poulet**, Cécile Vérolles**

CONTREBASSES

Thomas de Pierrefeu**, Hugo Abraham, Chloé Lucas

FLÛTES

Georgia Browne, Raquel Martorell, Jonty Coy, Clémence Bourgeois

MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE

HAUTBOIS

Jasu Moïsio, Lidewei De Sterck,
Gabriel Pidoux, Lucile Tessier

BASSONS

Evolène Kiener, Javier Zafra,
Inga Maria Klauke, Alejandro Perez

CORS

Anneke Scott, Joseph Walters

TROMPETTES

Emmanuel Mure, Philippe Genestier

PERCUSSIONS

Sylvain Fabre (représentations) /
Vítier Vivas (remplace Sylvain Fabre
sur certaines répétitions)

ORGUE, CLAVECIN

Pierre Gallon**

CLAVECIN

Sybille Roth**

Fondée par Sarah Koné, la Maîtrise Populaire de l'Opéra-Comique accompagne 120 jeunes de 8 à 25 ans et les forme aux arts de la scène tout au long de leur scolarité, promouvant la diversité tant dans les profils que dans les activités proposées : formation musicale, chant choral, technique vocale, théâtre, danse, claquettes. Elle est la seule formation qui intègre à la fois des enseignements artistiques en horaires aménagés sur le temps scolaire et une activité d'enfants du spectacle, à raison de 35 à 40 concerts et interventions artistiques par an. Depuis 2018, la Maîtrise a ouvert une deuxième voie de recrutement parallèlement aux auditions classiques. Chaque année, en mars, elle organise des auditions délocalisées dans les établissements scolaires classés en REP d'une ville de petite couronne parisienne différentes chaque année.

Léon Prost

Isaac Muniesa

*solistes

**continuo





OPÉRA
COMIQUE

CLARA OLIVARES
& CHLOÉ LECHAT

LES SENTINELLES

DIRECTION MUSICALE

LUCIE
LEGUAY

MISE EN SCÈNE

CHLOÉ
LECHAT

ORCHESTRE NATIONAL
BORDEAUX AQUITAINE

OPERA-COMIQUE.COM • 01 70 23 01 31

DU 10.04
AU 13.04.2025





OPÉRA
COMIQUE

LA GRANDE AFFABULATION



CONCEPTION ARTISTIQUE
ET DIRECTION MUSICALE

GEOFFROY JOURDAIN

CONCEPTION ARTISTIQUE
ET MISE EN SCÈNE

BENJAMIN LAZAR

DIRECTRICE ARTISTIQUE
DE LA MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE

SARAH KONÉ

ORCHESTRE
LES CRIS DE PARIS

CHŒUR
MAÎTRISE POPULAIRE
DE L'OPÉRA-COMIQUE

OPERA-COMIQUE.COM • 01 70 23 01 31



DU 10.05
AU 16.05.2025



L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA-COMIQUE

DIRECTION

DIRECTEUR

Louis Langrée

DIRECTRICE ADJOINTE

Anne-Sophie Brandalise

ASSISTANTE DE DIRECTION

Karine Belcari

DIRECTION ADMINISTRATIVE ET FINANCIÈRE

DIRECTRICE ADMINISTRATIVE ET FINANCIÈRE

Nathalie Lefèvre

RESPONSABLE DU CONTRÔLE DE GESTION

Nicolas Heitz

CHEFFE COMPTABLE

Agnès Koltein

COMPTABLE/RÉGISSEUSE DE RECETTES

Patricia Aguy

EMPLOYÉE ADMINISTRATIVE

Céline Dion

AGENT COMPTABLE

Véronique Bertin

DIRECTION DES RESSOURCES HUMAINES

DIRECTRICE DES RESSOURCES HUMAINES

Myriam Le Grand

CHARGÉE DES RESSOURCES HUMAINES

Fiona Selly

RESPONSABLE DU SERVICE PAIE

Laure Joly

ADJOINTE PAIE, RESPONSABLE DU SIRH

Amel Khelassi

SECRÉTARIAT GÉNÉRAL

SECRÉTAIRE GÉNÉRALE

Élise Maillard

SECRÉTAIRE GÉNÉRALE ADJOINTE ET

RESPONSABLE DE LA COMMUNICATION

Laure Salefranque

ATTACHÉE DE PRESSE

Alice Bloch

RÉDACTEUR MULTIMÉDIA

David Nové-Josserand

CHARGÉES DE MÉDIATION

Lucie Martinez

Marianne Bailly

CHARGÉ DE COMMUNICATION

Gabriel Ferrão

CHARGÉ DE COMMUNICATION

ET DE MÉDIATION

Julien Tomasina

RESPONSABLE DU NUMÉRIQUE

ET DE SON DÉVELOPPEMENT

Juliette Tissot-Vidal

CHARGÉE DE COMMUNICATION DIGITALE

Maëlys Feunteun

ALTERNANTE

Inès Gasri

CHARGÉE DE CRM, MARKETING DIGITAL,

ANALYSE DATA

Fédérika Moisson

CHEFFE DU SERVICE DES RELATIONS

AVEC LE PUBLIC

Angelica Dogliotti

CHEFFE ADJOINTE DU SERVICE DES RELATIONS

AVEC LE PUBLIC

Philomène Loambo

RESPONSABLE DE LA BILLETTERIE

Théo Maille

ADJOINTE AU RESPONSABLE DE LA BILLETTERIE

Sonia Bonnet

CHARGÉ DE BILLETTERIE

Frédéric Mancier

CHARGÉE DES RELATIONS AVEC LE PUBLIC

ET BILLETTERIE

Marie Malaterre

Luna Marconnet

CHEFFE DU SERVICE DE L'ACCUEIL

Laurence Coupaye

CHEF ADJOINT

Stéphane Thierry

VENDEURS DE PROGRAMMES

Valentin Halbert

Théo Leroy

Hervé Légérot

PLACEUR-EUSE-S

Sandrine Coupaye, Séverine Desonnais,

Lisa Bensimhon, Frédéric Cary,

Camille Flament, Baptiste Genet,

Tristan Gourmanel, Nicolas Guétrot,

Lorine Kocademir, Noémie Lastère,

Nicolas Le Guen, Clémence Lebouchard,

Léna Magnien, Shen Masquida,

Amô-Nicole Moreau, Fantine Sevic,

Marius Valero, Fantine Sevic

CONTRÔLEURS

Stéphane Brion

Pierre Cordier

Matthias Damien

Imad Amzi

Arthur Rigal

DIRECTION DU MÉCÉNAT

DIRECTRICE DU MÉCÉNAT

ET DES PRIVATISATIONS

Camille Claverie Li

CHARGÉ-E-S DE MÉCÉNAT

Marion Minard

Marion Milo

Achille Roy

CHARGÉE DE MÉCÉNAT

ET DES PRIVATISATIONS

Pénélope Saïrah

RESPONSABLE DU DÉVELOPPEMENT

INTERNATIONAL

Gail Negbaur

ASSISTANTES MÉCÉNAT

Juliette Willain

Léna-Prune Soetinck Nabas

DÉPARTEMENT ARTISTIQUE ET PRODUCTION

DIRECTRICE DE L'ADMINISTRATION ARTISTIQUE

Chrysoline Dupont

ADJOINTE EN CHARGE DE LA PRODUCTION

Caroline Giovos

ADJOINTE EN CHARGE DE LA COORDINATION

ARTISTIQUE

Cécile Ducournau

ADMINISTRATRICES DE PRODUCTION

Élise Griveaux

Marcelle Pamponet

CHARGÉE DE PRODUCTION

Margaux Roubichou

CHARGÉE DE PRODUCTION ET D'ADMINISTRATION

Camille Tanguy

CONSEILLER AUX DISTRIBUTIONS

Mathieu Pordoy

MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE

DIRECTEUR ARTISTIQUE

Louis Langrée

DIRECTRICE

Marion Nimaga-Brouwet

RÉGISSEUSE DU CHŒUR

Alicia Arzac

RESPONSABLE DE LA SCOLARITÉ

Rachida M'hamed

CHARGÉE D'ADMINISTRATION

Margaux Magloire

CHARGÉE DE MISSION DÉVELOPPEMENT

ET COMMUNICATION INSTITUTIONNELLE

Quitterie Hugon-Verlinde

ASSISTANTE DE PRODUCTION

Alexia Vliegen

ALTERNANTE CHARGÉE DE COMMUNICATION

Eva Miquet

STAGIAIRE

Zoé de La Houplière

DRAMATURGIE

DRAMATURGE

Agnès Terrier

ALTERNANTES

Céleste Combes

Savannah Guillon



DIRECTION TECHNIQUE

DIRECTEUR TECHNIQUE

Benoit-Marie Quincy

ADJOINT AU DIRECTEUR TECHNIQUE

Hernán Peñuela

ADJOINT AU DIRECTEUR TECHNIQUE, RESPONSABLE DU BÂTIMENT ET DES SERVICES GÉNÉRAUX

Thibaud De Renty

SECRÉTAIRE DE LA DIRECTION TECHNIQUE

Alicia Zack

RÉGISSEUR TECHNIQUE DE COORDINATION

Romain Chevalier

RÉGISSEUR TECHNIQUE DE PRODUCTION

Benjamin Bertrand

RESPONSABLE DU BUREAU DE DESSIN TECHNIQUE

Louise Prulière

TECHNICIENNE CAO-DAO

Pauline Bernard

RÉGISSEUSE GÉNÉRALE DE COORDINATION

Emmanuelle Rista

RÉGISSEUR-SE GÉNÉRALE

Michaël Dubois

Céverine Tomati

RÉGISSEUR-SE DE SCÈNE

Paul Amiel

Annabelle Richard

RÉGISSEUSE SURTITRES

Dounia El Baaj

RÉGISSEUR DE L'ACADÉMIE

Élie Savoye

RÉGISSEUR D'ORCHESTRE

Antonin Lanfranchi

TECHNICIENS D'INSTRUMENT DE MUSIQUE

Cédric des Aulnois

Matthieu Souchet

Eli Frot

Hugo Delbart

Mateo Vermot

Alexandre Ferran

Akiko Godefroy

Florent Simon

William Vincent

Jérôme Paoletti

CHEF DU SERVICE MACHINERIE ET ACCESSOIRES

Bruno Drillaud

CHEFS ADJOINTS DU SERVICE MACHINERIE

Jérôme Chou

Thomas Jourden

CHEF-FE ADJOINT-E DU SERVICE ACCESSOIRES

Stéphane Araldi

Lucie Basclat

BRIGADIERS-CHEFS MACHINISTES

Thierry Manresa, Julien Boulouar, Paul
Rivière, Arthur Guiot, Mathieu Gervaise

MACHINISTES

Loïc Le Gac, Adélaïde Presas, Emin-
Samuel, Sghaier, Adrian Reina Cordoba,
Djamel Afnai, Adrien Meillon, Jeanne
Gloux Van Geel, Régis Demeslay, Alice
Rendu, Predag Djuric, Guillaume Lay-
Suberbere, Elise Berges, Chloé Lazou,
Myriam Cœn, Marie Meziere, Fabrice
Costa, Jérémie Strauss, Jacques Papon,
Yves Chomez

MACHINISTES CINTRIERS

Chrysambre Vila, Antoine Cahana,
Lino Dalle Vedove, Germain Cascales,
Adrien Meillon, Eddie Dard

BRIGADIER-CHEF ACCESSOIRES

Mathieu Bianchi

ACCESSOIRISTES

Lukah Khachoyan, Julien Le Moal, Adeline
Jocquel, Jeanne Joyet, Maud Duclos

ALTERNANT

Judon Guy

CHEF DU SERVICE AUDIOVISUEL

Quentin Delisle

CHEFS ADJOINTS DU SERVICE AUDIOVISUEL

Cédric Joder

Étienne Oury

TECHNICIEN-NE-S AUDIOVISUELS

Stanislas Quidet, Julien Hée, Emilien
Denis, William Leveugle, Lilia Kouache,
Baptiste Klein, Alexandre Sares

ALTERNANT

Simon Rech

CHEF DU SERVICE ÉLECTRICITÉ

Sébastien Böhm

CHEFS ADJOINTS DU SERVICE ÉLECTRICITÉ

Julien Dupont

Cédric Enjoubault

François Noël

BRIGADIERS-CHEFS ÉLECTRICIENS

Dominique Gingreau

Ridha Guizani

David Ouari

Corentin Thomasset

ÉLECTRICIEN-NE-S

Sohail Belgaroui

Grégory Bordin

Geoffrey Parrot

Amélie Mao

Perrine Mirabel

Emilie Heinrich

ALTERNANTE

Viviane Jenoc

CHEF DU SERVICE COUTURE, HABILLEMENT, PERRUQUES-MAQUILLAGE

Alexandre Bodin

CHEFFE ADJOINTE HABILLAGE

Clotilde Timku

CHEFFE ADJOINTE PERRUQUES-MAQUILLAGE

Amélie Lecul

CHEFFE ADJOINTE COUTURE

Marilyne Lafay

COUTURIER-ÈRE-S-HABILLEUR-SE-S

Izac Benedetti, Canelles Charlanes,
Julie Dhomps, Emma Euvrad

ATTACHÉE DE PRODUCTION HABILLAGE

Marie Courdavault

HABILLEUSES

Agathe Trotignon, Mathilde Canonne,
Sarah Dureuil, Marion Fanthou,
Lisa-Lou Barrier, Juliette Jamet,
Marine Valette, Cécile Bergès

STAGIAIRE HABILLAGE

Joanne Jaffeux

ATTACHÉE DE PRODUCTION COUTURE

Barbara Gassier

CHEFFE D'ATELIER COUTURE

Sarah Di Prospero

COUTURIÈRES

Sabine Laroussinie, Hélène Heyberge

ATTACHÉE DE PRODUCTION MAQUILLAGE/ PERRUQUE

Charlène Torres

COIFFEUR-EUSE-S-MAQUILLEUR-EUSE-S

Léa Cisek, Amélie Sane, Tiphaine Rouxel,
Nell Chever, Nathalie Notheizen, Juliette Hui,
Clara Dallier, Manon Charreter

PERRUQUIÈRES COIFFEUSES

Vina Albertinim

Julie Boutillier

ADJOINT DU RESPONSABLE BÂTIMENT, RESPONSABLE DU SERVICE INTÉRIEUR

Christophe Santer

CHEFFE D'ÉQUIPE DES HUISSIERS ET DU STANDARD

Cécilia Tran

HUISSIÈRES

Fatima Berrissoul

Justine Cuvelier

Sabianka Bencsik

OUVRIER TOUTS CORPS D'ÉTAT

Noureddine Bouzefen

CHEF DE LA SÉCURITÉ ET DE LA SÛRETÉ

Pascal Heiligenstein

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENT

Stéphane Richard

PRÉSIDENTE D'HONNEUR

Maryvonne de Saint Pulgent

MEMBRES DE DROIT

DIRECTEUR GÉNÉRAL DE LA CRÉATION
ARTISTIQUE (MINISTÈRE DE LA CULTURE)
Christopher Miles

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL
(MINISTÈRE DE LA CULTURE)
Luc Allaire

DIRECTRICE DU BUDGET
(MINISTÈRE DE L'ÉCONOMIE ET DES FINANCES)
Mélanie Joder

PERSONNALITÉS QUALIFIÉES

Mercedes Erra

Maryse Aulagnon

REPRÉSENTANT-E DES SALARIÉ-E-S

Jérôme Chou

Pénélope Saïarh



L'OPÉRA-COMIQUE REMERCIE

avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet
 Mécène principale de la saison

LES AMBASSADRICES ET AMBASSADEURS DU CERCLE FAVART

Christine d'Ornano, Alix et Mathieu Laine, François Henrot, Franck Ceddaha, Hubert Barrère, Vincent Darré, Mathilde Favier, Ségolène Gallienne, Kamel Mennour, Alexia Niedzielski, Olivia de Rothschild, Vanessa van Zuylen, Anne-Gabrielle Heilbronner et Ulrike Decoene

SES MÉCÈNES ET PARTENAIRES



Grand Mécène de la saison 2024-2025



Sisley, Dior, Cartier, Loro Piana, Havas, Saint Laurent, Diptyque, Alaïa, Bouygues Telecom, Rabanne, Kering, Tikehau Capital, L'Oréal, Loro Piana, Altermind, Christie's, JCDecaux, Women's Forum, Fondation Terrévent, Asfeld, France Mutuelle, Fondation Educlaire, Fonds de dotation Cabanettes

SES GRANDES DONATRICES ET GRANDS DONATEURS

Jean-Luc Allavena, Prince Amyn Aga Khan, LLAASS, Prince et Princesse d'Arenberg, Maryse et Thierry Aulagnon, Hubert Barrère, John M. Beck, Béatrice Beitmann et Didier Deconinck, Brigitte et Didier Berthelemon, Carmen Busquets, Isabella Capece et Xavier Barroux, Allan M. Chapin, Mathilde Favier et Nicolas Altmayer, Olivier Fournier et Jérôme Lemblin, Ségolène et Ian Gallienne, Famille Gueroult, Sandra Hegedus, François Henrot et Violaine de Dalmas, Jean-Christophe Kerdelhué, Sandra Lagumina, Alix et Mathieu Laine, Dominique Laval, Bernard Le Masson, Peter Marino, Malvina et Denise Menda, Kamel Mennour, Xavier Moreno, Pâris Mouratoglou, Christine d'Ornano, Isabelle d'Ornano, Mina et Philippe d'Ornano, Sir Lindsay and Lady Owen Jones, Raphaella Riboud-Seydoux, Thaddaeus Ropac, Olivia et Alexandre de Rothschild, Dominique Senequier, Beatrice Stern, Elizabeth F. Stribling, Sidney J. Weinberg Jr. Foundation, Vanessa van Zuylen et Marc Menesguen et nos donatrices et donateurs anonymes

LE CERCLE FAVART & AMERICAN FRIENDS

Fabienne Berthelot, Bruno Bouygues, Pascal Breton, Michel Camoz, Franck Ceddaha, Paule et Jacques Cellard, Jacqueline Kay Cessou, Nabil Chartouni, Franck Donnersberg, Olivier Gayno, Dena Kaye, Maria Richter Kelly et William Kelly, Isabelle de Kervier, Patrice de Laage de Meux, Edouard Peugeot, Judith Pillsbury, Dianne and J. David Rosenberg, Sandrine Zerbib

Jean-Marie Baillot d'Estivaux, Sarah Billingham Solomon, Corinne Blachier-Poisson, Jean-Pierre Boivin, Philippe Chambon, Marie-Noëlle et Emmanuel de Boisgrollier, Bertrand Demole, Marie-Pierre et Michael Ellmann, Jean-René Fourtout, Cyril Germain, Marie-Claire Janailhac-Fritsch, Michel Lagoguey, Sophie Minon, Olivier Schoutteten, Franck Thevenon-Rousseau

Margery Arent Safir, Jad Ariss, Bernard Auberger, Jean-Marie Baillot d'Estivaux, Evelyne Baraquin, Michèle Beran, Didier Bertrand, Virginie et Patrick Bézier, Michel Germain et Gilbert Bleas, Laurent Boccon-Gibod, Marie-Cécile Rameau Bosch, Katharina et Jacques Bouhet, Nicole Bouton, Lionel Brun-Valicon, Laurent Cabanès, Jacques Cagna, Dominique Cavier, Mai et Jean-Marc Chalot Tran, Paul Chancel, Maureen et Jean-Luc Chatelain, Jean Cheval, Pierre-Olivier Coq, Michèle Coubret-Lecadet, Marie-José Coue, Philippe Crouzet, Isabelle et Jean de Penguern, Anne et Laurent Diot, Max et Huguette Drapier, Amy Knoblauch Dubin, Emmanuel Dupuy, Benoît Duthu, Thierry Ehlinger et Marcel Chantôme, Sabine et Patrick Emoré, Mireille et Jean-Claude Esparcieux, Ellen et Victor Fabius, Suzanna Flammarion, Anne et Tristan Florenne, Christophe Fontanaud, Fabienne Greff, Jérôme Guilbert, Claude Guillier, Marie Henessy, Isabelle Hillel, Nathalie Hobbs et Gilles Martin, Lauri Hughes, Emmanuel et Hélène Julien, Elizabeth Kehler, Marc Koné, Andrea Labov Clark et Tim Clark, Claire Larroche, Ivana Laurent-Hollingshausen, Monica Legrand, Catherine et Marc Litzler, Catherine Lucet, Ann MacDougall et Jules Kaufman, Cyril Malapert, Bruno Manigaut, Etienne Meignant, Nancy Merritt Asthalter et Richard Asthalter, Geneviève et Roland Meyer, Christian Morel, Marie-Aimée Navarro, Patrick Oppeneau, Christophe Pally, Pascale Peeters, Laurent Petizon, Emmanuel Pradère, Claude Prigent, Liz van Puijenbroek, Marie-Cécile Rameau-Bosch, Pierre Riviere, Nathalie et Jamil Saïarh, Jean-Luc Schilling, Fabienne Schaedler, Alexandre Stern, Mario Tavella, Marianne Tesler, Martine Tessières, Sylvie et Marc Thierry, Agnès Touraine, Anne et Laurent Tourres, Gerard Turck, Gustave Vainstein, Jaime Valles, Maggy Vasseur, Barbara Veil, Jean-François Weill, Jean-Pierre Welsch, Xu Dajiang, les donateurs Mignon et nos donateurs anonymes



DIRECTION DE LA PUBLICATION

Louis Langrée

RÉSPONSABLE ÉDITORIALE
RÉDACTION ET ICONOGRAPHIE

Agnès Terrier

Assistée de Céleste Combes
et Savannah Guillon

SECRÉTAIRE ÉDITORIAL

Gabriel Ferrão

CRÉATION ET RÉALISATION GRAPHIQUE

Bronx

ILLUSTRATION DE LA COUVERTURE

Jekaterina Budryte

RÉSERVATION

TÉLÉPHONE

01 70 23 01 31

INTERNET

www.opera-comique.com

GUICHET

1, place Boieldieu – 75002 Paris

Suivez-nous sur



IMPRESSION

STIPA

LICENCE E.S.



L-R-21-8858

Photographies

[p. 15] Cage de scène de l'Opéra-Comique
© Raphaël Metivet

[pp. 20, 23, 26, 32, 35-36, 57] Photos
de Samson de Rameau, Festival d'Aix-en-
Provence, juillet 2024
© Monika Rittershaus

[pp. 19, 21-22, 24-25, 27, 29, 31, 33-34]
Répétitions de Samson, Petit Théâtre
de l'Opéra-Comique, février 2025
© Stefan Brion

Iconographies

[p. 40] Jean-Philippe Rameau, par Jean-
Marie Delattre, d'après Jean-Jacques
Caffieri, vers 1750, don de J. H. Jonckers
Nieboe, Amsterdam © Rijksmuseum

[p. 42] Portrait de Rameau, par l'Abbé
Charles-Philippe Campion de Tersan,
1763, *Portraits par différents maîtres
français*, Fürstlich Waldecksche
Hofbibliothek © Universitätsbibliothek
Heidelberg

[p. 43] Voltaire, par Nicolas de Largillière,
entre 1718 et 1724, don de M. Charles
Floquet, Musée Carnavalet © Wikimedia
Commons

[p. 44] Voltaire, par Augustin de Saint-
Aubin d'après Jean-Baptiste Lemoyne,
XVIII^e siècle, Musée Carnavalet
© Paris Musées

[p. 45] *Siècle de Louis XV. Une soirée
chez Madame Geoffrin en 1755*, par Philibert
Louis Debucourt d'après Gabriel
Lemonnier, 1821, Musée Carnavalet
© Paris Musées

[p. 46] La Bastille en 1740 vue du côté
du bastion (composition rétrospective),
par Fédor Hoffbauer, fin XIX^e s., Musée
Carnavalet © Paris Musées

[p. 50] *Samson and Delilah*, par Sir Anthony
Van Dyck, 1618-1620, Dulwich Picture
Gallery, Amsterdam © Wikimedia
Commons

[p. 51] *Samson capturé par les Philistins*,
par Le Guerchin, 1619, don de Mr. et Mrs.
Charles Wrightsman © Metropolitan
Museum of Art

[p. 53] *Samson et les Philistins*, par Carl
Bloch, 1863, Statens Museum for Kunst
© Wikimedia Commons



N°5

