

HIPPOLYTE ET ARICIE



HIPPOLYTE ET ARICIE

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

11, 14, 15, 18, 21, 22 NOVEMBRE 2020



AVEC LE SOUTIEN DE

Madame Aline Foriel-Destezet,
Grande Donatrice
de l'Opéra Comique

AVEC L'AIMABLE PARTICIPATION DE



PARTENARIAT MÉDIA



arte

TRANSFUGE

france•tv

Spectacle capté les 15 et 18 novembre et diffusé ultérieurement.

HIPPOLYTE ET ARICIE

Tragédie lyrique en cinq actes de Jean-Philippe Rameau. Livret de l'abbé Pellegrin
Créée à l'Académie royale de musique (Opéra) le 1^{er} octobre 1733.
Version de 1757 (sans prologue) avec restauration d'éléments des versions antérieures (1733 et 1742).

Direction musicale - **Raphaël Pichon**

Mise en scène - **Jeanne Candel**

Dramaturgie et direction d'acteurs - **Lionel Gonzalez**

Décors - **Lisa Navarro**

Costumes - **Pauline Kieffer**

Lumières - **César Godefroy**

Collaboration aux mouvements - **Yannick Bosc**

Chef de chant - **Ronan Khalil ***

Assistante mise en scène - **Valérie Nègre**

Assistante décors - **Margaux Nessi**

Assistante costumes - **Nathalie Saulnier**

Hippolyte - **Reinoud van Mechelen**

Aricie - **Elsa Benoit**

Phèdre - **Sylvie Brunet-Grupposo**

Thésée - **Stéphane Degout**

Neptune, Pluton - **Nahuel Di Pierro**

Diane - **Eugénie Lefebvre**

Prêtresse de Diane, Chasseresse, Matelote, Bergère - **Lea Desandre**

Œnone - **Séraphine Cotrez**

Tisiphone - **Edwin Fardini**

1^{er} Parque - **Constantin Goubet***

2^e Parque, Arcas - **Martial Pauliat***

3^e Parque - **Virgile Ancely***

Mercuré - **Guillaume Gutierrez***

* Membres de Pygmalion

Prologue - **Yves-Noël Genod**

Iliana Belkhadra (11, 15, 18 et 22 novembre) /
Leena Zinsou Bode-Smith (14 et 21 novembre)
de la **Maîtrise Populaire de l'Opéra Comique**

Chœur et Orchestre - Pygmalion

Production **Opéra Comique**

Coproduction **Opéra Royal - Château de Versailles Spectacles**

© Édition Nicolas Sceaux 2007-2020

Pygmalion. Tous droits réservés

Durée estimée : **3h entracte compris**

Introduction au spectacle et Chantez Hippolyte et Aricie sont temporairement suspendues en raison des conditions sanitaires.

À LIRE AVANT LE SPECTACLE

Par **Agnès Terrier**

“ C’est à l’âme que la musique doit parler. L’expression de la pensée, du sentiment, des passions doit être le vrai but de la musique », affirmait Jean-Philippe Rameau en 1760.

Bien des penseurs des Lumières souscrivaient à cet idéal. Mais pour certains, Rameau le trahissait. Car s’il se flattait, dans sa musique, de « cacher l’art par l’art même », il poursuivait obstinément des recherches savantes sur le « corps sonore », au prix de publications arides – tel *Le Code de musique pratique* cité ici. Pourquoi ce besoin d’expliquer ce que son inspiration devait au travail ? Au fond, n’avait-il pas, comme disait Rousseau, « plus d’habileté que de fécondité, plus de savoir que de génie » ? Ses écrits fournissaient des armes à ses détracteurs...

Intellectuel et artiste, admiré ou contesté, cible de débats et de querelles, Rameau occupait la place aussi centrale qu’inconfortable de compositeur vivant le plus joué à l’Opéra. Depuis son premier opus, *Hippolyte et Aricie*, paru le 1^{er} octobre 1733, il était programmé en moyenne deux années sur trois, pour de longues séries de représentations, soit d’un nouvel ouvrage, soit d’une reprise. Expressive parce qu’exigeante, sa musique faisait toujours sensation et allait rester populaire jusqu’à la Révolution.

En 1733, *Hippolyte et Aricie* avait presque fait scandale. L’Opéra – l’Académie royale de musique, en termes administratifs – lançait avec ce titre un débutant au profil original : alors âgé de 50 ans, Rameau était surtout réputé comme théoricien de l’harmonie. Or il

brigait la reconnaissance publique, que les musiciens ne trouvaient que dans ce temple officiel.

L’Opéra rassemblait, dans sa salle du Palais-Royal, un remarquable orchestre, une troupe chantante, un ballet et des peintres de décor. Il fallait se plier aux contraintes du genre que le fondateur Lully, mort en 1687, avait baptisé « tragédie en musique ». Cela supposait de bien servir les vers du livret, et aussi de valoriser la danse dans la trame dramatique.

La chance de Rameau fut d’obtenir un livret de Pellegrin. De vingt ans plus âgé, ce collaborateur expérimenté de Destouches, Desmarest et Montéclair était un abbé original : « Le matin catholique et le soir idolâtre / Il dîne de l’autel et soupe du théâtre » disait une épigramme.

Pellegrin savait construire une pièce équilibrée – en un prologue et cinq actes –, répartir scènes obligées et occasions musicales (cérémonie, tempête, apparitions, etc.), organiser les interventions des protagonistes, écrire des vers concis et harmonieux.

L'autre chance de Rameau fut que Pellegrin choisit d'adapter la *Phèdre* de Racine. Pari risqué : la pièce était jouée tous les ans à la Comédie-Française depuis sa création en 1677. Mais ne devait-elle pas un peu de son charme à l'influence d'*Atys* de Quinault et Lully, créé un an auparavant à l'Opéra ? Pellegrin justifiait surtout son choix en invoquant Euripide et le mythe : par sa composante merveilleuse, celui-ci était, au fond, moins approprié à la tragédie qu'à l'opéra, genre spécifiquement voué au spectaculaire.

Éclairé par les sources, Pellegrin fit de son livret la matrice d'un spectacle total.

Déeses et dieux prennent part à l'action, ce qui permet le déploiement d'une féerie sonore et visuelle. Le point de vue des amoureux, qu'indique le titre, transforme la tragédie en pastorale, autorisant des scènes tendres, voire galantes, et une fin heureuse – de bon ton à l'opéra.

Diane connaît une métamorphose singulière : la déesse de la chasteté élargit son périmètre à l'amour vertueux – la chasseresse tendant vers l'abbesse éclairée. Thésée est corrigé. Chez Racine, il condamnait son fils Hippolyte sur un soupçon. Chez Pellegrin, il passe un acte entier aux enfers : de quoi renforcer son étoffe héroïque face à la magnétique

Phèdre, et justifier sa cruauté par l'épreuve traumatique, tout en offrant au public une demi-heure de grand spectacle. Pellegrin multiplie enfin les personnages secondaires, singuliers et collectifs, chantants et dansants. Et comme l'opéra n'est pas soumis aux règles des unités, il varie les lieux – temple, enfers, palais, rivage et jardin – pour inspirer autant d'atmosphères.

Rameau accueillit ce canevas comme un magnifique terrain de jeu. Il y multiplia les prouesses en matière de construction musicale, d'usage dramaturgique de l'harmonie, d'invention mélodique, de couleurs instrumentales, d'expressivité chorégraphique. Avec des audaces, comme la conclusion de l'acte II, où il recourut à une enharmonie effroyable, proprement inouïe, pour matérialiser l'effet ravageur que produit la prédiction des Parques sur

la raison de Thésée - un passage que l'orchestre de l'Opéra mit du temps à comprendre, puis à exécuter !

Hippolyte renouvait la tragédie en musique, lui offrant une forme plus organique, des moyens expressifs plus étendus. Les « symphonistes » de l'orchestre se sentirent vite flattés. Et les solistes de la troupe gratifiés. Phèdre et Aricie furent créées respectivement par Marie Antier - grande lullyste vieillissante, maîtresse de l'administrateur de l'Opéra - et Marie Pélissier, « à l'art délicat et au jeu pathétique » (dixit un portrait). Le beau Tribou, « parfait modèle de déclamation lyrique » (*Le Mercure*), prêta à Hippolyte sa voix de haute-contre. À Thésée, la basse-taille Chassé apporta un talent d'acteur admiré par Rousseau. Dans les petits rôles débutèrent de futures vedettes : Jélyotte - futur Hippolyte, puis Platée - en Amour ; Mlle Petitpas - transfuge de l'Opéra Comique, au « ramage de rossignol » - et la brillante Camargo - maîtresse d'un prince du sang - dans des apparitions respectivement chantées et dansées. Rameau allait les retrouver pour *Les Indes galantes*, puis pour les chefs-d'œuvre ultérieurs, tout comme pour les reprises d'*Hippolyte*.

Celles-ci parurent d'abord compromises. Habitué à la noble simplicité de Lully et aux grâces de l'opéra-ballet, le public fut à la fois étourdi et subjugué. Bientôt s'opposèrent les conservateurs « lullystes » et les progressistes « ramistes »... Le fameux Campra fit au prince de Conti ce rapport : « Monseigneur, il y a dans cet opéra assez de musique pour en faire dix : cet homme nous éclipsa tous... ». À un ami, Voltaire confia : « J'assistais hier à la première d'*Hippolyte et Aricie*. La musique est d'un nommé Rameau, homme qui a le malheur de savoir plus de musique que Lully. C'est un pédant. » En octobre, *Le Mercure* loua « une musique mâle et harmonieuse, d'un caractère neuf », mais au mois de mai suivant, on y lisait : « Au lieu de la gaieté, du turbulent ; rien qui peut aller au cœur. Lorsque par hasard il s'y rencontre deux mesures qui peuvent faire un chant agréable, l'on change bien vite de ton, de mode et de mesure. Le singulier est du baroque, la fureur du tintamarre ».

Les représentations de 1733-1734 furent suivies de reprises en 1742-1743, puis en 1757. À chaque fois, Rameau peaufina son opéra inaugural, qui fut encore donné après sa mort, en 1767.

Le goût changea radicalement avec Gluck, à la veille de la Révolution. Si bien qu'*Hippolyte* ne revint à l'Opéra qu'en 1908 : véritable redécouverte alors, orchestrée par Messager, d'Indy et Saint-Saëns, applaudie par Fauré et Debussy. La véritable renaissance eut lieu en 1983, à Aix-en-Provence, dans une production signée Pier Luigi Pizzi, qui fut présentée en 1985 à l'Opéra Comique, sous la baguette de William Christie. Deux ans avant la résurrection d'*Atys*.

Partant de la version de 1757, fruit de vingt-quatre années de maturation, donnée alors sans prologue, Raphaël Pichon et Jeanne Candel rendent justice à l'audace de Rameau tout en remontant aux sources de la tragédie.

Les masques et le respect des règles sanitaires, dont témoignent les photographies des répétitions à l'Opéra Comique, n'empêchent pas la musique et le théâtre de s'y épanouir en cette période de pandémie. Peut-être Rameau nous guide-t-il, lui qui savait mieux que personne tourner les règles les plus intransigeantes au profit de l'art.

ARGUMENT

ACTE I

À la cour de Thésée, le culte de Diane est célébré, sous l'égide du prince Hippolyte, par de chastes prêtresses. Princesse captive, Aricie doit intégrer cet ordre contre son gré. Alors que la cérémonie s'apprête, Hippolyte et elle s'avouent un amour réciproque. Il leur faut contrarier le culte et la reine Phèdre, garante de la volonté de Thésée.

Phèdre réagit avec une telle colère que Diane intervient, en protectrice de l'innocence et de la liberté de choisir. Or Phèdre a un secret : elle aime Hippolyte, le fils de son époux.

Quand Archas annonce que Thésée est parti chercher un ami dans l'empire des morts, la disparition du roi paraît inéluctable. La confidente de Phèdre, Œnone, lui suggère que son amour n'est plus adultère...

ACTE II

Aux enfers, Thésée doit renoncer à son ami Pirithoüs, voué à d'éternelles souffrances pour avoir voulu enlever Proserpine. Thésée faisant valoir

sa vertu pour en réchapper, Pluton l'adresse aux juges infernaux. Mais les enfers recèlent de telles horreurs que Thésée réclame bientôt la mort.

Or les Parques lui annoncent que l'heure n'est pas venue. Thésée invoque alors son père Neptune qui lui devait trois vœux : après lui avoir ouvert les enfers, il doit l'aider à en sortir. Neptune envoie Mercure intercéder auprès de Pluton, qui relâche Thésée. Non sans que les Parques énoncent une terrible prédiction...

ACTE III

Maudite par Vénus, la famille de Phèdre subit la fatalité de l'amour, et Phèdre n'a de cesse de supplier la déesse. Thésée disparu, elle doit faire la paix avec Hippolyte, prince héritier.

Comme elle lui assure sa bienveillance, il promet de garantir sa sécurité et celle de son jeune fils. Rassurée, elle lui offre le trône. Il propose de le laisser à l'enfant : il se satisfera d'aimer Aricie librement.

Confrontée à cette rivale, Phèdre s'emporte et avoue tout, au grand effroi d'Hippolyte. Elle le supplie de la tuer, puis tente de lui arracher son épée. C'est alors que Thésée réapparaît.

Les paroles sibyllines de Phèdre, les réticences d'Hippolyte et la

rouerie d'Œnone convainquent le roi qu'Hippolyte a dû aggraver sa belle-mère. Après l'accueil chaleureux de la population qui fête son retour, Thésée demande à Neptune - ultime vœu - de punir Hippolyte.

ACTE IV

Hippolyte banni fait ses adieux à Aricie et révèle la cause de son départ. Rester à la cour devient dangereux pour elle : il lui propose de fuir ensemble. Ils en appellent à Diane qui peut seule les unir.

En réponse surviennent les disciples de la déesse. Leurs réjouissances sont perturbées par un monstre marin. Hippolyte veut l'affronter mais il est englouti. Alertée par les plaintes, Phèdre découvre qu'Hippolyte a été puni à sa place. Elle sombre dans les remords.

ACTE V

Phèdre a tout avoué à Thésée avant de mourir. Il veut se suicider. Neptune l'arrête et lui apprend que Diane a sauvé Hippolyte. Le Destin le condamne cependant à ne jamais revoir son fils.

Aricie, qui s'était évanouie à la disparition d'Hippolyte, s'éveille dans un jardin délicieux. Hippolyte, sauvé par Diane, s'y trouve transporté. La déesse peut enfin les unir et ordonne les réjouissances.

INTENTIONS

Par les maîtres d'œuvre du spectacle

**EN QUOI *HIPPOLYTE ET ARICIE*
EST-IL UN TITRE MAJEUR
DU BAROQUE FRANÇAIS ?**

Raphaël Pichon
Direction musicale



Raphaël Pichon

En 1733, Lully, le créateur de l'opéra français (dit *tragédie lyrique*) est mort depuis plus d'un quart de siècle. Pourtant, il occupe encore tous les esprits. Son ombre plane sur les nouvelles œuvres lyriques qui paraissent à Paris. Desmarets, Campra, Destouches ou encore Montéclair donnent à entendre de nombreux opéras, certains de qualité ; mais leur force musicale et dramatique reste limitée.

En 1733, Jean-Philippe Rameau cesse de tourner sa langue dans sa bouche. Après des années consacrées à la composition de cantates et à de remarquables travaux théoriques, il obtient de produire son premier opéra, *Hippolyte et Aricie*. Partant d'une « petite portion de couleurs, au-delà desquelles les autres compositeurs n'aperçoivent plus rien », il élargit le champ des possibles. *Hippolyte* est une œuvre tour à tour terrifiante et emplie d'une grâce inimitable. Expressivité du récitatif, rôle déterminant de l'orchestre – qui devient bientôt acteur du drame –, orchestration révolutionnaire et émancipation des bois de l'orchestre, inventivité géniale des divertissements orchestraux, sommets d'intensité lyrique, expérimentations et audaces harmoniques : tout ici est richesse et génie.

Rameau charge sa partition d'une telle émotion qu'il bouleverse le paysage, repousse les frontières. En s'émancipant des codes, il détrône la suprématie du cadre lullyste. Son génie marque à tout jamais le style et l'orchestre français. Il ouvre la voie aux expérimentations et développements que poursuivront plus tard Berlioz, Debussy,

QU'AVEZ-VOUS AIMÉ DANS CET OPÉRA ET SON TRAITEMENT DU MYTHE DE PHÈDRE ET DES PERSONNAGES RACINIENS ?

Jeanne Candel



J'ai été immédiatement bouleversée par les lignes de Phèdre et de Thésée - à la fois leur régime de présence et leur discours, au fil de la pièce. Ils ont eu un impact direct sur ma sensibilité et m'ont facilité l'accès à l'œuvre. Le titre de l'œuvre nous a d'abord déstabilisés, Lionel Gonzalez (mon collaborateur dramaturge) et moi. *Hippolyte et Aricie* ? Pourquoi pas *Phèdre* ? Phèdre n'est-elle pas *la* victime par excellence, l'héritière d'une lignée maudite, la cible directe d'Éros et d'Aphrodite ? Sous la plume de Rameau, le rôle n'est-il pas aussi puissant vocalement que dramatiquement ?

Mais il nous fallait considérer le changement de focalisation qu'induisait le titre. Et cette ambivalence de l'œuvre s'est avérée passionnante. Le livret offre de l'histoire une version très condensée : chaque scène est un précipité. Du coup, la musique révèle, à mesure qu'on s'y plonge, une large part de sens, d'émotions et d'images. Nous avons passé dix-huit mois à explorer l'ensemble, à le décortiquer, à interroger chaque situation, chaque réplique. J'ai adoré par-dessus tout le trajet intellectuel que cette œuvre nous a fait parcourir.

Jeanne Candel
Mise en scène



FRÉQUEMMENT REDONNÉE APRÈS SA CRÉATION EN 1733, L'ŒUVRE A ÉTÉ RÉVISÉE PAR RAMEAU EN 1742 ET 1757. COMMENT L'ABORDEZ-VOUS ?



Raphaël Pichon

Dans son premier opéra, Rameau a dû faire nombre de concessions afin d'être accepté durablement comme compositeur à l'Académie royale de musique. Le pari a réussi, et au gré de ses créations lyriques ultérieures, il a appris à concilier son inventivité incessante avec les réactions du public, et la nécessité de les prendre en compte.

En parallèle, *Hippolyte*, apprécié, donc inscrit au répertoire, était régulièrement reprogrammé. Chacune de ses reprises ne pouvait qu'inspirer à Rameau, perfectionniste et de plus en plus averti, des changements, des améliorations. Si bien que l'œuvre a fini par présenter un aspect protéiforme.

Pour l'interprète d'aujourd'hui, les possibilités de choix entre plusieurs versions – dans l'orchestration, la structure ou la nature de bien des scènes – s'avèrent nombreuses, jusqu'à bouleverser le visage de l'œuvre. Il faut donc statuer en de nombreux endroits, en tentant de distinguer ce qui relève de la concession et ce qui relève de l'invention, témoignant des moments où Rameau se sentait en mesure d'imposer ses idées.

AVEZ-VOUS CHOISI L'UNE DES VERSIONS ? FAUT-IL FAIRE UN CHOIX ?



Raphaël Pichon

Depuis des années, je rêvais de diriger une production scénique d'*Hippolyte et Aricie* avec une idée très précise. Il me semble que l'ultime version, celle de 1757, témoigne d'une double volonté : parvenu au sommet de sa gloire, Rameau veut alors faire un retour aux sources de 1733, mais il ambitionne aussi de faire bénéficier son œuvre de ses dernières expérimentations, des ultimes évolutions de son langage.

La version de 1757 – dont il supprime le prologue – est à mes yeux à la fois la plus resserrée, la plus tonique sur le plan dramatique, la plus riche et la plus bouleversante. Elle est également la plus tragique et la plus noire, concentrée sur les destinées des personnages.

Comme cette version a aussi emporté les suffrages de Jeanne Candell, elle a servi de base à notre production. Nous l'avons enrichie, ici et là, d'emprunts ou de rétablissements mineurs venant de la version première de 1733. Ces réfections permettent de répondre au projet dramaturgique de Jeanne, qui voulait renouer avec les racines de la tragédie classique, celles-là même qui ont présidé à la naissance d'*Hippolyte et Aricie*.



COMME EN 1757, VOUS SUPPRIMEZ LE PROLOGUE MUSICAL : COMMENT S'OUVRE LE SPECTACLE ?

Jeanne Candel

Ce prologue de 1733 met en scène le combat d'Amour et de Diane. Il se conclut sur un constat qui annonce la pièce : empêcher l'Amour de conquérir les cœurs, c'est prendre le risque de la tragédie. Cette vision un peu binaire, qui met Diane en échec, nous a incités à relire Platon et *Le Banquet ou de l'amour*.

Socrate y définit l'amour par la voix de Diotime, une savante qui rappelle ce qu'on a fini par édulcorer ou oublier : non, Éros n'est pas un Cupidon charmant. Quoique né le même jour qu'Aphrodite, il est fils de la pauvreté et de l'expédient, né du viol d'un dieu par une mortelle. Éros est moins celui qui est aimé que celui qui aime, insatiablement. Le récit de Diotime interroge sur la place du désir, et sur l'attention qu'on lui prête. Cette lecture nous a donné envie de déconstruire le cliché des amoureux vertueux : cet Éros-daimon, qui joue le rôle d'intermédiaire entre le visible et l'invisible, s'infiltrer autant chez Hippolyte et Aricie que chez leurs aînés. Eux aussi connaissent la souffrance, la cruauté...



Lea Desandre
*Prêtresse de Diane,
Chasseresse,
Matelote, Bergère*

La solution était de remplacer le prologue de Pellegrin, coupé par Rameau lors de la reprise de 1757, par un nouveau prologue qui donnerait au public des clés conceptuelles pour approfondir sa lecture de la pièce et renforcer les personnages d'Aricie et Hippolyte. Nous avons, avec notre interprète Yves-Noël Genod, consacré un temps spécifique à cette ouverture du spectacle, et rassemblé divers matériaux : des lectures (Racine bien sûr), des anecdotes (comme des souvenirs de conversations d'Yves-Noël avec Marguerite Duras), des idées (l'interview de Cupidon enfant par un Éros averti). Il s'agit de passer du petit Cupidon ailé au *daimon* errant qu'est l'Amour. Et de s'adresser directement au public, dans une incarnation qui confinerà à la transe, et que l'ouverture de l'opéra viendra submerger.



Elsa Benoit
Aricie



*Edwin Fardin
Tisiphone*

*Stéphane Degout
Thésée*



*Sylvie Brunet-Grupposo
Phèdre*

EN QUOI ÉROS AFFECTE-T-IL LA LECTURE DES PERSONNAGES ?

Jeanne Candel 

Très rapidement, à l'acte III qui est le pivot de la pièce, les assauts amoureux de Phèdre révèlent à Hippolyte la sauvagerie du désir. Lui, le chaste amant, qui s'en est enorgueilli, est provoqué là où il n'a jamais osé s'aventurer. Chez Euripide, Aphrodite le punit d'avoir voulu résister à l'amour. Cette révélation transforme le regard qu'il porte sur Aricie : lorsqu'il la retrouve dans le bois sacré, à l'acte IV, le désir s'allume en lui. Il lui propose le mariage, afin de la sauver de la vengeance de Phèdre. Au moment où le désir s'ouvre en eux, ils sont fauchés par l'irruption du monstre marin. Cette scène-clé de l'avant-dernier acte précipite la tragédie : oui, le fait de se refuser à Éros crée des monstres...

Au dernier acte, Hippolyte et Aricie ressuscitent par la grâce de Diane. La « tragédie » s'achève sur une image un peu grinçante : Diane, la déesse vertueuse, celle qui refuse l'amour, laisse les protagonistes le vivre devant elle.

Mise devant le fait accompli, Diane a cédé dans son royaume une toute petite place pour qu'Éros puisse exister.



COMMENT RAMEAU CARACTÉRISE-T-IL LES PERSONNAGES ?




Raphaël Pichon

Par la couleur ! Rameau est un immense peintre. Il colore chacun de ses personnages de teintes particulières, immédiatement reconnaissables. Cela passe par le choix des tonalités, comme ce ré mineur incessant et maladif associé à Phèdre. Par la vocalité aussi, lyrique et héroïque pour Thésée, qui se brise enfin à l'acte V dans l'air ultime « Je ne te verrai plus, ô juste châtiment », pour nous révéler sa faiblesse et son humanité.

Cela passe bien sûr par l'harmonie, dont Rameau est un maître absolu, et qu'il utilise toujours à dessein pour les personnages tragiques, chacun avec ses spécificités. Le couple Hippolyte/Aricie reçoit les tournures harmoniques les plus passionnées et les plus suaves, quand Phèdre et Thésée, ainsi que les déités infernales, héritent d'innovations harmoniques acerbes, et même parfois d'une extrême brutalité. Écoutez le « Non ! » presque vociféré par Phèdre dans son ultime scène, en réponse au chœur, sur un accord qui par sa disposition se rapproche du cluster !





*Reinoud van Mechelen
Hippolyte*

ON REPROCHAIT SA SCIENCE À RAMEAU. LUI DISAIT METTRE SON ART AU SERVICE DE L'EXPRESSION. PARLEZ-NOUS DE SES MOYENS EXPRESSIFS.



Raphaël Pichon

Quand certains compositeurs font évoluer leur langage au fil de leur œuvre avant d'arriver à maturité, Rameau livre un premier ouvrage incroyablement riche et abouti. L'anecdote est célèbre, Campra déclare après la création qu'« il y a dans cet opéra assez de musique pour en faire dix ».

Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'immense qualité de la musique elle-même, dans tous les contextes, alors que la majorité des opéras des vingt années précédentes n'offrent que quelques pages marquantes. Dans *Hippolyte*, tout est génie : les symphonies orchestrales participant à la description de l'action,

les danses souvent inoubliables, les petits airs insérés au sein des récitatifs, les pages les plus légères comme les plus tragiques. Tout est beauté, tout est saisissant, dans les moindres recoins, et porte l'œuvre vers des sommets qui n'avaient plus été atteints depuis les grands ouvrages de Lully et de Charpentier.

De l'« observation de la Nature » qu'il chérit tant, Rameau tire une palette de couleurs et des possibilités d'évocation infinies, tout autant que de nuances pour évoquer les sentiments de ses personnages.

Parmi ses pages les plus réussies, il est difficile de ne pas citer le célèbre trio des Parques. Il utilise un procédé révolutionnaire pour son époque : l'enharmoine. Ces modulations totalement inusitées et inattendues ont tellement dérouté les interprètes que Rameau dut renoncer à cette pièce pour la création ! Il la rétablit définitivement en 1757. Ce trio a gardé toute sa force aujourd'hui : quelle musique et quelle scène terrifiante, où le sol semble s'effriter sous nos pas, où l'on est bringuebalé dans des mondes sonores d'une rare singularité ! Je pourrais aussi évoquer chaque intervention de Thésée, d'une bouleversante humanité et densité ; l'immense bacchanale de l'acte II, entre Pluton et les divinités infernales ; le premier trio des Parques, qui convie le sacré au sein de l'opéra ; et nombre de détails harmoniques invraisemblables et culottés, au sein même des récitatifs... L'audace est légion dans *Hippolyte*, elle en est même la signature !



Nahuel Di Piero
Neptune, Pluton





COMMENT RAMEAU FAIT-IL ÉVOLUER LES FORMES MUSICALES ?



Raphaël Pichon

Tout en s'appuyant sur le modèle en cinq actes hérité de Lully, Rameau repousse les limites de tous les ingrédients de la tragédie en musique.

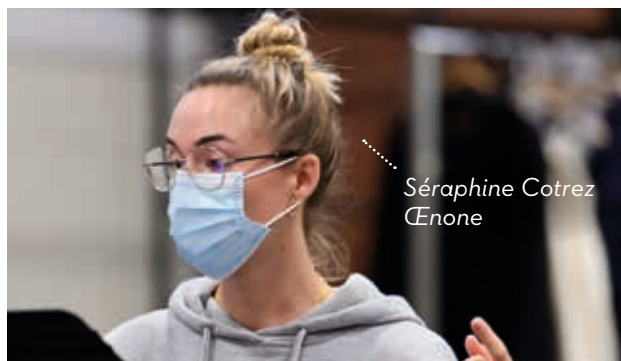
D'une ouverture à la française, très codifiée, il tire une réelle ouverture à programme. Si l'on veut, on peut entendre l'amour interdit et destructeur de Phèdre dans la partie lente, dans le sombre ton de *ré* mineur ; puis une véritable chasse à l'homme, hargneuse et haletante, dans la partie rapide.

Les règles de la tragédie en musique imposent par ailleurs la présence d'un « divertissement » à la fin de chaque acte, afin de laisser place à la danse, discipline bien-aimée du public parisien. Rameau ouvre une réflexion afin d'intégrer les divertissements au drame, comme éléments déterminants de la narration. Regardez cette invraisemblable rupture dramatique, entérinée par l'ultime version de 1757 : un divertissement de matelots démarre juste après qu'Ænone a annoncé à Thésée une indicible vérité. L'irruption de cette musique légère et rustre, juste après le centre névralgique de l'opéra, est un véritable coup de génie ! Concevoir le « divertissement chorégraphique » comme un outil dramatique fait partie des intuitions majeures de Rameau.

Enfin, l'orchestre est désormais un personnage à part entière, qui raconte en musique, et qui participe à l'action tout autant qu'à la psychologie des personnages.



Eugénie
Lefebvre
Diane



Séraphine Cotrez
Ænone

L'orchestre livre un véritable « sous-texte », comme quand il manifeste la présence de Neptune dans les grands airs de Thésée, par son accompagnement aquatique dessinant d'impressionnantes déferlantes marines. *Hippolyte et Aricie* est la vision géniale d'un homme essentiel dans toutes les révolutions de la musique française qui suivront. Pour que vive Gluck, vive tout d'abord Rameau !



Lisa Navarro
Scénographe

DANS QUEL ESPACE SE DÉROULE LA TRAGÉDIE ?

Jeanne Candell

Lors de la première visite du plateau de l'Opéra Comique que j'ai faite avec ma complice scénographe Lisa Navarro, l'aspect brut et les matériaux industriels de la cage de scène nous ont frappées. Nous avons tout de suite eu envie de les montrer, et de les employer en relation avec la salle, les lignes des balcons. Nous avons travaillé comme sur une planche d'anatomie, avec la volonté d'arracher l'enveloppe décorative du lieu pour en dévoiler le squelette.

Mais il s'agit d'un volume intérieur : mis à nu, il devient un espace que traversent les passions destructrices du drame. Il peut figurer la cage thoracique de Phèdre. Pour Thésée, cet espace est sans issue : c'est un nouveau labyrinthe qu'affronte le vainqueur du Minotaure.

Pour respecter la prédiction des Parques – « Tu quittes l'inferral Empire pour trouver les enfers chez toi » – nous avons décidé de conserver le décor de l'acte II, qui se passe aux enfers, à l'acte III, qui se déroule au palais de Thésée. Les lumières se transforment, mais l'espace dit l'irréversible : Thésée ne peut pas lutter, la fatalité est sa prison – à l'image des prisons imaginaires de Piranèse, qui parurent à l'époque des reprises d'*Hippolyte et Aricie* à l'Opéra.

La manipulation de la machinerie forme une sorte de ballet d'action scénographique que nous confions à des choristes et des techniciens, interprètes de personnages secondaires de la pièce. Sous les yeux de Thésée, matelots ou chasseurs deviennent ainsi des agents du destin, déployant et modifiant sans cesse le labyrinthe tragique. Cela nous permet de mettre à nu les rouages du décor, en reprenant le principe baroque de la « transformation à vue » de la vision scénique.

Autre convention que nous avons voulu vivifier, les toiles peintes. Elles nous ont inspiré le décor de l'acte I, ce rideau sur lequel la suite de Diane – chasseurs et chasseresses – tirent au fusil et produisent impacts et explosions de couleurs. Notre référence ici, ce sont les *Tirs*, performances de Niki de Saint-Phalle.

Je suis convaincue que l'espace est le lieu et le moyen de révéler, de matérialiser la dramaturgie. À la musique de Rameau, si expressive et spectaculaire, il faut un espace sensible et mobile. Raison pour laquelle lumières et décors prennent pour ainsi dire en charge la composante chorégraphique de l'œuvre.





VOUS AVEZ CITÉ DEUX SOURCES D'INSPIRATION GRAPHIQUE, QU'EN EST-IL DES COSTUMES ?

Jeanne Candell

Avec Pauline Kieffer, nous avons mené une réflexion sur le caractère à donner à cette famille royale archaïque, sur laquelle pèsent les rouages de la prédestination. Par contraste avec le décor sec et mis à nu, les costumes peuvent être le lieu du baroque, en combinant couleurs, matières, motifs.

Le Moyen-Orient et les Balkans, la *Medea* de Pasolini et les Shakespeare de Mnouchkine, la Grèce sous domination ottomane ont été sources d'inspiration pour inventer des costumes expressifs.

Dans la tragédie, tout est rehaussé, rien n'est banal : la même recherche nous guide pour les maquillages, en dépit des masques avec lesquels nous répétons.

Nous avons aussi travaillé sur des visions. Celles des enfers, celles qui s'offrent à Thésée de retour chez lui, celle du monstre marin. Les enfers, c'est le cauchemar de Thésée. Et le cauchemar continue à son réveil. Ces matelots qui surgissent pour fêter son retour de façon intempestive, sont des figures grotesques et cruelles, que le carnaval de Dunkerque nous a inspirées. Une sirène tentatrice chante l'amour, comme pour mieux torturer Thésée.

Nous ne souhaitons pas montrer le monstre marin, afin de ne pas courir le risque du second degré ou du rire, au plus fort de la tragédie. Ce monstre, que déchaîne un père sur son propre fils, ne peut être représenté que par ses effets : c'est une fumée qui le matérialise, sortant de l'orchestre – comme si le chef prenait feu – pour engloutir Hippolyte. Une façon de plus de mettre la musique en dialogue avec d'autres langages, d'autres matérialités.



COSTUMER *HIPPOLYTE ET ARICIE*

Par **Pauline Kieffer**



Aricie

gote IV

*Robe inspiration
romaine, ans,
bleue, blanche
et paune*



Arcas



- brois / col
- veste idem those
- hakama
- prone caoutchouc
- lattes



Enone

couleur
chamfrante
vert de
gris



Phèdre

acte I
inspirée par
Marilyn
de
Coulins



Préjan de
Bouland

veste sur
la robe. Tendre
Am.



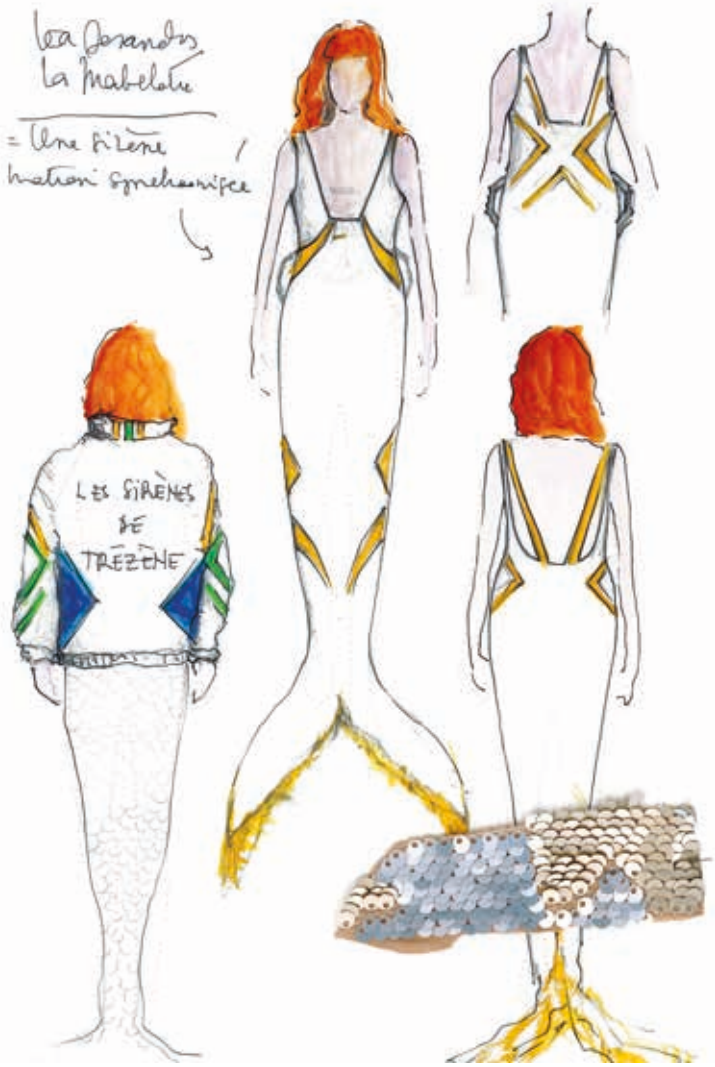
les robe rouge



Pluton
Mercure
Neptune

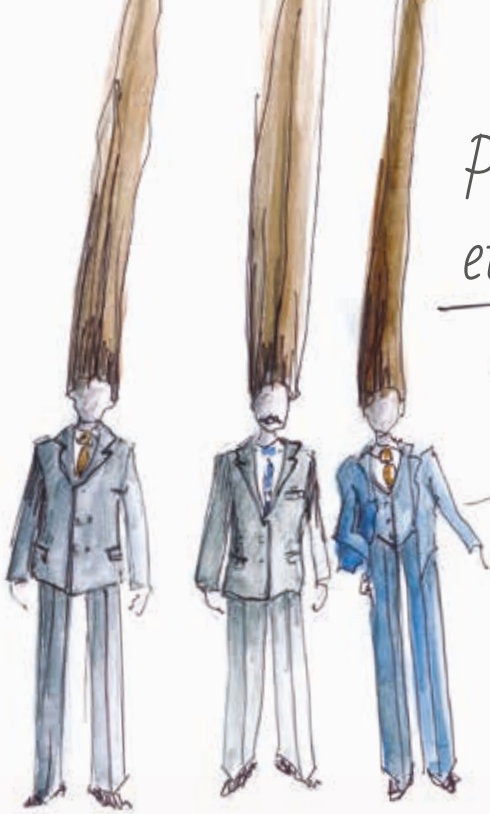


Les Sorcières
La Mabelote
= Une siren
nation symphonique



Parques et Cerbère

acte II



Thésée et Arcas



- bande
- jabot
- ceinture
- chemise
- mante
- coiffe
- coller

lottes



ou alas, sans la truffe,
visage de fopé.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

(1683-1764)



Jean-Philippe Rameau d'après
Augustin de Saint-Aubin

Jean-Philippe Rameau est baptisé le 25 septembre 1683 à Dijon. Il est le septième des onze enfants de Jean Rameau, l'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. Quoique 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 Rameau 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 Rameau 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 définitivement à Paris en 1722, 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, avec des ariettes et des danses écrites surtout pour les opéras-comiques d'Alexis Piron, un ancien avocat de Dijon. Cette collaboration se prolonge jusqu'en 1744 et permet à Rameau d'appréhender le public parisien, de rencontrer des hommes de lettres audacieux et indépendants, ainsi que des artistes stimulants. Rameau compose aussi des cantates - sortes d'opéras en miniature pour le concert - et cherche un livret d'opéra auprès d'Houdar de la Motte et de Voltaire. Aucun de ces deux grands auteurs ne s'engage volontiers avec un débutant.

« 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 Rameau portait dans la société le même enthousiasme qui lui faisait enfanter tant de morceaux sublimes... »

Hugues Maret, *Éloge historique de M. Rameau*, Dijon, 1766

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. À 50 ans passés, Rameau 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 sa réflexion théorique et publie en 1737 sa *Génération harmonique*. En 1736, il a trouvé la sécurité en devenant le compositeur attitré du fermier général Alexandre Le Riche de La Pouplinière, qui entretient un petit orchestre permanent et le salon le plus brillant de la capitale, rue Neuves-Petits-Champs puis rue de Richelieu, ainsi que 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 1739 à 1745, il suspend sa production d'opéras et d'écrits pour adapter ses œuvres anciennes, 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 et retrouve une activité trépidante, bientôt soutenu par un fidèle librettiste, Louis de Cahusac. Deux à quatre œuvres nouvelles verront le jour chaque année



.....
Jean-Philippe Rameau
par Campion de Tersan, en 1763

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 Denis Diderot.

C'est alors qu'éclate la Querelle des Bouffons. En août 1752, l'apparition sur la scène de l'Opéra de la troupe des Bouffons italiens, venus représenter du Pergolèse, cristallise de vieux débats sur l'opposition des 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, dont la position de quasi monopole à l'Opéra irrite, 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, 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. 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 chez Durand, sous la direction de Camille Saint-Saëns et Vincent d'Indy, à partir de 1895. Quant aux *Boréades*, l'œuvre connaîtra sa création scénique en 1982 au Festival d'Aix-en-Provence sous la baguette de John Eliot Gardiner.

*On peut dire que
la musique, simplement
considérée dans les
différentes inflexions
de la voix, laissant
le geste à part, a dû être
notre premier langage
jusqu'à ce qu'on ait
enfin imaginé des termes
pour s'exprimer.
Il naît avec nous
ce langage ; l'enfant
en donne des preuves
dès le berceau.*



L'harmonie, dans son état primitif
et naturel, tel que la donnent les corps
sonores, dont notre voix fait partie,
doit produire sur nous, qui sommes des
corps passivement harmoniques, l'effet
le plus naturel, et par conséquent le plus
commun à tous.



Extraits du Code de Musique pratique,
« chapitre XIV, De l'expression », 1760

Avec de grands talents, secondés
des connaissances dont je crois
être ici le premier dispensateur,
on peut espérer qu'insensiblement
la musique deviendra pour
nous quelque chose de plus que
le simple amusement des oreilles.

On ne se prête point assez aux
différents effets de la musique.
On les éprouve, sans croire les
tenir du fond de l'harmonie.
On est content, sans se mettre
en peine de la raison.

Je ne vois guère
de « connaisseurs » –
soit disant – qui ne s'attachent
plutôt à l'exécution qu'à la chose.
On a souvent lieu d'admirer
l'exécution d'une cantatrice,
d'un joueur d'instrument. Mais qu'en
résulte-t-il du côté de l'expression ?
C'est de quoi l'on se met peu en peine.

QUATRIÈME ET NOUVELLE ENTRÉE.
LES SAUVAGES.



GENERATION
HARMONIQUE,
OU
TRAITÉ DE MUSIQUE
THEORIQUE
ET PRATIQUE.
Par M. RAMEAU.



RAMEAU ET L'OPÉRA COMIQUE

Entretien avec **Bertrand Porot**

“ **LE PREMIER OPÉRA DE RAMEAU EST HIPPOLYTE ET ARICIE, MAIS VOUS INSISTEZ SUR SON EXPÉRIENCE PRÉALABLE À L'OPÉRA COMIQUE.**

Cette expérience fut clairement formatrice pour Rameau. Et pourtant, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, l'Opéra Comique était mal considéré par les tenants d'un art régulier. Cette première période de l'institution a ensuite pâti de son image de théâtre de « tréteaux », de spectacle « forain ». La musicologie l'a longtemps considéré comme un art de bas étage, indigne du génie de Rameau. Jugement aggravé par le fait que la musique produite par Rameau pendant cette première partie de sa carrière avait disparu.

Or Rameau s'est adonné au genre non seulement avant *Hippolyte*, en 1723-1726, mais aussi après ses premiers succès officiels, lors de la saison 1743-

1744. Quand on se penche vraiment sur ces deux périodes d'engagement, on constate que l'Opéra Comique « forain » fonctionnait en réalité comme une pépinière pour de nombreux talents, interprètes comme compositeurs.

“ **COMMENT SE PRÉSENTE L'OPÉRA COMIQUE DANS LES ANNÉES 1720 ?**

Le genre naît à la fin du XVII^e siècle dans deux grandes foires parisiennes annuelles, celle de Saint-Germain l'hiver, et celle de Saint-Laurent l'été. Parmi les commerces ouvrent aussi des spectacles. Fin 1714, l'un d'eux s'assure une certaine sécurité à la faveur d'un contrat passé avec l'Opéra (en proie à des difficultés financières) qui lui monnaie dès lors, année après année, une partie de son « privilège ». La directrice Catherine Baron et le couple Saint-Edme baptisent leur compagnie

« Opéra Comique », ce qui devient bientôt le nom du genre. L'Opéra Comique n'est forain que parce qu'il ouvre au moment des foires, dans des salles louées dans le périmètre forain ou juste à côté.

Contrairement aux Comédies Française et Italienne, l'Opéra Comique ne reçoit alors aucun subside d'état. Et ces scènes officielles lui font endurer moult tracasseries, de même que l'Opéra.

“ **QUELS SONT LES MOYENS DE PRODUCTION DE L'OPÉRA COMIQUE LORSQUE RAMEAU REJOINT LA TROUPE ?**

Un texte inédit de Fuzelier dresse *L'État secret de la Foire* en 1721 – deux ans avant l'arrivée de Rameau. Il énumère une trentaine d'artistes : 9 comédiens et comédiennes, 9 danseurs et danseuses, y compris le maître de ballet, 2 chanteurs, un orchestre d'environ 12 instrumentistes.



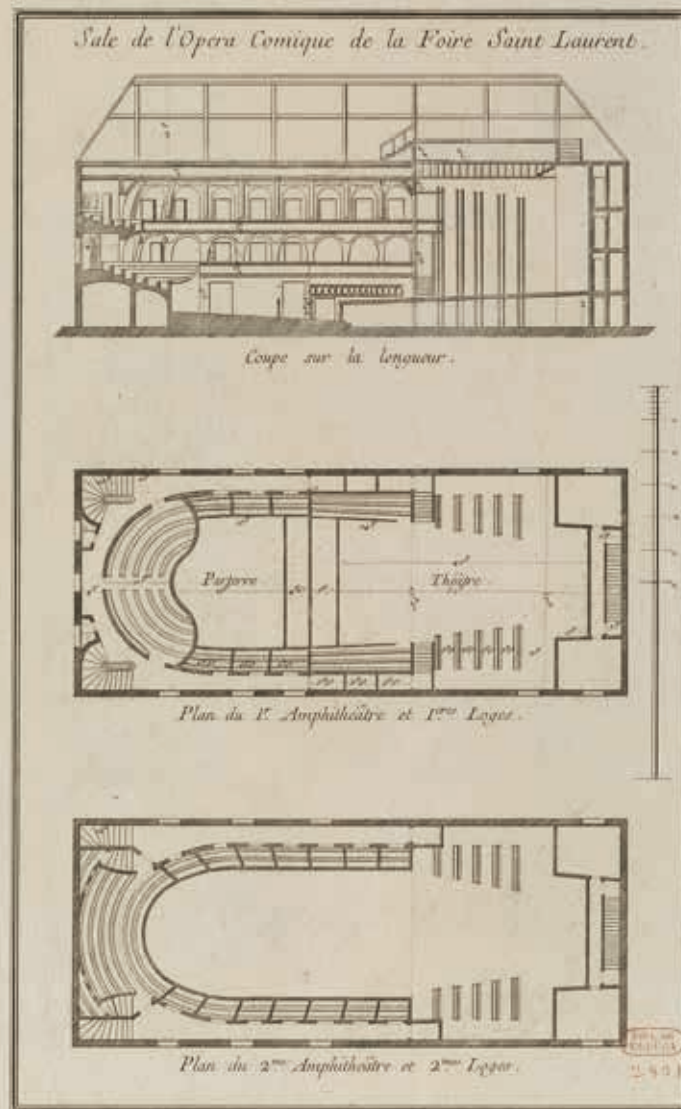
Un théâtre à la foire Saint-Germain au milieu du XVIII^e siècle. Cette foire, située près de Saint-Sulpice, était en réalité couverte d'une charpente, qui brûla dans la nuit du 16 au 17 mars 1762.

L'organisation générale qui est décrite est digne d'une scène officielle, avec une hiérarchie, une discipline, et des salaires un peu inférieurs seulement à ceux de l'Opéra.

Une telle troupe rend le spectacle attrayant ; elle attire aussi des chefs et des compositeurs de qualité.

Un « maître de musique » est engagé à la saison pour diriger l'orchestre, arranger les vaudevilles et composer des pièces originales (danses, airs, chœurs). On n'a pas toujours le nom du titulaire du poste. En 1723, c'est Rameau ; en 1739, ce sera Michel Corrette.

L'orchestre comprend une majorité de cordes, auxquelles s'ajoutent des hautbois (jouant aussi de la flûte ou de la musette), des bassons et des trompettes. Le clavecin n'est pas attesté dans les sources : il est possible qu'il ne soit pas très employé, conformément à la tradition des orchestres de ville (les « bandes » de violons). Enfin des percussions (timbales, tambours) complètent l'ensemble, souvent accompagnées d'objets bruiteurs (rossignol en terre cuite, corne de vache, boîte à musique, carillons, vaisselle, etc.), typiques de l'inspiration burlesque des premiers opéras-comiques.



Cette coupe et ces plans du 1^{er} et du 2^e étage de l'Opéra Comique à la foire Saint-Laurent montrent que les théâtres forains disposaient de véritables salles, avec des plateaux équipés pour jouer de grands spectacles, et des étages de balcons pourvus de loges pour accueillir un public d'une grande mixité sociale.

De même, il n'est pas rare de trouver des instruments turcs ou chinois pour les pièces relevant de cette inspiration.

Rameau dispose donc d'un ensemble aux timbres diversifiés dont il va pouvoir développer les capacités expressives.

“ QUEL RÉPERTOIRE RAMEAU DÉCOUVRE-T-IL À L'OPÉRA COMIQUE AU COURS DE CETTE PREMIÈRE PÉRIODE ?

Lorsque Rameau arrive, le spectacle s'est raffiné sans rien perdre de son inspiration comique ou burlesque. Sauteurs de cordes et acrobates disparaissent progressivement de la scène tandis que la composante musicale se développe, notamment dans les divertissements de fin de comédie. Au point que l'Opéra Comique propose désormais une sorte de pendant comique aux genres sérieux pratiqués par l'Opéra.

La forme dominante est celle de la « comédie à vaudevilles », fondée sur des interventions musicales recyclant des airs connus agrémentés de nouvelles paroles – airs populaires, d'opéra ou de musique savante, étroitement intégrés aux dialogues parlés pour donner de la souplesse au jeu dramatique.

Rapidement, des « airs détachés » viennent compléter le spectacle : il s'agit de pièces originales, le plus souvent écrites par le compositeur attaché à la troupe. Ils figurent surtout dans les « divertissements » de fin d'acte, qui rassemblent airs, chœurs et danses, et dont l'importance va se développer.

“ L'OPÉRA COMIQUE DEVIENT UNE SCÈNE PARISIENNE QUI COMPTE ?

Oui, et l'Opéra Comique attire donc des artistes de renom, comme Le Sage et Fuzelier – le futur librettiste de

Rameau pour *Les Indes galantes*. C'est aussi la scène où débute nombre de personnalités qui s'imposeront ensuite : l'auteur Carolet, la chanteuse Mlle Petitpas (qui fait ses débuts dans *L'Endriague* de Piron et Rameau), la danseuse Marie Sallé, et bien sûr Rameau – âgé tout de même de 40 ans...

Si l'Opéra Comique est attractif, c'est parce qu'il apparaît comme un terrain d'essai, une sorte de laboratoire où s'expérimentent de nouvelles formules théâtrales, où les démarches artistiques sont ludiques, fantasques ou critiques. Ce qui est drôle et paradoxal, c'est que celles-ci sont élaborées en réponse aux interdits des institutions royales, qui ne font que les stimuler. Travailler pour l'Opéra Comique est donc tout sauf déshonorant, et même très formateur pour appréhender les genres officiels...

« COMÉDIE - La perspective du théâtre exige un coloris fort et de grandes touches, mais dans de justes proportions, c'est-à-dire telles que l'œil du spectateur les réduise sans peine à la vérité de la nature. »

L'Encyclopédie, 1751

“ QUE PRODUIT RAMEAU AU COURS DE LA PÉRIODE 1723-1726 ?

Rameau arrive à l'appel d'Alexis Piron, qui a débuté en 1722 par un coup de maître, son monologue *Arlequin Deucalion*. On peut associer le nom de Rameau à au moins quatre comédies de Piron : *L'Endriague* (créée le 3 février 1723), *La Rose* puis *Les Jardins de l'Hymen* (censurée en juillet 1726, reprise le 5 mars 1744), *L'Enrôlement d'Arlequin* (créée le 3 février 1726) et *La Robe de dissension* (7 septembre 1726).

En 1723, l'Opéra Comique est officiellement interdit. Mais les frères Parfaict rapportent que deux troupes jouent avec une autorisation tacite, celle de Restier et celle de Dolet et de Laplace. La seconde fait débiter Mlle Petitpas dans *L'Endriague*. Le spectacle met en œuvre une machine spectaculaire qui représente le monstre effrayant qu'est l'Endriague : « Le monstre avait le corps d'un crocodile, dont la largeur remplissait presque toute la scène du théâtre. Il avait quatre jambes deux fois plus grosses que celles d'un éléphant. Quatre hommes enfermés dedans le faisaient marcher. L'un d'eux, avec une corde, lui haussait la mâchoire supérieure ». La machinerie, on le voit, est élaborée.

La Rose, pièce aux sous-entendus érotiques à peine voilés, « aurait paru dès la Foire Saint-Laurent 1726 si des difficultés que l'auteur essuya de la police ne l'eussent obligé à renoncer à ce dessein » (Parfaict). La création aura lieu le 5 mars 1744 à la Foire Saint-Laurent, sous le titre *Les Jardins de l'Hymen* ou *La Rose*, « sans aucun retranchement, imprimée de même et reçue avec beaucoup d'applaudissements » (Parfaict) : la musique de Rameau, composée en 1726, y est bien présente. Et Rameau, lui, est de retour !

“ FÊTÉ À L'OPÉRA À PARTIR DE 1733, POURQUOI ET COMMENT RAMEAU RETOURNE-T-IL ALORS À L'OPÉRA COMIQUE ?

C'est en effet auréolé de ses succès à l'Opéra, avec *Hippolyte* puis *Les Indes galantes*, *Castor et Pollux*, *Les Fêtes d'Hébé* et *Dardanus*, que Rameau vient diriger une parodie de son ballet héroïque *Les Indes galantes* en 1743. Visant plus souvent le livret que la musique, la parodie est un genre prisé qui ne touche que les œuvres à succès.

Cette parodie est sans doute arrangée par le compositeur lui-même, sur un livret de Favart qui s'intitule *L'Ambigu*

de la Folie ou *Le Ballet des Dindons...* Jean Monnet, alors directeur de l'Opéra Comique, mentionnera l'œuvre dans ses *Mémoires* : « La parodie des *Indes galantes* eut le plus grand succès ».

À l'Opéra Comique, le niveau musical n'a fait que s'élever. Les divertissements de clôture d'acte se sont développés : ils comportent désormais un nombre significatif de danses à la mode, et d'ariettes où brillent les chanteuses. Et c'est à l'Opéra Comique qu'apparaît un genre appelé à un grand avenir, le ballet-pantomime, où l'expression prime sur la virtuosité.

Ce retour de Rameau à la foire a d'abord été contesté par les musicologues, Arthur Pougin ayant affirmé que le « Rameau » mentionné par Monnet ne pouvait être que Jean-François Rameau, celui qu'a immortalisé Diderot dans *Le Neveu de Rameau*. Mais en 1974, Graham Sadler a montré d'une part que Jean-François Rameau était en général appelé « Rameau le neveu », selon l'usage de l'époque, et d'autre part que son oncle était revenu sur la scène de ses débuts parce qu'il était en froid avec la direction de l'Opéra.

L'hypothèse a été confirmée en 1993 par André Magnan qui a prouvé qu'en 1743-1744, Jean-François Rameau se trouvait en province, notamment à Lyon. Jean-François n'arrivera à Paris qu'entre 1745 et 1746, dans l'espoir de réussir grâce à son nom, en profitant de l'« ombre tutélaire » de son oncle.

Jamais Monnet n'aurait engagé un inconnu dans son équipe artistique qui rassemblait le dramaturge Favart, le peintre Boucher, le comédien Préville (qui entrera à la Comédie-Française en 1753), les danseuses et danseur Mlles Puvigné, Lany et Noverre, formés à l'Opéra. La troupe de 1744 compte 13 chanteurs, 10 danseurs, et Rameau prend la tête d'un orchestre de 15 musiciens. Signe de la qualité de cet ensemble, certains d'entre eux rejoindront l'Opéra à la fermeture de l'Opéra Comique en 1745 - année où Rameau y retournera pour créer *Les Fêtes de Polymnie*.



.....
Jean Monnet par
Augustin de Saint-Aubin

BERTRAND POROT

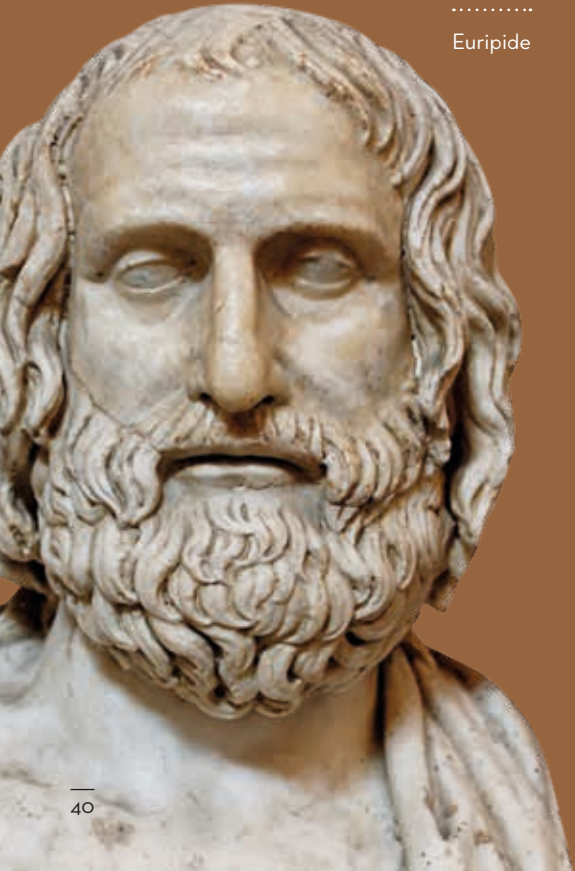
Professeur émérite à l'Université de Reims et rattaché à son Centre d'études et de recherches en histoire culturelle (CERHIC), Bertrand Porot codirige avec R. Legrand le GRIMAS, groupe de recherches sur les arts de la scène (IReMus/CNRS-Université Paris-Sorbonne).

Il a dirigé, pour la partie musicologique, le projet ANR CIRESEFI (pour une réévaluation des spectacles forains et italiens sous l'Ancien Régime). Ses recherches portent sur l'opéra et l'opéra-comique français des XVII^e et XVIII^e siècles, ainsi que sur les musiciennes.

Il a codirigé *Les Interactions entre musique et théâtre* (L'Entretemps, 2011), *Musiciennes en duo, Compagne, fille, sœur d'artistes* (Presses universitaires de Rennes, 2015) et prépare une monographie sur l'opéra-comique dans la première moitié du XVIII^e siècle (Vrin, collection « MusicologieS »).

PHÈDRE

PRISE AU PIÈGE TRAGIQUE



.....
Euripide

De nombreuses sources antiques

SOURCES GRECQUES

Sur Phèdre et Hippolyte

Euripide, *Hippolyte voilé*,
tragédie, V^e s. av. J.-C. (fragments)

Sophocle, *Phèdre*,
tragédie, V^e s. av. J.-C. (fragments)

Euripide, *Hippolyte porte-couronne*,
tragédie, V^e s. av. J.-C.

SOURCES LATINES

Ovide, *Les Métamorphoses*,
poème épique, I^{er} s.

Virgile, *L'Énéide*, poème épique, I^{er} s.

Sénèque, *Phèdre*, tragédie, I^{er} s.

SOURCES GRECQUES

Sur Thésée

Euripide, *Égée*,
tragédie, V^e s. av. J.-C. (fragments)

Sophocle, *Égée*,
tragédie, V^e s. av. J.-C. (fragments)

Euripide, *Thésée*,
tragédie, V^e s. av. J.-C. (fragments)

SOURCES LATINES

Plutarque, *Vies parallèles*,
portraits biographiques, II^e s.

De la scène baroque à la tragédie classique...

1573 : *Hippolyte* de **Robert Garnier** (imprimée à Paris)

1635 : *Hippolyte* de **Guérin de La Pinelière** (imprimée à Paris)

1646 : *Hippolyte ou le Garçon insensible* de **Gabriel Gilbert**
(Paris, troupe de l'Hôtel de Bourgogne)

1672 : *Ariane* de **Thomas Corneille**
(Paris, Hôtel de Bourgogne)

1675 : *Hippolyte* de **Mathieu Bidar**
(Lille, Comédiens du Prince d'Orange)

1677 (1^{er} janvier) : *Phèdre et Hippolyte* de **Jean Racine**
(Paris, Hôtel de Bourgogne)

1677 (3 janvier) : *Phèdre et Hippolyte* de **Jacques Nicolas Pradon**
(Paris, troupe de l'Hôtel Guénégaud)

Les tragédies
concurrentes
de janvier 1677



...et aux scènes d'opéra

Lully, 1675 : *Thésée*, tragédie en musique
livret de Quinault, Saint-Germain-en-Laye

Haendel, 1713 : *Teseo*, opera seria, livret de Haym
d'après Quinault, Queen's Theater (Londres)

Rameau, 1733 : *Hippolyte et Aricie*, tragédie en musique,
livret de Pellegrin, Académie royale de musique

Gluck, 1745 : *Ippolito*, drama per musica,
livret de Gorini Corio, Teatro Regio Ducale (Milan)

Traetta, 1759 : *Ippolito ed Aricia*,
tragédie en musique, livret de Frugoni
d'après Pellegrin, Nuovo Teatro Ducale (Parme)

Mondonville, 1765 : *Thésée*, tragédie en musique,
livret de Quinault, Fontainebleau

Gossec, 1782 : *Thésée*, tragédie lyrique,
livret de Quinault revu par Morel de Chédeville,
Académie royale de musique

Lemoyne, 1786 : *Phèdre*, tragédie lyrique,
livret de Hoffman, Fontainebleau

Paisiello, 1788 : *Fedra*, opera seria,
livret de Salvoni d'après Frugoni et Pellegrin,
Teatro San Carlo (Naples)

LES PROTAGONISTES



Thésée tuant le Minotaure

THÉSÉE

Éthra, princesse de Trézène, mit au monde Thésée à la suite de ses amours successives avec le roi d'Athènes, Égée, et le dieu Poséidon/ Neptune. Adulte, Thésée est reconnu par Égée qui l'envoie en Crète pour vaincre le Minotaure, exploit qu'il accomplit avec l'aide d'Ariane, ensuite abandonnée. Héritier du trône d'Athènes, Thésée est le fondateur mythique de la démocratie.

THÉSÉE

Ô détestable fils ! Exécrable aventure
Qui fait rougir un père et frémir
la nature !
Justes Dieux qui savez la peine
où je me vois,
Venez à mon secours ! Vengez-vous !
Vengez-moi !
Vous-même, punissez ce monstre
détestable !
Et que je sois vengé sans me rendre
coupable.

Gilbert, *Hippolyte ou le Garçon insensible*, A IV, 2



« Il adore Aricie, il me hait, et je l'aime. »

Pradon, *Phèdre et Hippolyte*, A IV, 3

PHÈDRE

Fille du roi de Crète, Minos, et de Pasiphaé, Phèdre est la sœur d'Ariane et la demi-sœur du Minotaure. Enlevée par Thésée, elle l'épouse alors que naît sa passion pour Hippolyte, son beau-fils.

PHÈDRE

Hé bons Dieux ! Que ferai-je ? Aurai-je toujours pleine
La poitrine et le cœur d'une si dure peine ?
Souffrirai-je toujours ? Ô malheureux Amour !
Que maudite soit l'heure et maudit soit le jour
Que je te fus sujette ! Ô quatre fois maudite
La flèche que tu pris dans les yeux d'Hippolyte :
D'Hippolyte que j'aime, et non pas seulement
Que j'aime, mais de qui j'enrage follement.

Garnier, *Hippolyte*, A II

.....
Phèdre tendant à sa nourrice la lettre
accusant son beau-fils Hippolyte.
Fresque de Pompéi

.....
Hippolyte face à Thésée, par Hendricus Johannes Dieben, d'après le tableau *Phèdre et Hippolyte* peint en 1802 par Pierre-Narcisse Guérin



HIPPOLYTE

Fils de Thésée et de la reine des Amazones, Antiope, il doit à sa mère son goût pour les forêts et la chasse, ce qui lui attire la protection d'Artémis/Diane et les foudres d'Aphrodite/Vénus, laquelle déclenche la passion adultère de Phèdre.

HIPPOLYTE

Ah ! Je sens dans mon cœur triompher tour à tour
Le devoir, la pitié, la nature et l'amour.
Il en va de l'honneur d'une amante ou d'un père :
Je ne sais là-dessus que penser ni que faire...

Gilbert, *Hippolyte ou le Garçon insensible*, A III, 3

ARICIE

Sœur des Pallantides – clan athénien opposé à Thésée, qu'il décime pour prendre le pouvoir –, Aricie est une captive. Sa fidélité à Artémis/Diane lui permet d'obtenir le secours de la déesse.

ARICIE

Cher Hippolyte, hélas ! tu voyais ce danger ?
Elle peut tout, du moins elle peut se venger..
Fuis de ces tristes lieux, va, si tu m'en veux croire,
Mettre en dépôt ton cœur dans le sein de la gloire.

Pradon, *Phèdre et Hippolyte*, A I, 4

VOICI ENCORE UNE TRAGÉDIE

“ ...dont le sujet est pris d'Euripide. Quand je ne lui devrais que la seule idée du caractère de Phèdre, je pourrais dire que je lui dois ce que j'ai peut-être mis de plus raisonnable sur le théâtre, puisqu'il a toutes les qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie. En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente : elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première : elle fait tous ses efforts pour la surmonter : elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne ; et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des dieux qu'un mouvement de sa volonté.

« Je n'ai point fait de tragédie où la vertu soit plus mise en jour : les moindres fautes y sont sévèrement punies ; la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. »

Racine, préface de Phèdre, 1677



Jean Racine en 1696
d'après Jean-Baptiste Santerre

DE L'IMPORTANCE DE L'« AUTEUR DES PAROLES » : L'ÉTONNANT ABBÉ PELLEGRIN

Par **Benjamin Pintiaux**

La Bibliothèque nationale conserve, dans la collection générale des portraits au département des Estampes (côte RC-A-92818), le seul portrait connu à ce jour de l'abbé Simon-Joseph Pellegrin, sous une mauvaise identification en raison d'une erreur sur le prénom de l'auteur. La gravure ovale représente un vieil homme devant une bibliothèque fournie, entouré d'un filet mentionnant « Pierre-Joseph Pelegrin de Marseille, 1739 ». Sous le médaillon, de petits bouts de papier sortent d'un sac volumineux, qui portent des titres d'œuvres dramatiques. Le portrait est accompagné d'un quatrain d'octosyllabes qui célèbre la réussite de l'opéra *Jephté*.

Né en 1663, Pellegrin a plusieurs vies avant de devenir un auteur à la fois reconnu et décrié. Marseillais d'origine, il est tour à tour moine servite à Moustiers, puis aumônier sur les galères royales. On le retrouve à Paris, accompagné de son frère le Chevalier, à la fin du XVII^e siècle.

Il collabore avec le musicien Gillier dès 1695, publie de nombreux recueils de poésies spirituelles, cantiques et noëls, commence à travailler pour le théâtre. Il est auteur pour les foires à partir de 1711, et débute son œuvre de librettiste à l'Académie royale de musique en 1713 avec *Médée et Jason*.

Lorsque Pellegrin fournit le « poème lyrique » d'*Hippolyte et Aricie* à Rameau, il a 70 ans, et une longue expérience d'« auteur de paroles », comme on dit alors. Aussi novatrice que puisse apparaître cette tragédie en musique, ce n'est pas une œuvre de jeunes artistes, Rameau étant âgé de 50 ans à sa création. Elle s'inscrit dans une longue série d'opéras, depuis les premiers chefs-d'œuvre de Lully, et Pellegrin est le continuateur scrupuleux d'une tradition d'écriture bien établie, dans laquelle il s'illustre depuis vingt ans.

« De Marseille » : le filet du médaillon insiste sur les origines de Pellegrin. La plupart des témoignages

« Quoiqu'une noble hardiesse soit un des plus beaux apanages de la poésie, je n'aurais jamais osé, après un auteur tel que Racine, mettre un Phèdre au théâtre si la différence de genre ne m'eût rassuré : jamais sujet n'a paru plus propre à enrichir la scène lyrique. »

Pellegrin, préface du livret d'*Hippolyte et Aricie*

de l'époque ne se privent jamais de rappeler l'ascendance provinciale de notre écrivain, souvent avec dédain. Fils d'un conseiller au présidial de Marseille, Pellegrin est souvent moqué pour son accent, ses défauts d'élocution, et son peu d'attention à sa tenue vestimentaire.

En réalité, on peut imaginer une condescendance toute parisienne dans ces assertions, certainement exagérées puisque Pellegrin est rapidement introduit dans les milieux les plus réputés : auprès de la duchesse du Maine, pour laquelle il écrit un intermède de l'une des fameuses Nuits de Sceaux ; à Versailles, où il lit sa tragédie *Pélopée*.

Du moins cette mauvaise réputation nous montre-t-elle qu'il appartient à une génération d'auteurs moins reconnus que les premiers librettistes de l'opéra français (Philippe Quinault ou Thomas Corneille), et qu'il ne bénéficiera jamais de l'institutionnalisation dont sauront profiter des auteurs mieux établis, tels Antoine Danchet ou Charles Antoine Houdar de la Motte qui seront, eux, abondamment portraiturés.

Ainsi Pellegrin eut-il une carrière longue, remarquable en bien des points, mais sans en obtenir de reconnaissance officielle ni des revenus importants. Ce qui l'obligea à multiplier les travaux d'écriture et à compléter ses ressources en exerçant son sacerdoce.



.....
Simon-Joseph Pellegrin,
portrait anonyme, 1739

.....
Neptune et les vents,
par Giovanni Batista
Tiepolo, vers 1760



« Le grand secret pour être approuvé, c'est de mettre les spectateurs au point de sentir qu'ils feraient de même que les acteurs, s'ils se trouvaient en pareille situation. »

Pellegrin, préface du livret d'*Hippolyte et Aricie*

Le médaillon représente en effet Pellegrin en soutane noire à rabats blancs, avec la calotte noire d'un prêtre ordinaire. Pellegrin, d'abord moine servite, obtient de Madame de Maintenon un bref de translation qui le libère des obligations monastiques dès les premières années du XVIII^e siècle.

Il reste cependant, durant toute son existence, attaché aux valeurs chrétiennes d'inspiration jésuite, et il publie un nombre impressionnant de recueils de poésies religieuses, essentiellement destinées à être chantées sur des airs connus. Ces parodies spirituelles, pour lesquelles il compose à l'occasion quelques mélodies simples, mais qui s'adaptent la plupart du temps à des chants anciens ou à des airs d'opéras célèbres, lui apportent rapidement une réelle renommée. Certaines (tel le fameux « Venez, divin Messie ») sont encore chantées de nos jours. Notre abbé complète encore ses revenus en exerçant

son sacerdoce, en particulier dans la paroisse de l'église Saint-Côme (détruite aujourd'hui), où il est inhumé en 1745.

Prêtre véritable donc, Pellegrin contribue à une forme de moralisation de l'opéra français qu'on ne saurait séparer de son attachement aux valeurs de l'Église. En 1732, *Jephté* est le premier opéra biblique représenté à l'Académie royale de musique. L'année suivante, *Hippolyte et Aricie* réécrit la *Phèdre* de Racine en offrant une « présentation positive du principe divin » (Jean-Noël Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique, 1669-1737*, Droz, 2002).

La tragédie en musique est en effet génériquement et idéologiquement différente de la tragédie déclamée : « Je n'aurais jamais osé, après un auteur tel que Racine, mettre une *Phèdre* au théâtre si la différence du genre ne m'eût rassuré », écrit Pellegrin dans sa préface.

L'opéra, plutôt que d'insister sur la dimension tragique et le *fatum* divin, permet de contourner le modèle racinien, de célébrer l'union des jeunes héros dans une Arcadie rêvée et dans la tonalité de la pastorale, de critiquer les vocations forcées en insistant sur la liberté des individus et leurs possibilités de salut, de faciliter une conciliation, imprégnée de théologie d'inspiration jésuite, entre la vertu et le monde.

Pellegrin pose devant une bibliothèque fournie : ses lectures ou peut-être ses productions, tant il est un infatigable polygraphe. On compte ainsi dans son œuvre une vingtaine de recueils de poésies spirituelles, constamment revus et réédités, une traduction d'Horace en vers, huit pièces pour les théâtres forains (*Arlequin à la Guinguette* en 1711 pour la loge que tient son frère à la foire Saint-Laurent, *La Bague enchantée* pour la foire Saint-Germain en 1713),

des tragédies, pastorales et comédies pour tous les théâtres parisiens, parfois à l'attribution difficile. L'abbé peut en effet masquer son nom afin d'éviter l'accusation d'apostasie, et plus simplement parce qu'il travaille comme prête-nom pour des amateurs souhaitant être joués à Paris, ou qu'il collabore avec d'autres auteurs, comme son frère le Chevalier ou Marie-Anne Barbier.

Sous le médaillon, un sac laisse échapper des petits papiers sur lesquels on lit les titres d'œuvres aussi bien pour le théâtre (la comédie *Le Nouveau Monde* ou la tragédie *Délopée*) que pour l'Opéra (des pastorales comme *Le Jugement de Pâris* ou des tragédies en musique telles *Médée et Jason*, *Télémaque*, *Polidore*, *Jephté*, *Hippolyte et Aricie*...). Derrière l'idée d'une remarquable prolixité, ces indications permettent d'authentifier l'auteur de ces textes (sans qu'on puisse exclure des collaborations cachées : Jean-Louis Ignace de La Serre signe ainsi le livret de *Polidore*).

Elles permettent aussi d'identifier le modèle du portrait, publié avec deux erreurs : l'une, assez commune, sur le nom de notre écrivain par l'oubli d'un « L », et l'autre sur son prénom, Pierre remplaçant fautivement Simon.

Ces erreurs confirment les difficultés d'identification de l'écrivain lui-même, qui semble ne jamais chercher à assoir sa postérité, et qui devient ainsi l'exemple de l'écrivain artisan, appelé à l'occasion pour corriger un livret jugé défectueux. De façon étonnante, mais finalement caractéristique, on trouve trois signatures peu ressemblantes de Pellegrin dans les registres de la Comédie-Française.

La collaboration de Rameau avec Pellegrin paraît ainsi le choix d'un travail artisanal de qualité plutôt que celui de l'innovation ostentatoire, mais aussi celui d'un librettiste qui, par son expérience, propose l'ensemble des possibles de l'opéra français, et permet au musicien la monstration de l'étendue de son talent. L'échec de la collaboration entre Voltaire et Rameau (pour l'opéra *Samson*), peut s'expliquer par les volontés réformatrices de Voltaire et une offre textuelle finalement moins conforme que celle de Pellegrin : comment ne pas imaginer que Rameau recherche tous les codes de l'écriture lyrique et le respect des formes littéraires et musicales existantes, permettant l'émergence d'innovations compositionnelles littéralement inouïes ?

En 1733, Pellegrin est cependant auréolé d'une réussite éclatante et novatrice, celle du premier opéra sacré du répertoire, *Jephté*, sur une musique de Michel Pignolet de Montéclair, qui sera représenté plus de cent fois de 1732 à 1761. La gravure de 1739 met en avant ce succès avec ce quatrain : « Avec quel art dans son *Jephté* / Il trouve le secret de plaire / Sans qu'aucun faux brillant n'altère / La splendeur de la vérité. »

Or, malgré leurs aspects fondamentalement différents, *Jephté* forme avec *Hippolyte et Aricie* une sorte de diptyque racinien dans l'œuvre de Pellegrin. Le premier est déjà empli de références à Racine, et à *Phèdre* en particulier : « J'aime... à ce mot, je sens une juste terreur / J'aime... vous frémirez d'horreur / Quand vous saurez l'objet de ma faiblesse extrême ». Le caractère sacré rapproche également l'opéra d'*Esther* ou d'*Athalie*, et si le dénouement évite la mort de son héroïne Iphise, le registre tragique domine durant toute l'œuvre.

L'année suivante, *Hippolyte* revisite la tragédie racinienne, valorisant un traitement élégiaque et merveilleux, cette fois en contournant son modèle, en évitant les moments de bravoure

.....
Fête de Diane troublée
par des satyres, par Claude Gillot,
début du XVIII^e siècle





attendus (l'aveu de Phèdre semble expédié), en les extériorisant (l'acte II rend visible le bref récit de la mort de Thésée dans *Phèdre*, tout comme le récit de Thémène donne lieu à l'apparition du monstre dans l'opéra), en «corrigeant» le personnage de Thésée, et en retournant à des versions anciennes du mythe pour le dénouement, en particulier par l'emprunt de la résurrection d'Hippolyte et du bois consacré à Diane aux *Métamorphoses* d'Ovide.

Pellegrin joue moins avec le texte de Racine que dans *Jephté*, et plagie aussi bien Euripide ou Pradon. Mais les jeux intertextuels entre les deux opéras de Pellegrin sont néanmoins nombreux, et leurs structures se répondent, comme si le moule de *Jephté* avait été repris, presque à l'identique, malgré les écarts thématiques et de registres. Moments-clés, divertissements, grands monologues sont disposés de façon identique, et dans les deux cas

.....
Parmi les brillants interprètes qui créent *Hippolyte et Aricie* figure Marie-Anne de Camargo (1710-1770), danseuse issue d'une famille de musiciens et louée pour son élégance, son naturel et sa gaieté.

le nœud de l'intrigue est suggéré au cœur de l'opéra, par ellipse (Iphise voit son père, Thésée revient des Enfers). Ainsi, Pellegrin semble reprendre un patron qui avait probablement séduit Rameau, grand admirateur de l'opéra de Montéclair.

Le diptyque *Jephté / Hippolyte* rappelle en outre une constante de l'œuvre de l'abbé : l'alternance des registres dominants dans ses livrets. À la tragédie de *Médée* (1713) succède l'épopée merveilleuse de *Télémaque* (1714), la féerie d'*Orion* (1728) fait suite aux accents horribles de *Télégone* (1725). Et encore ces dominantes successives doivent-elles être également insérées au sein de chaque opéra. Les actes relevant de la pastorale dans *Hippolyte* enserrent ainsi de véritables moments tragiques, les textes permettant de la sorte une grande diversité de réception.

La gravure de 1739 noie *Hippolyte et Aricie* parmi d'autres titres, et oublie les « petits » travaux de Pellegrin, où pourtant il excelle : les exercices parodiques. Elle ne rend pas compte d'un artisanat virtuose et sous contrainte qui fait pourtant également tout l'intérêt des « paroles de musique ».

Pellegrin a en effet pour partie appris le métier de poète lyrique par l'écriture de textes sur des musiques préexistantes, souvent empruntées au genre opératique. Il est en cela emblématique d'une spécialisation du métier de librettiste, qui exige

une maîtrise formelle et technique, mais oblige à renoncer à l'originalité, à la posture auctoriale. Dès les *Psaumes de David* (1705), il écrit : « La nécessité que je me suis imposée d'accommoder mes vers aux chants m'a restreint à un certain genre d'expression sans lequel la poésie lyrique est sans agrément ». Ainsi, le texte d'*Hippolyte* offre à Rameau toutes les scènes attendues, dans le cadre sériel de la tragédie en musique, dans une multiplicité de registres que Pellegrin maîtrise tous. Cet apparent conformisme est la condition de la réussite de la mise en musique comme du succès de l'œuvre, qui permet l'émergence de codes mixtes autorisant l'union entre poésie, musique, ballet, spectacle dramatique et merveilleux.

On aurait tort de comparer les vers de Racine à ceux de Pellegrin. Si ces derniers peuvent sembler pauvres ou conventionnels, ils offrent une palette d'une variété remarquable et un matériau sonore efficace, quand les premiers ne sont tout simplement pas « musicables ». C'est sans doute cette qualité, apprise en particulier dans les réécritures parodiques, qui explique que Pellegrin est le librettiste le plus prolifique de son temps, ce qui lui valait alors l'appellation de « patriarche »

de l'Opéra. Si l'on ne connaît qu'un seul portrait de lui, du moins sa postérité est-elle, loin de toute condescendance et de toute comparaison impropre avec la « grande » littérature, plus importante qu'on ne l'imagine. Par exemple par le maintien durable d'*Hippolyte et Aricie* au répertoire (en particulier par la version 1757), ou grâce aux adaptations de ses livrets, aussi bien pour *Ippolito ed Aricia* de Traetta (1759) que pour *Renaud* de Sacchini en 1783.

BENJAMIN PINTIAUX

Historien et musicologue, Benjamin Pintiaux enseigne à l'École de Danse de l'Opéra de Paris. Après une thèse soutenue à l'EHESS et portant sur l'abbé Pellegrin, il a publié de nombreux articles sur le livret d'opéra en France. Il est également metteur en scène et directeur artistique de la compagnie Pêcheur de Perles et du Festival Eva Ganizate.

.....
Marie Antier vers 1735,
portrait de Donatien Nonnotte,
Château d'Anjou (Isère)

Créatrice d'Aricie, de Phani
(*Les Indes galantes*) et de
Phébé (*Castor et Pollux*),
Marie Antier (1687-1747) tient
une partition de Lully (*Roland*),
dont elle était une grande
interprète. Le portrait fut
peint à la demande de Louis
XV qui, enfant, avait dansé
à ses côtés lors d'un ballet
de cour aux Tuileries. Première
chanteuse de l'Opéra, elle fut
un temps la maîtresse du
prince de Carignan, puis de
La Pouplinière. Bâti en 1715,
son hôtel (Antier ou de Verrières)
du 45-47 rue d'Auteuil à Paris
existe encore aujourd'hui.



UN OUTSIDER À L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE

Par **Raphaëlle Legrand**

“ J’ai suivi le spectacle depuis l’âge de douze ans : je n’ai travaillé pour l’Opéra qu’à cinquante ans, encore ne m’en croyais-je pas capable ; j’ai hasardé, j’ai eu du bonheur, j’ai continué ». Comme le rappelle Rameau à un jeune compositeur qui lui demandait des conseils, la route a été longue depuis sa première expérience du théâtre musical dans le collège jésuite dijonnais où il faisait ses études, jusqu’à cette mémorable soirée du 1^{er} octobre 1733 où le public de l’Académie royale de musique entendit résonner les premières notes de l’ouverture de *Hippolyte et Aricie*.

Route longue, sinueuse, mais suivie avec obstination. Organiste dans diverses villes de France, Rameau ne manque pas une occasion d’aller au spectacle, notamment à Lyon, ou lors d’un bref séjour parisien de

1706 à 1708 (il a peut-être assisté à la création d’*Alcione* de Marin Marais). Dans les provinces du Midi où il a exercé, il a pu rencontrer maintes troupes lyriques ambulantes, à l’instar de celle dans laquelle il s’était engagé un temps comme violoniste, à 18 ans, revenant d’un voyage en Italie. Pour se préparer à composer des œuvres de vastes dimensions, il s’est exercé à l’opéra de poche qu’est la cantate, faisant chanter tour à tour Orphée, Thétis ou Médée. Installé définitivement à Paris, à 40 ans, il s’impose comme un théoricien majeur avec son monumental *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*, suivi de nombreux autres ouvrages qui lui valent la réputation de savant, de nombreuses querelles avec ses confrères, et des élèves dont les cachets complètent son salaire d’organiste de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie.

Durant la dizaine d’années parisiennes qui précèdent l’accès de Rameau à la scène de l’Opéra, on le voit écrire de la musique pour les opéras-comiques que son compatriote Alexis Piron produit dans les théâtres de la Foire. Sous une forme parodique, c’est bien la tragédie en musique qui nourrit la verve des deux Dijonnais. Rameau s’exerce ainsi à la musique dramatique, et sans doute pense-t-il que les théâtres forains représentent un bon moyen de se rapprocher de son rêve. Bien des vedettes de l’Académie royale de musique, en effet, danseuses, chanteuses, librettistes, compositeurs, ont fait leurs premières armes devant le public mêlé de l’Opéra Comique. Si la musique que Rameau compose alors pour Piron est perdue, on en trouve des échos dans les deux livres de pièces de clavecin qu’il publie à la même époque, avec notamment le fameux *Tambourin*, la *Musette en rondeau* ou encore les *Niais de Sologne*.

C'est encore Piron qui fait entrer Rameau dans la société du Caveau, joyeuse société bachique et chantante où le musicien allait rencontrer, le verre en main, nombre de poètes qui lui écriraient des livrets : Fuzelier (*Les Indes galantes*), Bernard (*Castor et Pollux*), La Bruère (*Dardanus*) ou Collé (*Daphnis et Eglé*). C'est cependant à un monument de l'histoire de l'opéra que Rameau choisit de s'adresser pour lui demander un poème dramatique. Qu'importe si en 1727 Antoine Houdar de la Motte, devenu aveugle, s'est éloigné de la scène lyrique depuis près de vingt ans. Pour Rameau, celui qui a écrit le livret de *L'Europe galante* de Campra est le champion des Modernes, une position que lui-même souhaite occuper sur le plan théorique. Il reste de cette tentative une belle lettre où Rameau vante sa capacité à rendre musicalement toutes les passions, toutes les situations. Les premières phrases de sa missive trahissent cependant ce qui handicape Rameau : il vient bien tardivement dans la carrière et traîne une réputation (non usurpée) de savant théoricien, trop savant peut-être pour séduire le public de l'Opéra. Il s'en défend : « la nature ne m'a pas tout à fait privé de ses dons, et je ne me suis pas livré aux combinaisons des notes jusqu'au point d'oublier leur liaison intime avec le beau naturel qui suffit seul pour plaire. »

Pour parvenir à se faire jouer à l'Opéra, outre un librettiste (qu'il trouvera dans la personne de l'abbé Pellegrin, moins célèbre que La Motte mais doué d'une solide expérience), il faut donc à Rameau un puissant mécène. On a longtemps cru que celui-ci était Alexandre Le Riche de La Pouplinière, opulent financier, mélomane convaincu, évoluant au centre d'un cercle lettré et cultivé. En 1733, cependant, La Pouplinière est à peine revenu d'un long exil en province et d'un voyage en Flandres. C'est en réalité après la création retentissante et controversée d'*Hippolyte et Aricie* que le fermier général va engager Rameau à son service, et lui apporter à la fois une aisance financière bienvenue et une situation sociale renforcée. La confusion est venue d'une lettre de Voltaire, évoquant les deux hommes, et dont les spécialistes ont découvert qu'elle était plus tardive qu'on ne le croyait. Il y a maintenant plus de trente ans que le musicologue Graham Sadler a montré que ce détail, secondaire pour les études voltairiennes, était crucial quant à la biographie de Rameau. Il a découvert également que le mécène de Rameau avant *Hippolyte* n'était autre que le prince de Carignan, intendant des

Menus-Plaisirs et inspecteur général de l'Académie royale de musique, un grand seigneur qui régnait sur les destinées de l'Opéra depuis trois ans.

Victor-Amédée de Savoie, prince de Carignan (1690-1741), appartenait à une branche cadette de la maison de Savoie, alliée à la famille de Soissons. Il possédait à Paris un très bel hôtel près des Halles, construit pour Catherine de Médicis, entouré d'un grand jardin et orné d'une colonne creuse qui, dit-on, avait servi aux observations de l'astrologue de la reine, Côme Ruggieri. Seul vestige du prestigieux bâtiment, elle se dresse encore près de la Bourse du commerce, dans le quartier des Halles.

Dépensier, sans scrupules, criblé de dettes, prêt à tout pour subvenir à son train de vie princier, Carignan fait de l'hôtel de Soissons un tripot (« le rendez-vous des joueurs » note la pastelliste Rosalba Carriera) tout en l'ouvrant aux agioteurs. Dans la grande fièvre spéculatrice des années 1720, le jardin de son hôtel s'était couvert de baraques où l'on trafiquait les actions de la Compagnie du Mississipi. Plus tard, il abritera l'une des premières loges maçonniques parisiennes et fera l'objet d'une descente de police.

« Il serait à souhaiter qu'il se trouvât pour le théâtre un musicien qui étudiât la nature avant de la peindre. Je suis musicien ; j'ai au-dessus des autres la connaissance des couleurs et des nuances dont ils n'ont qu'un sentiment confus, et dont ils n'usent à proportion que par hasard. »

Rameau, lettre à Houdar de La Motte, 25 octobre 1727



Victor-Amédée de Savoie,
prince de Carignan, inspecteur
général de l'Opéra



Le fermier général Alexandre
Le Riche de La Pouplinière vers 1755,
par Maurice-Quentin de La Tour

Collectionneur d'art, accumulant les chefs-d'œuvre de peinture, le prince est en outre grand amateur de musique et les concerts dominicaux organisés à l'hôtel de Soissons mêlent les artistes italiens venus de la cour de Savoie à Turin – comme le violoniste Jean-Pierre Guignon, ou la chanteuse Cristina Somis (épouse du peintre Carle Van Loo) – et les meilleurs musiciens de l'orchestre de l'Opéra. Farinelli s'y fera admirer lors de son passage à Paris, en 1736. Habitué de ces concerts, Rameau fait sa cour au prince et tisse des relations utiles dans le milieu de l'Opéra. Il y croise notamment la chanteuse Marie Antier, supplantée par la danseuse Mariette comme favorite du prince, et qui incarnera le personnage de Phèdre dans *Hippolyte et Aricie*.

Tandis que la princesse, apparentée à Louis XV, fait de la politique et sert d'agent double entre la France et la Savoie, le prince de Carignan se passionne en effet pour l'art lyrique. Il rêve un temps de bâtir une nouvelle salle de spectacle dans son hôtel, puis se fait attribuer en 1730 l'inspection générale de l'Opéra, place ses fidèles pour assurer la gestion financière de son privilège (monopole d'exploitation), tout en confiant la direction artistique du théâtre à un éminent compositeur alors septuagénaire, André Campra.



.....
L'hôtel de Soissons vers 1650, par Israël Silvestre

L'Académie royale de musique se trouve au Palais Royal, à quelques rues de l'hôtel de Soissons, et la frontière est poreuse entre l'institution théâtrale et la cour du prince : on organise chez Carignan les répétitions des créations prochaines, comme autant de coups d'essais dont les échos filtrent dans le public et attisent son impatience. C'est probablement à une telle occasion que Rameau fait allusion

lorsqu'il évoque, dans la *Démonstration du principe de l'harmonie*, une exécution privée de son fameux trio enharmonique : « Je regrette le Trio des Parques de mon opéra d'*Hippolyte et Aricie*, dont l'essai m'avait réussi avec d'habiles musiciens de bonne volonté, et dont l'effet [sur] passe l'idée qu'on peut s'en faire, eu égard à la situation [dramatique]. Il me l'a fallu cependant abandonner pour l'exécution théâtrale ».

On peut alors s'interroger sur le rôle du prince de Carignan, conseillé par Campra, dans la programmation de l'Opéra. Si l'on compare la décennie où il règne sur l'Académie royale de musique (de 1730 jusqu'à sa mort en 1741), avec la période précédente gérée par le compositeur André Cardinal Destouches, l'effet de renouvellement est frappant. Sur 23 créations, on ne compte pas moins de 15 compositeurs

qui font leurs premiers pas sur cette scène. De l'ancienne génération, Destouches s'est retiré, déçu, tandis que Mouret et Campra peinent à renouveler leurs grands succès de l'époque de la Régence. Si l'on voit monter la jeune génération, celle qui va obtenir les plus belles charges à la cour de Louis XV - Pancrace Royer, François Colin de Blamont, François Rebel et François Francœur - il est intéressant de constater que les créateurs des nouveaux opéras appartiennent massivement au personnel de l'Académie royale : on peut citer, outre Royer, Rebel et Francœur, les maîtres de musique Jean-Baptiste Niel, François Lupien Grenet, ou le contrebassiste Michel Pignolet de Montéclair.

Mais l'Opéra s'ouvre aussi à quelques personnalités inattendues dans l'exercice : une jeune fille de 18 ans, mademoiselle Duval qui accompagne dans l'orchestre au clavecin son opéra des *Génies* en 1736 ; René Gallard de Béarn, marquis de Brassac, officier de cavalerie mélomane, dont l'opéra-ballet *L'Empire de l'Amour* est créé six mois avant *Hippolyte* ; ou encore Joseph Bodin de Boismortier, auteur d'une infinité de cantates, cantatilles et pièces faciles pour les amateurs,

qui s'essaie à une veine plus sérieuse, tout en restant dans le ton pastoral, avec ses *Voyages de l'Amour* (1736). Sans doute Rameau faisait-il partie de ces outsiders : un théoricien visionnaire ne semblait guère à sa place sur la scène de l'Opéra, et sa musique complexe n'a d'ailleurs pas manqué de soulever autant de polémiques que d'enthousiasme. Cependant le pari du prince de Carignan aura été gagnant : Rameau poursuivra sa carrière en dépit des querelles, et fournira au répertoire de l'Opéra ses plus beaux fleurons. On oubliera alors que le programmer relevait du défi, et le mécénat du prince de Carignan, personnage par ailleurs peu sympathique, sombrera dans l'oubli.

Totalement ? Pas tout à fait. La silhouette de Carignan perce sous les traits du marquis de Corcy, le grand seigneur qui lance la carrière de Chapelou (alias Jelyotte, le célèbre ténor ramiste) dans *Le Postillon de Lonjumeau* d'Adolphe Adam. Transformé en personnage d'opéra-comique, 103 ans après la création d'*Hippolyte et Aricie*, le prince savoyard est peint en mécène mélomane favorisant, encore une fois, un outsider.



Pierre Jélyotte vers 1750. Après ses débuts en Amour dans *Hippolyte et Aricie* en 1733, il sera un grand *Hippolyte* et le créateur de *Castor, Dardanus, Platée* et d'autres rôles-titres de Rameau.

RAPHAËLLE LEGRAND

Musicologue et professeure à Sorbonne Université, membre de l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Raphaëlle Legrand travaille sur l'opéra et l'opéra-comique en France au XVIII^e siècle, l'œuvre musicale et théorique de Rameau, les chanteuses et les compositrices. Elle a publié *Regards sur l'opéra-comique* (avec N. Wild, 2002), *Rameau et le pouvoir de l'harmonie* (2007) et co-dirigé *Sillages musicologiques* (1997), *Musiciennes en duo* (2015), *En un acte, Les actes de ballet de Jean-Philippe Rameau* (avec R.M. Trotier, 2019).

LOIN DES LUMIÈRES : LES ENFERS

DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE PORTATIF

Voltaire, 1764



ENFER

Les peuples qui enterraient les morts les mirent dans le souterrain ; leur âme y était donc avec eux. Telle est la première physique et la première métaphysique des Égyptiens et des Grecs. Les Indiens, qui avaient inventé le dogme ingénieux de la métempsycose, ne crurent jamais que les âmes fussent dans le souterrain. Les Japonais, les Coréens, les Chinois, les peuples de la vaste Tartarie orientale ne surent pas un mot de la philosophie du souterrain.

Les Grecs, avec le temps, firent du souterrain un vaste royaume qu'ils donnèrent à Pluton et à Proserpine sa femme.

Ils leur assignèrent trois femmes de charge nommées les *Furies*, trois Parques pour filer, dévider et couper le fil de la vie des hommes ; on donna à Pluton un gros chien qui avait trois têtes – car tout allait par trois – et trois Conseillers d'État, Minos, Éaque et Rhadamanthe : l'un jugeait la Grèce, l'autre l'Asie Mineure, le troisième était pour l'Europe.



Messieurs, tout le monde n'est pas philosophe. Nous avons affaire à force fripons, à une foule de gens brutaux, ivrognes, voleurs. Prêchez-leur, si vous voulez, qu'il n'y a point d'enfer, et que l'âme est mortelle. Pour moi, s'ils me volent, je leur crierai dans les oreilles qu'ils seront damnés. »

Voltaire



Pluton et Cerbère



La barque de Charon

AU TARTARE, RAMEAU !

C'est du bruit seul qu'il se soucie.
Toute musique radoucie
À ce fou fait grincer les dents
Plus que la lime ni la scie.
Tremblez, Quinault, tremblez Lully,
Il va vous plonger dans l'oubli !
Et si son mérite apocryphe
Tombe par un juste revers,
Nous l'occuperons aux enfers :
La lyre jurant sous sa griffe,
L'aigreur de ses barbares airs
Comblera les tourments divers
Et de Tantale et de Sisyphe.

Voltaire, en août 1737, in *Lettre philosophique*,
par Mr. de V***, Londres, 1775



.....
Article signé Mallet, Jaucourt et Venel, 1755

.....
La furie Tisiphone dans
le palais d'Athamas

ENCYCLOPÉDIE OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ

ENFER

Virgile a dressé une carte topographique du séjour des ombres qu'il divise en sept demeures. La première est celle des enfants morts en naissant. Ceux qui ont été injustement condamnés à perdre la vie occupent la seconde demeure. Dans la troisième sont ceux qui, sans être coupables, mais vaincus par le chagrin et les misères d'ici-bas, se sont eux-mêmes donné la mort. La quatrième, appelée le champ des larmes, est le séjour de ceux qui ont éprouvé les rigueurs de l'amour : Phèdre, Didon, etc. La cinquième est le quartier des fameux guerriers qui ont péri dans les combats. L'affreux Tartare, prison des scélérats, fait la sixième demeure, environnée du bourbeux Cocyte et du brûlant Phlégéthon. Là règnent les Parques, les Furies, etc. Enfin la septième demeure fait le séjour des bienheureux, les Champs Élysées.



LA RÉCEPTION CRITIQUE D'HIPPOLYTE ET ARICIE SUR LES SCÈNES DE THÉÂTRE

Par **Judith le Blanc**

L'arrivée de la musique de Rameau à l'Opéra en octobre 1733 est un choc pour les oreilles parisiennes. Elle provoque la querelle des « Lullystes » et des « Ramistes ». Les premiers sont déconcertés par l'impression de trop-plein « où ils voient plus de "science" que d'"expression" » (Paul-Marie Masson). Les seconds sont subjugués par l'extraordinaire puissance musicale.

Cette musique, que d'aucuns jugent « hérissée de difficultés, qui se réduit à faire beaucoup plus de bruit que d'impression » (Bollioud de Mermet, *De la Corruption du goût*

dans la musique française, 1746), met donc un certain temps à s'imposer auprès d'un public parisien plutôt conservateur et habitué à la musique des successeurs de Lully.

« La représentation d'*Hippolyte et Aricie* devint une époque pour la Nation : elle excita dans les esprits une fermentation générale, effet ordinaire de tous les bons ouvrages. Tout le monde prit parti pour ou contre ce nouveau genre de musique, avec une espèce de délire : mais le concours des spectateurs ne diminuait point ; et malgré la prévention, la jalousie et la haine,

le génie de Rameau prévalut », racontent Laporte et Clément dans leurs *Anecdotes dramatiques* (1775).

La dimension polémique du premier opéra de Rameau prend une tournure particulière sous la plume des dramaturges : certains n'hésitent pas à en faire un objet de spectacle. Dès novembre 1733 paraissent ainsi des pièces qui mettent en scène – et en abyme – les réactions contrastées des uns et des autres.

À la Comédie-Française

Le 23 novembre 1733, la Comédie-Française programme *Le Badinage*, une comédie allégorique de Louis de Boissy. Dans la dernière scène paraît le personnage du Parterre, sorte d'avatar du public-type de la Comédie-Française. Il vient de découvrir *Hippolyte et Aricie* à l'Opéra, et il se fait Musicien pour livrer un écho de sa réception :

LE PARTERRE, en *Musicien*.

Je rends justice à la musique.
Elle est bien travaillée,
elle a de grands morceaux,
Les accompagnements
et les chœurs en sont beaux.
Mais par malheur,
elle est mélancolique,
Fatigue trop l'orchestre ;
et dans le même temps
Qu'il paraît qu'elle pique
Quinze ou vingt prétendus savants,
Elle ennuie à mourir plus
de mille ignorants.
Les airs d'ailleurs, nouveaux
dans leur espèce,
Sont plus tartares que français ;
On leur fait ici politesse,

Comme à des gens qu'on voit
pour la première fois.

Puis le Parterre endosse le rôle d'un Auteur, forcément partisan de Racine, le dramaturge maison, contre le librettiste Pellegrin :

LE PARTERRE, en *Auteur*.

Pour le poème, il m'effarouche,
On n'a jamais commis de tels larcins.
Piller effrontément, piller *Phèdre*,
avilie ;
C'est voler sur les grands chemins.
On lui prend tout encor
jusqu'au nom d'*Aricie* ;
Mais que dis-je ? c'est peu
dans ces temps inhumains,
C'est peu qu'on la dépouille,
ô Ciel ! on l'estropie.
Un barbare, eh ! le puis-je
autrement appeler ?
Lui brise chaque membre,
et l'ose décoller ;
Sans pitié, sans égard aux
lois de l'harmonie,
Change les plus beaux vers
en des vers Visigoths,

Et par un dernier trait
de licence inouïe,
De tous les chœurs
il fait des Matelots.
Et l'on ne venge point
le bon sens qu'il désole,
Ce Théâtre qu'il pille,
et Racine qu'il vole !

Tout se passe comme si Rameau et Pellegrin avaient surenchéri à la fois sur Lully et Racine. En effet, *Aricie* est une invention de Racine, qui a déjà infléchi la tragédie vers la thématique amoureuse, sans aller jusqu'à mettre son nom dans le titre de sa pièce, centrée sur *Phèdre*. Pellegrin a développé ce personnage d'*Aricie* et a ménagé un dénouement heureux pour les amants. En cela, il a coloré la galanterie racinienne du « merveilleux » qui est propre à la tragédie en musique. Il est accusé par l'Auteur d'avoir « pillé » et « estropié » Racine, valeur érigée en symbole de la Comédie-Française, laquelle défend ici son répertoire en faisant incursion en territoire critique.

C'est ensuite au tour d'un Abbé d'être incarné par le Parterre :

LE PARTERRE, *contrefaisant l'Abbé*.

Sans m'échauffer les sens, moi,

je fais mes remarques :

Je fronde les Enfers, et le
trio des Parques.

Outre que dans *Isis* ils sont
pris tout du long,

Je ne saurais souffrir

les hommes en jupon,

La mascarade est
indécente et sotté !

Passe pour mettre encor
des femmes en culotte.

J'en trouve le coup d'œil
amusant et fripon.

Et tirant mon rabat

et braquant ma lorgnette,

J'ai le plaisir alors de
juger du tendron,

Et de me récrier « Qu'elle est
bien en garçon ! » [...]

L'Abbé accuse Rameau d'avoir pris son trio des Parques dans *l'Isis* de Lully et Quinault, surnommé en son temps « l'opéra des musiciens ». De ce premier trio des Parques, Lecerf de La Viéville a dit qu'il est « un des plus parfaits morceaux de science, et des plus au gré des savants, qu'ait laissés Lully ». On comprend qu'il ait

plu à Rameau, lui-même critiqué pour sa musique trop savante. Mais si Rameau s'inspire du modèle lullyste pour la forme et le sujet, il innove sur le plan musical et va beaucoup plus loin, notamment avec les célèbres enharmonies. Après l'Abbé, le Parterre adopte encore l'identité d'un Commis, dans ce qui s'avère un morceau de bravoure pour son interprète transformiste :

LE PARTERRE, *en Commis subalterne*.

Je sors fort mécontent
de cette comédie.

Tout supputé dans mon génie,
L'Opéra, ventrebleu, nous
prend pour des zéros

De nous tirer de nos bureaux

Pour nous donner
semblable rapsodie !

J'ai la tête cassée

et l'oreille assourdie
D'entendre sans raison

tonner à tout propos ;

Et la salle est empuantie

Par l'odeur des pétards
qu'allument des nigauds,

D'un bras fort maladroit,
dans les vilains naseaux

Du monstre que combat Aricie,

Et que Corneille a peint
si galamment

Dans *Alexandre* ou dans *Iphigénie* -

Je ne sais dans lequel
des deux précisément,

J'en ai fait la lecture

étant petit enfant -

D'une peinture si jolie.

J'ai retenu ces deux vers seulement :

*Son front large est armé
d'écailles jaunissantes ;*

*Tout son corps est couvert
de cornes menaçantes.*

Le Commis estropie les vers du récit de Thérémène, en inversant comiquement les termes : « Son front large est armé de cornes menaçantes ; / Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes » (*Phèdre*, V, 6).

Cette scène de Boissy, véritable caisse de résonance de la bigarrure du public de l'Opéra, culmine dans une sorte de crise de schizophrénie au sujet de l'oracle qui annonce à Thésée qu'il trouvera les enfers « chez lui ». Puis le Parterre finit par se calmer en évoquant la reprise toute récente à l'Opéra d'*Issé*, œuvre de La Motte et Destouches créée à la fin de siècle précédent, en 1697 : « On a remis *Issé*, ma joie en est extrême ». Le Parterre de la Comédie-Française se montre ainsi résolument conservateur...



Les trois Parques,
par Cornelis Cort,
milieu du XVI^e siècle

À la Comédie-Italienne

Sur la scène de la Comédie-Italienne, qui a rouvert ses portes en 1716 et rivalise avec l'Opéra Comique sur le terrain parodique, *Hippolyte et Aricie* est gratifié de deux parodies dramatiques. Elles ciblent l'opéra en tant qu'œuvre, mais aussi en tant que genre. Elles reprennent le titre de Pellegrin et mêlent des dialogues en prose et des vaudevilles, c'est-à-dire des airs populaires – parfois extraits de l'opéra ciblé – sur lesquels les auteurs greffent des paroles inédites. La première, de Riccoboni dit Léléo fils et Romagnesi, avec une musique de Jean-Joseph Mouret, est présentée le 30 novembre 1733, soit deux mois après la création de Rameau. La seconde, de Favart et Parmentier, est créée le 11 octobre 1742, à l'occasion de la reprise d'*Hippolyte* à l'Opéra à partir du 11 septembre 1742.

Toutes ces comédies critiques entretiennent entre elles un réseau d'intertextualité et d'intermusicalité d'une grande richesse : elles forment en quelque sorte une série de répliques dramatiques *palimpsestueuses* (néologisme forgé

par Philippe Lejeune), répliques d'autant plus nombreuses que le séisme initial fut fort. Les œuvres s'engendrent et se nourrissent ainsi les unes les autres.

1733

Dans le vaudeville final de la parodie de 1733, on trouve ainsi un clin d'œil à la pièce de Boissy représentée alors par les Comédiens Français :

Fronder un opéra nouveau,
Ne lui point donner son suffrage,
Quand on ne le trouve pas beau
C'est être sage.
Mais s'acharner avec fureur
Dans la critique de l'ouvrage
À vouloir dénigrer l'auteur
Cela passe le badinage !

Cette parodie de Léléo fils, Romagnesi et Mouret commence par un prologue situé aux Enfers. Les parodistes bouleversent ainsi la chronologie de l'opéra de Rameau et rétablissent une certaine linéarité. Ils raillent la filiation de Thésée qui, à défaut d'être le fils de Neptune, est connu « pour fils d'Égée ».

Les Parques reprennent textuellement le fameux « tremble, frémis d'effroi » de Pellegrin. Le prologue s'achève sur ce couplet de Pluton, chanté sur la musique tendre de l'air *Quand le péril est agréable* (de l'acte I de *l'Atys* de Lully) : « L'Enfer et sa noire furie / Sont le prologue de tes maux. / Chez toi tu rentres à propos / Pour voir la tragédie ». Les auteurs reprochent à Pellegrin d'avoir trop « humanisé » la chaste Diane, peu encline d'ordinaire à favoriser l'amour. Ils condamnent l'abondance des ballets, la médiocrité de leur exécution, et les innovations ramistes en matière de grand monologue accompagné :

THÉSÉE

Je ne saurais gémir sans
accompagnement.
Air : *Gulliver*
Entends ma voix
Favorable Neptune.
Seconde ma rancune,
C'est ce que tu dois
À mes exploits.
L'Opéra t'importune
Par trois fois.

.....
Pluton et Cerbère,
par Le Caravage,
vers 1599





.....
Charles-Simon Favart

Dans la scène 15, le mot « écaille » emprunté à Racine incite les parodistes à substituer au monstre marin une huître « épouvantable » qui « avale » littéralement Hippolyte. Ce n'est pas parce que le merveilleux de l'opéra est sapé par la parodie que celle-ci est exempte d'un merveilleux spécifique, dont le génie dans la trouvaille spectaculaire rivalise ici avec l'Opéra !

La cible de la parodie est double : des citations du texte racinien, lequel appartient au patrimoine culturel du public, cohabitent avec celles de Pellegrin. Tous les ingrédients du genre parodique sont mobilisés. En premier lieu le travestissement : Phèdre est interprétée par Jean-Antoine Bérard, haute-contre qui débute à l'Opéra cette même année 1733, et qui chantera l'une des Parques dans

la reprise d'*Hippolyte* en septembre 1742. Mais aussi les réflexions métathéâtrales - sur la poétique de l'opéra, sur les divertissements intempestifs, sur les ratés de la représentation. Les parodistes stigmatisent ainsi le passage obligé du duo :

ARICIE

Air : *Il faut fuir*

Chanter à deux n'a rien

qui m'intéresse ;

À l'Opéra c'est le moment d'ennui.

Les duos y vont aujourd'hui

Comme deux seaux font

dans un puits :

L'un hausse et l'autre baisse.

L'un après l'autre il vaut

mieux raisonner ;

Nous serons moins sujets

tous deux à détonner.

1742

La parodie de 1742, signée Favart et Parmentier, cultive de nombreux points communs avec celle de 1733.

Parmi les vaudevilles, on trouve *À l'amour rendons les armes*, gavotte du prologue d'*Hippolyte*, mais également une pièce de clavecin de François Couperin intitulée *Sœur Monique*, confiée à Aricie dans le temple sacré de Diane, dévoyé en temple de l'Amour...

La musique de Rameau y est qualifiée de « musique géométrique », certains vers de Pellegrin sont cités tels quels et décrétés « pitoyable[s] ». Neptune, qui règne sur les « soles », est invoqué par Thésée qui espère que sa promesse ne sera pas celle d'un « Normand ». On retrouve les accusations de pillage de Racine dans la bouche de Pluton, lequel ne veut pas relâcher Thésée :

Il voulait comme un suborneur
M'enlever Proserpine ;
Et de plus, c'est un franc voleur,
Il a pillé Racine :
Dans les Enfers il doit rester
Pour n'avoir pas su profiter
D'une telle rapine.

À Phèdre qui lui propose la couronne, Hippolyte répond sur l'air *J'aime mieux ma mie ô gué* :

Croyez-vous que de ces biens,
Moi, je me soucie ?
Je suis content si j'obtiens
Ma chère Aricie.
Je l'aime avec loyauté ;
Gardez votre royauté.
Laissez-moi ma mie, ô gué,
Laissez-moi ma mie.

1757

En 1757, la tragédie en musique de Rameau est reprise à l'Opéra. La parodie de 1742 est elle aussi remontée à la Comédie-Italienne, avec l'ajout de deux ariettes propres à satisfaire les spectateurs de l'époque. La scène critique s'adapte ainsi à l'évolution des goûts du public.

Le premier opéra de Rameau a bien choqué l'horizon d'attente des spectateurs. La notion d'« écart

esthétique », empruntée à Hans Robert Jauss (*Pour une Esthétique de la réception*), rend compte de ce qu'a pu être ce choc, en attendant que la musique de Rameau devienne à son tour familière, et soit même désignée comme parangon de la musique française vingt ans plus tard, lors de la « querelle des Bouffons ».

« Le goût se rectifie à mesure que l'art l'éclaire, en lui présentant d'âge en âge, pour objets de comparaison des modèles plus accomplis [...] : Rameau vint leur apprendre que l'on pouvait tirer de plus grands effets de l'harmonie. Sa musique leur parut sauvage, parce qu'elle était plus savante que celle de Lully, moins facile et moins analogue au caractère de la langue ; ils s'y accoutumèrent pourtant ; et comme elle avait plus de force, plus de richesse, moins de monotonie, ils en devinrent passionnés. » (Marmontel, *Essai sur les révolutions de la musique en France*, 1777).

JUDITH LE BLANC

Maîtresse de conférences en littérature et arts à Rouen, Judith le Blanc est spécialiste du théâtre musical et de l'opéra aux XVII^e et XVIII^e siècles. Elle est notamment l'autrice d'*Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes aux Classiques Garnier*, prix de l'essai du Prix des Muses Singer-Polignac (2015) et a édité *Le Malade imaginaire* de Molière chez GF (2020). Membre du comité de rédaction de la revue *Théâtre/public*, elle a coordonné le n° 228 intitulé *La Scène lyrique, Échos et regards* (2018). En tant que metteuse en scène et dramaturge, elle a monté *Les Funérailles de la Foire*, opéra-comique d'après Lesage, Fuzelier et d'Orneval, « Clic » de Classiquenews en 2016.

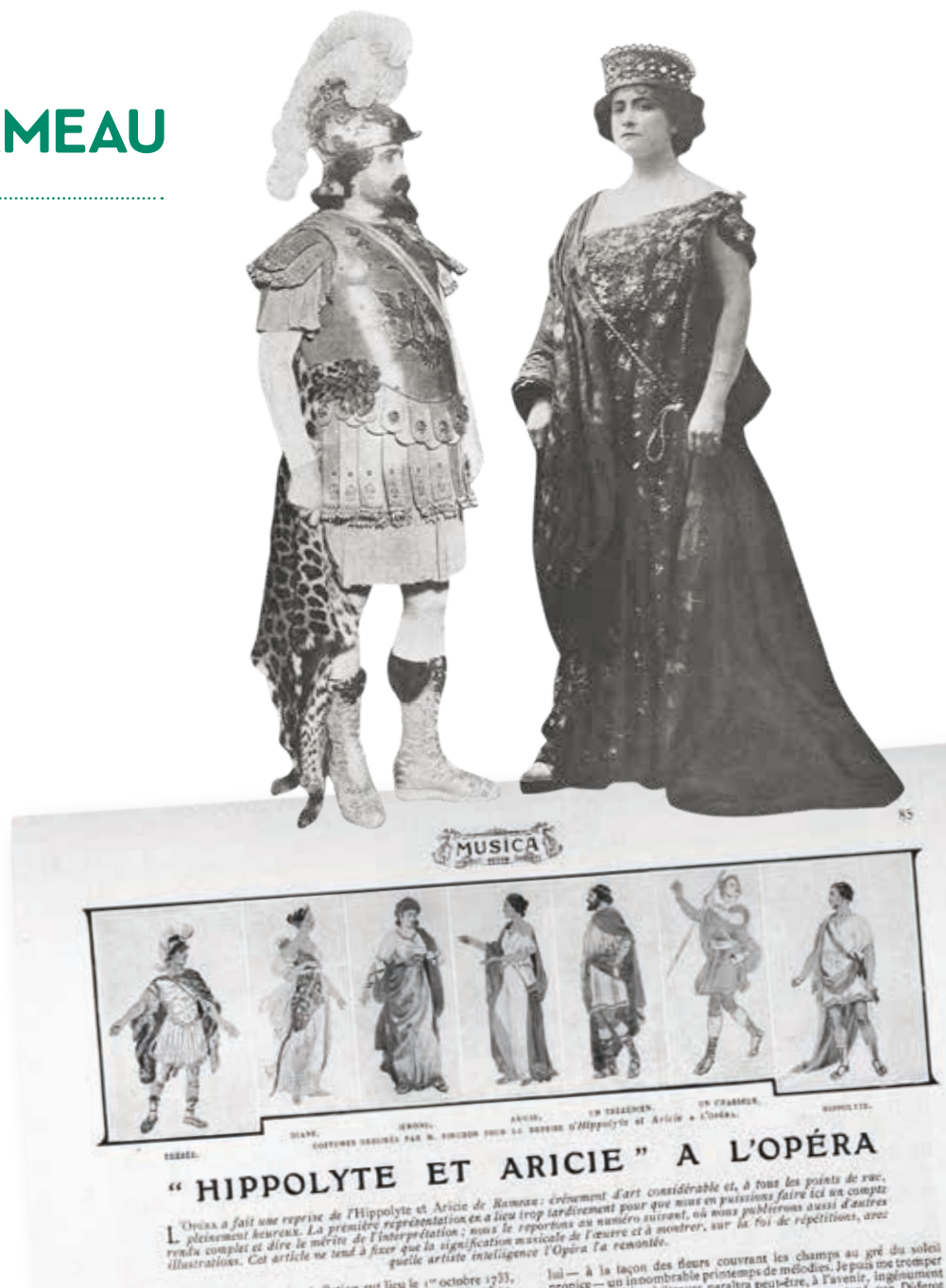
LE CŒUR DE RAMEAU

Le 3 janvier 1908, André Messager et Leimistin Broussan prennent la direction de l'Opéra de Paris. Leur première saison comporte deux événements: la recréation d'*Hippolyte et Aricie* en mai, la première parisienne du *Crépuscule des dieux* en octobre.

Éditée par Vincent d'Indy sous la supervision de Camille Saint-Saëns, la partition d'*Hippolyte et Aricie* est présentée au Palais Garnier avec une orchestration révisée par le chef Paul Vidal, et des coupures décidées par le régisseur metteur en scène Paul Stuart.

Deux jours avant la première, Claude Debussy soutient l'initiative de son ami Messager, mais semble anticiper le succès sans lendemain du spectacle. *Hippolyte et Aricie* ne sera reprogrammé à l'Opéra qu'en 1985.

Delmas en Thésée et Lucienne Bréval en Phèdre à l'Opéra en 1908, dans les pages du magazine Musica,



“ HIPPOLYTE ET ARICIE ” A L'OPÉRA

L'Opéra a fait une reprise de *Hippolyte et Aricie* de Rameau: éminemment pour que mise en puissance faire ici un compte rendu complet et dire le mérite de l'interprétation; nous le reportons au numéro suivant, où nous publierons aussi d'autres illustrations. Cet article se tend à fixer que la signification musicale de l'œuvre et à montrer, sur la foi de répétitions, avec quelle artiste intelligence l'Opéra l'a renouée.

lui — à la façon des fleurs couvrant les champs au gré du soleil — un inouï nombre de mélodies. Je puis me tromper, mais nous l'aurons peut-être, à l'avenir, ingénument

“ Pourquoi la musique française [oublia]-t-elle Rameau pendant un demi-siècle est un mystère [...], qui ne s'explique peut-être que par l'arbitraire et étrange enchaînement des événements historiques.

La reine Marie-Antoinette qui ne cessa jamais d'être autrichienne, sentiment qu'on lui fit payer une fois pour toutes, imposa Gluck au goût français ; de ce coup, nos belles traditions se faussent, notre besoin de clarté se noie, et en passant par Meyerbeer nous aboutissons, très logiquement d'ailleurs, à Richard Wagner. [...]

Nous pouvons [alors] constater ce fait brutal : il n'y a plus de tradition française.

Pourquoi ne pas regretter cette façon charmante d'écrire la musique, que nous avons perdue, aussi bien qu'il est impossible de retrouver la trace de Couperin. Elle évitait toute redondance et avait de l'esprit ; nous n'osons presque plus avoir de l'esprit, craignant de manquer de grandeur, ce à quoi nous nous essoufflons sans y réussir bien souvent.

Et cette subtilité si souple à nombrer les syllabes de notre douce langue, qu'est-elle devenue ? Nous la retrouverons dans cet *Hippolyte et Aricie* de 1733 que l'Opéra va représenter en 1908. Malgré le mélancolique reproche contenu dans ces deux dates accouplées, on peut être sûr que, si le cadre, la musique d'apparat - en quelque sorte - se sont fanés, l'expression est restée intacte, tant elle est juste et « en place », égale et pareille en cela à ces choses de beauté pour toujours qui, malgré l'injuste oubli des hommes, ne pourront jamais complètement mourir.

Pourquoi n'avoir pas suivi les bons conseils que Rameau nous donnait d'observer la nature avant de nous essayer à la décrire ? Nous n'avons plus le temps, sans doute ? Et notre musique se tient à la remorque des faits divers qui nous viennent d'Italie, ou d'anecdotes légendaires - miettes tombées de la table d'hôte tétralogue. Nous laissons inemployé le « ballet avec chant », qui nous appartenait par les exemples décisifs qu'en avait laissés Rameau. Quoique la Russie nous l'ait repris, il s'adaptait infiniment mieux à certains côtés de notre caractère ; il suffisait d'y conserver quelque souci d'élégance.

On ne peut prévoir ce que sera la représentation d'*Hippolyte et Aricie* à l'Opéra. C'est une tentative qui comporte plus d'audace qu'on ne le suppose. Rameau est un musicien de la vieille France qui, s'il se prête obligeamment à l'agrément du spectacle, prétend ne rien abdiquer de son droit à faire de la musique... Cela semble naturel ; peut-être que cela ne l'est plus autant. Nous avons adopté une manière frénétique de secouer l'orchestre comme une salade, pendant quoi tout espoir de musique doit être complètement abandonné. [...]

On peut en craindre que nos oreilles n'aient perdu la faculté d'écouter avec une attention délicate cette musique qui s'interdit tout bruit disgracieux, mais réserve l'accueil d'une politesse charmante à ceux qui savent l'écouter.

Il serait fâcheux que nous eussions oublié ces manières qui furent les nôtres, en y répondant par des attitudes de barbares. Ne craignons d'être ni trop respectueux, ni trop attendris. Écoutons le cœur de Rameau, jamais voix plus française ne s'est faite entendre, et depuis longtemps, à l'Opéra.

Claude Debussy, *Le Figaro*, 8 mai 1908

LE RÉCIT DE DIOTIME

Par **Platon**

“ J’avais dit à Diotime que l’Amour était un dieu grand et beau ; et elle se servait des mêmes raisons que je viens d’employer contre Agathon, pour me prouver que l’Amour n’était ni beau ni bon. Je lui répliquai : Qu’entends-tu, Diotime ? quoi, l’Amour serait-il laid et mauvais ? – Parle mieux, me répondit-elle. Crois-tu que tout ce qui n’est pas beau soit nécessairement laid ? [...] Conviens que pour avoir reconnu que l’Amour n’est ni beau ni bon, tu n’es pas dans la nécessité de le croire laid et mauvais. [...] Oserais-tu dire qu’il y a un dieu qui ne soit ni heureux ni beau ? – Non, par Jupiter. – N’appelles-tu pas heureux ceux qui possèdent les belles et bonnes choses ? – Ceux-là seulement. – Mais précédemment tu es convenu que l’Amour désire les belles et les bonnes choses, et que le désir est une marque de privation. – J’en suis convenu en effet. – Comment donc, reprit Diotime, se peut-il que l’Amour soit dieu, étant privé de ce qui est bon et beau ? – Il faut que j’avoue que cela ne se peut.

– Ne vois-tu donc pas bien que tu penses que l’Amour n’est pas un dieu ? – Quoi, lui répondis-je, est-ce que l’Amour est mortel ? – Je ne dis pas cela.

– Mais enfin, Diotime, dis-moi, qu’est-il donc ? – C’est comme je te le disais tout à l’heure, quelque chose d’intermédiaire entre le mortel et l’immortel. – Mais quoi enfin ? – C’est un grand démon, Socrate, et tout démon tient le milieu entre les dieux et les hommes. – Quelle est, lui demandai-je, la fonction d’un démon ? – D’être l’interprète et l’entremetteur entre les dieux et les hommes, apportant au ciel les vœux et les sacrifices des hommes, et rapportant aux hommes les ordres des dieux et les récompenses qu’ils leur accordent pour leurs sacrifices. Les démons entretiennent l’harmonie de ces deux sphères : ils sont le lien qui unit le grand tout. C’est d’eux que procède toute la science divinatoire et l’art des prêtres relativement aux sacrifices, aux initiations, aux enchantements,

aux prophéties et à la magie. Dieu ne se manifeste point immédiatement à l’homme, et c’est par l’intermédiaire des démons que les dieux commercent avec les hommes et leur parlent, soit pendant la veille soit pendant le sommeil. [...]

– De quels parents tire-t-il sa naissance ? dis-je à Diotime. – Le récit en est un peu long, reprit-elle, mais je vais toujours te le faire.

« À la naissance de Vénus, il y eut chez les dieux un festin où se trouvait, entre autres, Poros, fils de Métis. Après le repas, comme il y avait eu grande chère, Penia s’en vint demander quelque chose, et se tint auprès de la porte.

En ce moment, Poros, enivré de nectar (car il n’y avait pas encore de vin), se retira dans le jardin de Jupiter, et là, ayant la tête pesante, il s’endormit. Alors Penia, s’avisant qu’elle ferait bien dans sa détresse d’avoir un enfant de Poros, s’alla coucher auprès de lui, et devint mère de l’Amour. Voilà d’abord comment, ayant été conçu le

jour même de la naissance de Vénus, l'Amour devint son compagnon et son serviteur, outre que de sa nature il aime la beauté, et que Vénus est belle. Maintenant, comme fils de Poros et de Penia, voici quel fut son partage. D'un

côté, il est toujours pauvre, et non pas délicat et beau comme la plupart des gens se l'imaginent, mais maigre, défait, sans chaussure, sans domicile, point d'autre lit que la terre, point de couverture, couchant à la belle étoile auprès des portes

et dans les rues, enfin, en digne fils de sa mère, toujours misérable. D'un autre côté, suivant le naturel de son père, il est toujours à la piste de ce qui est beau et bon ; il est mâle, entreprenant, robuste, chasseur habile, sans cesse combinant quelque artifice, jaloux de savoir et mettant tout en œuvre pour y parvenir, passant toute sa vie à philosopher, enchanteur, magicien, sophiste. Sa nature n'est ni d'un immortel, ni d'un mortel : mais tour à tour dans la même journée il est florissant, plein de vie, tant que tout abonde chez lui ; puis il s'en va mourant, puis il revit encore, grâce à ce qu'il tient de son père. Tout ce qu'il acquiert lui échappe sans cesse : de sorte que l'Amour n'est jamais ni absolument opulent ni absolument misérable ; de même qu'entre la sagesse et l'ignorance il reste sur la limite. [...] Telle est, mon cher Socrate, la nature de ce démon. Tu te figurais, si j'ai bien saisi le sens de tes paroles, que l'Amour est l'objet aimé, non le sujet aimant ; et c'est, je pense, pour cela que l'Amour t'a semblé si beau ; car tout objet aimable est par cela même beau, charmant, accompli, céleste ; mais ce qui aime doit être conçu autrement, et je l'ai peint sous ses vraies couleurs.

.....
Vénus et Éros portés par les dauphins par Marco Dente, début du XVI^e siècle



Le Banquet ou de l'amour, traduction de Victor Cousin, 1831



SOURCE
perrier

NW 4440, SAS au capital de 210 740 940€, 92190 L'Étang-Salé, France. RCS Nanterre 479 463 044. 

#ExtraordinairePerrier

LIVRET

ACTE I

Un temple consacré à Diane.

SCÈNE 1

MONOLOGUE

ARICIE

Temple sacré, séjour tranquille,
Où Diane aujourd'hui doit
recevoir mes vœux,
À mon cœur agité daigne
servir d'asile
Contre un amour trop
malheureux.
Et toi, dont malgré moi
je rappelle l'image,
Cher Prince, si mes vœux
ne te sont pas offerts,
Du moins, j'en apporte
l'hommage
À la Déesse que tu sers.

SCÈNE 2

RÉCITATIF

HIPPOLYTE

Princesse, quels apprêts
me frappent dans ce temple !

ARICIE

Diane préside en ces lieux ;
Lui consacrer mes jours,
c'est suivre votre exemple.

HIPPOLYTE

Non, vous les immolez,
ces jours si précieux.

ARICIE

J'exécute du Roi la volonté
suprême ;
À Thésée, à son fils,
ces jours sont odieux.

HIPPOLYTE

Moi, vous haïr !
Quelle injustice extrême !

ARICIE

Je ne suis point l'objet
de votre inimitié ?

HIPPOLYTE

Je sens pour vous une pitié
Aussi tendre que l'amour même.

ARICIE

Quoi ? Le fier Hippolyte...

HIPPOLYTE

Hélas !
Je n'en ai que trop dit ;
je ne m'en repens pas,
Si vous avez daigné
m'entendre.
Mon trouble, mes soupirs,
vos malheurs, vos appas,
Tout vous annonce un cœur
trop sensible et trop tendre.

ARICIE

Ah ! Que venez-vous
de m'apprendre !
C'en est fait, pour jamais
mon repos est perdu.
Peut-être votre indifférence
Tôt ou tard me l'aurait rendu !
Mais votre amour m'en ôte
l'espérance.
C'en est fait, pour jamais
mon repos est perdu.

HIPPOLYTE

Qu'entends-je ?

Quel transport de mon
âme s'empare !

ARICIE

Oubliez-vous qu'on nous
sépare ?
Quel temple redoutable,
et-quel affreux lien !
Hippolyte amoureux
m'occupera sans cesse.
Même aux autels de la Déesse,
Je sentirai mon cœur
s'élançant vers le sien.
Diane et l'univers pour moi
ne sont plus rien.
Hippolyte amoureux
m'occupera sans cesse.
Je vivrai pour pleurer
son malheur et le mien.

HIPPOLYTE

Je vous affranchirai
d'une loi si cruelle.

ARICIE

Phèdre sur sa captive
a des droits absolus.
Que nous sert d'aimer ?
Nous ne nous verrons plus.

HIPPOLYTE

Ô Diane, protège
une flamme si belle !

DUO

ENSEMBLE

Nous brûlons des plus
pures flammes ;
L'Amour n'offre à nos cœurs
que d'innocents appas.
Tu ne le défends pas,
Non, non, tu ne le défends pas
Quand c'est par la vertu
qu'il règne sur nos âmes.

SCÈNE 3

CHŒUR DES PRÊTRESSES

Dans ce paisible séjour
Règne l'aimable innocence.
Les traits que lance l'Amour
Sur nous n'ont point de
puissance.
Nous jouissons à jamais
Des doux charmes de la paix.

1^{er} AIR POUR LES PRÊTRESSES DE DIANE

LA GRANDE PRÊTRESSE

Dieu d'Amour, pour nos asiles
Tes tourments ne sont pas faits.
Tous les cœurs y sont
tranquilles.
Tes efforts sont inutiles ;
Non, non, tu n'en peux
troubler la paix !
Tes alarmes
Ont des charmes
Pour qui manque de raison ;
Mais nos âmes
De tes flammes
Reconnaissent le poison.
Va, fuis, perds l'espérance !
Va, fuis loin de nos cœurs !
Contre notre indifférence,
Tu n'as point de traits
vainqueurs.

2^e AIR POUR LES PRÊTRESSES DE DIANE

1^{re} GAVOTTE POUR LES PRÊTRESSES DE DIANE

LA GRANDE PRÊTRESSE ET LE CHŒUR

De l'Amour fuyez les charmes ;
Craignez jusqu'à ses douceurs.

¹ - Livret de 1757, sauf ajouts ou modifications signalées en notes.

De fleurs il couvre ses armes,
Mais les larmes,
Les alarmes,
Sont le prix des tendres cœurs.

2° GAVOTTE POUR LES PRÊTRESSES DE DIANE

LA GRANDE PRÊTESSE ET LE CHŒUR

La paix et l'indifférence
Comblent ici nos désirs.
Les biens que l'amour dispense
Coûtent toujours des soupirs.
Dans le sein de l'innocence
Nous trouvons les
vrais plaisirs.

REPRISE DE LA 1° GAVOTTE

SCÈNE 4

RÉCITATIF

PHÈDRE, à *Aricie*
Princesse, ce grand jour,
par des nœuds éternels,
Va vous unir aux immortels.

ARICIE

Je crains que le Ciel
ne condamne
L'hommage que j'apporte
aux pieds des saints autels.
Quel cœur viens-je
offrir à Diane !

PHÈDRE

Quel discours !

ARICIE

Sans remords, comment
puis-je en ces lieux
Offrir un cœur
que l'on opprime ?

CHŒUR DES PRÊTESSES

Non, non, un cœur forcé
n'est pas digne des Dieux !
Le sacrifice en est un crime.

PHÈDRE

Quoi ! L'on ose braver
le suprême pouvoir ?

CHŒUR

Obéissez aux Dieux :
c'est le premier devoir !

PHÈDRE

, à *Hippolyte*.

Prince, vous souffrez
qu'on outrage
Et votre père, et votre Roi ?

HIPPOLYTE

Vous savez quel respect
à Diane m'engage :
Dès mes plus tendres ans
je lui donnai ma foi.

PHÈDRE

Dieux ! Thésée en son fils
trouve un sujet rebelle ?

HIPPOLYTE

Je sais tout ce que je lui dois ;
Mais ne puis-je, pour lui, faire
éclater mon zèle
Qu'en outrageant
une immortelle ?

PHÈDRE

Laissez ces détours superflus !
La vertu quelquefois sert
de prétexte au crime.

HIPPOLYTE

Quel crime ?

PHÈDRE

Je ne sais qui vous touche
le plus,
De l'autel, ou de la victime...

HIPPOLYTE

Du moins, par d'injustes
rigueurs,
Je ne sais point forcer les cœurs.

AIR²

PHÈDRE

Je vous entends. Eh bien,
que la trompette sonne !
Que le signal affreux
se donne !
Et le temple et l'autel
vont tomber à ma voix.
Tremblez, j'ai su prévoir
la désobéissance !
Périssent la vaine puissance
Qui s'élève contre les Rois !
Tremblez, redoutez
ma vengeance !
Et le temple et l'autel
vont tomber à ma voix !
Bruits de trompettes.
Des Guerriers entrent
et brisent l'autel.

LA GRANDE PRÊTESSE ET LE CHŒUR³

Dieux vengeurs,
lancez le tonnerre !
Périssent les mortels
qui vous livrent la guerre !
Bruit de tonnerre. *Diane*
paraît dans une gloire.

SCÈNE 5

RÉCITATIF

DIANE

, à ses *Prêtresses*.

Ne vous alarmez pas
d'un projet téméraire,
Tranquilles cœurs qui vivez
sous ma loi.
Vous voyez Jupiter
se déclarer mon père :
Sa foudre vole devant moi.
(à *Phèdre*)
Tremble, frémis, Reine sacrilège !

Penses-tu m'honorer
par d'injustes rigueurs ?
Apprends que Diane protège
La liberté des cœurs.
(à *Aricie*)

Et toi, triste victime,
à me suivre fidèle,
Fais toujours expirer les
monstres sous tes traits !
On peut servir Diane avec
le même zèle
Dans son temple
ou dans les forêts.

HIPPOLYTE ET ARICIE

Déesse, pardonnez...

DIANE

Votre vertu m'est chère,
Et c'est au crime seul
que je dois ma colère.
Diane entre dans son
temple avec ses Prêtresses ;
Hippolyte emmène Aricie.

SCÈNE 6

PHÈDRE

Quoi ! La terre et le Ciel
contre moi sont armés !
Ma rivale me brave !
Elle suit Hippolyte !
Ah ! Plus je vois leurs cœurs
l'un pour l'autre enflammés,
Plus mon jaloux
transport s'irrite.

AIR

Que rien n'échappe
à ma fureur !
Immolons à la fois l'amant
et la rivale !
Haine, dépit, rage infernale,
Je vous abandonne mon cœur !

2 - Avec le récitatif de 1742.

3 - Version de 1757 pour la partie soliste d'Hippolyte (collette) mais sans les vers de la Grande Prêtresse.

SCÈNE 7

RÉCITATIF

ARCAS

Ô malheur ! Ô funeste sort !

ÆNONE

Arcas, que viens-tu nous apprendre ?

ARCAS

Ah ! J'en frissonne encor :
Le roi vient de descendre
Dans l'affreux séjour de la mort.

PHÈDRE

Ô Dieux !

ÆNONE

Arcas, qu'oses-tu dire ?

ARCAS

Ce qui vient de frapper
mes yeux :
Pour suivre un tendre ami
dans l'inferral empire,
Il quitte pour jamais
la lumière des cieux.

ÆNONE, à Arcas.

C'en est assez !

SCÈNE 8

RÉCITATIF

ÆNONE

Mes yeux commencent
d'entrevoir
Que vous pouvez brûler
d'une ardeur légitime...

PHÈDRE

Quand mon amour
serait sans crime,
En serait-il moins
sans espoir ?
Et comment me flatter ?
Non, il n'est pas possible...

AIR

ÆNONE⁴

Espoir, unique bien
d'une fatale flamme,
Pour la première fois, viens
régner dans [s]on âme !
[Elle] sentirai[t]
mieux que jamais
Quel est le prix du diadème
S'il attache sur [elle] les
yeux de ce qu'[elle] aime.
Doux espoir, tu me le promets,
Unique bien d'une
fatale flamme,
Pour la première fois, viens
régner dans [s]on âme !

RÉCITATIF

PHÈDRE

Par cet espoir flatteur,
tu prolonges mes jours...
Mais si l'offre du rang suprême
Ne peut rien sur
l'ingrat que j'aime,
La mort est mon
dernier recours !

ACTE II

L'entrée des enfers.

SCÈNE 1

THÉSÉE

Laisse-moi respirer,
implacable furie !

AIR

TISIPHONE

Non, dans le séjour ténébreux
C'est en vain qu'on gémit,
c'est en vain que l'on crie ;

Et les plaintes des malheureux
Irritent notre barbarie.

RÉCITATIF

THÉSÉE

Dieux ! N'est-ce pas assez
des maux que j'ai soufferts ?
J'ai vu Pirithoüs déchiré
par Cerbère ;
J'ai vu ce monstre affreux
trancher des jours si chers,
Sans daigner dans mon sang
assouvir sa colère.
J'attendais la mort sans effroi ;
Et la mort fuyait loin de moi.

TISIPHONE

Eh ! croyais-tu que de tes peines
Le moment de ta mort fût
le dernier instant ?
Pirithoüs gémit sous
d'éternelles chaînes ;
Tremble, le même sort t'attend !

THÉSÉE

Ah ! Qu'avec lui je partage
Ce sort que tu viens
m'annoncer !
Rends-moi Pirithoüs ;
je me livre à ta rage.
Mais sur lui, s'il se peut,
cesse de l'exercer !

DUO

THÉSÉE ET TISIPHONE

Contente-toi / C'est peu pour
moi d'une victime !
Quoi ? / Non, rien n'apaise
ta/ma fureur !
Dois-tu / Je dois porter plus
loin le ravage et l'horreur,
Quand sur moi seul
je prends /Lorsque
partout je vois le crime.
*Pluton paraît ; les trois
Parques sont à ses pieds.*

SCÈNE 2

RÉCITATIF

THÉSÉE

Inexorable Roi de l'empire
inferral,
Digne frère et digne rival
Du Dieu qui lance le tonnerre,
Est-ce donc pour venger tant
de monstres divers,
Dont ce bras a purgé la terre,
Que l'on me livre en proie
aux monstres des enfers ?

PLUTON

Si tes exploits sont grands,
vois quelle en est la gloire !
Ton nom sur le trépas
remporte la victoire :
Comme nous, il est immortel.
Mais, d'une égale main,
puisqu'il faut qu'on dispense
Et la peine et la récompense,
N'attends plus de Pluton
qu'un tourment éternel !
D'un trop coupable ami, trop
fidèle complice,
Tu dois partager le supplice.

THÉSÉE

Je consens à le partager :
L'amitié qui nous joint m'en
fait un bien suprême.
Non, de Pirithoüs tu ne peux
te venger
Sans me punir moi-même !

AIR

Sous les drapeaux de Mars,
unis par la valeur,
Je l'ai vu sur mes pas voler
à la victoire.
Je dois partager son malheur
Comme il a partagé mes
périls et ma gloire.

4 - Air chanté par Phèdre dans la version de 1733 et attribué ici à Ænone. Changements indiqués entre crochets.

RÉCITATIF

PLUTON

Mais cette gloire enfin,
fallait-il la ternir ?
Parle ! Le crime même
a-t-il dû vous unir ?

THÉSÉE

Le péril d'un ami si tendre
Aux enfers, avec lui, m'a
contraint à descendre :
Est-ce là le forfait que
tu prétends punir ?

AIR

Pour prix d'un projet téméraire,
Ton malheureux rival éprouve
ta colère.
Mais, trop fatal Vengeur,
de quoi me punis-tu ?
Ah ! si son amour est un crime,
L'amitié qui pour lui m'anime
N'est-elle pas une vertu ?

RÉCITATIF

PLUTON

Eh bien, je remets ma victime
Aux Juges souverains
de l'Empire des morts.
Va, sors ! En attendant
un arrêt légitime,
Je t'abandonne à tes remords.
Thésée sort, suivi de Tisiphone.

SCÈNE 3

AIR

PLUTON, *descendu
de son trône.*

Qu'à servir mon courroux
tout l'Enfer se prépare !
Que l'Averne, que le Ténare,
Le Cocyte, le Phlégéon,
Par ce qu'ils ont de plus barbare,
Vengent Proserpine et Pluton !

CHŒUR

Que l'Averne, etc.

1^{er} ET 2^e AIRS POUR LES DIVINITÉS INFERNALES

SCÈNE 4

RÉCITATIF

THÉSÉE

Dieux ! Que d'infortunés
gémissent dans ces lieux !
Un seul se dérobe à mes yeux...
Par mes cris redoublés
vainement je l'appelle :
Mes cris ne sont point
entendus.
Ah ! Montrez-moi Pirithoüs !
Craignez-vous qu'à l'aspect
d'un ami si fidèle,
Ses tourments ne soient
suspendus ?
Traîne-moi jusqu'à lui,
redoutable Euménide !
Viens, je prends ton
flambeau pour guide !

TISIPHONE

La mort, la seule mort
a droit de vous unir.

THÉSÉE

Mort propice, mort favorable,
Pour me rendre moins misérable,
Commence donc à me punir !

TRIO

LES PARQUES

Du Destin le vouloir suprême
À mis entre nos mains
la trame de tes jours ;
Mais le fatal ciseau n'en peut
trancher le cours
Qu'au redoutable instant
qu'il a marqué lui-même.

RÉCITATIF

THÉSÉE

Ah ! Qu'on daigne du moins,
en m'ouvrant les enfers,
Rendre un vengeur à l'univers.

AIR

Puisque Pluton est inflexible,
Dieu des mers, c'est à toi que
je dois recourir.
Que ton fils, en son père,
éprouve un cœur sensible !
Trois fois dans mes malheurs
tu dois me secourir.
Le fleuve, aux Dieux
mêmes terrible,
Et qu'ils n'osent jamais
attester vainement,
Le Styx, a reçu ton serment !
Au premier de mes vœux
tu viens d'être fidèle :
Tu m'as ouvert l'affreux séjour
Où règne une nuit éternelle.
Grand Dieu, daigne
me rendre au jour !

CHŒUR

Non, Neptune aurait beau
t'entendre,
Les enfers, malgré lui,
sauraient te retenir.
On peut aisément
y descendre
Mais on ne peut en revenir !

SCÈNE 5

RÉCITATIF

MERCURE, à *Pluton.*

Neptune vous demande grâce
Pour un fils trop audacieux.

PLUTON

N'a-t-il pas partagé
son crime et son audace
En ouvrant sous ses pas
les routes de ces lieux ?
Non, non, je dois punir
un mortel qui m'offense !

MERCURE

Jupiter tient les cieux sous
son obéissance ;
Neptune règne sur les mers ;
Pluton peut, à son gré,
signaler sa vengeance
Dans le noir séjour des enfers.
Mais le bonheur de l'univers
Dépend de votre intelligence !

PLUTON

C'en est fait, je me rends :
sur mon juste courroux
Le bien de l'univers l'emporte.
De l'inférieure nuit que
ce coupable sorte !
Peut-être son destin n'en
sera pas plus doux...

AIR

Vous qui de l'avenir percez
la nuit profonde,
Qui tenez en vos mains
et la vie et la mort,
Vous qui réglez le sort du monde,
Parques, annoncez-lui son sort !

TRIO

LES PARQUES⁵

Quelle soudaine horreur
ton destin nous inspire !
Où cours tu, malheureux ?
Tremble ! Frémis d'effroi !
Tu quittes l'inférieur Empire
Pour trouver les
enfens chez toi !
Pluton et sa Cour se retirent.

5 - On joue la « version longue » du trio, de 1733, que Rameau a maintenue dans la partition « pour les curieux ».

ACTE III

*Au palais de Thésée,
sur le rivage de la mer.*

SCÈNE 1

MONOLOGUE

PHÈDRE

Cruelle mère des amours,
Ta vengeance a perdu
ma trop coupable race :
N'en suspendras-tu point
le cours ?
Ah ! Du moins, à tes yeux,
que Phèdre trouve grâce !
Je ne te reproche plus rien
Si tu rends à mes vœux
Hippolyte sensible.
Mes feux me font horreur
mais mon crime est le tien !
Tu dois cesser d'être
inflexible.
Cruelle mère des amours, etc.

RÉCITATIF

PHÈDRE

Eh bien ?
Viendra-t-il en ces lieux,
Ce fatal ennemi que
malgré moi j'adore ?

ŒNONE

Hippolyte bientôt
paraître à vos yeux.

PHÈDRE

Je tremble ! À quel aveu
l'ardeur qui me dévore
Au mépris de ma gloire,
enfin, va me forcer ?
Il vient... Dieux !
Par où commencer ?

SCÈNE 2

RÉCITATIF

HIPPOLYTE

Reine, sans l'ordre exprès
qui dans ces lieux m'appelle
Quand le Ciel vous ravit
un époux glorieux,
Je respecterais trop
votre douleur mortelle
Pour vous montrer
encor un objet odieux.

PHÈDRE

Vous, l'objet de ma haine ?
Ô Ciel ! Quelle injustice !
Je dois dissiper cette erreur :
Hélas, si vous croyez que
Phèdre vous hâisse,
Que vous connaissez
mal son cœur...

HIPPOLYTE

Qu'entends-je ? À mes désirs
Phèdre n'est plus contraire ?
Ah ! Les plus tendres soins
de votre auguste époux
Dans mon cœur désormais
vont revivre pour vous.

PHÈDRE

Quoi ? Prince...

HIPPOLYTE

À votre fils je tiendrai lieu
de père !
J'affermirai son trône
et j'en donne ma foi...

PHÈDRE

Vous pourriez jusque-là
vous attendre pour moi ?
C'en est trop ! Et le trône
et le fils et la mère :
Je range tout sous votre loi !

HIPPOLYTE

Non, dans l'art de régner
je l'instruirai moi-même.
Je cède sans regret
la suprême grandeur :
Aricie est tout ce que j'aime
Et si je veux régner, ce
n'est que sur son cœur.

PHÈDRE, à Hippolyte.

Que dites-vous ?
(à part)
Ô Ciel ! Quelle était mon erreur !
(à Hippolyte)
Malgré mon trône offert,
vous aimez Aricie !

HIPPOLYTE

Quoi ! Votre haine encor
n'est donc pas adoucie ?

PHÈDRE

Tu viens d'en redoubler
l'horreur !
Puis-je trop haïr ma rivale ?

HIPPOLYTE

Votre rivale ? Je frémis !
Thésée est votre époux et
vous aimez son fils ?
Ah ! je me sens glacer d'une
horreur sans égale.
Terribles ennemis des
perfides humains,
Dieux, si prompts autrefois à
les réduire en poudre,
Qu'attendez-vous ? Lancez la
foudre !
Qui la retient entre
vos mains ?

PHÈDRE

Ah ! Cesse par tes vœux
d'allumer le tonnerre !
Éclate ! Éveille-toi !
Sors d'un honteux repos !
Rends-toi digne d'un héros
Qui de monstres sans nombre
a délivré la terre !

Il n'en est échappé qu'un seul
à sa fureur :
Frappe ! Ce monstre
est dans mon cœur !

HIPPOLYTE

Grands Dieux !

PHÈDRE

Tu balances encore ?
Étouffe dans mon sang
un amour que j'abhorre !
Je ne puis obtenir ce funeste
secours...
Cruel ! Quelle rigueur extrême !
Tu me hais autant que je t'aime !
Mais pour trancher
mes tristes jours,
Je n'ai besoin que
de moi-même...
(Elle prend l'épée d'Hippolyte)
Donne !

HIPPOLYTE,

lui arrachant l'épée.
Que faites-vous ?

PHÈDRE

Tu m'arraches ce fer !
Thésée paraît.

SCÈNE 3

RÉCITATIF

THÉSÉE

Que vois-je ?
Quel affreux spectacle !

HIPPOLYTE

Mon père !

PHÈDRE

Mon époux !

THÉSÉE, à part.

Ô trop fatal oracle !
Je trouve les malheurs
que m'a prédits l'Enfer...

(à Phèdre)
Reine, dévoilez-moi
cet odieux mystère !

PHÈDRE, à Thésée.
N'approchez point de moi :
l'Amour est outragé,
Que l'Amour soit vengé !

SCÈNE 4

THÉSÉE, à Hippolyte.
Sur qui doit tomber ma colère ?
Parlez, mon fils, parlez !
Nommez le criminel !

HIPPOLYTE, à part
Seigneur... Dieux !
Que vais-je lui dire ?
(à Thésée)
Permettez que je me retire
Ou plutôt que j'obtienne
un exil éternel.
Hippolyte sort.

SCÈNE 5

RÉCITATIF

THÉSÉE, à part.
Quoi ! Tout me fuit,
tout m'abandonne !
Mon épouse ! Mon fils ! Ciel !
(à Cène)
Demeurez, Cène !
C'est à vous seule à m'éclairer
Sur la trahison la plus noire !
CÈNONE, à part.
Ah ! Sauvons de la Reine
et les jours et la gloire !
(à Thésée)
Un désespoir affreux...
pouvez-vous l'ignorer ?
Vous n'en avez été
qu'un témoin trop fidèle.
Je n'ose accuser votre fils...

Mais, la Reine... Seigneur,
ce fer armé contre elle
Ne vous en a que
trop appris...

THÉSÉE
Dieux ! Achève !

CÈNONE
Un amour funeste...

THÉSÉE
C'en est assez :
épargne-moi le reste.

SCÈNE 6

CHŒUR
Que ce rivage retentisse
De la gloire du Dieu des flots !
Qu'à ses bienfaits
tout applaudisse !
Il rend à l'univers le plus
grand des héros !

1^{er} AIR DES MATELOTS

2^e AIR DES MATELOTS

RÉCITATIF

THÉSÉE
Pour l'auteur de mes jours,
j'aime à voir votre zèle !
Que Neptune à jamais
sur un peuple fidèle
Répande tous les biens
qu'il daigne m'accorder !

1^{er} RIGAUDON EN TAMBOURIN

2^e RIGAUDON EN TAMBOURIN

AIR

UNE MATELOTE
L'Amour, comme Neptune,
Invite à s'embarquer :

Pour tenter la fortune,
On ose tout risquer.
Malgré tant de naufrages,
Tous les cœurs sont matelots.
On quitte le repos ;
On vole sur les flots ;
On affronte les orages :
L'Amour ne dort
Que dans le port.

1^{er} RIGAUDON EN TAMBOURIN

RÉCITATIF

THÉSÉE
Qu'ai-je appris ? Tous mes
sens en sont glacés d'horreur...
Vengeons-nous... Quel projet !
Je frémis quand j'y pense.
Qu'il en va coûter
à mon cœur !
À punir un ingrat, d'où vient
que je balance ?
Quoi ? Ce sang qu'il trahit
me parle en sa faveur !
Non, non, dans un fils
si coupable,
Je ne vois qu'un monstre
effroyable.
Qu'il ne trouve en moi
qu'un vengeur !

AIR

Puissant Maître des flots,
favorable Neptune,
Entends ma gémissante voix !
Permetts que ton fils
t'importune
Pour la dernière fois !
Hippolyte m'a fait le plus
sanglant outrage.
Remplis le serment qui t'engage !
Préviens par son trépas
un désespoir affreux !
Ah ! Si tu refusais
de venger mon injure,

Je serais parricide,
et tu serais parjure :
Nous serions coupables
tous deux.
(*La mer s'agite*)
Mais de courroux l'onde
s'agite...
Tremble, tu vas périr, trop
coupable Hippolyte !
Le sang a beau crier,
je n'entends plus sa voix.
Tout s'apprête à punir
une offense mortelle.
Neptune me sera fidèle :
C'est aux Dieux
à venger les Rois !

ACTE IV

Un bois consacré à Diane.

SCÈNE 1

MONOLOGUE

HIPPOLYTE

Ah ! Faut-il en un jour
perdre tout ce que j'aime ?
Mon père pour jamais me
bannit de ces lieux
Si chéris de Diane même...
Je ne verrai plus les beaux yeux
Qui faisaient mon
bonheur suprême.
Ah ! Faut-il, en un jour,
perdre tout ce que j'aime ?
Et les maux que je crains
et les biens que je perds :
Tout accable mon cœur
d'une douleur extrême.
Sous le nuage affreux dont
mes jours sont couverts,
Que deviendra ma gloire
aux yeux de l'univers ?

SCÈNE 2

RÉCITATIF

ARICIE

C'en est donc fait, cruel,
rien n'arrête vos pas ?
Vous désespérez
votre amante !

HIPPOLYTE

Hélas ! Plus je vous vois, plus
ma douleur augmente :
Je sens mieux tous mes maux
quand je vois tant d'appas.

ARICIE

Quoi ! L'inimitié de la Reine
Vous fait-elle quitter
l'objet de votre amour ?

HIPPOLYTE

Non ! Je ne fuirais pas
de cet heureux séjour
Si je n'y craignais que sa haine...

ARICIE

Que dites-vous ?

HIPPOLYTE

Gardez d'oser porter les yeux
Sur le plus horrible mystère !
Le respect me force à me taire ;
J'offenserais le Roi, Diane
et tous les Dieux.

ARICIE

Ah ! C'est m'en dire assez, ô
crime !
Mon cœur en est glacé
d'épouvante et d'horreur.
Cependant vous partez, et de
Phèdre en fureur
Je vais devenir la victime !
(à Hippolyte)
Eh ! Quelle main que la vôtre,
Si vous m'abandonnez,
peut essayer mes pleurs ?

(à part)

Dieux, pourquoi séparer deux
cœurs
Que l'amour a faits
l'un pour l'autre ?

HIPPOLYTE

Eh bien ! Daignez me suivre !

ARICIE

Ô Ciel ! Que dites-vous ?
Moi, vous suivre ?

HIPPOLYTE

Cessez de croire
Que je puisse oublier le soin
de votre gloire !
En suivant votre amant,
vous suivez votre époux.
Venez... Quel silence funeste !

ARICIE

Ah ! Prince, croyez-en l'amour
que j'en atteste :
Je ferais mon suprême bien
D'unir votre sort et le mien.
Mais Diane est inexorable
Pour l'amour et pour
les amants.

HIPPOLYTE

À d'innocents désirs Diane
est favorable :
Qu'elle préside à nos serments !

DUO

HIPPOLYTE ET ARICIE

Nous allons nous jurer une
immortelle foi :
Viens, Reine des forêts, viens
former notre chaîne !
Que l'encens de nos vœux
s'élève jusqu'à toi !
Sois toujours de nos cœurs
l'unique souveraine !
On entend un bruit de cors.

RÉCITATIF

HIPPOLYTE

Le sort conduit ici vers
nous les sujets de Diane :
Qu'ils soient témoins
de nos serments !
Mais respectons des jeux
si chers à la déesse ;
En les troublant,
craignons de l'irriter !

ARICIE

Nous ne saurions trop mériter
Que pour nous elle s'intéresse.

SCÈNE 3

CHŒUR

Faisons partout voler
nos traits !
Animons-nous à la victoire !
Que les antres les plus secrets
Retentissent de notre gloire !

1^{er} RONDEAU

AIR

UNE CHASSERESSE

Amants, quelle est votre
faiblesse ?
Voyez l'Amour sans vous
alarmer :
Ces mêmes traits dont il vous
blesse
Contre nos cœurs
n'osent plus s'armer.
Malgré ses charmes
Les plus doux,
Bravez ses armes,
Faites comme nous !
Osez sans alarmes
Attendre ses coups !
Si vous combattez,
la victoire est à vous.
Vous vous plaignez qu'il
a des rigueurs

Et vous aimez tous les traits
qu'il vous lance...
C'est vous qui les rendez
vainqueurs !
Pourquoi sans défense
Livrer vos cœurs ?
Amants, quelle est
votre faiblesse ? etc.

1^{er} MENUET

2^e MENUET

AIR

UNE CHASSERESSE

À la chasse, à la chasse !
Armez-vous !

UN CHASSEUR

Armons-nous !

CHŒUR

Courons tous à la chasse !
Armons-nous !

UNE CHASSERESSE

Dieu des cœurs, cédez la
place !
Non, non, ne régnez jamais !
Que Diane préside,
Que Diane nous guide,
Dans le fond des forêts.
Sous ses lois nous
vivons en paix.
À la chasse, etc.
Nos asiles
Sont tranquilles ;
Non, non, rien n'a plus
d'attraits :
Les plaisirs sont parfaits,
Aucun soin n'embarrasse,
On y rit des amours,
On y passe les plus beaux
jours.
À la chasse, etc.
*La mer s'agite, un monstre
horrible en sort.*

CHŒUR

Quel bruit !
Quels vents ! Ô Ciel !
Quelle montagne humide !
Quel monstre elle enfante
à nos yeux !
Ô , accourez !
Volez du haut des cieux !

HIPPOLYTE, *s'avançant vers le monstre.*
Venez ! Qu'à son défaut
je vous serve de guide !

ARICIE

Arrête, Hippolyte,
où cours-tu ?
Que va-t-il devenir ?
Je frémis, je frissonne !
Est-ce ainsi que les Dieux
protègent la vertu ?
Diane même l'abandonne...

CHŒUR

Dieux ! Quelle flamme
l'environne !

ARICIE

Quels nuages épais !
Tout se dissipe...
Hélas ! Hippolyte
ne paraît pas...
Je meurs...
Aricie tombe évanouie.

CHŒUR

Ô disgrâce cruelle !
Hippolyte n'est plus.

SCÈNE 4

RÉCITATIF

PHÈDRE

Quelle plainte en ces
lieux m'appelle ?

CHŒUR

Hippolyte n'est plus.

PHÈDRE

Il n'est plus !
Ô douleur mortelle !

CHŒUR

Ô regrets superflus !

PHÈDRE

Quel sort l'a fait tomber
dans la nuit éternelle ?

CHŒUR

Un monstre furieux sorti
du sein des flots,
Vient de nous ravir ce héros.

PHÈDRE

Non, sa mort est
mon seul ouvrage !
Dans les enfers,
c'est par moi qu'il descend !
Neptune de Thésée a cru
venger l'outrage :
J'ai versé le sang innocent.
Qu'ai-je fait ? Quels
remords ! Ciel ! J'entends le
tonnerre !
Quel bruit ! Quels terribles
éclats !
Fuyons... où me cacher ?
Je sens trembler la terre,
Les enfers s'ouvrent
sous mes pas !
Tous les Dieux conjurés,
pour me livrer la guerre,
Arment leurs redoutables bras.
Dieux cruels, vengeurs
implacables,
Suspendez un courroux
qui me glace d'effroi !
Ah ! si vous êtes équitables,
Ne tonnez pas encor sur
moi !
La gloire d'un héros que
l'imposture opprime

Vous demande un juste
secours :
Laissez-moi révéler à l'auteur
de ses jours
Et son innocence et mon crime.

CHŒUR

Ô remords superflus !
Hippolyte n'est plus.

ACTE V

SCÈNE 1

MONOLOGUE

THÉSÉE, seul.

Grands Dieux ! De quels
remords je me sens déchirer !
Que d'horreurs à la fois !
J'ai vu Phèdre expirer.
Quel mystère odieux,
quel amour détestable
La perfide en mourant
vient de me déclarer !
Mon fils... Ô douleur
qui m'accable !
Il était innocent ! Dieux !
Que je suis coupable !
Rentrions dans les enfers !
Qui peut me retenir ?
D'un monstre tel que moi
délivrons la nature !
De la plus horrible imposture
Les perfides auteurs
viennent de se punir.
Mes parricides vœux
ont consommé le crime
Et je dois à mon fils
sa dernière victime.
Dieu des mers, aux mortels
cache-moi pour jamais !
*Il veut se précipiter
dans les flots.*

SCÈNE 2

RÉCITATIF

NEPTUNE

Arrête !

THÉSÉE

Pour un fils quelle
pitié vous presse ?
Laissez-moi prévenir
la foudre vengeresse
Après le plus noir des forfaits !
Ouvrez-moi pour tombeau
vos demeures profondes !
Que la mort que je cherche
au milieu de vos ondes
Soit le dernier de vos bienfaits !

NEPTUNE

Ton bras à l'univers est
encor nécessaire.

THÉSÉE

Ciel ! Ne puis-je
attendrir un père ?
Que je venge mon fils !

NEPTUNE

Va, ton fils n'est pas mort.

THÉSÉE

Il n'est pas mort ?
Quels Dieux auraient
pris sa défense ?

NEPTUNE

Diane a pris soin de son sort.
Je servais malgré moi
ton aveugle transport
Quand le Destin,
dont la puissance
Fait trembler les enfers
et la terre et les cieux,
A daigné m'affranchir
d'un serment odieux
Qui faisait périr l'innocence.

THÉSÉE

Ô mon fils, mon cher fils,
je puis donc te revoir ?

NEPTUNE

Il faut perdre
un si doux espoir !
Pour te punir d'une injuste
vengeance,
Le Destin pour jamais
t'interdit sa présence.

THÉSÉE

Je ne te verrai plus...
Ô juste châtement !
Au lieu d'un tendre
embrassement,
Mon fils, reçois les vœux
d'un trop coupable père !
Puisqu'on met entre nous
un rempart éternel,
Puisses-tu dans le sein
d'une terre étrangère
Jouir de cette paix si
charmante et si chère
Que tu n'as pu trouver
dans le sein paternel !
*Neptune rentre sous les
flots et Thésée se retire.*

SCÈNE 3⁶

SYMPHONIE

*Bois sacré, dit « Forêt
d'Aricie ». Aricie est couchée
sur un lit de verdure.*

RÉCITATIF

ARICIE

Où suis-je ? De mes sens
j'ai recouvré l'usage.
Dieux ! Ne me l'avez-vous rendu
Que pour me retracer l'image
Du tendre amant
que j'ai perdu ?

MONOLOGUE

Quels doux concerts !
Quel nouveau jour m'éclaire !
Non, non, ces sons
harmonieux,

Ce soleil qui brille à mes yeux :
Sans Hippolyte, hélas, rien ne
saurait me plaire !
Mes yeux, vous n'êtes plus
ouverts
Que pour verser des larmes.
En vain d'aimables sons font
retentir les airs.
Je n'ai que des soupirs
pour répondre aux concerts
Dont ces lieux enchantés
viennent m'offrir les charmes.
Mes yeux, vous n'êtes
plus ouverts
Que pour versez des larmes.
Diane descend dans une gloire.

SCÈNE 4

CHŒUR

Descendez, brillante
Immortelle !
Régnez à jamais
dans nos bois !

RÉCITATIF

ARICIE

Ciel ! Diane !
Malgré ma disgrâce cruelle,
Signalons l'ardeur de mon zèle.
Descendez, brillante Immortelle !
Joignons-nous aux voix
De cette Troupe fidèle.
Descendez, brillante
Immortelle.

SCÈNE 5

DIANE

Peuples toujours soumis
à mon obéissance,
Que j'aime à me voir
parmi vous !
Je fais mes plaisirs les plus doux
De régner sur des cœurs
où règne l'innocence.

Pour dispenser mes lois
dans cet heureux séjour,
J'ai fait choix d'un héros
qui me chérit, que j'aime.
Célébrez cet auguste jour !
Que pour ce nouveau maître
ainsi que pour moi-même
Les plus beaux jeux
soient préparés !
(aux Bergers et Bergères)
Allez en prendre soin.
(à Aricie)

Vous, Nymphes, demeurez.

HIPPOLYTE

Où suis-je transporté !
Dieux ! Quel brillant séjour !
Hélas ! Je n'y vois point
l'objet de mon amour.

ARICIE

Éclatez, mes soupirs !

HIPPOLYTE, à part.

Ciel ! Que vois-je ?
(à Diane)

Ah ! Déesse, pardonnez
à l'amour le transport
qui me presse !

ARICIE

Dieux ! Qu'entends-je ?

DUO

HIPPOLYTE ET ARICIE

Aricie, / Hippolyte,
est-ce vous que je vois ?
Que mon sort est digne d'envie !
Le moment qui vous rend à moi
Est le plus heureux de ma vie.

DIANE⁸

Tendres amants,
vos malheurs sont finis !
Pour votre hymen
tout se prépare.

Ne craignez plus
qu'on vous sépare :
C'est moi qui vous unis.

ARICIE

Quel heureux changement !
Quoi ? C'est Diane même
Qui pour les tendres cœurs
se déclare en ce jour !

DIANE

Du souverain des Dieux,
je suis la loi suprême :
En faveur de l'hymen,
je fais grâce à l'Amour.

HIPPOLYTE

Vous m'unissez à ce que j'aime !
(à Diane)
Déesse, par quels vœux
mon cœur peut-il jamais
Reconnaître tant
de bienfaits ?

Bruits de musettes.

DIANE

Les habitants de ces retraites
Ont préparé pour vous
les plus aimables jeux
Et déjà leurs douces musettes
Annoncent le moment heureux
Où vous allez régner sur eux

MUSETTE EN RONDEAU⁷

ARIETTE

UNE BERGÈRE

Rossignols amoureux,
répondez à nos voix,
Par la douceur de
vos ramages.
Rendez les plus tendres
hommages
À la divinité qui règne
dans nos bois.⁸

6 - En 1757, l'acte V commençait à cette scène.

7 - Issue de la partition des Fêtes d'Hébé de Rameau (1739).

8 - Suppression de la fin du divertissement.

LES ARTISTES

LES ARTISTES



**RAPHAËL
PICHON**
DIRECTION
MUSICALE

Raphaël Pichon étudie le violon, le piano et le chant dans les conservatoires parisiens (CNSMDP et CRR). Jeune chanteur professionnel, il se produit sous la direction de J. Savall, G. Leonhardt, T. Koopman et G. Jourdain. En 2006, il fonde Pygmalion, chœur et orchestre sur instruments d'époque, qui se distingue rapidement par la singularité de ses projets. Les *Missæ Breves* de Bach, les versions tardives des tragédies lyriques de Rameau, la mise en perspective de raretés mozartiennes fondent l'identité de Pygmalion. Par un travail sur la fusion entre chœur et orchestre, et par une démarche dramaturgique dans l'exercice du concert, les réalisations de Pygmalion sont rapidement saluées en France et à l'étranger. Avec Pygmalion, Raphaël Pichon se produit à la Philharmonie de Paris, au Château de Versailles, aux BBC Proms, au Bozar

Bruxelles, au Konzerthaus de Vienne, à la Philharmonie de Cologne, au Palau de la Musica Catalana de Barcelone, au French May de Hong-Kong, au Beijing Music Festival. Il dirige des productions lyriques à l'Opéra Comique, à Aix-en-Provence, au Bolshoi, à l'Opéra d'Amsterdam, à l'Opéra de Bordeaux. Il collabore avec les metteurs en scène K. Mitchell, R. Castellucci, S. McBurney, M. Fau, P. Audi, A. Bory, J. Mijnsen : citons *Trauernacht* sur des musiques de Bach (2014), la redécouverte de l'*Orfeo* de Rossi (Nancy, Versailles, 2016), la spatialisation des *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi (Holland Festival), *La Flûte Enchantée* mise en scène par S. McBurney (Festival d'Aix, 2018), le *Requiem* de Mozart mis en scène par R. Castellucci (Festival d'Aix, 2019). Chef invité, il dirige le Mozarteum Orchester, le Deutsches Symphonies-Orchester, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, la Scintilla de l'Opéra de Zürich, les Violons du Roy de Québec.

Ses enregistrements paraissent exclusivement chez Harmonia Mundi. Dernières parutions : *Enfers* avec S. Degout (2018) et *Libertà*, autour des origines de la trilogie Mozart/Da Ponte (2019). Sa discographie est saluée unanimement en France et à l'étranger. À l'Opéra Comique, il a dirigé *Miranda* (d'après Purcell) en 2017, *Orphée et Eurydice* de Gluck (version Berlioz) en 2018 et *Ercole Amante* en 2019.



**JEANNE
CANDEL**
MISE EN SCÈNE

Jeanne Candèl est metteuse en scène et comédienne. Après des études de lettres modernes, elle entre au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique où elle travaille avec Andrzej Seweryn, Joël Jouanneau, Muriel Mayette et Arpad Schilling. De 2006 à 2011, elle travaille régulièrement avec A. Schilling en Hongrie et en France dans différents laboratoires. C'est dans cet esprit de recherche qu'elle crée la compagnie La vie

brève en 2009. Avec sa bande d'acteurs et de créateurs, elle met en scène *Robert Plankett* (Artdanthé, 2010), *Le Crocodile Trompeur*, *Didon et Enée* (co-mis en scène avec S. Achache, d'après Purcell et d'autres matériaux aux Bouffes du Nord, 2013), *Le goût du faux et autres chansons* (Festival d'Automne 2014), *Orfeo* (co-mis en scène avec S. Achache, d'après Monteverdi, Comédie de Valence, 2017), *Demi-Véronique* (ballet théâtral d'après la Symphonie n°5 de Mahler, co-créé et joué avec Caroline Darchen et Lionel Dray, Comédie de Valence, 2018), *Tarquin* (drame lyrique composé par F. Hubert sur un livret de A. Kebabjian, créé en septembre 2019 au Nouveau Théâtre de Montreuil). En 2006, elle est invitée à mettre en scène *Bründibar* de H. Krasa à l'Opéra de Lyon. Elle se passionne pour les créations *in situ*, dont le moteur de création repose sur le fait d'extirper des récits à partir de lieux préexistants : *Nous brûlons, une histoire cubiste*, spectacle itinérant dans le village de Villeréal (2010), *Some kind of*

monster, une création sur un terrain de tennis (Villeréal 2012), *Dieu et sa maman*, une performance dans une église désacralisée remplie de canoës-kayaks, créée et jouée avec L. Dray (Festival Ambivalences, 2015), *TRAP*, une performance dans les dessous du théâtre de la Comédie de Valence et dans les archives départementales de la ville (2017). Depuis juillet 2019, elle co-dirige avec S. Achache, Marion Bois et Elaine Méric le Théâtre de l'Aquarium, lieu de création dédié à l'enchevêtrement du théâtre et de la musique.



LISA NAVARRO
DÉCORS

Diplômée de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris en scénographie en 2007, Lisa Navarro collabore régulièrement avec la compagnie La vie brève depuis 2010, signant les scénographies de *Robert Plankett*, *Le Goût du Faux*, *Demi-Véronique et Tarquin* (J. Candel), *Le Crocodile trompeur*, *L'Orfeo* (S. Achache et J. Candel), *Fugue* et *Songs* (S. Achache). En 2014, elle travaille aussi avec David Geselson pour

En route Kaddish, *Doreen* et *Le Silence et la Peur*. Elle crée également pour l'opéra, notamment avec *Salustia* (mise en scène de J.-P. Scarpitta) à l'Opéra de Montpellier, *Roméo et Juliette* (mise en scène J. Lacornerie) et *Brundibâr* (mise en scène J. Candel) à l'Opéra de Lyon, et l'Opéra de *Quat'sous* par J. Lacornerie (Le Channel). En 2017 et 2020, elle a travaillé à la scénographie de *Tristesse et joie dans la vie des girafes* (Th. Quillardet). Lisa Navarro réalisera cette année les décors de *Ton père*, la prochaine création de Th. Quillardet (octobre 2020), et de *Hänsel et Gretel* (S. Achache à l'Opéra de Lyon et à l'Opéra de Lorraine, avec D. Marton et K. Barz).



PAULINE KIEFFER
COSTUMES

Après des études de scénographie à l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg et un DMA Costumier-Réalisateur, Pauline Kieffer crée et réalise des costumes pour le théâtre, l'opéra, la danse et l'audiovisuel. Dans la compagnie de S. Creuzevault, elle crée les costumes de

Baal (Odéon), *Der Auftrag* (Deutsches Schauspielhaus Hambourg), *Le Capital* (Théâtre de La Colline). Elle travaille depuis 2013 avec J. Candel et S. Achache pour *Le Crocodile Trompeur*, *Songs* (Les Bouffes du Nord), *Fugues* (Festival In d'Avignon) et *Le Règne de Tarquin* (Nouveau Théâtre de Montreuil). Elle collabore avec les metteurs en scène F. Béliier-Garcia, C. Dabert, P. Adrien, C. Javayolès, C. Rauck, L. Bérélowitsch, A. Cegarra, S. Le Picard et A.-L. Heimburger. Depuis 2015, elle signe des costumes pour l'opéra : *Wozzeck* à l'Opéra de Dijon, *Brundibâr* et *Hänsel et Gretel* à l'Opéra de Lyon. Elle a été chargée de production au département costumes de l'Opéra du Rhin. Elle travaillera pour *Le Viol de Lucrece* (Opéra de Paris) en 2021. Elle crée aussi pour la danse (compagnie Sinequanonart), la télévision (séries M6, programmes courts Canal+) et la scène (Chantier des Francofolies, Philharmonie de Paris). Formée au pilotage de projets à l'Agence Européenne de Management culturel, elle fonde en 2011 l'association Haleine Fraîche, qui lie l'art contemporain à l'actualité sociale et politique.



CÉSAR GODEFROY
LUMIÈRES

Après avoir été machiniste au théâtre puis régisseur plateau avec H. Colas et A. Françon, César Godefroy se consacre depuis 2012 essentiellement au travail d'éclairagiste. Il a dernièrement collaboré aux créations de N. Liautard (*Pangolarium*), à celle d'A. Tri Hoang dans le cadre du Festival d'Automne de Paris (*Chewing gum silence* puis *Disparitions*), de G. Vincent à l'Odéon (*Les mille et une nuits*), de Maëlle Poésy au Festival d'Avignon (*Sous d'autres cieux*), celle d'Arnaud Meunier (*Pourquoi j'ai pris mon père sur mes épaules*), celle de S. Achache en collaboration avec l'Ensemble Correspondances (*Songs*) et celle de Mathias Moritz (*Du sang aux lèvres* puis *Purge*). Il travaille pour la saison à venir avec S. Achache et l'Orchestre de l'Opéra de Lyon pour l'opéra *Hänsel et Gretel* puis avec J. Candel et l'Académie de l'Opéra de Paris pour l'opéra *Le Viol de Lucrece* aux Bouffes du Nord. César Godefroy a d'abord été formé à l'école Olivier de Serres à Paris en architecture et scénographie, puis comme machiniste-constructeur en DTMS avant de rejoindre l'école du TNS à Strasbourg.



**REINOUD
VAN
MECHELEN**
TÉNOR
HIPPOLYTE

Diplômé du Conservatoire Royal de Bruxelles, Reinoud Van Mechelen se voit décerner en 2017 le Prix Caecilia du Jeune Musicien par l'Union de la Presse musicale belge. En 2007, il est remarqué à l'Académie Baroque Européenne d'Ambronay (direction H. Niquet) et intègre le Jardin des Voix de W. Christie et P. Agnew en 2011. Il collabore avec les ensembles baroques Collegium Vocale, Le Concert Spirituel, Le Concert d'Astrée, Les Talens Lyriques, Pygmalion, Le Poème Harmonique, B'Rock, Ricercar Consort, Scherzi Musicali, Hespèrion XXI. En 2014, il chante l'Évangéliste dans *La Passion selon Saint Jean* avec le Royal Liverpool Philharmonic, rôle repris en 2019 avec Les Arts Florissants et au Concertgebouw d'Amsterdam. Il se produit à l'Opéra de Bordeaux (*Dardanus* de Rameau), de Dijon (*Pygmalion* de Rameau), de Toulon (Nadir dans *Les Pêcheurs de Perles*), de Zürich (Jason dans

Médée de Charpentier), au Staatsoper Berlin (*Hippolyte et Aricie*), à la Monnaie (Tamino dans *Die Zauberflöte*). En 2020/21, outre les concerts avec son ensemble a nocte *temporis*, il chantera à l'Opéra Royal de Wallonie (*La Belle Hélène*), à l'Opéra Royal de Versailles (*David et Jonathas*) et à l'Opéra de Bordeaux avec l'Ensemble Pygmalion. Il a réalisé quatre albums avec a nocte *temporis* : *Erbarme Dich* (2016), *Clérambault, cantates françaises* (2018, Diapason d'or), *The Dubhinn Gardens* (2019) et *Dumesny, haute-contre de Lully* (2019 - Diapason d'Or et Grand Prix du disque de l'Académie Charles Cros). À l'Opéra Comique, il a chanté dans *Les Fêtes Véniennes* de Campra.



**ELSA
BENOIT**
SOPRANO
ARICIE

Elsa Benoit a étudié au Conservatoire d'Amsterdam et à l'Académie d'Opéra des Pays-Bas avant de rejoindre l'Opéra Studio du Bayerische Staatsoper de Munich, où elle interprète la Comtesse Adèle (*Le Comte Ory*).

En 2015-2016, elle rejoint le Stadttheater de Klagenfurt où elle chante Tytania (*A Midsummer Night's Dream*), Giulietta (*I Capuleti e i Montecchi*) et Micaëla (*Carmen*). Depuis 2016-2017, elle fait partie de la troupe du Bayerische Staatsoper où elle a chanté Émilie (*Les Indes galantes*), Oscar (*Un Ballo in Maschera*), Gretel (*Hänsel und Gretel*), Adina (*L'Elisir d'amore*), et Poppea (*Agrippina*). Récemment, elle débute au Théâtre de Bâle dans *Mélysande* (*Pelléas et Mélysande*), chante le rôle-titre de *Marta* (W. Mitterer) à l'Opéra de Lille et à l'Opéra de Reims et a chanté *Poppea* avec Il Pomo d'Oro (direction M. Emelyanychev) à la Philharmonie de Luxembourg, au Teatro Real, au Liceu, au TCE, au Barbican, et au Turku Festival (Finlande). La saison dernière, elle a interprété *Musette* (*La Bohème*), *Zerlina* (*Don Giovanni*) et *Gretel* (*Hänsel*). Elle a débuté au Hamburg Staatsoper en *Gretel* et a chanté, avec le Netherlands Radio Philharmonic, le *Gloria* de Poulenc au Concertgebouw d'Amsterdam et au Tivoli d'Utrecht. À l'Opéra Comique, elle a chanté le rôle-titre de la *Dame Blanche* en février 2020.



**SYLVIE
BRUNET-
GRUPPOSO**
MEZZO-
SOPRANO
PHÈDRE

Sylvie Brunet-Grupposo est invitée par R. Muti pour chanter *Iphigénie en Tauride* à la Scala en 1992 ; suivront l'Opéra de Paris, le TCE, Le Théâtre du Châtelet, le Festival d'Aix-en-Provence, les Chorégies d'Orange, les opéras de Lyon, du Rhin, du Capitole, Munich, Vienne, Francfort, Genève, Philadelphie, San Francisco, Toronto, Santiago du Chili, Tokyo, Seoul, Bari, Séville, Bruxelles, Madrid, Bonn, Bucarest, Dublin, Copenhague... Elle chante *Carmen*, *Padmavatî*, *Dalila*, *Madame de Croissy* (*Dialogue des Carmélites*), dans des mises en scène de R. Carsen, D. Tcherniakov, C. Honoré et O. Py), *Taven* (*Mireille*), *Sélika* (*LAfricaine*), *La Nourrice* (*Ariane et Barbe-bleue*), *Ottavia* (*L'Incoronazione di Poppea*), *Jocaste* (*Oedipus Rex*), *Geneviève* (*Pelléas et Mélysande* dans des mises en scène de P. Audi, C. Honoré, S. Braunschweig et K. Mitchell), *Gertrude* (*Hamlet*), la Grande Vestale (*La Vestale*), *Ulrica* (*Un Ballo*

in maschera), Klementia (*La sancta Susanna*), Dame Marthe (*Faust*). Elle se produit en récital et en concert avec le Bayerischer Rundfunk Sinfonie-Orchester, le Deutsches Sinfonie-Orchester (Berlin), le Royal Philharmonic Orchestra (Londres), l'Academia nazionale di Santa Cecilia, le SWR de Baden-Baden, le City of Birmingham Symphony Orchestra, le Mahler Chamber Orchestra, les orchestres de la RAI et Radio-France (direction A. Pappano, G. Bertini, K. Masur, V. Gergiev, K. Nagano, M. Minkowski, M. Plasson, G. Prêtre, L. Morlot, K. Ono, L. Langrée, E.-P. Salonen). Elle a reçu le Grand Prix de l'AROP, le Prix Claude Rostand et le Prix de la Fondation de la Vocation. À l'Opéra Comique, elle a chanté Geneviève (*Pelléas*) en 2014 et Gertrude (*Hamlet*) en 2018.



**STÉPHANE
DEGOUT**
BARYTON
THÉSÉE

Stéphane Degout est diplômé du CNSM de Lyon et a été membre de l'Atelier Lyrique de

l'Opéra de Lyon. Il débute en Papageno au Festival d'Aix-en-Provence en 1999. Il se produit à l'Opéra de Paris, au TCE, dans les opéras de Berlin, Bruxelles, Londres, Chicago, Milan, Munich, et dans les festivals de Salzburg, Saint-Denis, Glyndebourne, Edinburgh, Aix-en-Provence, Tokyo, Los Angeles. Il chante Oreste (*Iphigénie en Tauride*), Wolfram (*Tannhäuser*), Raimbaud (*Comte Ory*), Thésée (*Hippolyte et Aricie*), Dandini (*Cenerentola*), Mercutio (*Roméo et Juliette*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Chorèbe (*Les Troyens*), Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Rodrigue (*Don Carlos*) et les rôles titres de *Hamlet*, *Don Chisciotte*, *Il ritorno d'Ulisse in Patria*, *L'Orfeo* et *Pelléas*. Attaché à la mélodie et au lied, il donne récitals et concerts sous la direction de R. Muti, E.-P. Salonen, E. Krivine, A. Altinoglu, R. Jacobs, M. Minkowski, J. Nelson, R. Pichon, Ch. Dutoit. Il participe aux créations de *La Dispute* (B. Mernier), *Au Monde* et *Pinocchio* (P. Boesmans), *Lessons in Love and Violence* (G. Benjamin). Il a reçu le « diamant » d'Opéra Magazine et le 'ffff' de Télérama pour

Histoires Naturelles (B Records, 2017) et *Enfers* (Harmonia Lundi, 2018). Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, il est désigné « Personnalité musicale de l'année 2018 » par l'Association professionnelle de la Critique de théâtre, musique et danse. En 2020/21, il débute dans *Eugène Onéguine* (Théâtre du Capitole), reprendra *Lessons of Love and Violence* (Teatro del Liceu et Teatro Real), donnera des concerts à l'Opéra de Lyon et au Musée d'Orsay et des récitals à Bordeaux et au Wigmore Hall. À l'Opéra Comique, il a chanté dans *La Chauve-souris* en 2014 et le rôle-titre d'*Hamlet* en 2018.



**SÉRAPHINE
COTREZ**
MEZZO-
SOPRANO
CENONE

Après des études d'arts appliqués, Séraphine Cotrez étudie le chant auprès de Yann Toussaint, puis au CNSMD de Lyon (classe de Françoise Pollet), dont elle est diplômée en 2019.

Elle étudie également à l'Universität der Künste de Berlin dans la classe de Julie Kaufmann et de Peter Maus, à l'Académie d'Orford au Canada avec Rosemary Landry et Francis Perron, à l'Académie Poulenc de Tours, et dans la classe de François Le Roux à L'École Normale Supérieure de Musique Alfred Cortot à Paris (Certificat spécialisé d'art vocal français). Elle se produit dans les rôles de Clorinda (*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi) et de Vénus (*Il ballo delle ingrate* de Monteverdi) à l'Opéra de Reims avec Les Paladins (direction J. Correas) et de Dardano (*Amadigi* de Haendel) avec ces mêmes Paladins. Séraphine Cotrez a également chanté la Messe en Ut mineur de Mozart avec l'Orchestre de Cannes Provence-Alpes-Côte d'Azur (direction N. Krüger), la Messe en Ut de Beethoven avec l'Orchestre de Massy (direction C. Rouits), ou encore *Les Vêpres* de Rachmaninov à la Philharmonie de Paris. Elle chante pour la première fois à l'Opéra-Comique dans *Hippolyte et Aricie*.



**NAHUEL
DI PIERRO**
BASSE
NEPTUNE/
PLUTON

Né à Buenos Aires, Nahuel Di Piero est issu de l'Institut Artistique du Teatro Colón et poursuit sa formation à l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Paris puis au Young Singer Program du Festival de Salzbourg. Il chante à l'Opéra de Paris (*Salomé, La Sonnambula, Idomeneo, Don Carlo, Don Giovanni, L'Italiana in Algeri, I Capuleti e I Montecchi, L'Incoronazione di Poppea, La Bohème*), Londres, Salzbourg (Achior dans *La Betulia Liberata*), Berlin (Basilio dans *Il Barbiere di Siviglia*), Amsterdam (Léandre dans *L'Amour des Trois Oranges*), Dessau (Sarastro dans *Die Zauberflöte*), Luxembourg (Selim dans *Il Turco in Italia*), Santiago du Chili, Buenos Aires, Genève, Zürich (Lord Sidney dans *Il Viaggio a Reims*, Cold Genius dans *King Arthur*), Toulouse (Basilio, Angelotti dans *Tosca* et Ferrando dans *Il Trovatore*), Bordeaux (*Dardanus*), au TCE,

Glyndebourne, Bad-Wildbad (Walter/Melchthal dans *Guillaume Tell*) et Aix-en-Provence (Guglielmo dans *Così fan Tutte*, Leporello dans *Don Giovanni*). Il a fait ses débuts dans le rôle de Pesaro (*Sémiramide*) en 2019. Il se produit avec l'Orchestre national de France (K. Masur, J. Conlon, D. Gatti, Ch. Dutoit), l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini (R. Muti), l'Orchestre de Paris (L. Langrée, J. Rhorer, B. de Billy), l'Ensemble Matheus (J.-Ch. Spinosi), le Cercle de l'Harmonie (J. Rhorer), le Concert d'Astrée (E. Haïm), l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique (J. E. Gardiner), le Hallé Orchestra de Manchester (M. Elder), et chante Haendel, Paisiello, Bach, Dvořák, Mozart, Berlioz. À l'Opéra Comique, il a chanté dans *Ercole Amante* en 2019.



**EUGÉNIE
LEFEBVRE**
SOPRANO
DIANE

Premier Prix du Concours Corneille en 2017, Eugénie Lefebvre fait ses études au Centre de Musique

Baroque de Versailles puis à la Guildhall School of Music and Drama (Londres). Elle apparaît en concert avec le Concert d'Astrée (E. Haïm), les Arts Florissants (W. Christie), Pygmalion (R. Pichon), les Talens Lyriques (C. Rousset), l'ensemble les Surprises (L-N Bestion de Camboulas), le Concert de la Loge (J. Chauvin), l'ensemble Correspondances (S. Daucé), l'Escadron Volant de la Reine et le Poème Harmonique (V. Dumestre). Sa passion pour l'opéra lui fait aborder des rôles comme Didon dans *Dido an Aeneas* (Purcell), *Armide* (Lully), *Médée* (Charpentier), Pasitea et Clerica dans *Ercole Amante* (Cavalli), *Issé* (Destouches), Doris, Olympia et Roxane dans *l'Europe Galante* (Campra), la Princesse dans *La Forêt Bleue* (Louis Aubert), Armida dans *Rinaldo* (Haendel), Nerone et Valetto dans *L'Incoronazione di Poppea* (Monteverdi), Medea dans *Teseo* (Haendel). Au printemps, elle chantera Aurora, Amore et Hora Prima dans *Egisto* (Cavalli) à l'Opéra Royal de Versailles avec le

Poème Harmonique (V. Dumestre), au TCE pour la *Passion selon saint Jean* (Bach) avec l'ensemble les Surprises (direction L.-N. Bestion de Camboulas), à l'auditorium de Radio France dans *Les Sybarites* et *Le Retour d'Astrée* (Rameau), et les *Grands Motets* de Clérambault avec le Centre de Musique Baroque de Versailles (O. Schneebeli) à la Chapelle Royale du Château de Versailles. À l'Opéra Comique, elle a chanté dans *Ercole Amante* en 2019.



**LEA
DESANDRE**
MEZZO-
SOPRANO
PRÊTRESSE
DE DIANE,

**CHASSERESSE,
MATELOTE, BERGÈRE**

Lea Desandre intègre le Jardin des Voix en 2015, remporte le Prix HSBC de l'Académie d'Aix-en-Provence 2016 et est nommée « Révélation Artiste Lyrique » des Victoires de la Musique Classique 2017. Elle étudie à Venise auprès de Sara Mingardo. Depuis 2015, elle a chanté les rôles d'Urbain (*Les Huguenots*), Rosina

(*Il Barbiere di Siviglia*), Annio (*La Clemenza di Tito*), Sesto (*Giulio Cesare* de Haendel), Dido (*Dido and Aeneas*), Valletto et Amore (*Incoronazione di Poppea*), Messaggiera (*Orfeo*), Alcione (*Alcione*), Florida (*Erismena* de Cavalli). En 2018-19, elle chante aux côtés de Cecilia Bartoli au Salzburger Festspiele. Elle se produit en concerts et récitals dans le monde entier : Wigmore Hall, Mozarteum Salzburg, Musikverein Wien, TCE, Philharmonie de Paris, Opéra de Bordeaux, Sydney Opera House, Opéra de Genève, Shanghai Symphony Hall. Attachée à la musique de chambre, elle se produit en concert avec Th. Dunford et son Ensemble Jupiter, collabore avec W. Christie, Sir J. E. Gardiner, L. Langrée, M. Minkowski, R. Pichon, E. Haïm, L.-G. Alarcon et les metteurs en scène B. Kosky, Ch. Loy, J. Lauwers et J.-Y. Ruf. Sa discographie comprend « Barricades » avec J. Rondeau (2020), « Vivaldi » avec l'Ensemble Jupiter (2019), « Handel Italian Cantatas » avec

S. Devieille et E. Haïm (2018). En 2020-21, elle incarnera Cherubino (*Le Nozze di Figaro*, Aix en Provence), Idamante (*Idomeneo*, Staatsoper Berlin), Annio (*La Clemenza di Tito*, Salzburger Festspiele), Tamiri (*Re Pastore*, Salzburg Mozartwoche) et se produira en concert pour la sortie de son premier album solo avec l'Ensemble Jupiter. À l'Opéra Comique, elle a chanté le rôle-titre d'*Alcione* (2017), en récital avec M. Mauillon, et a créé seule en scène *Et in Arcadia Ego* d'après Rameau (2018).



EDWIN FARDINI
BARYTON
TISIPHONE

Révélation Classique de l'Adami 2019 et lauréat du CNSMD de Paris (classe d'Élène Golgevit), Edwin Fardini se voit proposer des engagements solistes auprès d'orchestres et institutions prestigieuses : il chante à la Scala de Milan dans le rôle de Paris (*Roméo et Juliette* de Gounod), les parties de baryton solo du *Requiem*

allemand de Brahms (direction R. Pichon, et P. Davin) et de *Manfred* de Schumann avec l'Orchestre de Paris (direction D. Harding). Il a travaillé le répertoire de la mélodie française, du lied et de l'oratorio auprès des pianistes A. e Le Bozec et S. Manoff, ainsi que du baryton Stephan Genz et de la mezzo-soprano Janina Baechle. Lauréat de la Fondation de l'Abbaye de Royaumont et de la Fondation Daniel et Nina Carasso, il a participé à l'édition 2017 de l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence. Edwin Fardini se produit en récital aux côtés d'A. le Bozec, T. de Williencourt, Cl. Mao-Takacs et du Secession Orchestra, au Grand Salon du Musée de l'Armée, au Théâtre de l'Athénée, au Festival Les Athénéennes (Genève) ou encore au Festival de Royaumont.



YVES-NOËL GENOD
COMÉDIEN

Yves-Noël Genod a toujours joué et mis en scène. Il a d'abord

travaillé avec Cl. Régy et F. Tanguy au Théâtre du Radeau. À partir de la pratique du « Contact Improvisation », il a dérivé vers la danse en collaborant principalement avec Loïc Touzé. Ce dernier lui propose de fabriquer son premier spectacle en 2003, à l'occasion d'une carte blanche pendant le festival Let's Dance, au Lieu Unique (Nantes). Ce spectacle, intitulé *En attendant Genod*, s'appuie sur le modèle des stand-up anglo-saxons. Les commandes, toujours des « cartes blanches », les spectacles – plus d'une centaine à ce jour – et les performances s'enchaînent ensuite, présentés le plus souvent dans des festivals et des lieux de danse ou d'art aux formes hybrides. Un théâtre dont on aurait enlevé le drame, l'action, et dont il ne resterait que la poésie, le fantôme, la trace. Yves-Noël Genod a travaillé avec de nombreux acteurs, comédiens et interprètes. À l'Opéra Comique, il s'est produit dans une des premières éditions des cabarets Porte 8 en 2017.

PYGMALION **CHŒUR ET ORCHESTRE**

Pygmalion, chœur et 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 R. Castellucci, *Elias* de Mendelssohn, les *Vêpres* de Monteverdi), Pygmalion s'attache à bâtir des programmes originaux mettant en lumière 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 S. Degout, le cycle *Bach en sept paroles* à la Philharmonie de Paris, ou encore *Libertà!* - qui

retrace les prémices du *dramma giocoso* mozartien. Pour ses œuvres lyriques, Pygmalion collabore avec des metteurs en scène comme R. Castellucci, K. Mitchell, A. Bory, S. McBurney, J. Mijnsen, P. Audi ou encore M. Fau. En résidence à l'Opéra de Bordeaux, Pygmalion se produit régulièrement à la Philharmonie de Paris, l'Opéra royal de Versailles, l'Opéra Comique, Aix-en-Provence, Beaune, Toulouse, Saint-Denis, La Chaise-Dieu, Royaumont, Nancy, Metz, Montpellier, et à l'international (Cologne, Francfort, Essen, Vienne, Amsterdam, Pékin, Hong-Kong, Barcelone, Bruxelles). Pygmalion enregistre pour Harmonia Mundi depuis 2014. Sa discographie a été distinguée en France et à l'étranger : Choc de *Classica*, Gramophone Award, Preis der Schallplattenkritik. Pygmalion est en résidence à l'Opéra National de Bordeaux. Ensemble associé à l'Opéra Comique (2019-2022), Pygmalion est en résidence à la Fondation Singer-Polignac.

CHŒUR

Dessus

Adèle Carlier, Cécile Dalmon, Anne-Emmanuelle Davy, Armelle Froeliger, Ellen Giacone, Nadia Lavoyer, Marie Planinsek, Virginie Thomas

Hautes-contre

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

Tailles

Martin Candela, Tarik Bousselma, Martial Pauliat, Olivier Rault, Randol Rodriguez

Basses-tailles

Virgile Ancely, Nicolas Boulanger, Emmanuel Bouquey, Frédéric Bourreau, Guillaume Orly, Pierre Virly, Emmanuel Vistorky

ORCHESTRE

Dessus

Violons I

Sophie Gent, Paul-Marie Beauny, Louis Creac'h, Gabriel Ferry, Yoko Kawakubo, Simon Pierre

Violons II

Gabriel Grosbard, Julie Friez, Charles-Étienne Marchand, Coline Ormond, Marie Rouquié, David Wish

Hautes-contre

Alix Boivert, Xavier Sichel

Tailles

Marta Paramo, Katherine Goodbehere

Violoncelles

Antoine Touche*, Julien Barre*, Gulrim Choi, Cyril Poulet*

Viole de gambe

Julien Léonard*

Contrebasse

Thomas de Pierrefeu*, Josh Cheatham

Hautbois

Jasu Moisio, Robert de Bree, Lidewei de Sterck, Yanina Yacubsohn

Cors

Anneke Scott, Joseph Walters

Flûtes

NN, Raquel Martorell Dorta, Morgane Eouzan, Olivier Riehl

Bassons

Evolène Kiener, Josep Casadella, Inga Klaucke, Alejandro Perez

Clavecins

Ronan Khalil**, Pierre Gallon*

Percussions

Sylvain Fabre

*continuo

**continuo, chef de chant

.....
Au Central Costumes
de l'Opéra Comique



L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA COMIQUE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENT

Jean-Yves Larroutour

PRÉSIDENTE D'HONNEUR

Maryvonne de Saint Pulgent

MEMBRES DE DROIT

Directrice Générale de la Création Artistique
(Ministère de la Culture)

Sylviane Tarsot-Gillery

Secrétaire Général
(Ministère de la Culture)

Luc Allaire

Directrice du Budget
(Ministère de l'Économie et des Finances)

Amélie Verdier

PERSONNALITÉS QUALIFIÉES

Mercedes Erra

Maryse Aulagnon

REPRÉSENTANTS DES SALARIÉS

Michaël Dubois

Dominique Gingreau

DIRECTION

Directeur

Olivier Mantei

Secrétaire

Karine Belcari

ADMINISTRATION ET FINANCES

Directrice administrative et financière

Nathalie Lefèvre

Délégué à la DAF

Nicolas Heitz

Cheffe comptable

Agnès Koltein

Comptable/régisseuse de recettes

Patricia Aguy

Employée administrative

Céline Dion

Agent comptable

Véronique Bertin

RESSOURCES HUMAINES

Directrice des ressources humaines

Myriam Le Grand

Adjointe à la Directrice des ressources humaines, juriste en droit social
Pauline Lombard

Délégué à la direction des ressources humaines
Alexandre Meng

Responsable du service paie
Laure Joly

Adjoint à la Responsable de la paie, responsable du SIRH
Aimad Hammar

SECRETARIAT GÉNÉRAL / COMMUNICATION

Secrétaire générale

Juliette Chevalier

Secrétaire générale adjointe

Laure Salefranque

Attachée de presse

Alice Bloch

Rédacteur multimédia

David Nové-Josserand

Chargé de communication éditoriale

Simon Feuvrier

Chargé de médiation

NN

Responsable du numérique et de son développement
Juliette Tissot-Vidal

Responsable du protocole et des privatisations
Margaux Levavasseur

Responsable du mécénat
Camille Claverie-Rospide

Chef de projet mécénat
Paul-Henry Alayrac

Assistante au secrétariat général
Salomé Journeau

Cheffe du service des relations avec le public

Angelica Dogliotti

Chef-fe adjoint.e du service des relations avec le public

Philomène Loambo

Adrien Castelnau

Employée

Sixtine Justeau

Apprenties

Morgane Debranche

Alizée Rollier

Stagiaire

Florile Di Stasi

Responsable de la billetterie

Théo Maille

Adjointe à la billetterie

Sonia Bonnet

Chargé-es de billetterie

Frédéric Mancier

Manuel Exposito

Violaine Daval

Anne Duteil

Cheffe du service de l'accueil

Laurence Coupaye

Chef adjoint

Stéphane Thierry

Ouvreurs/ouvreuses

Lisa Arnaud

Agnès Brossais

Kate Brilhante

Frédéric Cary

Yves Chateignier

Sandrine Coupaye

Bryan Damien

Séverine Desonnais

Aurélié Fabre

Anne Fischer

Ignacio Gonzales-Plaza

Nicolas Guetrot

Mathilde Marault

Youenn Madec

Constance Mespoulet

Fiona Morvillier

Joana Rebelo

Baptiste Serini

Fabien Terreng

Camille Petitjean

Katherine Lovatt

Juliette Selles

Yannis Miadi

Contrôleurs

Victor Alesi

Stefan Brion

Matthias Damien

Pierre Cordier

Vendeurs de programmes

Julien Tomasina

Tom Belloir

PRODUCTION/COORDINATION ARTISTIQUE

Directrice de la production et de la coordination artistique

Sophie Houllbrèque

Adjointe en charge de la coordination artistique

Maria Chiara Prodi

Administratrices de production

Cécile Ducournau

Caroline Giovos

Élise Griveaux

Chargée de production

Margaux Roubichou

Assistante de production

Denise N'Cho Allepot

Stagiaire

Raphaëlle Le Vaillant

COLLABORATION ARTISTIQUE

Dramaturge

Agnès Terrier

Alternante auprès de la dramaturge

Anne Le Berre

Conseiller artistique

Christophe Capacci

ÉQUIPES TECHNIQUES

Directeur technique

François Muguet-Notter

Adjointe au Directeur technique

Agathe Herrmann

Secrétaire

Alicia Zack

Régisseuse.se technique de production

Aurore Quenel

Jean-Philippe Bocquet

Régisseuse technique de coordination

Laure Martigne

Bureau d'études

Charlotte Maurel

Louise Prulière

Stagiaire

Aurélié Le Clech

Régisseuse générale de coordination

Emmanuelle Rista

Régisseur général

Michael Dubois

Régisseuses de scène

Annabelle Richard

Céverine Tomati

Elsa Lilamand

Régisseuse surtitrage

Cécile Demoulin

Régisseur d'orchestre

Antonin Lanfranchi

Techniciens instruments de musique

Alexandre Lalande

Cédric des Aulnois

Hugo Bassereau

Natan Katz

Jérôme Paoletti

Maxime Fabre

Eli Frot

Chef du service machinerie

et accessoires

Bruno Drillaud

Chefs adjoints du service

machinerie/accessoires

Jérôme Chou

Laurent Pinet

Thomas Jourden

Tristan Mengin

Brigadiers-Chefs machiniste

Paul Atlan

Stéphane Araldi

Luigino Brasiello

Machiniste cintrier brigadier

Thierry Manresa

Jérémie Strauss

Machinistes/accessoiristes

Lucie Basclot

Julien Boulououar

Fabrice Costa

Paul Rivière

Éric Rouillé

Jacques Papon

Jonathan Simonnet

Manuia Faucon

Mathieu Bianchi

Antoine Cahana

Germain Cascales

Myriam Cœn

Samy Couillard

Lino Dalle Vedove

Émilien Diaz

Thomas Ducloyer

Chloé Lazou

Loïc Le Gac

Laetitia Mercier

Vincent Mittelmann

Victor Mouchet

Alice Rendu

Marthe Roynard

Emin-Samuel Sghaier

Abdoulaye Sima

Jessica Williams

Chef du service audiovisuel

Quentin Delisle

Chefs adjoints

Florian Gady

Étienne Oury

Technicienne audiovisuel

Céline Bakyaz

Techniciens Son/Vidéo Plateau

Karl Samzun

Julien Guinard

Chef du service électricité

Sébastien Böhm

Chefs adjoints

Julien Dupont

François Noël

Sous-chef

Csaba Csoma

Électriciens

Sohail Belgaroui

Nicolas Blactot

Grégory Bordin

Cédric Enjoubault

Dominique Gingreau

Ridha Guizani

Geoffrey Parrot

Cheffe du service couture, habillement, perruques-maquillage

Christelle Morin

Cheffe adjointe habillement

Clotilde Timku

Cheffes adjointes

perruques-maquillage

Amélie Lecul

Maurine Baldassari

Cheffe adjointe couture

Marilyne Lafay

Couturières - habilleuses

Hélène Lecrinier

Sophie Grosjean

Juliette Jamet

Patricia Lopez-Morales

Perruquières-coiffeuses-maquilleuses

Louise Baillot

Anaïs Baron

Attachées de production couture

Fanny Brouste

Peggy Sturm

Cheffe d'atelier couture

Isabelle Reffad

Costumier

Bruno Juvet

Coupeuse

Anne Thibert

Modiste

Laetitia Mirault

Couturières

Hélène Boisgontier

Sarah Di Peospero

Lydie Laloux

Ophélie Parmantier

Attachée de production habillement

Anaïs Parola

Habilleuses

Édith De Beco

Gwenaëllec Le Dantec

Mélanie Le Prince

Lisa Philbert

Agathe Trotignon

Responsable de production coiffure,

perruques-maquillage

Maurine Baldassari

Perruquières-coiffeuses-maquilleuses

Laura Balitrand

Galina Bouquet

Élise Feuillade-Mordret

Caroline Boyer

Maquilleuses-coiffeuses

Élodie Dusaillant

Judith Scotto Le Massese

Sylvie Jouany

Georgia Neveu-Coste

Sandrine Coraux

Vanessa Mathieu

Intendant, Responsable Bâtiment et Sécurité

Renaud Guitteaud

Adjoint du Responsable Bâtiment,

Responsable du service intérieur

Christophe Santer

Assistante auprès de l'intendance

Agnès Marandon

Huissier.ère.s

Gaëlle Oguer

Céline Le Coz

Laure Spigel

Cécilia Tran

Natalia Nunes de Oliveira Silva

Maïlys Mas

Standardiste

Fatima Djebli

Ouvrier tous corps d'état

Noureddine Bouzefen

Chef de la sécurité et de la sûreté

Pascal Heiligenstein

MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA COMIQUE

Directrice artistique

Sarah Koné

Déléguée à la Maîtrise

Marion Nimaga-Brouwet

Responsable administratif

Argann Ottinger

Chargée de développement et de coordination

Klervie Metailler

Chargée d'administration

Morgane Faure

Apprenti à la Maîtrise

Quentin Croisard

L'OPÉRA COMIQUE REMERCIE

SES MÉCÈNES ET PARTENAIRES

..... Fondation pour
l'Opéra Comique



Madame Aline Foriel-Destezet, Mécène principale de la saison 2021



The Conny-Maeva
Charitable Foundation



LVMH



SES BIENFAITEURS, DONATEURS ET GRANDS DONATEURS

Monsieur et Madame Thierry et Maryse Aulagnon, Monsieur et Madame Loïc et Isabelle de Kerviler, Monsieur Bernard Le Masson, Monsieur Pâris Mouratoglou, Monsieur et Madame Ara et Véronique Aprikian, Monsieur Michel Carlier, Monsieur et Madame Jacques et Paule Cellard, Monsieur Jean Cheval, Monsieur Philippe Crouzet et Madame Sylvie Hubac, Monsieur Didier Deconinck, Monsieur et Madame Gérard et Martine Dedieu-Anglade, Monsieur Philippe Derouin, Monsieur Charles Foussard, Monsieur et Madame Hervé et Elisabeth Gambert, Madame Marie-Claire Janailhac-Fritsch, Monsieur Michel Lagoguey, Monsieur Georges Lagrange, Monsieur Jean-Yves Larrouturou, Monsieur Patrick Oppeneau, Monsieur Pierre Rivière, Monsieur et Madame Christian Roch, Monsieur Olivier Schoutteten, Madame Clothilde Théry, Monsieur et Madame Laurent et Anne Tourres

SES PARTENAIRES MÉDIA

arte



TRANSFUCÉ

france.tv

Direction de la rédaction

Olivier Mantei

Rédaction, iconographie et édition

Agnès Terrier

Assistée d'Anne Le Berre

Création graphique

Inconito

Photographies

[p. 8-25, 93] Répétitions d'*Hippolyte et Aricie* au Petit Théâtre, Opéra Comique, octobre 2020 © Stefan Brion

Iconographies

Couverture Julia Lamoureux

[p. 26-29] **Maquettes de costumes** de Pauline Kieffer, Opéra Comique, 2020

[p. 30] *Jean-Philippe Rameau*, anonyme, d'après Augustin de Saint-Aubin, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna © Wikimedia Commons

[p. 31] *Jean-Philippe Rameau*, par l'Abbé Charles-Philippe Campion de Tersan, 1763, Fürstlich Waldeckschon Hofbibliothek © Wikimedia Commons

[p. 35] *Vue de la nouvelle décoration de la foire Saint-Germain*, par Basset, 1782, Archives Opéra Comique

[p. 36] *Salle de l'Opéra Comique de la foire Saint-Laurent*, anonyme, 1752, Archives Opéra Comique

[p. 39] *Jean Monnet*, par Augustin de Saint-Aubin, 1765, The Metropolitan Museum of Art © The Metropolitan Museum

[p. 40] *Euripide*, marbre, copie romaine d'un original grec du IV^e s. av. J.-C., Vatican, Museo Pio-Clementino © Wikimedia Commons

[p. 41] Pages de titre des tragédies de Pradon et Racine, 1677, Numelyo © Bibliothèque municipale de Lyon

[p. 42] *Thésée tuant le Minotaure*, par Nicolas Ponce d'après Jean-Michel Moreau, 1769, ETH Zürich © Wikimedia Commons

[p. 43] *Phèdre et sa nourrice*, fresque, I^{er} siècle, Pompéi, Casa di Giasone, Musée archéologique de Naples © Wikimedia Commons

[p. 44] *Hippolyte*, par Hendricus Johannes Dieben, détail, Rijksmuseum, d'après Phèdre et Hippolyte, par Pierre-Narcisse Guérin, 1802 (tableau conservé au Louvre) © Wikimedia Commons

[p. 45] *Jean Racine*, par Gérard Edelinck d'après Jean-Baptiste Santerre, 1696, Internet Archive © Wikimedia Commons

[p. 47] *Simon-Joseph Pellegrin*, portrait anonyme, 1739 © Wikimedia Commons

[p. 48] *Neptune et les vents*, par Giovanni Batista Tiepolo, vers 1760, Roger Fund © The Metropolitan Museum

[p. 51] *Fêtes de Diane troublée par des satyres*, par Claude Gillot, début XVIII^e siècle, Metropolitan Museum, The Elisha Whittelsey Collection © MetMuseum

[p. 52] *La Camargo*, par Nicolas Lancret, vers 1740, Jerome Robbins Dance division, The New York Public Library Digital Collections © The New York Public Library

[p. 54] *Marie Antier*, par Donatien Nonotte, vers 1735, Château d'Anjou (Isère), collection privée

[p. 57] *Victor-Amédée I^{er} de Savoie-Carignan* (1690-1741), portrait anonyme © Wikimedia Commons ; *Alexandre Le Riche de La Pouplinière*, par Maurice-Quentin de La Tour, vers 1755, collection Deutsch de la Meurthe © Wikimedia Commons

[p. 58] *L'hôtel de Soissons vers 1650*, par Israël Silvestre © Wikimedia Commons

[p. 59] *Pierre Jélyotte*, par Louis-Jacques Cathelin, d'après Louis Tocqué, vers 1750, BnF © Wikimedia Commons

[p. 60-61] *Pluton et Cerbère*, par Jakob Binck, XVI^e siècle, Numelyo © Bibliothèque municipale de Lyon ; *Hercule traversant le Styx sur la barque de Charon*, par Ercole Bazicaluva et Ferdinando Tacca, XVII^e siècle, Numelyo © Bibliothèque municipale de Lyon ; *La furie Tisiphone dans le palais d'Athamas*, par Antonio Tempesta, 1606, Los Angeles County Fund © LACMA

[p. 65] *Les trois Parques*, par Cornelis Cort, 1561, Rijksmuseum, d'après la peinture de Giulio Romano, Palazzo del Te, Mantoue © Wikimedia Commons

[p. 67] *Jupiter, Neptune et Pluton* (détail), par Le Caravage, vers 1599, Villa Ludovisi, Rome © Wikimedia Commons

[p. 68] *Charles-Simon Favart*, portrait illustrant le *Théâtre de M. et Mme Favart*, Paris, 1763-1772, Numelyo © Bibliothèque municipale de Lyon

[p. 70] *Revue Musica*, n°70 et 69, juillet et juin 1908 © Bibliothèque des Arts décoratifs

[p. 73] *Vénus et Éros tirés par des dauphins*, par Marco Dente, début du XVI^e siècle. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs © The New York Public Library

Remerciements

L'Opéra Comique remercie, pour sa contribution à l'iconographie de ce programme, le marquis Patrice de Biliotti, propriétaire du Château d'Anjou, Monument Historique, où se trouve le portrait de Marie Antier.

Impression

Alliance Partenaires Graphiques

LICENCE E.S.

1-1088 384 ; 2-1088 385 ; 3-1088 386

LOCATION

Téléphone

01 70 23 01 31

Internet

opera-comique.com

Guichet

1 place Boieldieu - 75002 Paris

Suivez-nous sur





GABRIELLE. L'ESSENCE D'UNE FEMME.

CHANEL

LA NOUVELLE EAU DE PARFUM