

Pirame et Thisbé

DE FRANÇOIS REBEL ET FRANÇOIS FRANCOEUR

Tragédie lyrique en cinq actes et un prologue.



Guide pédagogique destiné aux enseignants



angers nantes opéra





Charles de La Fosse, 1636-1721
Déification d'Enée, 1690-1700 © Photo RMN - Gérard Blot

Édito

Pirame et Thisbé, cette tragédie lyrique du XVIII^e siècle composée par les musiciens français François Rebel et François Francoeur, fait aujourd'hui l'actualité culturelle de notre région grâce à une nouvelle création proposée par Angers Nantes Opéra et Stradivaria, ensemble baroque de Nantes.

L'Académie de Nantes se devait d'apporter sa contribution à cet événement artistique exceptionnel en proposant l'édition d'un guide pédagogique destiné aux enseignants qui participent au projet. Cette publication, coordonnée et réalisée par l'Action culturelle du rectorat et l'Inspection Pédagogique Régionale, est le fruit d'une étroite collaboration avec l'ensemble des partenaires : Angers Nantes Opéra, Stradivaria (ensemble baroque de Nantes), Musique et Danse en Loire-Atlantique, les musées des beaux arts d'Angers et de Nantes et le CRDP des Pays de la Loire.

Ce guide rassemble de nombreux articles qui ont pour objectif de renforcer la dimension culturelle de chaque discipline et de mettre en perspective les multiples facettes de l'éducation artistique dispensé aux élèves du second degré. Je souhaite qu'il permette d'accompagner au plus près des préoccupations pédagogiques qui sont les nôtres les différentes initiatives proposées par les structures professionnelles et les collectivités territoriales : rencontres avec les artistes, interventions dans les classes, visites de l'opéra, parcours spécifiques dans les musées, participation aux représentations destinées au grand public.

Je ne doute pas que la réalisation de ce projet donnera l'occasion aux élèves d'élargir leur horizon musical, d'enrichir leurs références culturelles et de vivre pleinement l'expérience du spectacle vivant.

Paul DESNEUF

*Recteur de l'Académie de Nantes
Chancelier des Universités*



Le violoneux
Jean-Antoine Watteau 1684 - 1721
Lille - Musée des beaux Arts

Préambule

Conçu principalement comme une aide à la préparation de séquence ce document est destiné en priorité à tous les professeurs qui participent au projet "Pirame et Thisbé" réalisé en partenariat avec Angers Nantes Opéra, Stradivaria ensemble baroque de Nantes, Musique et Danse en Loire Atlantique, le Centre Régional de Documentation Pédagogiques et l'académie de Nantes.

Nullement exhaustif dans son contenu ce dossier pédagogique ne cherche pas à apporter ce que chaque professeur connaît déjà dans sa discipline mais plus à fixer quelques repères significatifs en privilégiant une approche transversale de l'époque et de l'œuvre. La nature du projet implique nécessairement un travail pédagogique collectif et demande à chacun de se documenter sur des champs disciplinaires autres que sa spécialité pour concevoir et mettre en œuvre auprès des élèves un parcours très largement pluridisciplinaire. Si l'éducation musicale est le fil conducteur, plusieurs articles relèvent d'autres domaines, de la philosophie, des lettres, de l'histoire ou encore des arts plastiques. A cela vient s'ajouter le regard des professionnels du spectacle lyrique qui ont largement contribué à la rédaction des articles spécifiques à l'œuvre de Francoeur et Rebel : chef d'orchestre, metteur en scène et décorateur. Enfin, quelques pages font références au spectacle parodique, pratique habituelle de l'époque, proposé en complément dans les établissements scolaires.

Pour chaque domaine quelques pistes pédagogiques sont mises en évidence. Il s'agit de points d'appuis à développer largement en fonction de la discipline enseignée, du contexte de l'établissement, des professeurs impliqués et des diverses activités proposées aux élèves. L'époque baroque, particulièrement dans le domaine musical, a fait l'objet de nombreux écrits disponibles facilement dans les différents réseaux documentaires de l'éducation nationale ou dans les diverses médiathèques ouvertes à un public plus large. De même aujourd'hui de plus en plus de sites Internet y consacrent des pages très documentées dans tous les domaines qu'il s'agisse de l'histoire, de l'esthétique, des formes et des genres, des instruments ou encore de l'interprétation. Il est évidemment indispensable de s'y reporter.

Souhaitons que ces quelques pages soient le point de départ d'une véritable aventure artistique qui permettra aux élèves de l'académie de Nantes de découvrir, d'une manière privilégiée une œuvre longtemps oubliée.

Yves Bourdin

Inspecteur d'Académie

Inspecteur Pédagogique Régional

Education musicale



Orazio Gentileschi; Pise, 1563 – Londres, 1639

Diane Chasseresse, 1624-1625

© Photo RMN - Gérard Blot

Pirame et Thisbé

I - Généralités **p 9**

L'époque baroque, musique, arts et histoire...	p 10
Le mythe et ses rapports à l'opéra	p 13
La littérature, Ovide "Les Métamorphoses"	p 21
L'iconographie autour du mythe	p 26

II - La musique de 1607 à 1770 **p 29**

Chronologie et repères musicaux	p 30
Les caractéristiques musicales	p 32
La musique lyrique française à partir de 1750	p 34
La tragédie lyrique	p 36
Les formes musicales dans l'opéra et la tragédie	p 37
Les compositeurs français représentatifs	p 39
Les instruments de l'époque	p 41

III - Pirame et Thisbé **p 43**

Les compositeurs Francœur et Rebel	p 44
Le livret	p 45
L'œuvre musicale	p 64
Analyse de deux extraits	p 65
Les parodies	p 66

IV - La production Angers NantesOpéra **p 73**

La distribution	p 74
Les notes d'intentions	p 78
Les biographies des artistes	p 84
Un parcours baroque à la carte pour les collègues de Loire-Atlantique	p 86
Bibliographie	p 88
Discographie	p 90



Jean-Charles Rémond, 1795-1875

Ulysse et Nausicaa, 1830 © Ville de Nantes - Musée des Beaux-Arts - Photo H. Maertens



I

Généralités

L'époque Baroque, musique, arts et histoire

L'époque baroque couvre une grande période de l'histoire de la musique qui s'étend de 1600 à 1750. L'origine du mot baroque, qui n'a cessé de recouvrir des sens divers au fil des siècles, fait encore polémique aujourd'hui. Provenant vraisemblablement du portugais barroco qui désigne des perles de forme irrégulière, ce concept, emprunté à l'histoire de l'art, est pourtant devenu l'un des qualificatifs les plus communs du discours actuel sur la musique de l'époque.

La représentation du monde à l'époque baroque, harmonieuse et rationnelle, se reflète dans la musique : dans la symbolique des nombres, dans l'harmonie et le rythme de la basse continue. Le baroque cultive le luxe et l'éclat, aime la plénitude, les excès et élargit les frontières de la réalité grâce à l'illusion. L'artiste ne se contente plus d'imiter la nature, comme à la Renaissance, mais il crée au même titre que celle-ci, avec sa sensibilité et sa raison et tout ce qu'il crée l'éloigne progressivement du naturel. L'architecte bâtit des palais et dessine des jardins en imposant des schémas géométriques et mathématiques, le poète écrit des œuvres qui obéissent à une savante rhétorique, le musicien est un *musicus poeticus* dont l'œuvre (*opus*) assure la renommée. Nombre d'aspects de la vie paraissent ainsi artificiels et peu naturels : le langage surannée, les perruques, la cour ou les castrats font du monde un vaste théâtre avec des acteurs, des maîtres de cérémonie et de la musique. L'imaginaire et l'illusion séparent alors l'art de la nature et de la réalité pour en donner une image : ce sont les ciels peints aux plafonds, les paysages fantastiques, les danses stylisées, les spectacles d'opéra ou de ballet qui durent plusieurs heures. On aspire à créer une œuvre d'art total. Dans ce contexte rien d'étonnant à ce que l'opéra, créé dans les années 1600, devienne l'un des genres favoris des musiciens.



Versailles Chapelle - 1685

Le style baroque apparaît comme spécifique à l'Italie. Rome pour l'architecture, Venise et Florence pour la peinture et la musique, au début du XVII^e l'Italie domine sans partage l'Europe artistique. Dans les décennies précédentes les découvertes de Copernic et de Galilée associées aux réformes de l'église protestante ont ébranlé la suprématie de la chrétienté romaine, déstabilisé les croyances millénaires et installé la méfiance dans tous les domaines. Le concile de Trente convoqué par le pape Paul III en 1545 ouvre l'ère de la Contre-Réforme catholique. La plupart des points du dogme et de la liturgie sont reconsidérés, les pratiques culturelles et le canon des écritures sont redéfinis. On instaure le catéchisme et un véritable programme d'évangélisation voire de propagande religieuse. L'art devient alors l'un des outils privilégiés de cette nouvelle politique de prosélytisme. L'église catholique souhaite que les arts représentatifs, les peintures et sculptures, s'adressent aux illettrés plutôt qu'aux gens bien éduqués. L'art est tout à la fois chargé d'édifier, d'éduquer et de séduire pour inciter les fidèles à rejoindre le giron de l'église catholique. La prédominance des édifices d'église dans le paysage

urbain devient frappante, il faut séduire et impressionner par l'édification de bâtiments somptueux. La basilique Saint-Pierre de Rome terminée en 1626 témoigne de ce goût prononcé pour la surcharge décorative et le gigantisme. A la fin du XVIII^e siècle la ville de Bologne pouvait s'enorgueillir de 200 églises et chapelles, de 36 monastères et de 28 couvents de religieuses¹. En l'absence de tout service public d'enseignement le clergé occupait dans l'éducation de la jeunesse une position dominante. L'église était, pour la population, la principale voie d'accès à la musique savante. Rien d'étonnant dans ces conditions à ce qu'elle ait été aussi le principal employeur des musiciens.

En 1648 le traité de Westphalie met un terme à la guerre de 30 ans qui a été le conflit le plus marquant de "l'Europe baroque". La carte politique de l'Europe continentale va alors se réorganiser, un nouvel essor économique voit l'émergence de certains pays - Angleterre et Pays-Bas - et le développement des arts prend une tournure particulière.

En France, après la mort de Louis XIII en 1643, c'est le jeune roi Louis XIV qui détient le destin du royaume. Son goût pour les arts, initié par Mazarin, l'amène à s'intéresser à Versailles. En 1662 l'idée de quitter Paris où il connaît la Fronde – la rébellion des nobles – se fait de plus en plus pressante. Il débute les grands travaux du château qui trouveront leur achèvement par la construction de la grande et de la petite écurie entre 1679 et 1682. Versailles devient alors le lieu privilégié où le roi et la cour s'installent. C'est là que va s'effectuer l'extraordinaire épanouissement des arts et des sciences : le théâtre avec Molière et Racine ; la musique avec Lully ; l'architecture, la peinture, la sculpture et toutes les sciences au sein des académies royales. Ces succès vont d'ailleurs inspirer le décor de la voûte de la galerie des Glaces. Les divertissements, la musique, le théâtre font partie de la vie ordinaire à Versailles. L'originalité de Louis XIV sera d'institutionnaliser les divertissements et d'établir pour eux un calendrier qui peu à peu va devenir immuable : "appartement, comédie, bal"² La musique occupe trois soirées par semaine et tous les genres musicaux y trouvent leur place : musique instrumentale, musique vocale, opéra et ballet sont régulièrement proposés. L'art est alors l'un des serveurs les plus zélés de l'absolutisme français. "On serait même tenté d'analyser la prépondérance jusque vers 1730, des formes musicales dites monothématique - la suite, le concerto, la fugue... comme l'incarnation symbolique de l'idéal absolutiste."³ Son âge d'or est aujourd'hui appelé le "Grand siècle". Les musiciens de Louis XIV iront jusqu'à inventer de nouvelles formes consacrées à la célébration du pouvoir royal comme la tragédie lyrique et le grand Motet.

A partir de 1715 commence la régence. Le Duc d'Orléans, installe le gouvernement à Paris et, en grand amateur de musique, fait du palais royal un foyer culturel très actif. C'est le triomphe de la grâce, de la fantaisie et de la liberté. Le règne de Louis XV débute en 1723 pour s'achever à sa mort en 1774. Durant cette période la vie musicale se détourne des institutions versaillaises pour d'autres centres artistiques. Le Concert spirituel fondé en 1725 par Philidor est installé dans le pavillon central du Palais des Tuileries. L'académie royale de musique (parfois nommée académie d'opéra) fondée en 1669 par le ministre Colbert devient l'un des principaux lieux de diffusion de l'opéra. Les compositeurs Rebel et Francoeur en seront les directeurs de 1757 à 1767.

C'est à l'Académie Royale de musique que le 1^{er} août 1752 éclate la "querelle des bouffons" à l'occasion de la représentation de *La Serva padrona* de Pergolèse. Elle va diviser l'intelligentsia musicale parisienne en deux clans. Entre partisans de la tragédie lyrique royale représentante du style français, et sympathisants de l'opéra bouffe, fervents défenseurs de la musique italienne, va naître une véritable querelle pamphlétaire qui animera les cercles musicaux de la capitale française jusqu'en 1754. Rousseau en est l'un des principaux protagonistes et publie en 1753 sa *lettre sur la musique française* dans laquelle il fait l'apologie des qualités

de la musique italienne et accable très sévèrement la musique française: “*je crois avoir fait voir qu’il n’y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n’en est pas susceptible; que le chant français n’est qu’un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue; que l’harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d’écolier... je conclus que les Français n’ont point de musique et n’en peuvent avoir; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux*”.



Versailles - 1722

Le débat est non seulement musical mais aussi social. A travers la musique, c’est la cour décadente qui est visée, comme bien plus tard, avec les mêmes outrances on dénoncera l’art bourgeois et les “valets” de la bourgeoisie. La querelle marque la fin d’une tradition de cour française, celle de la tragédie en musique et l’émergence d’un genre nouveau, l’opéra comique.

Durant tout le XVII^e siècle l’Europe éprouve une véritable fascination pour les fastes de Versailles et jusqu’à la fin du XVIII^e la royauté française sera une véritable référence pour de nombreux monarques européens.

¹ Sources : la musique baroque, éditions Fayard

² “appartements” le mot est nouveau. Il désigne selon Antoine Furetière (1619/1698) “une fête ou réjouissance, en laquelle le roi régalaît sa cour pendant quelques soirées dans ses appartements qui étaient superbement meublés et éclairés avec musique, bal, danse, collations, jeux et autres divertissements magnifiques”. Philippe Beaussant : les plaisirs de Versailles.

³ Denis Morier dans Chroniques musiciennes d’une époque baroque, éditions Fayard/Mirae

Pistes pédagogiques :

Pratiques d’écoute.

- Atys de Lully (extraits divers).

Créé à Saint-Germain-en-Laye le 10 janvier 1676, cet opéra est totalement dédié au divertissement “du plus grand des Héros”, Louis XIV.

- Mettre en évidence les liens entre la musique, la danse, le spectacle (décors machinerie etc..) et la vie à Versailles, le roi, la cour...
- Travail sur les formes: Airs/intermèdes instrumentaux...

- Extrait de la Symphonie pour les soupers du Roy de Richard De Lalande: **Rondeau.**

- Travail sur les notions: caractères, suspensif/conclusif, tonique/dominante, cadences parfaites et 1/2 cadences, forme rondo.
- Importance de la musique instrumentale à l’époque baroque.

Le mythe et ses rapports à l'opéra

Contrairement aux apparences et à ce qu'une longue tradition de mise en scène pourrait laisser penser, l'opéra n'est pas du théâtre mis en musique. Celui-ci d'ailleurs existe : en témoigne Racine lui-même qui répondit au vœu de Mme de Maintenon de voir jouer les demoiselles de Saint-Cyr par Esther et aussi Athalie, deux pièces de théâtre avec une musique de Jean-Baptiste Moreau. Mais Esther et Athalie sont du théâtre avec musique et non de l'opéra. L'opéra, c'est tout autre chose. Et il ne suffit certainement pas de mettre en musique une tragédie ou une pièce de théâtre pour produire un opéra. Un autre exemple en témoignera, plus célèbre sans doute et d'une grande complexité : *Le bourgeois gentilhomme*. Sa mise en scène exige des comédiens, des musiciens, des danseurs, des chanteurs et même un compositeur : Lully, mais *Le bourgeois gentilhomme* n'est pas un opéra, c'est du théâtre.

Il serait donc bien naïf et bien hâtif de penser que l'opéra serait du théâtre chanté et qu'il suffirait de remplacer des acteurs par des chanteurs pour monter un opéra. L'opéra constitue un genre esthétique à part entière avec ses propres règles qui ne sauraient être déduites directement du drame théâtral. La dramaturgie théâtrale n'est pas la dramaturgie de l'opéra et c'est en ce sens que l'on peut parler d'art lyrique. Ce serait un contresens que de réduire les lois de l'art lyrique, sa logique, son esthétique à celles du théâtre, alors même que la tentation est grande de les confondre, voire de réduire les premières aux secondes.

Il y a donc une spécificité esthétique du théâtre lyrique que l'on n'ignore jamais autant que lorsque l'on fait de l'opéra un théâtre chanté ce qu'il n'est qu'en apparence, et qui conduit à nombre de contre-sens sur les intentions esthétiques et sur la signification des œuvres mises en scène.

C'est ici, sans aucun doute, que le mythe prend toute sa place et son sens dans la genèse de ce genre en soi qu'est la tragédie lyrique. Le mythe n'est pas le support ou le prétexte à un spectacle lyrique, il est le ressort même du drame lyrique à tel point que l'on pourrait renverser l'ordre des termes et dire que c'est la tragédie qui, par ses artifices et sa poétique, doit produire du mythe. Là résiderait l'origine d'une "esthétique du merveilleux" par laquelle la tragédie lyrique se distinguerait et s'opposerait à la tragédie classique selon un ordre et des lois que Catherine Kintzler expose dans sa *Poétique de l'opéra français*.

En ce domaine, il est à craindre que nous ne soyons restées bien platoniciens et que nous n'ayons toutes les peines du monde à faire sa place à une esthétique de l'opéra ou plus exactement à une poétique de l'opéra.

Plus que cela, il semblerait même que le problème que posent à nos contemporains l'esthétique et la poétique de la tragédie lyrique française, celle que Lully va inventer avec Quinault, synthétise à lui seul le problème de l'opéra en général. Les difficultés que nous éprouvons aujourd'hui à mettre en scène et à rendre vie à une tragédie lyrique, qu'elle soit celle de Lully ou de Rameau, a fortiori de Francoeur-Rebel, ne témoigneraient que de nos difficultés à comprendre les rapports que peuvent nouer un texte à une musique et une musique à un texte, l'ensemble à l'intérieur d'une dramaturgie qui doit produire un effet de merveilleux dans le déploiement de la narration d'un mythe.

Ce sont certainement les raisons pour lesquelles Wagner a voulu écrire lui-même ces livrets. À la fois librettiste et compositeur, il crée la notion de drame lyrique et met en scène dans la *Tétralogie* (plus de 15 heures de musique) une synthèse personnelle de différents récits de la mythologie nordique et scandinave. Raisons pour lesquelles encore Richard Strauss fait de ces préoccupations esthétiques, l'objet de sa dernière œuvre scénique : *Capriccio*. Les problèmes de l'écriture poétique du livret et de la composition musicale deviennent alors la trame même d'un drame que le compositeur Strauss et le librettiste Krauss se garderont bien

de résoudre, car, enfin il y a aussi, et ni l'un ni l'autre ne l'ignore, un metteur en scène qui peut sauver ou... perdre une oeuvre.

Que signifient donc que nous soyons restés platoniciens et quel rapport cela pourrait-il avoir avec le mythe et surtout une poétique du mythe ?

La philosophie platonicienne est une entreprise de réduction des problèmes esthétiques aux problèmes métaphysiques de la philosophie d'où la condamnation explicite prononcée par Platon à l'égard des poètes qu'il faut exclure de la cité. On peut se demander si de même l'annexion de l'opéra par le théâtre (et les metteurs en scène de théâtre) ne conduit pas logiquement à une mise à l'écart de ce qu'est une oeuvre lyrique avec sa propre temporalité et sa propre puissance émotionnelle. L'exclusion prononcée par Platon à l'égard des poètes tient d'abord au double statut que Platon croit reconnaître à l'oeuvre d'art. Elle est à la fois imitation et faux-semblants. Toute imitation n'est pas faux-semblant, mais précisément l'imitation que produit l'oeuvre d'art est faux-semblant ; comprenons par là qu'elle cherche à induire en erreur ; d'où l'idée que le poète ne produit que des simulacres (eidolon). En fait, cette thèse engage la métaphysique platonicienne en ce qu'elle s'appuie sur l'hypothèse d'une dualité entre le sensible et l'intelligible et qu'elle valide l'idée d'une participation (méthexis) du sensible à l'intelligible ou monde des Idées (Eidos, forme ou modèle) ; le monde des phénomènes serait un reflet, une imitation des Idées qui en exprimeraient l'essence et qui constituerait en elles-mêmes une totalité ordonnée de manière harmonieuse et donc belle, c'est-à-dire un Kosmos, un monde.

Là est la vérité de la philosophie platonicienne. Nous ne pourrions espérer accéder à la connaissance qu'en nous détournant du monde sensible. Mais si le monde sensible est déjà un théâtre d'ombres duquel notre regard doit se détourner pour accéder à la connaissance véritable, comment ne pas voir alors dans l'oeuvre d'art, non pas le reflet d'une Idée, d'une forme, mais beaucoup plus le reflet d'un reflet, ou mieux l'ombre d'un reflet ou encore l'imitation de ce qui n'est déjà qu'une imitation ; avec cette différence que cette imitation du second degré témoigne non pas de notre condition d'être humain comme être sensible mais de notre condition d'être irrémédiablement limité et fini à travers le plaisir vain et inutile que nous prendrions à contempler les oeuvres et les productions de l'art qui ne seraient alors qu'autant d'illusions. Les oeuvres et les productions de l'art seraient ainsi des artifices qui viennent redoubler inutilement ce qui est et qui égare notre regard, si ce n'est notre esprit.

En effet, le plaisir que nous prendrions à percevoir et contempler les oeuvres de l'art entrerait en concurrence avec l'intellection des Idées et le plaisir tout intellectuel qui lui est lié, en tant que celui-ci serait la promesse d'une libération des contingences sensibles et témoignerait de notre aspiration aux choses éternelles. Or cette connaissance des idées et pour Platon la seule connaissance possible. Elle délivre des pseudo connaissances, celles auxquelles les opinions prétendent, lorsqu'elle se vante d'être vraies, mais aussi celles que les sciences constituent sur des hypothèses qu'il faudrait interroger.

Comment dans ces conditions ne pas voir dans la contemplation de l'oeuvre d'art une imposture, une fascination qui détourne non seulement du vrai, mais du souci même de la vérité ?

Comment ne pas voir dans ce plaisir qu'offre cette contemplation l'obstacle qui interdit la prise de conscience de la nécessité de s'affranchir des apparences pour accéder à la connaissance de l'être même de ce qui est ?

C'est la raison pour laquelle l'imitation du second degré, le reflet du reflet ne sera qu'un simulacre, c'est-à-dire un piège et, qui plus est, un piège qui nous détourne des véritables problèmes de la cité, du souci de l'excellence morale et de l'excellence politique, du juste et du bien souverain, du bonheur des hommes et de la communauté qu'ils forment.

C'est pour ces raisons que non seulement Platon refuse de reconnaître un statut autre que celui de simulacre à l'oeuvre d'art, mais encore qu'il ne reconnaît l'oeuvre d'art que pour l'assujettir à des préoccupations politiques, morales, voire religieuses. L'art devient un objet de propagande qui montre l'exemple moral aux politiques et édifie les hommes et les peuples. D'où l'usage de la censure et des louanges que le philosophe revendique comme son droit le plus strict, mais qu'il pratique à des fins qui sont non pas esthétiques, mais au contraire, morales, politiques voire apologétiques.

C'est ainsi que l'oeuvre d'art chez Platon et le produit d'une "techne", c'est-à-dire d'un savoir-faire, ou encore d'un savoir qui s'assujettit un faire et donc aux finalités inhérentes à ce faire.

Beaucoup plus encore, le problème de la beauté ne sera pas le problème de l'artisan-artiste mais celui de l'amoureux transi qui "procrée et enfante dans la beauté" parce que "la procréation, c'est ce que peut comporter d'éternel et d'impérissable un être mortel". La beauté n'est pas le problème de l'art, mais celui de l'amour, avec ses différents degrés et ses mystères auxquels Diotime, femme de Mantinée est censée initié Socrate, selon les termes rapportés dans le Banquet.

D'où ce paradoxe que la philosophie platonicienne produit. D'un côté, elle met en place le cadre conceptuel à l'intérieur duquel, voire contre lequel, Aristote déploiera sa théorie esthétique. Toute la Poétique d'Aristote vise à fonder cette légitimité de l'oeuvre d'art que Platon lui refuse absolument. D'un autre côté, ce cadre conceptuel est un déni de reconnaissance. L'oeuvre d'art n'a pas de signification en soi, de fin en elle-même, de raison propre, si ce n'est celle que lui octroie la philosophie dans sa réflexion morale et politique. Si l'oeuvre d'art est un problème pour la philosophie, elle n'en est pas un en elle-même.

L'hypothèse ici défendue serait justement de montrer que la difficulté esthétique inhérente à l'opéra en général et à la tragédie lyrique en particulier, tient déjà tout entière dans la résistance platonicienne à reconnaître une valeur en soi à cet objet esthétique par excellence qu'est l'oeuvre d'opéra ; et de montrer que cette difficulté a pu être en partie levée par la manière dont tout simplement la tragédie lyrique s'est emparée du mythe et du merveilleux mythologique et comment par ailleurs elle se désagrège comme genre poétique à partir du moment où elle abandonne le mythe et lui substitue un ailleurs historique ou exotique.

La tentation est grande, en effet, et l'histoire de l'interprétation des oeuvres, de leur représentation et de leurs mises en scène en témoignerait s'il le fallait, d'en avoir une lecture platonicienne et de leur faire dire ce qu'elles ne disent pas en apparence, autrement dit de condamner les apparences et de renoncer à la poétique du merveilleux qu'implique le recours au mythe. Car la tragédie lyrique, comme l'a remarquablement bien montré Catherine Kintzler, s'est constitué dans un face-à-face, voire en réaction contre la tragédie classique. Et ce que la tragédie classique ne montre pas et sous-entend constamment, l'intervention des Dieux, leur magnificence comme leur violence, cet ailleurs à partir duquel l'existence du héros tragique se conçoit et qui en constituerait la vérité, la tragédie lyrique va l'assumer par des moyens artistiques et des exigences scénographiques dont le mythe permettra naturellement le déploiement. Il faut croire au mythe, non seulement le comprendre mais y adhérer jusque dans ses effets les plus improbables et les plus "bluffants". La tragédie lyrique cultivera à profusion le goût de l'illusion et du faux-semblant et même jusqu'au mauvais goût, suscitant non plus le plaisir du merveilleux, mais aussi parfois celui du grotesque et du macabre. Les scènes infernales comme les apparitions divines dont la mythologie regorge, en constituent l'exemple frappant, à tel point qu'il est difficile de ne pas voir en ce point le caractère baroque de la tragédie lyrique qui se permet et exige ce que la tragédie classique aura banni. La tragédie lyrique exige une mise en scène du mythe, elle exige les apparitions de personnages divins et d'êtres maléfiques, elle exige aussi

une multiplicité de lieux, une géographie mythique et extraordinaire, elle obéit à des lois qui sont les lois du merveilleux et qui autorise cet extraordinaire que les lois du monde sensible et de la nature galiléenne nous refusent.

Aristote reste en ce sens la référence incontournable de la poétique du XVII^e et XVIII^e siècle à partir de laquelle une esthétique de la réception de l'oeuvre d'art dans sa spécificité sera possible. Non seulement sa poétique construit une définition de la tragédie qui permet en même temps d'en avoir une compréhension esthétique mais de plus, moyennant quelques transpositions et précautions, elle permet de comprendre les difficultés liées à la tragédie lyrique et notamment son recours au mythe.

C'est en opposition à la pensée platonicienne qu'Aristote part de prime abord de l'affirmation qu'il y a du poétique et pas seulement des poèmes, ou de la poésie. Contre Platon, Aristote en écrivant une Poétique affirme l'autonomie de l'objet esthétique et singulièrement du poétique. Il ne suffit pas d'exposer "au moyen de mètres, même un sujet de médecine ou de physique" et la versification ne signifie pas encore poésie. Si Homère est bien un poète, Empédocle qui pourtant écrit en vers ne l'est pas. "Aussi conviendrait-il d'appeler le l'un poète et l'autre naturaliste (physicien) plutôt que poète". De la même manière ne suffit-il pas de mêler toutes sortes de vers "en mêlant tous les mètres" comme le fait Chérémon pour y reconnaître un poète. Or ce qui fait le poétique, c'est la mimésis.

Mais, précisément, il ne s'agit pas de réduire l'activité poétique à la simple reproduction limitative comme un bon platonicien pourrait le penser. La mimésis concerne aussi bien l'épopée et le poème tragique que la comédie, le dithyrambe, mais aussi plus surprenant, le jeu de la cithare ou celui de la flûte. On peut imiter par le rythme, la mélodie ou le langage. La peinture n'est évoquée que presque incidemment comme s'il ne fallait pas s'égarer quant à la signification du concept de mimésis. La mimésis n'est pas tant reproduction que "représentation dans son sens dynamique de mise en représentation, de transposition dans des oeuvres représentatives (P. Ricoeur, Temps et récit, p. 69). Et, plus loin, Ricoeur précise que la mimésis n'est pas "un décalque d'un réel préexistant", pas plus "quelques redoublements de présence, comme on pourrait encore l'attendre de la mimésis platonicienne". La mimésis est "la coupure qui ouvre l'espace de fiction" (Temps et récit, p. 93). Coupure, c'est-à-dire mise en place d'une séparation d'avec le réel qui ouvre un monde en soi, monde qui n'est pas un monde de choses, mais un monde de "quasi-choses". "L'artisan des mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si" (ibidem, p. 93). Raison pour laquelle Aristote nous donne des exemples de l'art poétique qui implique une dynamique et donc une temporalité. Raison pour laquelle le philosophe pourra associer à la mimésis le muthos, c'est-à-dire non pas tant la fable qu'un récit ou plus exactement "un agencement des faits en système" ou encore "une mise en intrigue".

Par la mimésis, Aristote nous dit donc que l'objet poétique a un mode d'existence qui relève de la représentation fictive et fictionnelle par laquelle il se distingue du réel tout en constituant une quasi réalité, qui obéit donc à un ordre propre avec ses lois mais aussi ses impossibilités qu'il appartient à la poétique de dégager et de définir.

Le caractère fictionnel de la représentation a pour implication l'exclusion par la Poétique "des ouvrages à caractère lyrique (l'élégie, par exemple) où le poète ne chante que ce qu'il ressent ou pense lui-même sans rien feindre à proprement parler" (C. Kintzler, Poétique de l'opéra français, p 31). Ce serait sinon soumettre l'ordre de l'objet poétique à la contingence de la subjectivité d'un poète, c'est-à-dire à une réalité extérieure à l'objet esthétique, qui lui ferait perdre sa nécessité intérieure, et donc sa légitimité esthétique. Raison pour laquelle la fiction mimétique prendra la forme du drame, soit sous une forme épique, soit sous une forme tragique.

Cette exclusion mérite un commentaire car elle constitue pour nous, modernes, une véritable difficulté esthétique, nous qui sommes habitués à voir dans l'oeuvre d'art l'expression d'une subjectivité qui s'avance masquée et dont la réception esthétique passerait par l'interprétation du message censé reposer caché au fond de l'oeuvre. Or rien de tel pour Aristote : le recours à la subjectivité de l'auteur introduirait au contraire la fiction dans la réalité même et par là la dévoierait et lui retirerait sa dimension poétique du "comme si" (sauf à faire du pacte autobiographique un contrat de dupes et de l'autobiographie une fiction qui fait semblant de s'ignorer comme il est aussi possible de lire *Les Confessions* de Rousseau).

L'exclusion du lyrique ne doit cependant pas nous amener à penser qu'elle pourrait se traduire par la mise à l'écart de l'opéra comme genre poétique pour nous. Bien au contraire, le lyrique dans l'expression "théâtre lyrique" ne doit pas être compris comme relevant d'une intervention du poète qui narre ou chante ce qui lui est arrivé. Le théâtre lyrique dans la tragédie lyrique dont l'opéra en général relève, est d'abord "un drame, c'est-à-dire une fiction qui possède la singularité qu'on y chante d'un bout à l'autre". (Poétique de l'opéra français, p 31 C. Kintzler) et le terme "lyrique" traduit une propriété poétique, à savoir que "la musique y est censée renvoyer à autre chose qu'elle-même", (ibidem), d'abord au drame qu'elle se doit de servir.

C'est en ce sens que le mythe peut trouver sa place au coeur du théâtre lyrique. Si le poétique ne peut se réduire à une simple versification et se constitue comme mimésis dans l'agencement d'une intrigue ou muthos, le récit mythique peut alors constituer un objet poétique à condition que se pose le problème de son agencement dans le langage et par la musique. Le théâtre lyrique et bien plus singulièrement la tragédie lyrique à la fin du XVIII^e siècle, vont se constituer par la recherche des moyens mettant en oeuvre la possibilité d'un récit qui trouve en lui-même la nécessité de sa légitimité.

Mais toutes les difficultés n'en sont néanmoins pas levées. Car, en effet, subsiste le problème de savoir pourquoi le mythe fut l'objet du théâtre lyrique et singulièrement de la tragédie lyrique et non celui du théâtre dramatique. Car il y a de ce point de vue une véritable scission et même une opposition esthétique entre le théâtre classique et la tragédie lyrique. Le mythe est d'abord l'objet de la tragédie lyrique ; il ne constitue que l'arrière-fond ou l'horizon de la tragédie classique. Comment expliquer cette différence qui s'est muée en opposition ?

C'est peut-être à partir d'une réflexion sur la réception esthétique de l'oeuvre et sur le sentiment qu'elle suscite qu'on pourra avancer une réponse en ayant précisément recours à la distinction entre le sentiment de la pitié et celui du merveilleux que suggère Aristote lui-même. Pour cela, il est utile de revenir sur la signification et les implications de la reconnaissance par Aristote d'un plaisir lié à la mimésis.

Il faut croire à cet objet fictionnel que constitue l'oeuvre d'art. Que signifie y croire sinon qu'il porte en lui-même une vérité ? L'illusion que dénonçait Platon, du fait de sa nature sensible et artificieuse, révèle pour Aristote une vérité. Pour que nous puissions croire aux faux-semblants des oeuvres d'art, encore faut-il qu'elles soient vraisemblables, qu'elles entretiennent quelque rapport à la vérité, fût-ce sous le mode de l'illusion et de l'apparence. Ainsi Aristote peut-il écrire qu'"imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance" et, ajoute-t-il, cela le distingue de l'animal mais surtout cela constitue pour lui ses premières connaissances. Il y a dans la mimésis une première connaissance. Puis Aristote ajoute que "tous les hommes prennent plaisir à imiter" pour affirmer ensuite que cette connaissance est aussi la source d'un plaisir. La mimésis plairait parce qu'elle donnerait à connaître. Comment Aristote peut-il associer un tel plaisir à une telle connaissance qui ne porte en elle de vérité que ce qu'elle tire d'une mimésis ? C'est le contrat d'un paradoxe qui le légitime : d'abord, nous prendrions du plaisir

à contempler des images dont l'original fait peine à la vue, qui nous répugne ; par exemple des animaux ignobles ou des cadavres. Ensuite, il n'y a de connaissance que de l'universel. Or, il existe des universaux "poétiques" qui se dégageraient de l'opposition "du possible à l'effectif et du général au particulier". Ce qui est possible ne l'est que du point de vue du général. Voilà ce qui distingue le poète de l'historien : celui-ci traite de ce qui a eu lieu, celui-là de ce qui pourrait avoir lieu. Et pour que l'agencement des faits que présuppose le muthos puisse donner l'illusion du possible et du général, il faut et suffit que cet agencement manifeste en lui-même une nécessité garante de la vraisemblance. La réussite de l'intrigue dépend donc de l'aptitude du poète à mettre en connexion les événements selon un ordre nécessaire qui précisément bannit l'invraisemblable. Aussi paradoxal que cela paraisse, la représentation du muthos exige l'absence de recours à l'invraisemblable au nom même du plaisir qui, grâce à ses universaux poétiques que sont le possible et le général, constitue une connaissance. Or, ces universaux nous dit Paul Ricoeur ne sont pas des Idées platoniciennes mais des catégories éthiques et politiques "parentes de la sagesse pratique". "Un trait de la mimésis" est envahi afin de viser dans le muthos non son caractère de fable, mais son caractère de cohérence". Qu'est-ce qui nous permettrait de vérifier et d'affirmer un tel caractère de cohérence et finalement un tel ordre nécessaire ? Précisément, ce plaisir de connaissance qui est ici un plaisir de reconnaissance. "À prendre, conclure, reconnaître la forme : voilà le squelette intelligible du plaisir de l'imitation (ou de la représentation)" (Paul Ricoeur, Temps et récit, p 83). "En regardant les images on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose, comme lorsque l'on dit : celui-là, c'est lui" (Aristote, La poétique, 48 b 16-17).

C'est à partir de ce moment précis que l'on peut concevoir comment s'est effectué un partage entre le plaisir suscité par la tragédie classique et celui provoqué par la tragédie lyrique.

La cohérence de l'intrigue repose sur des universaux "parents de la sagesse pratique" et donc de l'éthique et de la politique. Or qu'est-ce qu'une tragédie ? C'est l'imitation (représentation) d'une action noble menée jusqu'à son terme. Et quel peut être ce terme sinon une catégorie essentielle de l'éthique aristotélicienne et de sa politique, à savoir le bonheur ou son impossibilité : le malheur. Mais la dimension tragique de l'intrigue dépend aussi de la manière dont les personnages révéleront l'excellence ou la faiblesse de leur qualité éthique. Reconnaître cette excellence lorsqu'elle s'affronte aux passions ou aux Dieux, ploie et choit, voilà qui suscite la compassion, la frayeur, voire l'horreur au coeur même du processus de reconnaissance. Le pathos de l'intrigue suscite la souffrance du spectateur d'autant plus que l'intrigue connaît des renversements (métabole), des coups de théâtre (peripeteia) et des reconnaissances. C'est parce qu'il mêle du plaisir à la souffrance et parce que le spectateur ne comprend cette souffrance qu'à la condition d'être capable de reconnaître l'intrigue et l'agencement des faits comme vraisemblables que ce sentiment paradoxal constitue le sentiment tragique. "En suscitant pitié et crainte, (la mimésis) opère la purgation propre à pareilles émotions" (Poétique chp6, 49b27). Ce sentiment paradoxal explique comment un plaisir esthétique peut se concevoir dans la représentation de l'effrayant et de l'horrible. À la limite, le sentiment tragique décrit par Aristote esquisse le sentiment du sublime. La tragédie classique assume ce sublime en confrontant l'excellence d'hommes ou de femmes au caractère élevé à la fortune, aux lois des Dieux qui ne sont pas les lois des hommes. Or, précisément, pour qu'une telle confrontation puisse avoir lieu, une des règles fondamentales de la tragédie classique est qu'elle dissimule au regard du spectateur ce monde des Dieux, ce monde du mythe et cet ordre cosmique implacable. La crainte et la pitié doivent naître de l'agencement des faits, de la nécessité de l'intrigue et non de l'exhibition d'une violence spectaculaire. L'effet tragique sera d'autant plus puissant que sera dissimulée à la vue du spectateur le fabuleux, sa magie, sa violence dont il me prendra connaissance

qu'indirectement. Le mythe est donc par principe dans la tragédie classique ce point aveugle à partir duquel s'agence les faits, s'ordonne l'intrigue, se construit le sentiment d'une fatalité contre laquelle l'excellence du héros ne peut que s'anéantir. C'est à partir de ce point aveugle que peut se développer chez le spectateur un imaginaire mythique et une véritable catharsis. C'est imaginaire mythique s'appréhende d'abord comme sentiments à travers le conflit qui oppose la souffrance humaine, celle du héros tragique, à l'idée d'un ordre cosmique et mythique dont les lois anéantissent celles des hommes. Ce sentiment est un sentiment du sublime, sentiment de déplaisir, d'étonnement, d'effroi mais aussi de pitié et de compassion, et pour cette raison catharsis.

C'est en opposition à ce sentiment et à cette conception du mythe et du mythologique que la tragédie lyrique va constituer une esthétique du merveilleux. Ce que la tragédie classique ne peut pas montrer par principe esthétique, la tragédie lyrique l'exposera à la vue du spectateur en produisant une esthétique du merveilleux, mais précisément avec des moyens et des artifices que ne peut que se refuser la tragédie classique. Car comment montrer les enfers et ses créatures infernales, ces monstres contre nature qui peuplent et hantent l'imaginaire mythologique, comment mettre en scène ses histoires fabuleuses qui défient les lois de la nature et surtout la rationalité moderne dont Galilée et Descartes sont les figures emblématiques sans pour autant trahir le précepte aristotélicien qui condamne le recours au spectaculaire au nom même de la nécessité de la mise en intrigue ? Comment enfin montrer la puissance des Dieux, la magie des êtres maléfiques, mais aussi des palais improbables édifiés en des lieux imaginaires, des grottes enchantées et des forêts inquiétantes qui cachent nymphes, démons, sylphes, sylvains et mauvais esprits ?

La solution consistera dans une sollicitation de tous les arts en vue d'un spectacle total. Il va s'agir de mettre en forme le mythique et le transfigurer par tous les artifices que l'art procure : des machines, des décors, des costumes sans doute et Bérain fut sans doute un maître sans lequel rien n'aurait été possible, mais aussi la musique et le chant et enfin, tout aussi essentiel, la danse et la gestuelle. Ce n'est pas le chant, la musique ou la danse qui prendront prétexte du mythe, ce sera le mythe qui convoquera musique, chant, danse, gestuelle pour se figurer et se manifester, pour se rendre vraisemblable. Aussi est-ce avec le mythe d'Orphée que l'opéra naîtra, Orphée dont le chant séduit non seulement la nature et le cosmos mais subordonne même les Dieux et parmi les Dieux, même Pluton. Aussi une telle mise en forme du mythe ne doit pas juxtaposer des moyens, les accumuler sans ordre et sans nécessité dans la recherche d'effets spectaculaires. Au contraire, sa légitimité se constituera dans son aptitude, conformément à la Poétique aristotélicienne, à rendre compte de sa cohérence par l'artifice d'un processus garantissant l'unité de l'intrigue dans son déploiement. Ce processus sera assuré non seulement par la musique et la danse mais aussi par l'invention (lulliste) de ce continuum musical que constitue l'art du récitatif déclamé ou de la déclamation lyrique. C'est donc un véritable contresens esthétique de négliger le mythe et de n'y voir qu'un support, qu'un prétexte. Il est au contraire le moteur du spectacle parce qu'il légitime les moyens qu'il nécessite pour se produire et les conditions qui vont transfigurer le sentiment tragique en un sentiment du merveilleux. Les artifices que nécessite le déploiement du mythe renversent le drame en provoquant l'étonnement à tel point qu'à partir d'un certain moment le drame devient secondaire. Et Rameau n'y fut pas pour rien, lui qui l'eût pas la chance d'avoir les grands librettistes qu'eurent Lully ou Charpentier. Mais il sut aussi très bien s'en passer comme en témoignent ce qui lui reprocheront son génie, son inspiration mélodique, son talent d'orchestrateur, la richesse de son harmonie, tant et si bien qu'il contribuera à la transformation du genre, voire même à son déclin en compensant par la musique, la danse et le chant, les faiblesses de livrets qui

ne savaient peut-être plus rivaliser avec les grandes tragédies que le XVII^e siècle avait su produire. À une esthétique du merveilleux ou fondée sur l'étonnement et l'enchantement succédera une esthétique du plaisir et du divertissement où le drame sera souvent réduit à sa portion congrue.

Mais en ce sens, si le dénouement de Pirame et Thisbé peut ne pas étonner en 1726, il est fort possible que les raisons pour lesquelles il plut en 1771 furent tout autres et témoignent d'un goût nouveau pour la représentation esthétique des sentiments humains soumis à la nécessité, non des Dieux, ni même du pouvoir politique, mais tout simplement du désir, violent et irréprensible. Car, en effet, le surgissement du monstre au cinquième acte témoigne plus d'une concession au genre de la tragédie lyrique qu'à la nécessité du déploiement d'un mythe puisque précisément le mythe d'Ovide ignore tout recours au monde des Dieux ou aux créatures infernales. La confrontation des humains aux lois des Dieux n'est plus que secondaire; devient essentielle et fondamentale l'intrigue amoureuse, la rivalité des amants qui ne trouvera d'issue que dans le double suicide de Pirame et de Thisbé à la suite d'une méprise fatale. Là est la vérité du désir qui révèle sa loi par la mort à laquelle il les soumet. Là est la vérité de l'intrigue.

À retenir en quatre points :

- 1) le concept de mimésis est à comprendre non pas comme une imitation, copie ou réplique à l'identique mais comme l'activité de composition d'une réalité fictionnelle.
- 2) Le concept de muthos est à comprendre non pas comme une référence nécessaire au merveilleux mythologique ; le mythos est d'abord une mise en intrigue, un agencement des faits, une représentation de l'action, selon des règles et une nécessité qui lui sont propres et qui constituent l'objet de la Poétique.
- 3) La tragédie lyrique se constitue en représentant ce que la tragédie dramatique cache. Le recours au mythe permet de fonder une esthétique du merveilleux en s'opposant à l'esthétique du sublime de la tragédie classique.
- 4) Pirame et Thisbé témoigne de la fin d'un genre. Le rapport au mythique est une concession au genre de la tragédie lyrique telle qu'elle fut définie par Lully et Quinault puisqu'à un merveilleux mythique Francoeur/Rebel et de La Serre préférèrent un merveilleux exotique, celui de l'empire assyrien, un merveilleux qui loin de se situer hors de l'histoire est au contraire d'ordre historique. De même, l'évocation des Dieux est une concession aux genres plus qu'une exigence liée à l'intrigue.

Didier TURPAUD

*Professeur de philosophie
Lycée Léonard de Vinci – Montaigne*

La littérature, Ovide “Les métamorphoses”

“Pyrame et Thisbé” dans les *Métamorphoses* d'Ovide: un art de la dialectique.

Désespérant serait l'amour s'il n'était voué qu'à une mort naturelle, par exténuation des sentiments, ou même violente, dans le feu de la passion. Mais l'art, cet “antidestin” dans lequel le poète met sa foi, ne se résout pas à l'effacement. Et le poème se charge de garder trace du conte d'amour et de mort. Amour, mort, art, les trois moments d'une dialectique dont Ovide s'est fait le spécialiste dans les *Métamorphoses* à travers de nombreuses histoires, ainsi celle de Pyrame et Thisbé qui, remaniée sans doute à partir d'une version plus ancienne, contribue à l'émergence de l'esthétique romanesque.

Le récit s'ouvre sur une opposition: d'un côté l'égale beauté des personnages qui prédispose à l'attirance mutuelle, de l'autre les deux maisons séparées par un mur qui empêche l'union et que vient consolider l'interdit des deux pères. Deux forces contraires se dessinent donc, centripète et centrifuge, au sein d'un espace urbain circonscrit par les hautes murailles de Babylone, champ clos – pour l'instant – de cet affrontement. Une dynamique narrative est enclenchée qui se développera jusqu'à son paroxysme.

Conformément au principe de réversibilité des contraires, le mur séparateur permet par la fissure la communication des amants: la fermeture se mue en ouverture. Cette fissure cachée n'est-elle que malfaçon des maçons ou matérialise-t-elle la puissance des désirs convergents, l'amour étant fort comme le mur? En tout cas le regard amoureux s'infiltre dans la fente et les doux propos se substituent à l'impossible attouchement.

Telle est la passion de ces deux êtres gorgés de sève: leurs corps ne se frottent qu'à la paroi rugueuse et glacée! Leur allocution conjointe au mur s'effectue sur le mode de la déploration, vaine rhétorique qui ne fait qu'exacerber leur tourment nocturne. Et le temps efface la nuit solitaire et fait répéter le lamento carcéral. La métaphore de la prison est ainsi une invite à la délivrance et le plan de fuite est soigneusement préparé: dès lors l'amour devient transgression des limites.

Le cadre protecteur de la civilisation éclate et l'échappée champêtre s'avère immédiatement inquiétante. Le refuge choisi est en effet lui aussi placé sous le signe de la dualité. Le “locus amoenus” cher à la bucolique gréco-latine, avec sa fontaine désaltérante, ses fruits purs comme neige et son arbre marquant le nouvel axe du monde, est démenti par le tombeau qui signale d'emblée la présence de la mort et confirme ainsi ce décentrement de l'histoire.

La nuit et ses sortilèges renforcent ce point de bascule du récit; et Thisbé, comme de Charybde en Scylla, fuit du tombeau vers un antre obscur, deux espaces qui construisent le topos contraire du “locus terribilis” qu'anime en l'animalisant la lionne sanguinaire. Le poème bucolique et élégiaque s'est alors métamorphosé en film d'épouvante, car c'est bien l'Antiquité, d'Homère à Ovide, qui a inventé le cinématographe. L'apparition de la lionne, presque infernale – on pense aux gueules écumantes de Cerbère au livre VII des *Métamorphoses* – nous plonge, bien loin de la sécurité urbaine, dans la violence du monde sauvage, qu'image picturalement la gueule ensanglantée sous un clair de lune cauchemardesque.

Viennent la méprise et ce chassé-croisé empreint d'ironie tragique que théâtraliseront Shakespeare et Théophile de Viau. C'est le voile qui assure l'efficacité dramatique de la scène: fidèle à la leçon d'Aristote dans la *Poétique*, Ovide en fait l'instrument des “péripéties” et des “reconnaisances”. Sur un plan romanesque on notera la symétrie narrative: le suicide consécutif des deux amants est empreint d'une dimension érotique suggérée, notamment à travers le symbole de l'épée que l'amante se plonge dans le corps presque avec délectation. La scène se

donne ainsi à lire comme point de fusion de l'“amor” (v. 150) et de la “mors” (v. 152), la paronymie des signifiants reflétant l'osmose des signifiés.

Revenons sur le geste de Pyrame. La comparaison explicite avec la conduite d'eau, spécialité romaine, déguise-t-elle la pulsion du désir dans la force du jet sanguin ? Masque pudique ou bien outrageuse hyperbole ? Cet imaginaire liquide est surtout d'inspiration héraclitéenne (“tout s'écoule et rien ne demeure”) et dans ce passage où toutes les humeurs s'épanchent et se confondent – larmes et sang mêlés – la poésie dit la vie en sa fluidité même.

Dans ce drame cosmique où l'amour et la mort se livrent leur éternel combat, où la dualité tend vers l'unité, où l'altérité se mue en identité (la dialectique em-pédocléenne animant les *Métamorphoses*), deux éléments viennent redoubler la symbolique du récit, l'un dans l'ordre de la culture, l'autre dans celui de la nature : le voile et les mûres. De blancs ils deviennent noirs en passant par la pourpre pour figurer les étapes d'une histoire qui ne sont que les facettes d'une même réalité : l'amour virginal, la passion en acte et le trépas. Et l'ambivalence du sang répandu outrancièrement dans le poème marque l'écriture paroxystique d'Ovide. Entre le blanc de l'idylle et le noir du deuil, le rouge confond l'amour et la mort en un moment extatique.



Ludwig Gottfried,
P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon...
Historica Moralis Naturalis Ekphrasis
(Frankfort, 1619)



George Sandys,
Ovid's Metamorphosis,
Illustration Savery-Clein
(Londres, 1632 [cf. Henkel 99-100])

Ainsi la fable réconcilie la nature et la culture en un mouvement unique, celui de la vie que révèle l'œuvre entière des *Métamorphoses*. Pour se vivre, l'amour a dû fuir les interdits de la civilisation ; découvrant sa propre sauvagerie figurée par la lionne, il s'est abîmé dans la mort. Mais cet amour en tant que retour à la nature arrose de son sang et fait fructifier l'arbre de vie, et réintégré dans la culture il est recueilli et comme cristallisé par l'urne commune qu'est le poème pérenne. OVIDE- Les Métamorphoses.

Livre IV, (vers 43 à 166) Histoire de Pyrame et Thisbé.
Exploitation pédagogique.

En français, dans l'enseignement secondaire, l'œuvre d'Ovide, les *Métamorphoses*, est citée dans les Programmes de 6^e du collège comme faisant partie des textes à lire issus de l'héritage antique, parmi d'autres œuvres patrimoniales telles que *La Bible*, *L'Odyssée*, *L'Énéide*. A l'autre extrémité de la chaîne, en classe de terminale Littéraire, nous retrouvons l'œuvre d'Ovide, dont les Livres X à XII sont au programme de l'épreuve de Littérature pour deux années.

Intérêt de l'épisode

Quand on observe les épisodes des *Métamorphoses* sélectionnés dans six manuels de 6^e, on constate que ce sont souvent les mêmes légendes qui sont reprises : Deucalion et Pyrrha (3), Arachné (3), Apollon et Daphné (2), Dédale et Icare (2), Echo et Narcisse (2). Les autres épisodes (Orphée, Philémon et Baucis, Persée et Andromède, Cadmus et Harmonie, Latone et les paysans, Macareus racontant à Enée les aventures avec Circé) n'interviennent qu'une fois. De la même façon l'histoire de Pyrame et Thisbé n'est convoquée qu'une fois, à titre d'évaluation de séquence. On peut s'interroger sur le peu de succès de cet épisode dans la sélection scolaire, lequel a pourtant inspiré largement l'iconographie à travers les siècles. Sans doute cette histoire d'amour tragique présente-t-elle un intérêt limité pour de jeunes élèves. Mais c'est l'absence de métamorphose véritable qui peut davantage justifier ce non-choix : l'arbre qui porte des fruits d'une blancheur de **neige** ("niveis pomis") ne se transforme qu'en arbre portant des fruits **sombres** ("arbori fetus in **atram** vertuntur faciem"). Le poète semble donner à l'épisode un aspect vraisemblable ¹, qui enlève toute forme de surnaturel à ce semblant de métamorphose : les fruits rougissent d'abord au contact du sang. A peine peut-on déceler une résonance merveilleuse à travers le changement de couleur pérenne. Si la scène de la mort des amants a, par son aspect visuel, fortement marqué l'imaginaire pictural, l'épisode tout entier est fondé sur une méprise tragique, propre au théâtre et il n'est pas étonnant que des écrivains aient été tenté à le reprendre et l'inscrire dans cette forme générique : ainsi Théophile de Viau en a-t-il fait une pièce, intitulée *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*. On ne peut s'empêcher aussi de songer à la parodie qu'en propose Shakespeare à la fin de sa pièce, *Le Songe d'une Nuit d'été*. Le topos des amours contrariées par les ascendants, pour de multiples raisons, se retrouve, de surcroît, aussi bien dans les comédies que dans les tragédies.



Le Metamorfosi, traduction A. dell'Anguillara,
Illustration Giacomo Franco
(Venise, B. Giunti, 1584 [cf. Henkel 96-99])



Samuel Garthetal., traductions,
Ovid's Metamorphoses, Première édition.
(Londres, 1717)

C'est sans doute la scène initiale de l'échange à travers la fente du mur qui fonde le mieux la dimension poétique de l'extrait. Peut-être Zola songea-t-il à cet épisode dans *La Fortune des Rougon* quand il imagina l'échange entre Miette et Sylvere à travers l'eau du puits mitoyen, par reflet interposé. Sylvere et Miette, furent voués eux aussi à un destin tragique.

On peut se questionner aussi sur la morale, qui pourrait être comprise par de jeunes élèves. Il y a une forme d'injustice – pourrait-on dire sociale ? – qui frappe les deux héros puisqu'on ne connaît même pas les motifs des parents qui s'opposent à cet amour. La métamorphose, de surcroît, ne touche pas les deux protagonistes. Seul le désir de Thisbé d'être unie dans la mort à Pyrame est pris en compte par les dieux. En ce sens, les dieux comme les pères des deux amants se laissent fléchir par leur destin tragique en acceptant de réunir leurs cendres dans une même urne. L'arbre aux fruits rouges demeure le seul témoin de cette histoire fatale.

Contemporain du Principat qu'établit Auguste en 27 a. C. sur les ruines de la République romaine, Ovide (43 a. C.-17 p. C.) est de ces esprits libres et lucides dont la destinée s'inscrit dans leur œuvre même. Sa vie et sa poésie en effet se reflètent l'une l'autre, en un parcours qui va de la lumière des premiers recueils d'élégies, érotiques ou sentimentales (*les Amours*, *les Héroïdes*, *l'Art d'aimer*), à l'ombre des derniers (*les Tristes* et *les Pontiques*) qui déplorent l'exil sur les bords de la mer Noire et lancent un appel désespéré au Prince sourd et muet.

A la croisée des chemins, deux œuvres diversement orientées : les *Fastes*, poème didactique sur l'histoire religieuse de Rome, tenteront de participer à l'idéologie restaurationniste d'Auguste, mais les *Métamorphoses* par anticipation dépassent ce cadre national en ouvrant la création poétique à la totalité de l'espace et du temps. En quinze livres et plus de douze mille vers, le poète reconstitue, sur le mode du merveilleux épique, le mouvement du monde, de sa naissance et de son développement mythiques jusqu'au présent historique et explore l'univers animé par le processus de métamorphose, force cosmique qui informe et réforme sans cesse le réel.

Un tel élan créateur, de la nature comme de l'art, ne peut se soumettre à la loi politique du nouvel ordre augustéen et le conflit aboutit à la relégation d'Ovide à Tomes en 8 p. C. "Je suis maître de moi comme de l'univers", proclame l'Auguste de Corneille : Ovide attendra vainement sa clémence. Si le Prince a vaincu temporellement le Poète, celui-ci l'emporte par l'esprit et c'est sa voix, à la fin du poème, qui parvient jusqu'à nous : "Enfin, je l'ai achevé cet ouvrage que ne pourront détruire ni la colère de Jupiter, ni les flammes, ni le fer, ni la rouille des âges ! [...] Et s'il est quelque chose de vrai dans les présages des poètes, ma renommée traversera les siècles ; et, par elle, je vivrai."

F. Migeant

*Professeur de Lettres classiques
Lycée A. Briand - Saint-Nazaire*

Pistes pédagogiques

En français

On peut s'interroger sur l'aspect culturel de l'épisode : en quoi cet extrait participe-t-il de textes appelés communément "fondateurs" ?

Ainsi analysera-t-on le pouvoir des dieux dans l'épisode, mettant en parallèle la façon dont ce pouvoir s'exerce ici et ses manifestations dans d'autres épisodes : Arsippé qui raconte cette histoire tout en continuant à filer alors qu'il est interdit de travailler lors des bacchanales, refuse le culte de Bacchus et sera transformée ainsi que ses sœurs en chauve-souris. Elle sera punie alors que les dieux sont cléments pour nos deux héros. La punition n'est pas l'objet d'une transcendance, dans l'histoire spécifique de Pyrame et Thisbé.

La dimension narrative avec sa progression est à analyser ; on pourra y étudier :

- Les éléments d'exotisme
- Tout ce qui renvoie à la terreur ou à l'horreur

Certains éléments étant narrés brièvement, les élèves pourront les développer : à titre d'exemple, on fera imaginer la fuite de Thisbé devant l'animal, en demandant de décrire l'héroïne à ce moment précis de l'histoire.

L'absence de frontières entre les genres peut aussi attirer l'attention des élèves : l'œuvre étant inscrite dans le genre poétique, l'extrait possède aussi une dimension romanesque qui n'est pas sans rappeler celle des romans alexandrins. On

ne manquera pas de remarquer sa théâtralité, laquelle serait à étudier. Du côté de la production, on pourrait aussi :

- faire imaginer un décor, une mise en scène
- faire créer un dialogue entre les personnages ou des monologues respectifs.

Au collège comme au lycée, si l'épisode peut faire l'objet d'un travail sur les genres comme on vient de le voir, il peut également donner lieu à un travail sur les registres (les niveaux de langue au collège), aussi bien en réception qu'en production.

Les différents registres sont présents : tragique, élégiaque et pathétique, dramatique, voire épique à travers les formes de l'excès et la présence des dieux. Les plaintes des deux héros pourraient constituer l'objet d'un travail de création, l'épisode étant assez elliptique sur ce point.

Tout ou partie de l'épisode a aussi sa place dans un corpus de textes thématique, que ce soit sur la rencontre amoureuse ou sur les amours malheureuses.

En terminale, tout un travail peut être accompli, d'échos et de différenciation entre certains épisodes des Livres X à XII et l'histoire tragique de Pyrame et Thisbé : les amours tragiques d'Orphée, de Ceyx et Alcyone, etc.

En latin

Ovide peut être étudié au collège à tous les niveaux :

- en cinquième et quatrième, l'auteur est abordé dans le cadre de la narration et de la description, ces deux formes de discours étant au programme ; le mythe figure parmi les thèmes à étudier, de même que l'histoire naturelle et les récits merveilleux sur les animaux ;
- en 3^e, Auguste et le principat, le mécénat, la production artistique et leur significations politiques sont des sujets explicitement inscrits dans les programmes.

Au niveau du lycée, Les Métamorphoses trouveraient leur place en classe de terminale, à travers le mythe de l'âge d'or et l'idéalisation du passé. Mais on ne peut vraiment dire que cet épisode des Métamorphoses s'y réfère. D'autres œuvres d'Ovide peuvent être étudiées en classe de 1^{re}. Une sensibilisation à l'accentuation et à la métrique peut être ébauchée.

Au collège comme au lycée un travail de comparaison de traductions s'impose : au collège, pour faire percevoir comment certains groupes syntaxiques peuvent être rendus différemment ; au lycée pour trouver, à partir d'une traduction élégante et parfois éloignée du texte, les éléments grammaticaux qui ont pu fonder tel choix de traduction et in fine d "interprétation" du texte original.

Lélia Le Bras, IA IPR de Lettres

¹ Note : On pourra se référer à l'article d'Anne Videau intitulé "Pyrame et Thisbé dans Les Métamorphoses d'Ovide : l'élégiaque, tragique de l'éros et l'épique, romanesque de l'éros ?" et disponible sur la revue en ligne, *Interférences (Ars Scribendi)*, 2003.

L'iconographie autour du mythe

Depuis le Moyen Âge le mythe de Pirame et Thisbé a inspiré de nombreux artistes. On trouve des représentations aussi bien dans le domaine de la peinture que dans celui des estampes et du dessin ou encore sur des émaux et de la faïence. Les quelques exemples ci-après permettront d'apprécier la richesse de l'iconographie qui entoure ce mythe et les différentes traductions que les artistes en ont fait.

*Les malheurs
de Pirame et Thisbé*
Période: XIX^e siècle
Conservation: Photo RMN
©Thierry Le Mage
Bois de fil, papier, pochoir



*Pyrame et Thisbé, leurs
malheurs dans leurs amours*
Période: XIX^e siècle
Conservation: Photo RMN
©Jean-Gilles Berizzi
Bois de fil, estampe colorisée



Pyrame et Thisbé
Heinrich Aldegrever
Burin
11,4 x 7,4 cm
Monogrammé et daté 1553
Conservation: Legs Wittert (1903)

Cette estampe fait directement référence au récit de Pirame et Thisbé extrait des *Métamorphoses* d'Ovide (Livre IV/55-166). La scène choisie ici par Aldegrever est le moment où Thisbé découvre Pirame mort et s'apprête à se donner la mort. A la différence des représentations habituelles de l'époque Aldegrever choisit de présenter les deux amants entièrement nus.

Au premier plan et au centre de la composition Thisbé se tient debout, un poignard dans la main droite avec un geste qui indique qu'elle s'apprête à se l'enfoncer dans la poitrine. Le bras gauche touche ses cheveux, sa jambe gauche est pliée avec le pied légèrement en arrière, les formes du corps dénudé sont arrondies ce qui semble indiquer qu'Aldegrever souhaite faire référence aux statues grecques et romaines. A ses pieds, Pirame, couché, paraît mort. L'expression de son visage est particulièrement forte mais sa position appuyée sur un objet ne paraît pas naturelle. Les deux personnages sont placés à côté d'une fontaine, à l'arrière-plan, à gauche un paysage boisé occupe la perspective tandis qu'à droite, on voit une lionne dévorant un morceau de tissu. Une inscription en haut à gauche nous précise de qui il s'agit : *Thisbe, ob mortem pyrami sui proci, se ipsam gladio confodit*.

Pistes pédagogiques :

- retrouver les différents éléments qui fondent le récit
- identifier les particularités liées à l'interprétation du mythe par Aldegrever
- caractériser les références culturelles
- comparer avec d'autres représentations
- imaginer une autre représentation du mythe



Nicolas Poussin
Paysage avec Pyrame et Thisbé - 1651
Huile sur toile, 192,5 x 273,5 cm.
Städelsches Kunstinstitut, Francfort



(Détail)
Ce tableau a été exécutée en 1651 pour le compte de Cassiano dal Pozzo (secrétaire du cardinal Francesco Barberini), amateur d'art exigeant et grand admirateur de Nicolas Poussin.

Ici le peintre met en scène le double suicide de Pyrame et de Thisbé. Le terrible drame qui vient de précipiter les jeunes gens dans la mort ne semble pas se suffire à lui-même, le peintre plonge de surcroît les deux amants au sein d'un terrible chaos naturel. Le ciel témoigne de la violence d'un orage. Les vents balayent les airs, secouent les arbres et les nuages semblent fuir. Le déchainement de violence des éléments naturels paraît faire échos à la violence du drame humain qui se joue entre les deux amants. Mais dans sa composition Nicolas Poussin fait passer l'histoire des amants au second plan et donne au "paysage orageux" le rôle du personnage principal.

Pistes pédagogiques :

- la place des personnages dans le tableau
- la fonction des éléments naturels qui les entourent
- la symbolique
- le style
- imaginer un "univers fantastique" dans lequel pourrait se dérouler le drame

Les représentations de Pyrame et Thisbé à travers les siècles

Dans l'Antiquité



Pyramus and Thisbe
Mur de la maison romaine de Lorelius Tiburtinus
Conservation : Pompei, Italie

Au Moyen Âge



Pyrame et Thisbé
Artiste : École allemande d'après Solis Virgil
Dessin
Conservation : Paris ; Musée du Louvre département des Arts graphiques

Au XVI^e siècle



Assiette: Pyrame et Thisbé, émail bleuté
Faïence, majolique
Photo RMN - ©Gérard Blot



Plaque carrée: Pyrame dans une couronne circulaire,
armes de Langeac
Limosin Léonard (vers 1505-1575)
Émail (technique), émail peint
Photo RMN - ©Hervé Lewandowski



Assiette: Pyrame et Thisbé
Atelier de Xanto Avelli, Italie,
Marches, Urbino Décor de grand feu, faïence
Photo RMN - ©Martine Beck-Coppola



Coupe sur pied bas. "Pyrame et Thisbé"
Baldassare Manara - Faïence
Photo RMN - ©Bulloz

Au XVII^e siècle



Pyrame et Thisbé
Artiste: Vignali Jacopo (1592-1664)
Conservation: Photo RMN - ©Thierry Le Mage
Dessin sur papier préparé gris, pierre noire



Pyrame et Thisbé
Artiste: Gautherot Claude (1729-1802)
Huile sur toile
Conservation: Photo RMN - ©Georges Poncet

Au XIX^e siècle



Pyrame et Thisbé
Conservation: Photo RMN - ©Thierry Le Mage
Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires

Au XX^e siècle



Thisbe or the Listener
Artiste: Waterhouse, John William (1849-1917)
Conservation: collection privée

II

La musique
de 1607 à 1770

Chronologie et repères musicaux



- 1607 : Mantoue, représentation de l'Orféo "Favola in musica" de Monteverdi. "Un morceau qui sera absolument unique car tous les participants parleront musicalement et l'on dit que cela sera très réussi..."⁹⁴.
- 1618 : Paris, pour la première fois les "Vingt quatre violons ordinaires" de la musique de la chambre sont mentionnées dans les registres des étrennes royales. Les Vingt quatre violons du roi ne seront dissous qu'en 1761.
- 1632 : Le 25 novembre, Florence : naissance de Giovanni Baptista Lully.
- 1637 : Venise, inauguration premier théâtre d'opéra destiné au public.
- 1642 : Venise, création de du dernier opéra de Monteverdi : L'Incoronazione di Poppea.
- 1643 : Paris, naissance de Marc-Antoine Charpentier.
- 1643 : Le 29 novembre, Venise : mort de Claudio Monteverdi.
- 1648 : Paris, constitution des "petits violons" ou petites bande, orchestre de la musique de chambre, attaché à la personne de Louis XIV. La petite bande deviendra rapidement la rivale des vingt quatre violons du roi.
- 1653 : Paris, Jean-Baptiste Lully est nommé compositeur de la musique instrumentale du roi. Louis XIV lui confie la direction de ces petits violons.
- 1657 : Le 15 décembre, Paris : naissance de Michèle Richard de Lalande.
- 1661 : Paris, Lully est nommé surintendant de la musique de la chambre du roi. Il obtient ses lettres de naturalisation au mois de décembre.
- 1664 : Versailles : les divertissements donnés pour les fêtes des plaisirs de l'île enchantée permettent la première collaboration entre Molière et Lully à l'occasion de la présentation du ballet Le mariage forcé.
- 1669 : Paris, création de la première Académie royale de musique.
- 1670 : Chambord, création du bourgeois gentilhomme, comédie ballet de Molière et Lully.
- 1673 : Paris, création de Cadmus et Hermione de Lully sur un livret de Philippe Quinault.
- 1674 : Paris, l'Académie royale de musique s'installe au théâtre du Palais-Royal. Lully crée sa deuxième tragédie lyrique Alceste et compose quasiment une tragédie en musique pour chaque nouvelle saison jusqu'à sa mort.
- 1678 : le 4 mars, Venise : naissance d'Antonio Vivaldi.
- 1683 : Dijon, naissance de Jean-Philippe Rameau.
- 1685 : Eisenach, naissance de Jean-Sébastien Bach.
- 1685 : Halle, naissance de George Friedrich Haendel.
- 1687 : Le 22 mars, Paris, Jean-Baptiste Lully décède d'une septicémie.
- 1689 : Paris Michel Richard de Lalande est nommé surintendant de la musique de la chambre du roi.

- 1697 : Le 24 octobre, Paris, l'Europe galante d'André Campra est créé à l'Académie royale de musique. Ce ballet marque l'apparition d'un nouveau genre dramatique français qui sera dénommé "opéra-ballet".
- 1698 : Paris, Marc Antoine Charpentier est nommé maître de musique de la Sainte-Chapelle. Il conservera son poste jusqu'à sa mort.
- 1698 : Le 21 septembre, Paris, naissance du compositeur François Francoeur.
- 1704 : Le 24 février, Paris, mort de Marc Antoine Charpentier.
- 1701 : Naissance du compositeur François Rebel.
- 1714 : le 2 juillet Erasbach (Bohême) naissance de C.W. GLUCK
- 1717 : Coethen, Jean-Sébastien Bach est nommé maître de chapelle et directeur de la musique de la chambre du prince Léopold.
- 1720 : Londres, création de l'Académie royale de musique par Haendel.
- 1723 : Leipzig, Jean-Sébastien Bach est nommé cantor de la Thomasschule.
- 1726 : Le 18 juin, Versailles, mort de Michel Richard de Lalande.
- 1726 : Le 15 octobre, création de l'opéra Pirame et Thisbé à l'Académie royale de musique.
- 1733 : Le 1^{er} octobre, Paris, création à l'Académie royale de musique de la première tragédie lyrique de Jean-Philippe Rameau Hippolyte et Aricie.
- 1735 : Le 23 août Paris, création à l'Académie royale de musique des Indes galantes de Jean-Philippe Rameau. "En 1735 les Indes galantes paraissent d'une difficulté insurmontable ; le gros des spectateurs sortait en déclamant contre la musique surchargée de doubles croches, dont on ne pouvait rien retenir. Six mois après, tous les airs depuis l'ouverture jusqu'à la dernière gavotte furent parodiés et sus de tout le monde."⁵
- 1741 : Le 28 juillet, Vienne, mort d'Antonio Vivaldi.
- 1750 : Le 28 juillet Leipzig, mort de Jean-Sébastien Bach.
- 1752 : 1^{er} août Paris représentation de la servante maîtresse de Pergolèse. Début de la "querelle des bouffons" - Diderot fonde l'Encyclopédie.
- 1753 : Novembre Paris, parution de la Lettre sur la musique française de J.J. Rousseau.
- 1756 : Le 27 janvier, Salzbourg, naissance de W.A. Mozart.
- 1762 : Le 5 octobre Vienne, création d'Orphée de Gluck.
- 1767 : Le 26 novembre à Paris, parution du dictionnaire de musique de J.J. Rousseau (rédigé à partir de 1755).
- 1770 : 16 décembre Bonn, naissance de Beethoven.
- 1771 : Le 5 février Paris ; dernière version de Pirame et Thisbé.

⁴ Denis Morrier - *Chroniques musicales d'une Europe baroque* - extrait d'une lettre de l'officier Carlo Magni à son frère Giovanni daté du 23 février 1607.

⁵ D'après Louis de Cahussac dans l'article Expression de l'encyclopédie de Diderot et d'Alembert.



Les caractéristiques musicales

1607, une date importante : la première représentation de l'*Orfeo* de Monteverdi considéré comme le premier opéra dans l'histoire de la musique. A la suite d'*Euridice* "pièce de théâtre en musique" de Jacopo Peri créée à Florence en 1600, Vincent I^{er}, duc de Mantoue et Montferrat, commande à Monteverdi une œuvre qui "éblouisse encore plus par sa splendeur et son raffinement". Monteverdi va mettre sept ans à composer son opéra dans lequel il réussit une synthèse efficace des différents styles de l'époque. Tout d'abord il utilise le discours simple et fleuri du madrigal italien pour traiter les parties de chœurs mais il enrichi sa simplicité harmonique par des "dissonances" qui mettent en valeur les effets dramatiques du livret. Les parties instrumentales elles, sont fondées sur le contrepoint savant de l'école franco flamande. Le style *récitativo*, le *recitar cantando*, est la nouvelle façon de traiter un texte en musique en faisant déclamer au chanteur une monodie simple sur un accompagnement réduit, dit "basse continue". C'est l'élément essentiel de l'œuvre de Peri mais utilisé de manière excessive. Euridice, presque essentiellement construit sur des récitatifs souffre d'un trop grand dépouillement. Monteverdi va au contraire savoir parfaitement adapter le récitatif au discours dramatique. C'est la rencontre de ses trois influences qui va donner naissance à l'opéra.

Avec l'*Orfeo* Monteverdi réussit pour la première fois la synthèse parfaite entre l'intrigue, le texte, le chant et la musique instrumentale. Sous forme d'esquisses on y trouve déjà toutes les grandes caractéristiques qui régissent encore de nos jour l'opéra : une fanfare d'introduction (l'ouverture), des chœurs, des ensembles, des grandes scènes solistes et des intermèdes instrumentaux. Ce nouveau genre fondé sur une action dramatique et son expression musicale est le reflet des préoccupations essentielles de l'époque.

L'idée centrale de l'époque baroque est la représentation musicale des passions et des états d'âmes. Dans son *Traité des passions de l'âme* (1649) Descartes énonce les six passions fondamentales : l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse. "Chacune d'elles connaît des combinaisons et des nuances innombrables." Déjà dans la musique de la fin de la renaissance le madrigal italien s'efforce d'exprimer le contenu affectif du texte. Pour la joie, on utilise le majeur, les consonances, le registre aigu, le tempo rapide. Pour la tristesse, le mineur, la dissonance, le registre grave le tempo lent. À l'époque baroque l'exécution va contribuer elle aussi à exprimer les passions, de même que les instruments et les tonalités, l'ensemble utilisant une forme hautement stylisée.

Le style baroque se caractérise notamment par l'importance du contrepoint puis par une harmonie qui s'enrichit progressivement, par une expressivité accrue, par l'importance donnée aux ornements, par la division fréquente de l'orchestre avec basse continue, qui est nommé *ripieno* et un groupe de solistes qui est le *concertino* et par la technique de la basse continue chiffrée comme accompagnement. C'est un style savant et sophistiqué.

Le baroque possède aussi beaucoup de contrastes : les oppositions notes tenues/notes courtes, graves/aiguës, sombres/claires (un accord majeur à la fin d'une pièce mineure)... ou encore l'apparition du concerto (de l'italien *concertar* "dialoguer") qui met en opposition un soliste au reste de l'orchestre (le *tutti*), l'opposition entre pièces d'invention (prélude, toccata, fantaisie) et pièces construites (fugue).

Par opposition aux innovations structurelles de la renaissance la musique baroque apporte un certain nombre d'éléments nouveaux qui sont l'expression d'une évolution interne : **la basse continue, le style concertant et l'harmonie tonale majeure-mineure**. Parallèlement vont se développer les grandes formes instrumentales et le genre de l'opéra.

La basse continue est le fondement harmonique de la musique baroque. Il s'agit d'un élément essentiel du langage musical de l'époque. Une ligne de basse ininterrompue (*basso continuo*) avec des harmonies implicites réalisées à vue par l'instrumentiste et qui sert de soubassement aux voix concertantes. En fait elle désigne une pratique d'improvisation à partir d'une basse écrite, chiffrée ou non. Elle est réalisée par des instruments monodiques graves (violoncelle, viole de gambe) qui jouent la ligne de basse écrite et par des instruments polyphoniques (clavecin, luth, orgue) qui réalisent l'harmonie en fonction des chiffres indiqués sur la ligne de basse. La basse continue naît avec la monodie accompagnée à la fin du XVI^e siècle en Italie mais ne s'impose en France qu'à partir des années 1650. Elle permet l'invention de l'opéra, du style concertant et des nouvelles formes instrumentales et vocales.

Le style concertant se retrouve dans tous les genres et pas uniquement dans le concerto. Il correspond à une individualisation des différentes voix, encore accrue par les libertés que permettent à l'époque l'improvisation et l'ornementation. Les voix concertantes, indépendantes les unes des autres mais entendues simultanément, trouvent l'unité de leur jeu dans les harmonies qu'elles forment au-dessus de la basse continue.

Les tonalités majeures et mineures vont s'affranchir progressivement des modes ecclésiastiques et s'organiser à partir de la mise en place des accords parfaits. Dans son *Traité de l'harmonie* (1722) Rameau développe pour la première fois l'idée d'une harmonie fonctionnelle et pose ainsi les bases du langage musical classique.



Charles de La Fosse, Paris 1636-1716
"Vénus demandant les armes à Vulcain pour Enée" - 1690-1700
 Musée des Beaux-Arts de Nantes © Photo RMN - Gérard Blot

La musique lyrique française à partir de 1750

Durant toute la deuxième moitié du XVIII^e une intense activité musicale se développe à Paris. A côté du domaine instrumental dans lequel se multiplient les symphonies et les œuvres pour claviers, le théâtre connaît une période de prospérité et voit de nombreuses créations.

L'Académie royale de musique devient rapidement un foyer de création musicale de premier ordre. 1749 marque une année de rupture dans l'organisation administrative de l'Académie royale de musique. Cette année là, le Roi décide de confier l'administration de l'institution aux "*sieurs prévôt des marchands et échevins de la ville de Paris*", c'est-à-dire à un corps public. C'est dans ce cadre que les compositeurs Francoeur et Rebel en assureront la direction entre 1757 et 1767. L'Académie royale de musique assure une stabilité d'emploi appréciable pour les artistes mais la programmation est souvent difficile car elle est liée à l'intervention des autorités royales ou ecclésiastiques et se doit de suivre du goût du public. Malgré tout, les directeurs successifs ont su surmonter ces diverses contraintes et offrir un répertoire d'une grande diversité fait de grandes tragédies lyriques, de ballets tout en faisant aussi une place à la forme plus nouvelle de l'opéra comique. En 1780 la situation financière de l'Académie royale de musique est catastrophique et le roi (Louis XVI) décide de placer l'académie sous son autorité directe et de la faire diriger collégialement par un comité composé d'un directeur général et d'une partie du personnel artistique.



"Réunion de Musiciens" F. Puget - Louvre

A la différence de la fin du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e siècle, la période ne connut pas de grand maître tel que Lully à l'exception de Rameau. Il faudra attendre l'arrivée à Paris de Gluck et la création d'*Iphigénie en Aulide* en 1774 pour retrouver une véritable dynamique dans le domaine de la scène lyrique. Les différents succès que rencontre Gluck lors de sa présence à Paris font aussi naître des polémiques menées par les partisans de l'ancienne école italienne. Gluck cherche à modifier en profondeur la musique dramatique et expose les principes de sa réforme dans la préface d'*Alceste* en 1767 : resserrement de l'action lyrique en trois actes et suppression du prologue, conception nouvelle de l'ouverture comme une préparation directe à l'atmosphère du drame, renouvellement dans l'écriture des voix (simplification du chant en réduisant les ornements) suppression des ritournelles instrumentales pour respecter le mouvement dramatique. Tous ses efforts tendent vers la simplification, la recherche de l'unité et de la vérité dans l'expression. A la fin du XVIII^e siècle Gluck s'impose comme le grand réformateur du théâtre lyrique et ouvre la voie aux grands dramaturges du XIX^e.



Robert Tournières
La Barre et autres musiciens (1710)
Londres, National Gallery

Pistes pédagogiques :

Pratiques d'écoute

C.W. Gluck

Orphée et Eurydice :

Acte II - Air d'Orphée "Che puro ciel"

- mettre en évidence l'originalité de l'accompagnement
- comparaison avec le traitement du mythe par Monteverdi (texte/musique etc..)

Ecouter aussi l'Acte III - Air d'Eurydice et duo "*Che fiero momento*"

Iphigénie en Tauride :

Acte II – la folie d'Oreste Air Le calme entre dans mon cœur

- mise en évidence de l'orchestration et de l'expression qui en résulte
- comparaison avec l'expression du texte

Ecouter aussi l'ouverture, elle marque une innovation importante dans le traitement de l'action dramatique qui commence dès les premières notes.

La tragédie lyrique

La tragédie en musique est l'aboutissement d'une fusion des éléments du ballet de cour, de la pastorale, de la "pièce à machines" de la comédie et de la tragédie ballet. Ses créateurs — Lully et Quinault — ambitionnaient d'en faire un genre aussi prestigieux que la tragédie classique de Corneille et Racine ; à l'exemple de cette dernière, la tragédie comporte cinq actes.

La tragédie lyrique est conçue comme un spectacle complet qui veut mettre sur un pied d'égalité l'ensemble de ses composantes : le texte (en vers), les décors, les costumes, la musique, la danse, les "machines", les lumières, etc.

L'intrigue de la tragédie lyrique fait appel le plus souvent à la mythologie et à la légende. Les amours malheureux ou contrariés sont les bases habituelles des librettistes. De même le "merveilleux" est un élément fondamental, permettant, au plus grand bénéfice du spectacle sinon de la vraisemblance, de multiplier les effets de machineries pour mettre en scène dieux et héros, monstres et phénomènes naturels (descente des cieux de Jupiter, chute de Phaéton, descente aux Enfers, tremblements de terre, etc.). Ceci la rapproche de l'opéra italien contemporain ; mais à la différence de ce dernier, l'intrigue se doit également de réserver une large place à la danse, par des scènes de fêtes et de réjouissances.



Décor du prologue d'Atys (vers 1708)

La tragédie lyrique comprend généralement :

- une ouverture instrumentale solennelle
- un prologue introduisant l'action par une allusion allégorique aux mérites et hauts faits du souverain : ce prologue a la même structure que les actes principaux ; il disparaît dans les dernières œuvres de Rameau
- cinq actes mêlant airs solistes, chœurs, récitatifs et intermèdes instrumentaux avec danses. Ceci la distingue encore de l'opéra italien, généralement en trois actes.
- un air instrumental conclusif, chaconne ou passacaille ou plusieurs courtes danses, enchaînées l'une après l'autre.
- récitatif plus chantant.

En effet la prosodie de la langue française amène le récitatif à se distinguer du "recitativo secco" presque parlé de l'opéra italien. La mélodie est plus marquée, donnant à la tragédie lyrique une certaine continuité.

Pistes pédagogiques :

Pratiques d'écoute

Jean Philippe RAMEAU :

- **Hippolyte et Aricie** - Première tragédie lyrique de Jean-Philippe Rameau, sur un livret de l'abbé Simon Joseph Pellegrin, créée le 1er octobre 1733 à l'Académie royale de musique. (Voir CD dans la discographie)
- **Castor et Pollux** voir analyse dans l'Avant scène opéra n° 209, juillet 2002
- **Les Boréades** voir analyse dans l'Avant scène opéra n° 203, juillet 2001

Les formes musicales dans l'opéra et la tragédie

Le Récitatif, l'Air, le Chœur, les Danses, la Ritournelle.

Le Récitatif :

Mode d'expression vocale proche de la déclamation, le récitatif consiste à superposer la narration d'une scène et la musique en rapprochant au maximum le mouvement, les inflexions et le débit du langage grâce à cet accompagnement musical propre à le mettre en valeur et à faire avancer l'action ; il n'est pas mesuré. Le récitatif peut être accompagné de la basse seule (composée du clavecin et du violoncelle), que l'on appelle le Continuo, ou de toutes les cordes de l'orchestre dans certains passages dont le discours sera très "appuyé" et déterminant dans le déroulement de la scène.

A écouter: J.B. Lully Phaëton (1683)

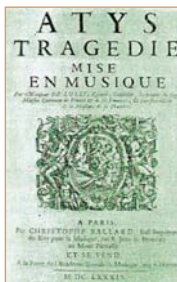


En 1704 représentation de Phaëton, acte III, scène 1.

L'Air:

Contrairement au recitatif, l'Air est une pièce de musique mesurée, de longueur variable. Homogène, sur le plan tonal, l'air a un commencement et une fin, est reconnaissable parce qu'il est composé de phrases chantantes, régulières et symétriques. Couvrant parfois quelques mesures quand il est intégré à une scène entre deux récits, l'air peut devenir une grande pièce vocale accompagnée par l'orchestre (monologue d'Opéra). Certains airs sont chantés en Duo ou en Trio, par quelques solistes qui dialoguent.

A écouter: Orfeo de Monteverdi



Le Chœur:

Le nom de chœur est attribué à la fois à l'ensemble de chanteurs et à la pièce qu'ils chantent. Un chœur vient souvent compléter le propos d'un chanteur soliste dans une scène dont l'action connaîtra un développement important (fin d'un acte, invocation des Dieux, arrivée du monstre, de la tempête...), provoquant un mouvement de scène particulier. Dans l'opéra français, le chœur est à quatre ou cinq voix et il est accompagné par l'orchestre.

A écouter: Atys de Lully - Acte II - scène IV -

Chœurs des peuples et des Zéphirs
"Célébrons la gloire immortelle"

Les compositeurs français représentatifs

Il ne semble pas nécessaire de présenter ici la biographie détaillée des plus grands compositeurs français tels que Charpentier, Lully ou encore Rameau. Chacun, professeurs non spécialistes et élèves, pourra se documenter utilement au travers des nombreux textes disponibles dans les livres les plus courants sur la musique baroque ou sur les sites Internet consacrés exclusivement à ces compositeurs. Il est sans aucun doute plus intéressant de proposer aux élèves une approche vivante de leurs œuvres en écoutant des extraits musicaux divers et variés, choisis dans les pièces les plus significatives. Ils contribueront ainsi à enrichir le répertoire d'écoute proposé dans ce projet.



Jean-Baptiste Lully (né Giovanni Battista Lulli)

Né à Florence le 28 novembre 1632,
mort à Paris le 22 mars 1687.

Surintendant de la musique de Louis XIV il domine toute la vie musicale française. Il est à l'origine de plusieurs formes en particulier de la tragédie lyrique, du grand motet et de l'ouverture à la française. Il influence largement toute la musique européenne de l'époque.

A lire :

- Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, Paris, Gallimard, 1992.

A voir :

- *Le Roi danse*, film de Gérard Corbiau (2000)

A écouter :

- Atys
- Phaéton
- Grands motets



Marc-Antoine Charpentier

Né à Paris en 1643,
mort à Paris le 24 février 1704.

Il fait des études de musique à Rome. En 1688, à Paris, il devient maître de musique à l'église saint Louis puis en 1698 maître de musique des enfants de la Sainte-Chapelle du Palais. Sa musique tire sa substance d'un mélange des styles français et italien, auxquels elle emprunte de nombreux éléments. La toute-puissance de Lully à la cour ne lui a sans doute pas permis de donner la pleine mesure de ses talents.

A lire :

- Marc Antoine Charpentier: Catherine Cessac Fayard 1988

A écouter :

- Te Deum
- Médée
- La Descente d'Orphée aux Enfers



André Campra

Né à Aix-en-Provence le 3 décembre 1660,
mort à Versailles le 29 juin 1744.

Organiste et compositeur français. Chronologiquement situé entre Jean-Baptiste Lully et Jean-Philippe Rameau, il a participé au renouveau de l'opéra français. Avec *L'Europe galante (suite de ballets)*, il s'affirme comme le vrai créateur de la comédie ballet. Il travaille à l'*Académie royale de musique* et à la *chapelle royale de Versailles* après la mort de Louis XIV.

- *Hésione*, tragédie lyrique, 1700
- *Tancrède*, tragédie lyrique, 1702
- *Alcine*, tragédie lyrique, 1705
- *Les Fêtes vénitiennes*, opéra-ballet, 1710
- *Idoménée*, tragédie lyrique, 1712

A lire :

- Maurice Barthélémy, André Campra, Paris, 1957.- Rééd. Actes Sud, 1995.

A écouter :

- *Tancrède*, tragédie lyrique, 1702
- *Alcine*, tragédie lyrique, 1705
- *Idoménée*, tragédie lyrique, 1712



Jean-Philippe Rameau

Né à Dijon le 25 septembre 1683,
mort à Paris le 12 septembre 1764.

Chef de file (avec François Couperin) de l'école française de clavecin au XVIII^e siècle. Rameau est l'un des acteurs principaux de la "*Querelle des Bouffons*" qui l'opposera à Jean-Jacques Rousseau dans la confrontation de la "tragédie lyrique" selon la tradition française de Jean-Baptiste Lully et de l'opéra bouffe importé d'Italie à cette époque.

A lire :

- *Rameau de A à Z*, Philippe Beaussant, Fayard, Paris, 1983.
- *Jean-Philippe Rameau, sa vie, son œuvre*, Cuthbert Girdlestone, Desclée De Brouwer, 1983

A écouter :

- Cinq pièces de clavecin en concert
- Les Indes galantes
- Grands motets

Sites à consulter en particulier :

<http://www.charpentier.culture.fr/fr/index2.htm>

<http://sitelully.free.fr>

<http://jp.rameau.free.fr>

Les instruments de l'époque

Pour l'interprétation de la musique instrumentale d'ensemble, il existait en France, au XVIII^e siècle, des orchestres dont les caractéristiques variaient en fonction de l'usage et du lieu. Parmi les principaux à retenir, nous remarquons surtout :

“**L'Orchestre de la Chapelle**”, attaché à une paroisse, princière ou non, communément utilisé à l'occasion des offices et des fêtes religieuses ; cet ensemble avait un effectif qui variait en fonction de l'importance des lieux de culte et des événements liés au calendrier de l'Eglise.

“**L'Orchestre de l'Opéra**”, formé des musiciens recrutés sur la place de Paris et auprès des différents ensembles attachés aux maisons nobles et à la Cour. C'est cet orchestre important qui était réuni pour chaque nouvelle présentation d'une œuvre lyrique, à l'Académie Royale de Musique, au Concert Spirituel ou à l'Opéra.



Henri Roland de la Porte
“La table des musiciens”, vers 1760
Cambrai, Musée Municipal



Bartolomeo Bettera (1639 - 1688)

L'orchestre de PIRAME ET THISBE est constitué d'un ensemble d'instruments à cordes, répartis de la façon suivante, le plus souvent à cinq parties, selon la tradition lulliste : Violons 1 et 2, Altos 1 et 2, Basses (violoncelles, contrebasse, clavecins), auxquels s'ajoutent : flûtes, hautbois, cors, trompette et timbales, bassons.

A l'intérieur de l'orchestre, le **Continuo** est lui-même formé d'un clavecin et d'un violoncelle ; ce groupe de basses accompagne les solistes vocaux tout au long de l'œuvre en soutenant le discours chanté des récits et des airs, des duos, des petits chœurs.



“Basse, cahier de musique, feuilles de note et livres”
Jacques Boyer - Musée du Louvre © Réunion des
Musées Nationaux

L'orchestre est placé devant la scène, en contrebas du parterre (premiers rangs de spectateurs), dans un espace nommé : la fosse. Le Chef dirige debout devant l'orchestre, face à la scène, de manière à avoir un contact direct avec les chanteurs et le chœur (sur scène) et le continuo et l'orchestre (dans la fosse).

Le diapason adopté aujourd'hui pour cette reprise historique de PIRAME ET THISBE est conforme aux pratiques en usage à l'époque.

D'après les études réalisées depuis plusieurs années sur les instruments d'époque à accord "fixe" (flûtes traversières, flûtes à bec, hautbois, orgues...) et grâce aux textes relatifs à cette question du diapason (Montéclair.1736, Don Bedos de Celles.1766, J.J.Rousseau.1768), nous pouvons déduire que la hauteur du La de référence, pour l'accord de l'orchestre, se situe aux environs de $A = 400$ Hz. C'est-à-dire, à peu près $3/4$ de ton au dessous du diapason actuel.



*"Un garçon violoniste", 1626
Hendrick Terbrugghen (1588 - 1629))*

Les instruments joués par les musiciens de Stradivaria sont, principalement pour les cordes, des instruments originaux ou sont fabriqués à l'identique - copies - des instruments d'époque pour la plupart des instruments à vent (flûtes, hautbois, bassons). Les critères de montage et de technique de jeu sont particulièrement adaptés aux exigences d'une interprétation la plus fidèle possible au répertoire baroque (1600-1750).



III

Pirame et Thisbé

Les compositeurs Francoeur et Rebel

François Rebel, (19 juin 1701 - 7 novembre 1775)

Violoniste, fils de Jean-Féry Rebel, théorbiste et compositeur.

François Rebel fut Surintendant de la Musique du Roi, Administrateur général de l'Académie Royale de Musique, dont il a été longtemps Directeur, membre des 24 violons du Roy, Chevalier de l'Ordre de Saint-Michel.

François Francoeur (21 septembre 1698 – 5 août 1787)

Compositeur et violoniste, fils de Joseph Francoeur, il étudia le violon avec son père. Il joua à l'Opéra de Paris à l'âge de 12 ans, et fut bientôt membre de la Chambre du Roi. Employé dès ses quinze ans comme violoniste à l'Académie Royale de Musique, il y occupera les postes de symphoniste en 1713, compositeur (1726), maître de musique (1739), inspecteur (1743) et directeur (1757).

Ses premières sonates furent publiées en 1720. Son amitié et sa collaboration avec Rebel allait durer 45 ans. François Francoeur signera seul la dernière version de Pirame et Thisbé, en 1771. (édition de 1779).



Fac-similé

Rebel et Francoeur

En juillet 1723, François Rebel et son ami François Francoeur vont à Prague, assister au couronnement de l'Empereur Charles VI.

A partir de ce moment, la carrière de Rebel et Francoeur devint indissoluble. On les entend en duo au Concert Spirituel en 1726 : "le mercredi de la Passion, les Sieurs Rebel et Francoeur, de l'Académie royale de Musique, jouèrent une pièce de symphonie à deux violons, qui fit beaucoup de plaisir" *Mercur de France*.

Ils produisirent ensemble la même année leur premier opéra, la tragédie lyrique Pirame et Thisbé, connue sous le nom d "Opéra des enfants" étant donné la jeunesse des auteurs (25 et 28 ans). Leurs œuvres communes possèdent les qualités qui paraissent correspondre à leurs tempéraments respectifs: les "morceaux de caractère" pour Rebel et les "morceaux d'expression" pour Francoeur.

En 1757, le Roi donna à Rebel et Francoeur la licence de l'Opéra pour une période de 30 ans. De graves ennuis financiers et esthétiques liés à la Querelle des Bouffons, mirent fin à leur direction collégiale de l'Opéra.

Le livret

Pirame et Thisbé

Tragédie

Mise en musique par M^{rs}. Rebel et Francœur

*Surintendant de la musique de sa Majesté
et Chevaliers de l'Ordre de St Michel*

*Représenté pour la première fois par l'académie Royale de Musique,
le 15 octobre 1726; Reprise le 26 janvier 1740 et le mardi 23 jan-
vier 1759, le mardi 5 février 1771.*

*Nouvelle et dernière Edition contenant les corrections jugées
convenables et nécessaires par les auteurs dont l'intention est qu'il
ne soit fait dans quelque partie que ce puisse être, aucune espèce de
changement à cet ouvrage s'il arrive qu'on le mette de nouveau sous
les yeux du public.*

M. D C C. L X X I X



Fac-similé



Pirame et Thisbé, tragédie.

Prologue.

Le théâtre représente le palais de la Gloire.

Scène première, la Gloire sur son trône, Chœur de héros.

Ouverture (Orchestre).

Chœur	O, Vous qui couronnez les mortels généreux, C'est à vous, c'est à vous de nous rendre heureux Régnez sur nous, régnez sur nous, Gloire éclatante Régnez sur nous, remplissez notre attente Régnez, Gloire éclatante, recevez notre encens, Remplissez notre attente, remplissez notre attente...
La Gloire	Ce séjour brillant de lumière Vous est ouvert de toutes parts Je donne le prix aux beaux arts, Je couronne l'ardeur guerrière; Mais l'ambition la plus fière Ne peut sans la vertu mériter mes regards...
Chœur (bis)	Régnez sur nous, Gloire éclatante...

Scène seconde, Vénus, La Gloire et leur Suite.

La Gloire	Quel son harmonieux se répand dans les airs Que nous annoncent ces concerts
Petit Chœur	Tout ce qui respire reconnaît l'empire du charmant Amour. Célébrons ce beau jour, Ce Dieu nous inspire, Chantons tour à tour; Tout ce qui respire reconnaît l'empire du charmant Amour.
La Gloire	Quoi ! dans ce temple de la Gloire, Vénus amène les plaisirs
Vénus	Me croirez vous toujours contraire à vos desirs Des bienfaits de mon fils perdez vous la mémoire ?
La Gloire	Je n'ai pas cru jusqu'à ce jour que je dusse rien à l'Amour
Air	L'Amour contre la Gloire, à tous moments conspire Et mille fois ses appâts dangereux Ont détaché de mon empire Mes sujets les plus généreux...
Vénus	Nous n'avons que de faibles armes Pour opposer à vos attraits, L'Amour ne vous ôta jamais Un cœur bien épris... de vos charmes
La Gloire	Un mortel enflammé du glorieux désir De couronner son front d'une palme immortelle, A mes lois devient infidèle Par l'espoir flatteur du plaisir.
Vénus	Air Souvent votre loi trop sévère Ralentit l'ardeur des héros; Le plaisir leur est nécessaire; Lui seul adoucit leurs travaux.
Lent	A l'âme la plus généreuse,
Air	Vous accordez tard vos faveurs; Votre carrière est épineuse

La Gloire	<i>Et mon fils la sème de fleurs.</i>
Vénus	<i>Vénus, on risque à vous entendre</i>
<i>Air</i>	<i>Je ne prétends point vous surprendre.</i>
	<i>D'un tendre amour, ne craignez rien.</i>
	<i>Il sait élever le courage,</i>
	<i>Il adoucit un cœur sauvage.</i>
	<i>Des vertus c'est le doux lien</i>
	<i>D'un tendre amour, ne craignez rien...</i>
<i>Récitatif</i>	<i>De Pirame, en ce jour, rappelez vous l'histoire;</i>
	<i>Il fut amant, il fut guerrier,</i>
	<i>Et par une double victoire,</i>
	<i>Au myrthe il joignit le laurier.</i>
Vénus et la Gloire	<i>Unissons notre puissance, rendons heureux les mortels</i>
	<i>Recevons leur encens sur les mêmes autels.</i>
	<i>Régnons toujours d'intelligence</i>
	<i>Recevons leur encens sur les mêmes autels.</i>
<i>Sarabande pour les Grâces Orchestre.</i>	
<i>Air léger.</i>	
<i>Air pour les plaisirs.</i>	
Vénus et le Chœur	<i>Qu'Amour nous lie de ses doux nœuds,</i>
	<i>Ceux qu'il oublie sont les moins heureux...</i>
Vénus	<i>Le nom d'esclavage doit-il faire peur,</i>
	<i>Les soins sont le gage, l'attrait du bonheur;</i>
	<i>Tourments, serments timides,</i>
	<i>Soupirs, espoirs, craintes, désirs,</i>
	<i>Préparez les plaisirs</i>
Chœur et Vénus	<i>Qu'Amour nous lie de ses doux nœuds</i>
Vénus	<i>Ceux qu'il oublie sont les moins heureux</i>
Chœur	<i>Qu'Amour nous lie de ses doux nœuds</i>
Vénus	<i>Ceux qu'il oublie sont les moins heureux</i>
Chœur	<i>Qui fuit l'amour a-t-il un beau jour</i>
Vénus	<i>Jeux pleins d'appas, volez sur nos pas, ne nous échappez pas</i>
Chœur	<i>Qu'Amour nous lie de ses doux nœuds</i>
Vénus	<i>Ceux qu'il oublie sont les moins heureux</i>
Chœur	<i>Qu'Amour nous lie de ses doux nœuds</i>
	<i>Ceux qu'il oublie sont les moins heureux</i>
Air Orchestre.	
Vénus	<i>Triomphe, Dieu de Cythère</i>
	<i>Règne dans cet heureux jour,</i>
	<i>La gloire sévère</i>
	<i>T'admet à sa cour...</i>
	<i>Fais pour la Déesse de nouveaux projets</i>
	<i>Offre lui sans cesse de nouveaux sujets</i>
	<i>Rè... gne, Triomphe, Dieu de Cythère (da capo)</i>
Gavottes 1 et 2 Orchestre.	
Chœur	<i>Gloire brillante, Amour rempli d'attraits,</i>
	<i>Triomphez toujours de nos âmes</i>
	<i>Que vos divines flammes nous brûlent à jamais (bis)</i>
	<i>Triomphez toujours de nos âmes (bis)</i>

Fin du Prologue.

Acte premier.

Le théâtre représente le Palais de Ninus.

Scène première: Zoraïde et Thisbé.

Ritournelle d'Orchestre.

Zoraïde Rien ne saurait calmer ma crainte
Le perfide ne m'aime plus
Dans ses soins les plus assidus
Je m'aperçois de sa contrainte
J'ai perdu le cœur de Ninus...

Thisbé Jusqu'ici de Ninus, la bouillante jeunesse
A cherché dans la guerre un destin glorieux
Cher gage de la Paix, venez en ces lieux
Ninus vous voit, il rêve, il soupire sans cesse.

Zoraïde Quand j'arrivai sur les bords de l'Euphrate
Mon cœur n'était qu'ambitieux
La gloire de régner n'a plus rien qui me flatte.
Ah! Si Ninus, privé du rang de ses aïeux
Brûlait encore pour moi d'une flamme constante
Exilée avec lui dans les plus tristes lieux,
De mon sort je serais contente.
Mais une plus heureuse amante...

Thisbé Qui peut vous inspirer ces sentiments jaloux?

Zoraïde Trop aimable Thisbé, c'est vous!

Thisbé Moi!

Zoraïde Vos attraits, votre naissance vont vous placer
Au rang qui m'était destiné

Thisbé Quoi, je vous ravirais la suprême puissance,
Cet injuste soupçon m'offense.

Zoraïde Refuse-t-on les vœux d'un amant couronné

Thisbé Eh! Qui peut ébranler mon âme,
L'amour y fait régner Pirame.

Zoraïde Ninus connaîtrait-il le secret de vos cœurs

Thisbé Il ignore des nœuds formés en son absence,
Un doux hymen flattait notre espérance;
Semiramis approuva nos ardeurs,
Le Roi vient...

Zoraïde A ses yeux cachons mon trouble extrême,
Je fuis,

Thisbé Je ne saurais vous laisser à vous-même.

Scène deuxième: Ninus, Pirame.

Prélude, Grave.

Ninus Viens jouir des honneurs qu'on t'apprête en ces lieux,
Par tes exploits, l'univers est tranquille
Les Mèdes désarmés et mes sujets heureux.
Pirame, pour moi seul ta gloire est inutile;
En toi j'aime un ami si j'honore un héros,
Daigne prendre part à mes maux.

Pirame Quels maux, Seigneur?

Pirame et Thisbé

Ninus	<i>Je cède au transport qui me guide Roi redoutable, amant timide, Je ne suis plus flatté d'une vaine grandeur, Je ne sens que l'amour qui gémit dans mon cœur.</i>
Pirame	<i>Eh! Quoi, l'aimable Zoraïde est-elle insensible à vos soins?</i>
Ninus	<i>Je serais moins perfide si Zoraïde m'aimait moins</i>
Pirame	<i>Trahiriez vous ainsi vos serments, votre gloire?</i>
Ninus	<i>la fille de Belus remporte la victoire.</i>
Pirame	<i>Quoi! C'est Thisbé, Seigneur!</i>
Ninus	<i>Eh, quelle autre en ce jour Me causerait de si vives allarmes Tu connaîtrais l'excès de mon amour Si, comme moi, tu connaissais ses charmes.</i>
Air	<i>Trop jalouse de sa grandeur, Dans les combats, dans le carnage, Loin de ces lieux, la reine occupait mon courage J'ignorais les plaisirs d'une tendre langueur Un seul instant de notre sort décide, Je croyais aimer Zoraïde Je vois Thisbé, je connais mon erreur! Lorsque sur tant d'attraits, je jette un œil timide, L'Amour, l'amour ce dieu perfide Arme sa main d'un trait vainqueur, Le trait vole et perce mon cœur. Zoroastre est puissant, redoutez sa colère; Pirame, de ton Roi, si l'amitié t'est chère, A mon amour cesse de t'opposer. Craignez un Roi, craignez un père... Tu peux m'aider à l'apaiser.</i>

Scène troisième: Zoraïde, Thisbé, Ninus, Pirame.

Ritournelle.

Zoraïde	<i>Seigneur, sans cesse la victoire Vous offre de nouveaux lauriers, Permettez qu'en ce jour pour chanter votre gloire, Nous nous joignons à vos guerriers.</i>
Ninus	<i>Vous voyez un Prince que j'aime, Un héros qui triomphe aussitôt qu'il combat Princesse, je lui dois l'éclat Dont brille mon diadème;</i>
Pirame	<i>Que pouvaient contre vous de faibles ennemis Tout tremble à votre nom sur la terre et sur l'onde; Qui succède à Sémiramis Doit être le maître du monde...</i>
Ninus	<i>Je le deviens par vos travaux, Mais, déjà le peuple s'avance, Il vous doit un heureux repos. Dans les transports de sa reconnaissance, Recevez des héros la juste récompense</i>

Scène quatrième : Troupe de peuples.

Marche (Hautbois, trompettes et timbales).

Ninus *Honorez un héros, digne sang de nos Rois
Honorez un héros que la gloire couronne
Chantez, chantez, célébrez ses exploits...
Ninus le veut, Ninus l'ordonne...*

Chœur *Honorons un héros, digne sang de nos Rois
Honorons un héros que la gloire couronne
Chantons, chantons, célébrons ses exploits (bis)
Ninus le veut, Ninus l'ordonne (bis)*

*Air pour les Assiriennes
(les Assiriennes présentent une couronne de laurier à Pirame).*

Andante Amoroso.

Air Gay et Léger.

Air, deuxième air.

Chœur *De la victoire goûtons les attraits
Comblés de gloire, vivons en paix :*

Petit Chœur : *Nous n'avons plus d'ennemi à dompter
Des yeux charmants sont seuls à redouter ;
Pourquoi se défendre des tendres amours,
On en doit attendre les plus beaux jours.*

Chœur *Nous n'avons plus d'ennemi à dompter...*

Rondeau.

Chœur *De ce héros victorieux,
Qu'à jamais dure la mémoire,
De l'Euphrate, il soutient la gloire
Et la sienne vole en tous lieux.*

Fin de l'acte I.

Acte deuxième.

Scène première: Thisbé seule.

Prélude.

Thisbé

*Transports d'une innocente flamme
Qu'avec plaisir je vous livre mon âme
Qu'avec plaisir je vous livre mon âme.
La gloire ramène en ce jour
Le héros que mon cœur adore;
J'ai vu dans ses regards le feu qui le dévore,
Qu'il est digne de mon amour!
Que puis-je désirer encore,
Non, je ne forme plus de vœux,
Je perds le souvenir d'une cruelle absence
Je l'attends ce héros, dans mon impatience,
Je goûte des moments heureux.
Transports d'une innocente flamme
Qu'avec plaisir je vous livre mon âme
Qu'avec plaisir je vous livre mon âme.*

Scène deuxième: Pirame, Thisbé.

Thisbé

*Ah, Prince, dans ce jour
Tout conspire pour vous,
Et la gloire et l'amour.*

Pirame

*Thisbé, cette gloire cruelle
Ne m'a que trop longtemps
Eloigné de ces lieux*

Thisbé

*Il est trop vrai, l'absence
Est un tourment affreux,
Mais enfin, je vous vois glorieux et fidèle.*

Pirame

Hélas!

Thisbé

*Vous soupirez, Grands Dieux!
Calmez mon trouble extrême*

Pirame

*Lorsque vous partagez mes feux,
Pirame, des mortels est le plus malheureux
Qu'entends je, O Ciel!*

Thisbé

Ninus...

Pirame

Parlez!

Thisbé

Ninus vous aime

Pirame

Le Roy!

Thisbé

Flatté de l'espoir le plus doux

Pirame

Ce Roi tombant à vos genoux

Va vous offrir son diadème.

Thisbé

Air

*Vous devez connaître mon cœur
Le Trône a-t-il pour moi des charmes
Prince ?.. ma fidèle ardeur
S'offense de vos alarmes.*

Vous devez connaître mon cœur

Le Trône a-t-il pour moi des charmes ?

Quoi, vous-même, cruel, me faire cet outrage!

Pirame

*Craignez un Roi de son pouvoir jaloux,
Il s'avance, contraignez-vous.*

Scène troisième: Ninus, Thisbé, Pirame.

Ninus *Pirame, Demeurez, c'est en votre présence
Que je veux rompre le silence.*
Air, à Thisbé *L'amour qui me guide en ces lieux
Me fait chercher dans vos beaux yeux
Le destin que je dois attendre.
Non, ce n'est point un Roi
Maître de l'univers,
C'est un amant soumis et tendre
Qui vient vous demander des fers...*
Thisbé *Est-ce à Thisbé, Seigneur, que ce discours s'adresse ?
Ah ! Songez que l'hymen d'une grande Princesse
Peut seul de vos sujets assurer le bonheur.*
Ninus *Amour, Gloire, Beauté,
Tout à l'envi conspire
A justifier mon ardeur ;
Partagez avec moi l'empire
Et réglez seule dans mon cœur...*
Thisbé *Non, Seigneur, je ne peux sans devenir perfide,
Accepter ces dons précieux ;
L'aimable et tendre Zoraïde
Mérite seule un rang qui l'approche des Dieux.*
**Ninus
à Pirame** *Son sort n'en sera pas moins doux, moins glorieux.
Vous seul pouvez dégager ma promesse
Et mériter cette princesse
Mais, pour vous rendre encore plus digne de sa foi,
Devenez mon égal, Pirame, soyez Roy !
Juste Dieux, Quel est mon effroi !
D'un seul de vos regards, honorer ma victoire,
C'est la récompenser et remplir tous mes vœux ;
Combattre et triompher, Seigneur, voilà ma gloire.*
**Thisbé
Pirame** *Par vous, je ne crains plus des peuples orgueilleux
Vous les avez soumis, allez les rendre heureux.
Vous, qui vivez ici dans un doux esclavage,
Paraissez, venez rendre hommage
Au charmant objet de mes vœux...*
Ninus

*Scène quatrième: Les acteurs de la scène précédente,
Troupes d'esclaves de différentes Nations.*

Marche, Gravement.

Un Africain *Vois nos hommages, tendre Amour,
Avec le flambeau du jour, tu les partages.
Ce n'est que pour te rendre heureux
Que tes feux brillent sur nos rivages.
Dieu plein d'attraits, tes traits font de doux ravages.
Nous aimons tes chaînes, s'il en coûte des soupirs,
On a cent fois plus de plaisirs qu'on a de peines...*
Chœur *Régnez, régnez sur nous,
Régnez aimable souveraine ;
Régnez, régnez sur nous,
D'un tendre amant remplissez les désirs.
Régnez aimable souveraine,
D'un tendre amant remplissez les désirs.
Que vos jours fortunés coulent dans les plaisirs ;*

Que le vaste univers célèbre votre chaîne.

Air pour les Africains et pour les Maures.

Air pour les Asiatiques.

L'Africain avec le Chœur

*Laissons nous charmer du plaisir d'aimer,
Le printemps de nos jours est pour les amours,
Les biens les plus doux ne sont faits que pour nous,
Nous comptons nos plaisirs par nos désirs.
Le partage du bel âge, c'est d'aimer pour être heureux,
Que de charmes sans alarmes
Les ris et les jeux vont former nos nœuds.
Laissons nous charmer du plaisir d'aimer,
Le printemps de nos jours est pour les amours,
Les biens les plus doux ne sont faits que pour nous,
Nous comptons nos plaisirs par nos désirs.
Profitons des moments, hâtons nous d'être amants,
L'amour veut qu'à le suivre on s'empresse.
La jeunesse fuit sans cesse,
Les beaux jours perdus ne reviennent plus,
Laissons nous charmer du plaisir d'aimer,
Le printemps de nos jours est pour les amours,
Les biens les plus doux ne sont faits que pour nous,
Nous comptons nos plaisirs par nos désirs.*

Chaconne Orchestre tous

Scène cinquième: Ninus, Zoraïde.

Zoraïde	<i>A qui dans ces lieux veut on plaire, Ne puis-je l'apprendre de vous, Pourquoi me fait-on un mystère D'un spectacle si doux ?</i>
Ninus	<i>Mon embarras doit vous suffire.</i>
Zoraïde	<i>Expliquez vous, parlez sans nul détour.</i>
Ninus	<i>Que pourrais-je vous dire ?</i>
Zoraïde	<i>Ah ! Trahiriez-vous mon amour.</i>
Ninus	<i>Je ne veux plus cacher le feu qui me dévore Je vous avais promis une éternelle ardeur, Mais, l'amour malgré moi dispose de mon cœur. Je l'avoue à regret, (tendrement), c'est Thisbé que j'adore.</i>
Zoraïde	<i>Non, non, ce n'est point à regret Que tu m'apprends ce funeste secret. Tu t'applaudis de ta faiblesse extrême Et tu crois tout permis à ton pouvoir suprême; Oublie ingrat le serment solennel Que tu fis de m'être fidèle.</i>
<i>Tendrement</i>	<i>Mes soupirs, ma douleur mortelle Te rendent assez criminel...</i>
Ninus	<i>D'un cœur qui vous trahit, méprisez la conquête, Un Prince de mon sang trop digne d'être Roi En vous donnant la main...</i>
Zoraïde	<i>Arrête, tu dédaignes ma main et disposes de moi, Crains que cette nouvelle offense De mon père outragé n'excite la vengeance ! Son pouvoir obscurcit les airs, Il peut les embraser par les feux du tonnerre,</i>

Vivement

Ninus

Zoraïde

*Il déchaîne les vents, il soulève les mers,
Il fait trembler, il fait ouvrir la terre
Par de sombres détours Il descend aux Enfers,
Il peut en évoquer mille monstres divers,
Pour désoler par une affreuse guerre,
Tous les peuples de l'Univers.
Les Dieux protègent ma couronne,
Mon bras saura la soutenir;
Je n'obscurcirai point l'éclat qui l'environne
Par la crainte de l'avenir.
Tu ne crains rien, tremble perfide,
Ton orgueil te sera fatal.
Va, suis le transport qui te guide,
Thisbé me vengera, Pirame est ton rival.*

Scène sixième: Ninus.

Ninus

Vivement
En réflexion

*Pirame est mon rival, Ciel! Que viens-je d'entendre,
L'objet que j'aime l'a charmé,
Le trouble de Thisbé n'a-t-il pas dû m'apprendre
Que j'avais un rival aimé!
Il a trouvé l'art de lui plaire,
J'oublie en ce moment ce qu'il a fait pour moi;
Ah! Qu'il tremble le téméraire
Puisqu'il ose offenser son Roy.
De sa tendresse il m'a fait un mystère
Quand je lui découvrais les secrets de mon cœur,
Peut être qu'un aveu sincère
Aurait pu triompher d'une fatale ardeur;
Ce seul crime arme ma fureur;
Pirame, tu me rends parjure,
Ton sang lavera cette injure.
Ton sang, puis-je le demander,
Fierté, raison, funeste flamme
Qui tour à tour tyrannisez mon âme,
Ne sauriez vous vous accorder.*

Fin de l'Acte 2.

Acte troisième.

Le théâtre représente un bois, et le temple de Cérès dans le fond.

Scène première: Zoraïde entre d'un côté, Thisbé de l'autre.

Ritournelle (Grave et Marqué)

Zoraïde *Je dois craindre votre présence
Mais l'amour seul a fait mon imprudence.*
Thisbé *Qu'attendiez vous de vos transports jaloux,
Vous m'avez rendue malheureuse
Et vous n'avez rien fait pour vous...*
Zoraïde *Ninus peut s'attendrir, son âme est généreuse,
J'ose encore espérer la fin de nos malheurs,
Je vous laisse, et je vais, Princesse,
Ne montrer à l'ingrat que de tendres douleurs,
Me plaindre, soupirer, laisser couler mes pleurs
Pour arracher Pirame au danger qui le presse,
Découvrir toute ma faiblesse.*

Scène deux: Thisbé seule.

Air *Le danger ne peut rien sur un cœur généreux;
L'ambition est plus à craindre,
Ciel! Pourrait-elle contraindre
A trahir de si tendres feux?
Mes yeux se remplissent de larmes,
Je les sens couler malgré moi,
Hélas! Si pour Thisbé, la grandeur est sans charmes,
En devrait-elle avoir, cher Pirame pour toi!..
Non, non, la gloire me rassure;
Faibles garants de ta fidélité,
Un héros en amour parjure
En va-t-il moins à l'immortalité...*

Scène troisième: Pirame et Thisbé.

Pirame *Le Roi sait que je vous adore
Son courroux va se déclarer;
Vainement il le cache encore,
Thisbé, c'en est donc fait,
Il faut nous séparer*
Thisbé *Nous séparer, Ah! Seriez-vous perfide,
Je n'ose me livrer à des soupçons jaloux;
Un Empire, Zoraïde...
Vous feraient-il briser des nœuds si doux?*
Pirame *Moi, je serais parjure, quoi, vous m'en soupçonnez!
Je dois justifier cette ardeur si tendre et si pure
Qu'à votre seul bonheur j'allais sacrifier;
Oui, j'irai, puisqu'enfin vous m'y forcez cruelle,
Ing rat ami, Prince rebelle, j'irai percer un rival odieux.
Mais je puis m'en punir en mourant à ses yeux.*

Thisbé *arrêtez! Vous m'êtes fidèle,
Ne me reprochez point cette injuste frayeur
Que trop d'amour a fait paraître.*

Pirame *Je suis trop criminel, j'ai pu la faire naître*
Thisbé *Cessez de m'accabler, épargnez ma douleur,
N'opposons à nos maux qu'une âme plus sensible,
Et si Ninus est inflexible, que ne peut point un amant fu-*

Pirame *tieux;*
Thisbé *Je tremble pour vous seul,*
Pirame *Vous méprisez ses feux, Il vous aime,
Craignez d'attirer sa colère.*

Thisbé *Non, non, j'ai trop su lui plaire.*
Duo *Quel amour, Dieux cruels, épuisez vos rigueurs
Quelques maux que sur nous votre haine rassemble,
Vous ne pourrez du moins envier à nos cœurs
Le funeste plaisir de soupirer ensemble (bis)*

Annonce Hautbois et bassons.

Pirame *Les habitants de ces climats heureux
En ce jour consacré par la reconnaissance,
De Cérès tous les ans implorent la puissance,
Les jeux vont rassembler le peuple dans ces lieux
Et pour y présider, Zoraïde s'avance;
Esclave de votre naissance,
Vous devez malgré vous prendre part à ces jeux.*

Scène quatrième: Zoraïde, Pirame et Thisbé.

Thisbé *Ninus se rend-il à nos vœux ?*
Zoraïde *Il craint de me revoir après son inconstance
Heureuse si Ninus connaissait les remords.*

Pirame *C'est donc à moi, par de nouveaux efforts
A dissiper nos communes alarmes;
Je vais trouver le Roi, l'attendrir par mes larmes,
Heureux si nos malheurs émeuvent sa pitié
Et si le souvenir du bonheur de mes armes
Peut surprendre en son cœur un reste d'amitié.*

Duo *Amour, amour, fais éclater ta suprême puissance*
Thisbé, Zoraïde *Répare nos malheurs, écoute notre voix
Rends à nos cœurs l'espérance;
Voudrais tu nous punir d'avoir suivi tes lois ?
Air lent et gracieux*

Scène cinquième: Zoraïde.

Zoraïde *Déesse à qui tous les mortels élèvent des autels,
Toi qui d'un seul regard rends la terre féconde,
O Cérès, c'est sur toi que notre espoir se fonde...*

Zoraïde
avec le Chœur *... Bis.*

Loure.

Menuets.

Une bergère *Craindre l'amour quelle folie,
Sans lui dans la vie, est-il un beau jour ?
Dans ses chaînes, s'il est des peines,*

Les maux, les soupirs sont payés par les plaisirs.

Gavotte gaye.

Forlane.

Chœur

*Un monstre nous poursuit
Tout périt par ses coups;
Dans le temple sauvons nous tous.*

Scène sixième : Zoroastre, Zoraïde.

Zoroastre

*Arrête Zoraïde, et reconnais ton Père,
Je ne me montre qu'à tes yeux.
Pour punir un Roi téméraire
J'armerai s'il le faut et la terre et les cieux.
Déjà par son ravage, un monstre furieux
A ce Roi criminel annonce ma colère*

Zoraïde

*Ninus est infidèle, il nous brave tous deux
Mais Ninus a trop su me plaire.*

Zoroastre

*De mon courroux je suspends les effets,
Je n'ai point de mon art employé les secrets,
Et je sais respecter le nœud qui nous engage.
De ce monstre nourri dans le fond des forêts,
Je ne fais qu'animer la rage.*

*Je veux que Ninus tremble au fond de son palais,
Je veux de mille horreurs lui présenter l'image;
C'est sur le malheur des sujets*

Zoraïde

*Qu'on peut punir des Rois les injustes projets.
L'amour qui le possède ignore toute crainte
Non, non, rien ne pourra l'ébranler.
Ninus saura périr, et ne sait point trembler.
N'augmentez point les maux dont mon âme est atteinte,*

Mesuré

*Epargnez un parjure amant.
Je rougis de son inconstance*

*Et malgré moi, dans ce moment,
Je frémis de votre vengeance...*

Zoroastre

*Non, non, vous l'aimez en vain;
Que dans ce jour, un repentir sincère
Vous rende son cœur et sa main;
Ou rien ne retiendra ma trop juste colère.*

Zoraïde

*Malgré son changement, ma tendresse m'est chère
N'espère pas de m'attendrir*

Zoroastre

*Vous voulez vous venger et vous m'allez punir
Le soin de ma grandeur étouffe ma tendresse.*

Zoraïde

Zoroastre

Doux

*Je rougis de ton lâche amour,
En vain pour cet ingrat, ta flamme s'intéresse (bis)*

Vite

*Et je dois punir en ce jour
Sa perfidie et ta faiblesse (bis)
Je demeure dans ce séjour*

Doux

*Occupé de ta gloire et non de ton amour.
Qui craint de se venger mérite qu'on l'outrage*

Vite

*Que l'ingrat redoute ma rage;
Faisons régner dans ces climats*

Lent

*L'épouvante et le trépas (bis)
Qui craint de se venger mérite qu'on l'outrage.*

Fin de l'Acte 3.

Acte quatrième.

Le théâtre représente la prison où Pirame est enfermé.

Scène première: Ninus. Zoraïde.

Ritournelle.

Zoraïde	<i>Ces murs affreux où doit gémir le crime Renferment un héros, l'appui de vos sujets; Si votre cœur se livre à d'injustes projets, En doit-il être la victime?</i>
Ninus	<i>L'amour cause en ce jour son malheur et le mien; Et s'il est malheureux, suis-je donc moins à plaindre? Ce Dieu me fait chérir un funeste lien; A trahir mon devoir, il a su me contraindre.</i>
Silence	<i>J'en rougis à vos yeux, mais que sert-il de feindre! Je mourrai de l'ardeur dont je suis consumé. Est-il si malheureux? Hélas, il est aimé, Je ne puis que me faire craindre.</i>
Zoraïde	<i>Soyez fidèle et généreux, Partagez mon amour, ne brisez point des nœuds...</i>
Ninus	<i>Non, je veux en vain m'y résoudre. Si l'ingrate Thisbé dédaigne encore mes feux, Je laisserai tomber la foudre.</i>
Zoraïde	<i>Qu'espère-tu d'un barbare pouvoir? Qu'espère-tu de ton orgueil extrême? Il fait naître mon désespoir Et te rend malheureux toi-même! Mais des Dieux le juste courroux Se fait sentir sur ce rivage; Armés contre un parjure, ils vengent mon outrage! Tu ne peux éviter leurs coups. Un monstre qu'anime la rage Porte déjà partout l'horreur et le trépas. Cruel à tes sujets, tu tiens dans l'esclavage Le seul héros dont le courage Pourrait de tant de maux délivrer ces climats. Je le vois, ce discours te blesse, Tu lis cependant dans mon cœur. Et sous les traits de la fureur, Ingrat, tu vois trop ma tendresse!</i>
Ninus	<i>Vos tourments, mes remords, tout s'arme contre moi; Je vous ait fait trop voir l'excès de ma faiblesse,</i>
Il sort	<i>Adieu, je ne suis plus le maître de ma foi.</i>

Scène deuxième: Zoraïde seule.

Zoraïde	<i>Je demeure immobile et ma flamme fatale Triomphe en ce moment de toute ma fureur. Ma peine, hélas! est sans égale, Je ne saurais jouir même de la douceur De pouvoir haïr ma rivale.</i>
---------	---

*Je souffre et je la vois souffrir;
Mon amant m'abandonne et le sien va périr.*

Scène troisième: Thisbé, Zoraïde.

Thisbé *Eh bien! Calmez vous mes mortelles alarmes?
Avez-vous de Ninus désarmé la rigueur?*

Zoraïde *Hélas! voyez couler mes larmes!*

Thisbé *Elles m'apprennent trop notre commun malheur.*

Zoraïde *Fière, soumise et plus encore sensible,
J'ai tout tenté pour l'émouvoir:
Ma tendresse, mon désespoir
N'ont trouvé qu'un cœur inflexible.*

Thisbé *O Ciel! mon amant va périr!
Ah! Cherchons le tyran pour fléchir sa colère,
Promettons tout!..*

Zoraïde *Qu'osez vous faire? Mon Père vient vous secourir!*

Scène quatrième: Zoroastre, Thisbé, Zoraïde.

Prélude.

Zoroastre *Zoroastre connaît la source de vos pleurs,
Consolez vous, Thisbé, je vous rendrai Pirame;
Puisse un destin heureux, finissant vos malheurs
Couronner enfin votre flamme;*

Air, doux *Esprits qui dans les airs faites votre séjour,
Qui commandez aux vents, qui formez le tonnerre,
Vous, Esprits, qui régniez au centre de la terre,
Obéissez moi dans ce jour!
En paraissant ici sous des formes humaines,
Conservez un pouvoir qui n'est point limité,
Faites tomber ces murs, rompez, brisez les chaînes
Qui tiennent un héros dans la captivité:
"Qu'il vous doive la liberté".*

Les Esprits aériens et ceux de la Terre paraissent.

Prélude.

Chœur *Mortel, qui le premier, nous a donné des lois,
Tout l'univers retentit de ta gloire;
Pour une nouvelle victoire,
Nous accourons tous à ta voix.*

Air pour les Esprits de la Terre, pesamment, sans lenteur.

Air pour les Sylphides, gracieux.

Air pour les Esprits aériens et pour les Esprits de la Terre, vite.

Zoroastre et le Chœur *Détruisons, renversons ces murs,
Que la brillante lumière de l'astre qui nous éclaire
Pénètre dans ces lieux obscurs
Détruisons, renversons ces murs...*

Zoroastre *D'une trop barbare puissance,
Faisons triompher l'innocence!)*

Chœur *... Bis.*

Prélude pour finir, fort.

Scène cinquième: Pirame, Thisbé, Zoraïde, Zoroastre.

Pirame délivré	Quoi ! Princesse, c'est vous !
Thisbé	Ah ! c'est vous, quel bonheur,
Ensemble	En vain le sort sur nous épuise sa rigueur ; Je brûle d'une ardeur que rien ne peut éteindre. Vous m'aimez, je vous vois, mon sort n'est plus à plaindre. Zoroastre finit nos maux...
Zoroastre	Je dois protéger les héros.
Pirame	Sans votre puissance suprême, L'injustice allait m'opprimer. Ma reconnaissance est extrême : Mais, Seigneur, comment l'exprimer ? Vous me rendez à ce que j'aime...
Zoroastre	Tous les moments sont précieux, Amants, éloignez vous de ces funestes lieux.
Pirame, <i>à Thisbé</i>	Je ne dois point ici paraître ; Daignez vous rendre au tombeau de nos rois. Puisse l'amour, de nos cœurs le seul maître, A l'univers faire connaître Qu'il n'abandonne point ceux qui suivent ses lois.

Scène sixième: Zoroastre, Zoraïde.

Zoroastre	Ninus, tu voulais me braver ; Vois contre moi ce que peut ta puissance ; Ces Amants fortunés commencent ma vengeance Et leur suite va l'achever.
Zoraïde	Loin de murmurer contre un père, Je dois songer à l'imiter ; Je partage votre colère, Elle ne peut trop éclater.
Duo	Dieux tout puissants, les Rois sont votre image ; Ils doivent aux mortels l'exemple des vertus. Un Roi parjure vous outrage, Trop fier de son pouvoir, il ne se connaît plus. Tombez, Dieux immortels, lancez sur lui la foudre Et réduisez son trône en poudre...

Fin du quatrième Acte.

Acte cinquième

Le théâtre représente un bois épais ; on voit à travers des arbres, les tombeaux des anciens Rois Assyriens.

Scène première : Thisbé seule, avant l'aurore.

Prélude

Thisbé *Amour, que ton flambeau me guide,
Rassure une amante timide
Qui craint pour l'objet de ses vœux...
Fais qu'il échappe au sort qu'un tyran lui prépare;
Fais que sous un ciel moins barbare,
Nous puissions sous tes lois,
Etre à jamais heureux!
Amour, que ton flambeau... (bis)*

Le théâtre s'éclaircit imperceptiblement
*Mais, l'aurore, déjà, dans cette solitude
Vient annoncer l'astre du jour;
Hélas ! son prompt retour
Augmente mon inquiétude...
Non, non, rien ne saurait l'apaiser,
Cher Pirame, que ta présence.
Se pourrait-il que l'espérance
Voulût encore nous abuser ?
Parais, parais, que tardes-tu ?
Le jour déjà s'avance;
Mais, je ne te vois point, et ne puis t'accuser
Je sens trop ton impatience.*

Chœur,
derrière le théâtre

Thisbé *Fuyons, fuyons un monstre furieux;
Ah ! Quelle horreur, ah ! Quel ravage ! (bis)*

Chœur *Quels cris perçants montent jusques aux cieux !
Fuyons, fuyons un monstre furieux;
Echappons s'il se peut à sa mortelle rage.*

Thisbé *Le monstre approche de ces lieux !
Sauvez Pirame, justes Dieux !*

Chœur *Fuyons, fuyons un monstre furieux;
Ah ! Quelle horreur, ah ! Quel ravage !
Fuyons, fuyons un monstre furieux;
Echappons s'il se peut à sa mortelle rage.*

Thisbé fuit, voyant le monstre et laisse tomber son voile.

Scène deuxième : Pirame, voyant le monstre qui vient à lui

*Infortunés sujets d'un Prince qui m'outrage,
Voyez ce que pour vous peut encore mon courage.
Il combat le monstre et le tue.*

Prélude.

Pirame *Le monstre enfin a succombé.*
Silence *... Mais, c'est dans ce séjour champêtre,
Que devait se rendre Thisbé.*

	Ciel! Je ne la vois point paraître. Quel trouble me saisit, qui peut le faire naître? ... Ninus la retient-il, est-elle en son pouvoir?.. Dieux! Quel serait mon désespoir, Et celui d'une tendre amante! Thisbé...
Silence	... Rien ne répond à mes tristes accents.
Vivement	... Thisbé...
	... Thisbé...
	Que ce silence m'épouvante! Le trouble affreux que je ressens M'annonce que le sort peut trahir mon attente. Ah! Pour m'en éclaircir, parcourons ces forêts. Mais, que vois-je, grands Dieux! Quels terribles objets! Le voile de Thisbé... teint de sang... sort barbare! Ces chiffres formés par sa main, La soudaine terreur qui de mon cœur s'empare, Tout m'apprend de Thisbé le funeste destin! C'est moi qui lui perce le sein. Conduit par mon inquiétude, J'ai dû la devancer dans cette solitude, Périr, ou l'arracher à son sort inhumain. C'est moi qui lui perce le sein, C'est moi, c'est moi qui lui perce le sein. Ah! Que de ma douleur le trépas me délivre! Puisque tu ne vis plus, Je déteste le jour, Chère Thisbé, l'Amour M'ordonne de te suivre... ... Il se frappe et tombe sur un gazon.
Il regarde le voile	
En douleur	
Tendrement, et avec douleur	

Scène troisième: Thisbé, Pirame.

Thisbé, sans voir Pirame	Le calme règne ici, le monstre furieux Porte ailleurs sa funeste rage. Mais, non, percé de coups il expire en ces lieux.
En joie vive!	Ah! Thisbé, reconnais le bras victorieux Qui, d'un affreux danger en ce jour te dégage: C'est ton amant, c'est lui. Tout cède à son courage...
Apercevant Pirame	Mais quel objet frappe mes yeux! Pirame...
Pirame, mourant	Quelle voix m'appelle! Thisbé, c'est vous... O sort trop rigoureux! La mort brise nos nœuds.
Thisbé Pirame	O ciel! Quelle main criminelle... Trompé par ce voile fatal, hélas! Pouvais-je vous survivre? Vous vivez, et je meurs. Un barbare rival, dans ces forêts va vous poursuivre; Je crains son amour, sa fureur; Jamais mon cœur ne fut si tendre; Et j'expire avec la douleur De ne pouvoir vous défendre... ... Il meurt
Thisbé, dans l'abattement	Tout ce que j'adorais n'est plus; Soupirs, regrets, vous êtes superflus; Pour la dernière fois Pirame a vu l'aurore... Pirame expire, et Thisbé vit encore. Non, non, rien ne peut nous séparer;

Douleur

Vivement

*Ta mort sera bientôt de la mienne suivie.
Si pour quelques moments, je conserve la vie,
Tu n'en dois point, chère Ombre, murmurer;
Il faut que ton rival te porte encore en vie:
Je saurai le frapper des plus sensibles coups,
Et le laisser enfin plus malheureux que nous.*

Scène quatrième : Ninus, Thisbé.

Ninus

Thisbé,
*montrant le corps
de Pirame*

Ninus
Thisbé

Ninus
Thisbé

Tendrement

*Vous me fuyez, Cruelle
Vous méprisez un Roi qui n'adore que vous,
Pour suivre le sort d'un rebelle
Qui ne peut échapper à mes transports jaloux.
De ce héros, vois ce qui reste.
De ce héros, vois ce qui reste.*

*O, Ciel!
Assouvis-toi d'un spectacle funeste;
Regarde ce sang précieux,
Ce sang qui demande vengeance.
Cœur ingrat, c'est ton inconstance,
Ta cruauté, ton amour odieux
Qui le répandent dans ces lieux.*

*Je plains,
Fausse pitié qui ne peut rien produire,
Fausse pitié qui ne peut me séduire,
Ne l'espère pas aujourd'hui!
J'abhorre, Roi cruel,
Ta flamme criminelle:
Celle de mon amant était pure et fidèle,
Il meurt pour moi... ... elle se frappe d'un poignard.
Je meurs pour lui.*



FIN

L'œuvre musicale

PIRAME ET THISBE, est une tragédie lyrique en vers, qui approche les règles de la tragédie classique :

Si l'action se déroule sur une "révolution de soleil" (Aristote), en une trentaine d'heures, la musique favorise et décuple le pouvoir émotionnel de celle-ci. Les scènes, cependant, ne se déroulent pas en un lieu unique ; le prologue débute dans le Palais de la Gloire, puis l'action continue dans le Palais du jeune roi Ninus et ses jardins, les bois alentour et les tombeaux des Rois Assyriens proches qui connaîtront, au 5^e acte, l'issue funeste de la tragédie.

Cinq personnages principaux, quelques rôles secondaires et un chœur tiennent la scène tout au long de cette œuvre lyrique, accompagnés par l'orchestre baroque :

Les personnages :

- Zoraïde, fille de Zoroastre, destinée à Ninus, - soprano
- Thisbé, fille de Bélus, frère de Sémiramis, - soprano
- Ninus, Roi d'Assyrie, - ténor "à la française"
- Pirame, Prince du sang, général des armées de Ninus, - baryton
- Zoroastre, roi de la Grande Bactrienne. – basse

Les rôles secondaires :

- Vénus et la Gloire au premier acte
- Un Africain (avec le chœur) au second acte
- Une bergère à l'acte trois.

Le Chœur, formé de sopranos, altos, ténors et basses, les sopranos étant parfois divisées en deux parties.



Analyse de deux extraits

Acte II, scène I "Transports d'une innocente flamme". Cd page 1

Située au début de l'acte deux, cette scène voit un des moments heureux de la tragédie : Thisbé retrouve le héros qu'elle aime et qui revient victorieux d'une bataille lointaine. La pièce est en la mineur, tonalité au caractère à la fois tendre et bucolique.

L'introduction est jouée par les flûtes (thème chanté plus tard par Thisbé) accompagnées pas les cordes seules ; dès la mesure 9, la deuxième partie de cette introduction devient subitement dure (Do Majeur) pendant 5 mesures et laisse deviner la tension sous jacente... qui apparaîtra dans les scènes suivantes.

Le texte : "transports d'une innocente flamme, qu'avec plaisir, je vous livre mon âme" monte vers l'aigu sur - plaisir - livre et - âme, ce qui exprime l'exaltation et l'expression de la tendresse qui anime Thisbé.

La partie B est traitée sous forme de Récitatif (c'est-à-dire forme moins mesurée que l'Air) accompagné par les cordes, et expose la situation "la gloire ramène en ce jour, le héros que mon cœur adore," ; ce passage est traité avec des brisures de rythme, passant alternativement de mesures à 3 et à 2, propres à soutenir le texte lui-même, et ses effets dramatiques. Vous remarquerez chaque fois que la phrase repart, souvent sur une interrogation, l'orchestre est silencieux et accompagne de nouveau le chant dans sa phase la plus expressive (mesures 45, 47, 54, 58). Cet air se conclut par la reprise de la phrase du début.

Le traitement de la partie d'orchestre est très riche, du point de vue de l'harmonie, et soutient la comparaison avec les grands airs des opéras de Jean-Philippe Rameau (Début de l'acte III de Hippolyte et Aricie).

Acte IV, scène IV "Air tendre, air pour les Silphides". Cd page 3

Il s'agit d'un des nombreux intermèdes instrumentaux qui ponctuent traditionnellement l'Opéra Baroque, soit entre deux scènes, soit pour introduire des danses qui servent de divertissement au milieu de l'action dramatique, soit en conclusion d'un acte.

A ce moment de Pirame et Thisbé, une suite d'airs instrumentaux illustrent l'invocation, par le magicien Zoroastre, des éléments afin qu'ils déchainent leur forces et délivrent Pirame de la prison où Ninus le retient.

*"... Esprits qui dans les airs faites votre séjour,
Qui commandez aux vents, qui formez le tonnerre,
Vous, Esprits qui réglez au centre de la Terre
Obéissez-moi dans ce jour
En paraissant ici sous des formes humaines,
Conservez un pouvoir qui n'est point limité,
Faites tomber ces murs,
Rompez, brisez les chaînes
Qui tiennent un héros
Dans la captivité.
Qu'il vous doive la liberté!..."*
(extrait du récitatif, début de la scène IV)

Malgré son caractère chantant et tendre (mesure à 3 temps et carrure ternaire) et son titre, cet intermède instrumental évoque les esprits aériens "les Silphides" (orthographe originale) qui viennent sur terre détruire les murs entre lesquels est emprisonné Pirame.

Les parodies

Le temps de la parodie

La parodie apparaît déjà dans la *Poétique* d'Aristote, non vraiment comme un genre à part entière, mais comme une figure ponctuelle. Constituée des radicaux para (à côté) et odé (le chant), elle est donc ce "contre-chant" par lequel on transforme, dans une intention plaisante voire satirique, les formes propres à un genre consacré. L'intention n'est pas toujours malveillante – elle peut simplement ressembler au "clin d'œil" culturel ou témoigner d'une admiration sincère –, mais la provocation n'est jamais tout à fait étrangère à ce procédé iconoclaste. Toutes les époques s'y sont plu, et la littérature n'est d'ailleurs pas la plus concernée : combien, par exemple de "Jocondes maltraitées" (voir ci-contre les plus célèbres, par Salvador Dali et Marcel Duchamp), combien de travestissements plus ou moins réussis de tableaux, d'affiches de films, voire de morceaux musicaux, par la publicité..., et de publicités, aussi, par tel ou tel humoriste !

La parodie est simplement une manifestation d'une habitude fondamentale dans les cultures humaines, qui est de redire et de travestir, forme essentielle du rire. Ce détournement peut d'ailleurs obéir à des intentions contradictoires : ce peut être au nom du naturel (le burlesque rend familière une œuvre noble), mais aussi au nom de la fantaisie et de l'imaginaire (le registre héroï-comique ennoblit des situations triviales). Dans les deux cas, la parodie s'inscrit dans un jeu d'appropriation qui peut à la fois exprimer combien nous sommes prisonniers des livres, comme Borges l'imaginait dans sa Bibliothèque de Babel, et combien aussi nous sommes capables de nous en libérer.

Les différents procédés parodiques sont largement développés par Guy Belzane dans son article *Pastiche et parodie : de l'art du détournement* paru dans le numéro 788 de TDC du 15 janvier 2000 disponible dans les réseaux SCEREN.

"Pastiche et parodie sont des exercices stylistiques d'imitation et de divertissement. Si l'objectif diffère sensiblement, les procédés techniques relèvent dans les deux cas du détournement."⁶

Quelques exemples célèbres de parodies dans la littérature :

- Rabelais parodie les chroniques gigantales dans *Gargantua* (1534) et Cervantès les romans de chevalerie dans *Don Quichotte* (1605).
- Jorge Luis Borges imagine un Pierre Ménard auteur de *Don Quichotte* (1938) !
- Paul Scarron parodie l'Énéide dans *Virgile travesti* (1648-1652) et Marivaux l'Iliade dans *Homère travesti* ou *l'Iliade en vers burlesques* (1717).
- Eugène Labiche dans *Une tragédie* chez M. Grassot (1848) parodie lui aussi l'épopée d'Homère,
- Offenbach et sa *Belle Hélène* (1864).
- Lautréamont *Chants de Maldoror* (1869) parodie des pages entières de Hugo ou de Michelet

⁶ Guy Belzane dans *pastiche et parodie : de l'art du détournement*
TDC, n° 788, 15 janvier 2000

Pistes pédagogiques :

Les principales procédures parodiques peuvent être recherchées dans différents textes :

- la dégradation du style ou du contenu
- l'anachronisme.
- Le vocabulaire
- Inversion/réduction/amplification

Nos Chats de Raymond Queneau parodie *Les Chats* de Baudelaire dans *Les fleurs du Mal*.

L'art du détournement en peinture

(voir l'article dans le TDC n° 788)

La Joconde dans tous ses états :

étude de quelques-unes des multiples parodies de La Joconde de Vinci.

Mona Lisa se vit affublée d'une moustache par Salvador Dali, et par Marcel Duchamp sous le titre "L.H.O.O.Q." reçut une pipe dans la bouche, chevaucha une moto, fut déguisée en ange de la mort, en chien ou en sirène...



Mona Lisa
Salvador Dali
1904 - 1989



Mona Lisa - 1983
Jean-Michel Basquiat (1960-1988)
© Collection privée
Catalogue "J. M. Basquiat"
Galerie Enrico Navarra, Paris.



Mona Lisa
Marcel Duchamp
1887 - 1968



Mona Lisa
d'après Andy Warhol
1999 - Vik Muniz (Gelatine)



Mona Lisa
d'après Andy Warhol
1999 - Vik Muniz (Beurre de cacahuète)



Mona Lisa - 1979
Andy Warhol
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts inc.

Pistes pédagogiques :

- activité de création : détourner un portrait ou d'autres représentations par découpage/collage etc.

La parodie musicale

La parodie musicale permet à un artiste de détourner les paroles d'une chanson existante avec d'autres textes de son cru, le plus souvent d'une manière humoristique. La parodie a toujours existé, visiblement ou non. Dans la chanson les premières venues en France sont des titres populaires dont les paroles ont été francisées. L'export de chansons étrangères à cette époque (dans les années 50/60) était très rare et parfois inexistant. Pour éviter ce problème, beaucoup d'artistes et de producteurs ont choisi de n'importer que la musique et de faire des paroles en français. Des chanteurs très connus ont fait cela comme Claude François, Sheila ou même Johnny Hallyday. Les humoristes se sont eux aussi emparés de cette technique, notamment les Frères Jacques (parodie de la truite de Schubert), de même que les Charlots ou plus récemment Laurent Gerra ("La cabane au fond du jardin" de Francis Cabrel).

Plus largement la parodie musicale peut aussi se retrouver dans le procédé bien connu "à la manière de..." qui souvent permet de détourner l'objet musical de son contexte initial. De nombreux exemples illustrent régulièrement cette démarche que l'on rencontre dans tous les genres musicaux : musique savante, traditionnelle ou encore de variété. Un exemple récent de transcription (que l'on pourrait rapprocher de l'esprit de la parodie) est donné dans le programme de l'option facultative du baccalauréat musique avec la mise en perspective de la chanson Purple Haze de Jimi Hendrix avec une version instrumentale proposée par le Quatuor Kronos.

De nos jours la parodie est utilisée dans différents domaines en particuliers par les médias dans la publicité et dans des émissions télévisées spécifiques comme c'est le cas pour Les Guignols de l'Info. On retrouve aussi ce procédé au cinéma avec par exemple avec le film Austin Powers, parodie des films d'espionnage James Bond.

Pistes pédagogiques :

Pratiques d'écoute

- Les frères Jacques : la truite de Schubert
- Purple Haze Jimi Hendrix/transcription par le quatuor Kronos (Programme du bac facultatif)

Activités de création

- Création d'un texte à partir d'une mélodie connue/détournement d'une publicité etc...

De la tragédie à la parodie...

Pirame et Thisbé et son miroir parodique

Au XVIII^e, chaque fois qu'un opéra est représenté, il fait l'objet de parodies jouées à la Comédie italienne ou dans les théâtres de foires.

Parallèlement à la recreation de la tragédie lyrique au Théâtre Graslin de Nantes, Pirame et Thisbé sera donc remonté dans une version parodique par Thierry Pillon, assisté de Françoise Rubellin, spécialiste du Théâtre de Foire, à l'initiative de l'ARC de Rezé, en coproduction avec l'Aria et le Printemps des Arts. (Voir le détail des textes en annexe)

Voir les extraits de parodies de l'opéra Pirame et Thisbé :

1. Le Quiproquo ou Polichinelle Pirame, parodie pour marionnettes, auteur anonyme, 1740, Foire Saint Germain
2. Pirame et Thisbé, parodie de Favart, 1740, Foire Saint Germain.

Parodie 1

Le quiproquo ou Polichinelle Pirame, parodie pour marionnettes, auteur anonyme, 1740, Foire Saint Germain.

Scène 14^e

Le théâtre représente des tombeaux

Thisbé

Air d'octobre

Pour rendre cette scène exacte
Et pour ne point embarrasser,
Nous passons les trois quarts d'un acte
Puisque l'on peut bien s'en passer.
Air de la faridondaine
Pirame est à la chaîne
Auroit on cru cela ?
Le roi le retient là
Son coeur jaloux l'entraîne
Faridondaine
Lonlanla
Et puisqu'il fait ma peine
Faridondaine
Il me la paiera.

Air: *Zoroastre est tout puissant ;*

Il peut en un moment
Par un grand enchantement
Briser les fers de mon amant.
J'attends maintenant
Ces événements
Zoraïde ira
A son papa
Le suppliera,
Le séduira,
Le touchera,
L'attendrira,
puis obtiendra,
Ce bonheur là
Que vois-je déjà
Ouida
C'est lui, le voilà

Scène 15^e

Pirame Thisbé

Pirame Air: *Ah ! Philis je vous aime*
Quoi c'est vous !

Thisbé

Quoi c'est vous !

Pirame

C'est moi même
Quel bien suprême,
Pour un tendre amant,
Rien ne me paraît plus charmant ;

Vous m'aimez, je vous vois, je vous veux
je vous aimerai tant,
Célébrons notre tendresse extrême
Par un duo dit amoureusement.

Ensemble

Air: *Laissons nous charmer*

Pour toi mon trognon,
Mon joli tendron,
Je vais sans balancer
Maintenant dresser,
Dresser promptement,
Le contrat charmant
Qui nous liant tous deux
Va nous rendre heureux.
Quand on tarde
On hasarde
Souvent des revers cuisans.
La tendresse,
Qui me presse
Trouble tous mes sens.
Quels transports je sens
Pour toi, etc. (...)

Scène dernière (...)

Thisbé (à Pirame)

Pour calmer ton âme
J'arrive assez tôt
Mon voile Pirame
Fait un quiproquo.
Et si je retarde
J'aurai beau tonner
C'est de la moutarde
Après le diné.*

Air: *Volez plaisirs volez*

Du noeud du mariage
Faisons un doux usage ;
Ce parti vaut bien mieux
Que de mourir tous les deux. (...)

Air: *Du prevost*

Que par un divertissement
Cet acte. finisse gaiement.
Par une semblable alliance
L'opéra devrait terminer
Partout où l'on chante où l'on danse
On ne doit point faire pleurer.
(scène suivie d'un divertissement)

* c'est de la moutarde après le diné :
expression qui signifie que cela vient trop tard.

Parodie 2

Pirame et Thisbé, parodie en un acte avec un prologue, écrit par Favart, représenté en 1740, Foire St Germain.

Scène III

La Parodie. Pirame.

Pirame

Air: *Je ne veux point sortir de mon caveau*

Entre vos mains, je viens mettre mes droits

Je suis Pirame, vengez mon injure.

La parodie

Vaillant héros, est-ce vous que je vois ?

Pirame

Qui, moi, héros ? je suis simple bourgeois,
J'ai pris l'habit que j'avais autrefois,
Et j'ai quitté cette folle parure
Dont l'opéra me fagotte à son gré.
Chez lui je suis dé. guré.

Air: *De quoy vous plaignés vous ?*

Vous devez contre lui

Me consacrer votre plume

Vous devez contre lui

Me secourir aujourd'hui

J'ai le cœur gros d'amertume ;

Il me traite a contretemps

Tout comme il a coutume

De traiter le bon sens.

La parodie

Vous vous plaignez a tort (...) A votre retour, il vous donne généreusement le royaume que vous lui avez conquis.

Pirame

Air: *Tancrede*

Vous ne savez pas la .nesse ?

C'est pour me mettre sur les bras

Une folle dont il est las,

Et pour me ravir ma maitresse. (...)

Pirame (en parlant de Zoraïde)

Elle gâte tout. hélas ! c'est en vain que cette amante rebutée vient montrer au roi ses tendres douleurs.

Air: *Les trembleurs*

Elle jure, elle tempête

Sa fureur trouble la fête

Que pour thisbé l'on apprête.

Ninus piqué de cela

Brusquement l'envoie au diable,

D'impolitesse l'accable
Zoraïde inconsolable
Va se plaindre a son papa.

La parodie

Il la vengea ?

Pirame

Point du tout.

La parodie

Comment ?

Air: *Un jour le bon père Abraham*

Ne vient on pas a son secours ?

Pirame

Son papa Zoroastre,

Pour la servir dans ses amours,

Exprès tombe d'un astre.

Mais le sorcier trop maladroit

Sans parvenir à ce qu'il croit

Excite un grand désastre.

La parodie

Air: *Carillon de Melusine*

Soyez un peu plus circonspect

De lui parler avec respect :

C'est lui, qui par l'effet d'un pacte,

Vous délivre au quatrième acte

Des horreurs de la prison

Où Ninus vous mit sans raison.

Pirame

Oui, ma foi, c'est un habile homme.

Air: *La prude Iris*

D'abord l'enfer exécute une fête,

Puis le sorcier qui s'y prend comme un sot

Pour me tirer du sein de mon cachot

Me fait tomber la prison sur la tête.

(...)

Air: *Du pendu*

Avec son monstre de carton,

Il désole tout le canton ;

Il protège mon innocence

Le roi mérite sa vengeance

Mais il n'épargne que le roi

Tout le guignon tombe sur moi.

La parodie

L'opéra n'est pas blâmable en tout. (...)

Pirame

Il eût mieux fait de s'en tenir à mon histoire. Je vais vous la conter.

Scène V

Pirame

Air: *Ma soeur t'en a-t-on fait autant*
Amour, c'est dans ce bois charmant
Que s'attendent deux vrais amants.
Inspire les feux que je sens
A mon petit coeur de quinze ans
Ah! quel plaisir.

Air: Aie Jeannette

Mais un gros loup vient à moi.
Mon destin change de face
Où fuir? Je tremble d'effroi,
Tirons mon couteau de chasse
Ahi! ahi! etc.
(...) il tue le monstre

Air: Ah! thomas. Réveille toi

Mon bras a mis la bête aux abois.
Thisbé ne parait pas en ce bois.
Appelons donc à haute voix:
Hola! hé, thisbé! hé, thisbé!
Viens ma. Ile,
Car je m'égosille
Ah, thisbé!
M'aurais tu trompé!

Air: Olire, ola

N'a t'on pas vu passer
Thisbé ma douce amie,
Olire, olire
Thisbé ma douce amie
Olire, ola
Dessous un murier blanc
L'amour doit la conduire
Olire, olire
L'amour doit la conduire
Je l'attends.

Air: Les feuillantines

Mais le hasard me fait voir
Un mouchoir
C'est le sien. Ah, désespoir!
Il est tout ensanglanté!
Quel malheur
La fureur
Me possède.
Il est tout ensanglanté!
Thisbé s'est cassé le nez. (...)

Air: Oui da, qui s'y.erait

Mais, j'ai mal fait d'aller si vite
Je devrais parcourir ces lieux
Thisbé peut s'offrir à mes yeux
Peut-être elle aura pris la fuite
Pour revenir dans un instant
Mourons toujours en attendant.

Scène VI

Thisbé. Pirame.

Thisbé

(...)

Air: Lurelu

Pirame, ta poulette
Grand péril a couru
Lurelu
Mais ton ardeur parfaite
L'en dédommagera
Lerela
Lurelu lurela, lirette
Ah!
Ma foi, le voilà.

Air: Nanette dormez vous ?

Pirame, dormez vous? Oui

Air: Dormir est un tems perdu

Dormir est un temps perdu.
Tirons lui l'oreille
Ciel! il est tout morfondu
Comment, rien ne le réveille.

Air: Mort, t'en iras tu sans boire

Je frémis, je suis toute esmüe
Pirame ne me répond pas.
Que vois je? son épée est nûe
Ah! s'est il donné le trépas?
Il est mort
O, triste sort
Hélas! on m'a ravie l'objet que j'aime
Mort, mort, mort
Quel ennemi m'a fait ce tort?

Pirame

Ah! thisbé, c'est moi même. (...)

Scène VII et dernière

Pirame. Thisbé. L'amour.

L'amour

Air: *Réveillez vous*

A vivre l'amour vous convie
Jeunes coeurs qui suivez mes lois
J'ai pouvoir de rendre la vie
A ceux qui la perdent pour moi. (...)

Thisbé

Air: Ah! la drôle d'histoire
Oh! mon pauvre Pirame!

Pirame

Ah! ma chère Thisbé!

Thisbé

Amour, tu nous rends l'me!

Pirame

Sans toi, j'étais. ambé!

Thisbé

Ah, mon pauvre Pirame!

Pirame

Ah! ma pauvre Thisbé!

L'amour

Suivez moi, mes enfans, je ferai accroi-
re à vos parents que vous êtes morts.

Air: (?)

Ensuite, on vous transportera
Dans un lieu nommé l'opéra
Si bien l'on vous déguisera
Qu'aucun ne vous reconnaitra.

Air: *Les billets doux*

Puissiez vous longtemps voir le jour
Dans cet agréable séjour
Où le soir vous rassemble
Dans votre tendre desespoir
Amour, vous irez chaque fois
Mourir encore ensemble.

Fin



IV

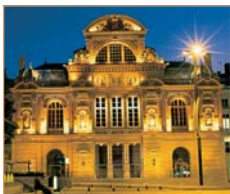
La production
Angers Nantes
Opéra

La distribution



NANTES - THEATRE GRASLIN

Vendredi 25, dimanche 27, mardi 29, jeudi 31 mai,
Vendredi 1^{er} juin 2007.



ANGERS - GRAND THEATRE

Vendredi 8, dimanche 10, mardi 12 juin 2007
en semaine à 20 heures, le dimanche à 14 h 30.

De l'antique légende de deux adolescents qui s'aimaient depuis l'enfance et mouraient à cause d'une horrible méprise, Jean-Louis Ignace de la Serre fit un livret de jalousie, de pouvoir et de vengeance qui permettait aux jeunes Rebel et Francœur de composer une œuvre tragique qui rompait avec la tradition des opéras classiques du XVII^e et XVIII^e siècles.

Créé avec succès en 1726, cet opéra accompagna François Francœur toute sa vie. après de multiples retouches et reprises en 1729, 1755, 1759, il en signa une version définitive en 1771. Editée en 1779, tombée dans l'oubli, retrouvée récemment, cette ultime version connaît aujourd'hui une nouvelle vie, une nouvelle création.

Nouvelle création/Mai - juin 2007

La touchante légende de Pirame et Thisbé, que l'on retrouve sous la plume d'Ovide dans ses Métamorphoses, ou dans les vers des Filles de Minée du livre XII des fables de Jean de la Fontaine, s'intéressait à l'amour pur et malheureux d'un bel adolescent et d'une ravissante jeune fille de Babylone dont la passion se heurtait à l'hostilité de leurs parents. Il reste peu de ce Roméo et Juliette antique dans le livret que Jean-Louis Ignace de la Serre écrivit pour Rebel et Francœur, sans doute parce que pour séduire le Prince de Conti auquel l'œuvre fut dédiée, l'auteur s'intéressa aux intrigues de cœur et de cour mieux connues de leur public. L'histoire devint celle de Zoraïde, fille du roi Zoroastre, promise au jeune roi Ninus qui convoite Thisbé qui, elle-même, n'a d'yeux que pour Pirame qu'elle aime en secret. Et aux dieux attristés qui rougirent les baies du murier en souvenir de jeunes amants sacrifiés, le librettiste préféra la colère d'une Zoraïde déclenchant contre Ninus la fureur des éléments.

Si la tragédie lyrique de François Rebel et François Francœur, ces deux jeunes compositeurs appartenant à d'illustres familles de violonistes et déjà directeurs de l'Opéra, se voulait respectueuse des anciens, elle n'en rompait pas moins avec l'usage des fins heureuses chères à l'époque.

Sans cesse remanié par Francœur tout au long de sa vie, Pirame et Thisbé a traversé les querelles des anciens et des modernes, est porté par les courants qui ont marqué le XVIII^e siècle, rend un hommage appuyé à Lulli et recèle la moderne influence de Rameau. Ainsi l'ultime version de 1771, transcrite par Daniel Cuiller, n'est pas qu'une simple curiosité pour spécialistes, elle est un formidable témoin de l'évolution musicale au siècle des Lumières.

"Quelques maux que sur nous votre haine rassemble, vous ne pourrez du moins envier à nos cœurs le funeste plaisir de soupirer ensemble".

Pirame et Thisbé

Tragédie lyrique en cinq actes et un prologue.

Musique de François Rebel (1701-1775) et François Francœur (1698-1787).

Livret de Jean-Louis Ignace de la Serre.

Créé à l'Académie Royale de musique, le 15 octobre 1726.

Ultime version créée le 5 février 1771, éditée en 1779.

Nouvelle création au Théâtre Graslin de Nantes, le 25 mai 2007.

Directeur musical Mise en scène
Daniel Cuiller Mariame Clément

Décor et costumes : Julia Hansen

Lumière : Hervé Audibert

avec



Pirame
Thomas
Dolié



Thisbé
Judith
Van Wanroij



Ninus
Jeffrey
Thompson



Zoraïde
Katia
Velletaz



Zoroastre
Jean
Teitgen



STRADIVARIA, ensemble baroque de Nantes.

Crédit photo : Vincent Garnier

STRADIVARIA

Ensemble baroque de Nantes

L'histoire de Stradivaria.

Lorsqu'en 1987 Daniel Cuiller, animé du désir de renouer avec la musique des grands compositeurs de l'époque baroque - Purcell, Lully, Rameau, Bach - fonde l'ensemble Stradivaria, il est loin de se douter du formidable succès qu'il connaîtra et de la réputation de premier plan qu'il défendra au niveau international. Cette formation dont la composition varie en fonction du répertoire, réunit des membres toujours choisis en raison de leur spécialisation, de leur engagement dans la recherche musicale, et de la grande qualité de l'instrument dont ils jouent. A cette triple exigence de Daniel Cuiller répondent des musiciens qui connaissent le type d'écoute qui est la sienne, sa manière d'aborder la musique, le son qu'il attend d'eux. Ce travail en profondeur de chacun des interprètes fait que l'on parle maintenant du "son Stradivaria", ce son riche, brillant, vivant, emprunt de tendresse et de poésie que l'on reconnaît immédiatement. Un son en quelque sorte retrouvé, au service de la musique baroque, que les interprétations des décennies précédentes avaient alourdi, épaissi, influencées par les critères musicaux du romantisme et du XIX^e siècle.



Crédit photos : Vincent Garnier

Stradivaria, c'est d'abord un répertoire pour cordes, qui s'étend de la sonate depuis les années 1630 aux concertos de l'école vénitienne du XVIII^e siècle. Avec le baroque comme référence stylistique, son domaine de prédilection, l'ensemble n'hésite cependant pas pour certains projets à étendre son répertoire à la musique classique ou romantique. Ses nombreux enregistrements font référence. L'ensemble Stradivaria parcourt de nombreuses scènes dans le monde et se joint à de grandes productions lyriques. On pouvait dernièrement l'applaudir dans un ballet de cour de Lully, *Le Ballet de l'Amour Malade*, créé avec la compagnie de danse *L'Eventail*, ainsi que dans *Amour et...* ou *Bacchus*, divertissement en musique imaginé par Daniel Cuiller. Qu'il dirige ses musiciens en formation des vingt-quatre violons du Roi, réunis en orchestre d'Opéra ou qu'il les retrouve dans l'intimité de la musique de chambre, c'est toujours le même attachement à la qualité du langage musical qui inspire Daniel Cuiller.

Création de **Stradivaria** selon Daniel CUILLER.

"C'était en 1978. Je ne savais pas grand chose du violon baroque lorsque ma route a croisé celle de Sigiswald Kuijken dont j'ai reçu quelques leçons qui m'ont ouvert les yeux et les oreilles.

Tout avait l'air si naturel, si évident : c'est comme si la partition elle-même se mettait à danser, à chanter et à parler."

Peu après Kuijken, Daniel Cuiller rencontre William Christie, qui lui confie le gouvernement de ses cordes. Mémorables saisons. Mais en 1985 le violoniste quitte Paris pour Nantes : adieu "Arts Flo" ! [...] Après l'anniversaire de Rameau en 1983, ceux de Bach et Haendel en 1985, sonne l'heure de Lully. La France moderne se réveille baroque. "Tout cela était, et reste, modeste. Mais nous sentions que l'ensemble devenait une nécessité. Nous avions le répertoire, la curiosité, l'environnement, les moyens techniques, le public" [...] Le violon. Tout est là, et c'est en son nom que l'orchestre a été baptisé : Stradivaria.

Ivan A. Alexandre – Diapason – juillet/août 2003

Le travail de recherche autour des manuscrits.

"L'idée est de découvrir le manuscrit à partir d'un certain type de recherche. Nous travaillons la plupart du temps sur les manuscrits originaux. Nous restituons ces œuvres à partir du logiciel FINALE : nous réalisons ainsi une édition interne à partir de ces originaux. C'est un programme idéal pour éditer un document exploitable pour les musiciens. Nous cherchons à apporter tout notre savoir hérité d'un travail quotidien de près de trente ans ainsi qu'une vision la plus honnête possible de l'esprit de l'époque."

Fac-similés

PIRAME ET THISBE
TRAGÉDIE.
Mise en Musique
Par M^{rs} Rebel Fils et Francœur Cadet.
Ordonnés par l'Académie Royale de Musique.
Représentés pour la première fois par l'Académie Royale
de Musique, le 15.^o Octobre 1726.
Se Vend à Paris
Chez François Corféret, aux quatre Chemises, rue Saint-Roch.
Chez Robin Marchand, rue Saint-Henri à la Règle d'Or.
Et à la porte de l'Opéra.
Avec Privilège du Roy. 1726.

PIRAME ET THISBÈ, TRAGÉDIE.
PROLOGE,
Theatre Représente le palais de la gloire,
SCENE PREMIERE
La Gloire sur son trône, Chœur de héros.
Ouverture



Stradivaria reçoit le soutien de la DRAC des Pays de la Loire, du Conseil Régional des Pays de la Loire, du Conseil Général de Loire-Atlantique et de la ville de Nantes.

Note d'intention du directeur musical :

Après avoir découvert les splendides pages orchestrales des "Suites de Symphonies pour le festin royal de Monsieur le Comte d'Artois" dont les qualités ont assuré le succès d'un enregistrement réalisé en 2001 par Stradivaria (*Cyprès - 1626*), j'ai éprouvé la curiosité de jouer en concert quelques une des magnifiques sonates pour violon de François Francoeur et acquis depuis lors la conviction que ce violoniste était certainement un des compositeurs les plus en vue, en France, au XVIII^e siècle.

Il me venait tout naturellement à l'esprit l'envie de chercher dans sa production lyrique, l'œuvre ou les œuvres significatives de ses talents d'instrumentiste et d'orchestrateur.

Plusieurs visites à la Bibliothèque Nationale de France ont achevé de me convaincre que la "perle plus ou moins parfaite" - (*Barocco*) - se trouvait sous nos yeux...

Pirame et Thisbé, écrite en collaboration avec son compère François Rebel, de trois ans son cadet.

Depuis l'achèvement de l'ultime version, à la fin du XVIII^e siècle, le texte de dédicace de cette édition nous invitait tout naturellement, quelque deux cents quatre-vingt années après sa création, à restituer et à recréer la tragédie lyrique **Pirame et Thisbé**.

Sur le frontispice de sa dernière version (1771) François Francoeur écrivait en effet : **"Nouvelle et dernière édition contenant les corrections jugées convenables et nécessaires par les auteurs dont l'intention est qu'il ne soit fait dans quelque partie que ce puisse être, aucune espèce de changement à cet ouvrage s'il arrive qu'on le mette de nouveau sous les yeux du public"**.

Notre intention rejoint le vœu des auteurs, et nous oeuvrons à la recréation de cette tragédie lyrique.

Pirame et Thisbé est une tragédie lyrique en un prologue et cinq actes, sur un livret de Jean-Louis Ignace de la Serre, Sieur de l'Anglade (1662-1756) ; la musique est de Messieurs François Rebel et François Francoeur, ordinaires de l'Académie royale de Musique, compositeurs de la Chambre du Roi, puis surintendants de la musique du Roi ; ils obtiennent la licence de directeurs de l'Opéra en 1757.

Pirame et Thisbé fut dédié à Monseigneur le Prince de Conti et donné pour la première fois sur la scène de l'Académie Royale de Musique, le 15 (ou ?) le 17 octobre 1726, repris au Palais Royal le 16 décembre de la même année, puis les 22, 24 et 26 janvier 1727. Une deuxième version augmentée de nombreux airs et récits fait l'objet de nouvelles reprises, le 26 janvier 1740 ainsi qu'à Bordeaux en 1729, à Montpellier en 1755 et à Paris, le 23 janvier 1759. Enfin, une ultime et définitive partition nous est parvenue (éditée en 1779), ayant été jouée à partir du 5 février 1771.

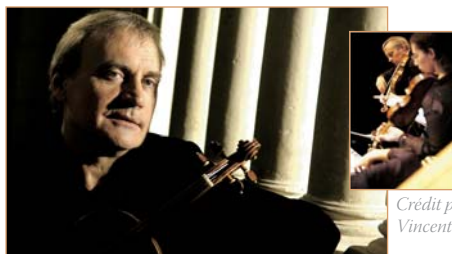
L'œuvre inspira plusieurs parodies qui virent le jour en même temps que les représentations en 1726, 1740 et 1759 ; elles furent principalement données sur le théâtre de la foire St Germain.

Composé par deux jeunes musiciens descendant chacun d'une fameuse lignée de violonistes, et nommé "l'Opéra des enfants" (Rebel a alors 25 ans !), **Pirame et Thisbé** fut donné sur la scène de l'Académie Royale puis au théâtre du Palais Royal et trouva d'emblée un accueil favorable auprès du public parisien friand de nouveautés, dès sa première représentation :

"la musique de cet Opéra fut trouvée si excellente qu'on était tenté de douter que les deux jeunes musiciens l'eussent composée sans le secours de grands Maîtres..."

En fait, il faut remarquer que, dans l'Avertissement (préface) de nos deux compositeurs, on peut lire : "nous avons longtemps été retenus par notre peu d'expérience. Le désir de marcher sur les traces de ceux qui nous ont heureusement précédé

nous a déterminé; il nous a été commun dans l'entreprise de cet ouvrage; le même point de vue nous a soutenus dans la difficulté de l'exécution. Monsieur de Lulli a été notre maître et notre modèle, vous êtes nos juges..."



*Credit photos :
Vincent Garnier*

Malgré une touchante et commune volonté à rendre un hommage appuyé aux anciens et considérant le succès remporté par **Pirame et Thisbé** dès sa création, on ne pourra empêcher certains de prétendre: *"il n'y a que les Symphonies qui soient de leur main, les grands chœurs et les grands morceaux sont de feu M. De La Lande, oncle du sieur Rebel"* (De Lérís – 1763).

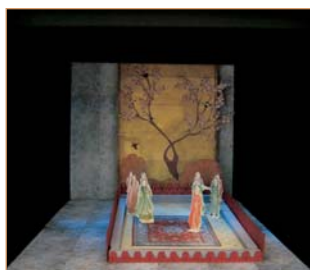
C'est donc la troisième et dernière version que j'ai choisi de restituer; elle a le mérite de rendre à la postérité une oeuvre dont la renommée ne s'est pas démentie pendant quarante cinq ans et dont l'inspiration fondamentalement lulliste a su traverser un XVIII^e siècle "des Lumières", témoin des querelles entre anciens et modernes et proche des nouveautés apportées par Rameau dans le langage de l'opéra.

*Daniel Cuiller
Janvier 2006*

Note d'intention du metteur en scène, de la décoratrice et costumière:

Pirame et Thisbé, c'est d'abord un mythe, une vieille légende racontée par Ovide et que l'on retrouve chez Théophile de Viau (1617) ou Pradon (1674) sous forme de tragédies, mais aussi, sous forme parodique, chez Shakespeare, dans le Conte d'une nuit d'été, chez Favart ou même sous la plume d'auteurs anonymes. Que la légende ait été parodiée prouve bien son succès, même si elle est moins connue aujourd'hui.

De cette base classique, il reste dans notre Pirame et Thisbé bien peu d'éléments originaux, et surtout, l'histoire est bien plus compliquée. Elle obéit aux codes de la tragédie lyrique, avec ses jalousies, ses intrigues royales, ses interventions d'esprits et ses divertissements intermédiaires. Pas de mur, pas de lézarde, pas de référence au mûrier; la lionne est devenue un monstre, comme dans nombre de tragédies classiques (Phèdre, par exemple), il y a même plusieurs interventions de monstres, et l'épisode du double suicide n'est que le dernier acte (au demeurant très bref) d'une pièce qui en compte cinq! Nous avons, bien entendu, plus de personnages que dans la légende originale: Pirame et Thisbé, qui s'aiment secrètement, mais aussi Ninus, le roi de Babylone (encore vivant dans cette version!) dont Pirame est le général et l'ami, Zoraïde, une princesse autrefois aimée de Ninus, mais qu'il a délaissée depuis qu'il est amoureux de Thisbé, et Zoroastre, le père de Zoraïde, un magicien qui règne sur les esprits. Enfin, autre différence majeure, la pièce est précédée d'un prologue, ce qui était fréquent dans la tragédie lyrique. A l'origine, ce prologue devait chanter les louanges du prince (Louis XIV), à la fois guerrier et amant, mais à l'époque de la création de Pirame et Thisbé, c'est une forme un peu vidée de son sens, qui ouvre l'œuvre de manière conventionnelle avec un dialogue entre Vénus et la Gloire, qui prétendent chacune régner sur l'autre, et qui finissent par s'accorder. Elles citent l'exemple de Pirame ("Il fut amant, il fut guerrier") comme alliant qualités amoureuses et mérites guerriers, et proposent de raconter son histoire. On est donc bien loin de la simple histoire racontée en quelques pages chez Ovide!



Décors de scène

Dans ce contexte, quel est le défi pour un metteur en scène et son décorateur? Ils sont en réalité multiples. Comme pour toute œuvre, il s'agit de raconter l'histoire, surtout dans le cas d'un opéra inconnu à l'intrigue alambiquée, tout en essayant de faire ressortir ce que j'appellerais le noyau dur de l'œuvre: ce qui constitue à la fois son originalité (dans son contexte historique) et sa force (ce qui, indépendamment du contexte et des questions stylistiques, est le moteur de l'œuvre, ce qui fait qu'elle émeut). Ce faisant, nous nous sommes heurtées à plusieurs problématiques. Tout d'abord, le rapport au mythe. Il est difficile d'ignorer l'origine de la légende, d'abord parce qu'elle est si célèbre, et aussi, tout simplement, parce qu'elle est très poétique et très émouvante, et qu'elle aide peut-être à retrouver une certaine simplicité dans cette œuvre parfois un peu empesée! Mais comment intégrer le souvenir de cette belle légende dans une histoire qui n'a finalement qu'un rapport lointain avec elle? C'est une première question. Ensuite, nous nous sommes posé le problème de l'esthétique. Pour mettre en scène l'opéra baroque, il y a grosso modo trois tendances actuelles: la reconstitution historique (gestuelle baroque, costumes 17^e ou 18^e etc.), la modernisation extrême (les personnages sont en costumes contemporains, ils dansent le hip-hop et boivent des canettes de bière), et la stylisation absolue, avec des positions figées, des "tableaux", un certain

côté hiératique. Nous ne nous sentions attirées par aucune de ces voies, et nous voulions inventer un langage théâtral propre à cette mise en scène, différent de celui que nous employons d'habitude pour d'autres œuvres (où nous transposons souvent l'action dans un contexte moderne). Par ailleurs, nous voulions, et c'est le troisième point de notre problématique, rendre compte du côté "conte oriental" de cette œuvre, qui se passe à Babylone. Enfin, il fallait trouver une solution dramaturgique satisfaisante pour le prologue et réserver un traitement particulier au dernier acte, très original pour l'époque par sa fin très abrupte (pas de postlude, pas de lamentation, de morale de l'histoire... Pirame se tue, Ninus arrive, constate le drame, et l'opéra s'achève brusquement). Voilà tout ce qui, à nos yeux, devait nous guider dans notre travail.

Pirame



*Dessin et choix des tissus
pour le costume de Pirame*

Thisbé



*Dessin et choix des tissus
pour le costume de Thisbé*

Zoraïde



*Dessin et choix des tissus
pour le costume de Zoraïde*

Ninus



*Dessin et choix des tissus
pour le costume de Ninus*

Il est toujours difficile d'expliquer une mise en scène, car les idées viennent souvent instinctivement. Au mieux, on peut reconstituer a posteriori des raisons intellectuelles qui confirment ce premier instinct; mais les choix artistiques ont souvent quelque chose d'arbitraire, même s'il est indispensable qu'ils soient justifiés par la suite de manière pertinente. Je dirais donc que nous nous sommes instinctivement dirigées vers l'esthétique de la miniature orientale, à la fois pour résoudre le problème de l'esthétique (ni historique, ni moderne, ni complètement abstraite) et pour faire de l'œuvre une sorte de conte des Mille et une nuits. Nous avons donc un décor de base qui rappelle un cadre de miniature sur une feuille enluminée, avec un petit muret délimitant un espace assez fermé pour l'action, comme si toute cette œuvre était un petit travail d'orfèvrerie dans son écrin. Au

sein de ce cadre, des éléments de décor (une tente, un bassin, un grand tapis, des arbres, un pavillon) apparaissent et disparaissent pour figurer les différents lieux de l'action. Cet espace nettement délimité donne une structure assez rigoureuse à l'ensemble, tout en permettant aux chanteurs de se mouvoir librement à l'intérieur de ce cadre, ce qui crée l'équilibre que nous recherchions entre le réalisme psychologique et une certaine stylisation des personnages et des situations.

Pour le prologue, nous voulions trouver un niveau intermédiaire : à la fois dans l'œuvre et pas vraiment intégré à l'action. Nous y accentuons donc le côté miniature, un peu artificiel, et nous en faisons une sorte de jardin des délices, où des personnages insoucians entrent par une porte (comme s'ils entraient dans le conte) et s'installent confortablement pour assister au débat entre la Gloire et Vénus. Et à y regarder de plus près, ce prologue est quelque peu absurde : la Gloire et Vénus citent Pirame comme exemple d'alliance parfaite entre l'amant et le guerrier, mais finalement, que constate-t-on dans l'œuvre ? L'histoire de Pirame n'est pas vraiment une réussite, puisqu'elle finit par un bain de sang. D'ailleurs, Vénus et la Gloire se gardent bien de réapparaître à la fin...

Cette rivalité entre les deux allégories et leur réconciliation à la fin du prologue seront donc traitées avec une certaine distance et un peu d'ironie, comme si Vénus s'était moquée de la Gloire, et que celle-ci, vexée, voulait se venger en faisant se terminer tragiquement l'histoire de Pirame.

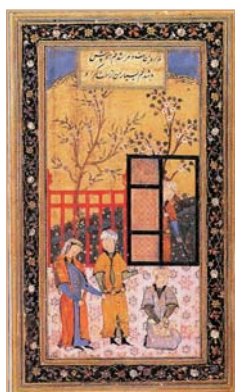


Miniatures tirées du livre :

"Splendeurs persanes", manuscrits du XI^e au XVII^e siècle - Bibliothèque Nationale de France.

Dans la tragédie elle-même, nous avons essayé de créer des images poétiques, des situations simples, mais qui permettent de faire naître des configurations riches en possibilités de jeu pour les chanteurs. Par exemple, Ninus et Pirame, pour leur première apparition, sont dans une tente et jouent aux échecs en devisant sur leurs amours. Thisbé, quand elle attend Pirame, est assise au bord d'un étang ; quand Ninus arrive, elle se lève, et l'étang disparaît : c'était en fait le tissu de sa robe, déployé autour d'elle. De même pour la première apparition du monstre (qui n'est pas celle de la fin) : dans la scène précédant son arrivée, on voit au fond de la scène un soleil couchant derrière les montagnes ; puis ce demi-cercle rouge s'élève soudain, et l'on comprend que c'était le haut de la tête du monstre, qui était donc comme caché dans le décor.

Par ces procédés simples (mais qui ne le sont pas toujours pour ce qui est de la réalisation technique !), nous entendons évoquer à la fois les effets théâtraux de l'époque baroque et le merveilleux et le poétique des contes orientaux.



Miniature tirée du livre :
"Splendeurs persanes",
manuscrits du XI^e au XVII^e
siècle - Bibliothèque Nationale
de France.



Miniatures tirées du livre :
"Splendeurs persanes", manus-
crits du XI^e au XVII^e siècle
- Bibliothèque Nationale de
France.

Comment, dans ce cadre, traiter la fin abrupte (le rendez-vous manqué et le double suicide), qui est aussi (rappe-lons-nous le premier point de la problématique) le moment où l'œuvre rejoint le mythe original raconté par Ovide ? Nous avons ressenti là le besoin d'une rupture forte, que l'on entend d'ailleurs dans la musique (l'œuvre bascule vers une écriture beaucoup plus dense), comme si, après toute cette poésie, toute cette beauté, il fallait un choc, comparable à celui que crée la violence de la fin, un choc qui rappelle que les histoires de jalousie et de pouvoir, qui mènent au désespoir et à la mort, sont in-temporelles et dépassent, comme le mythe de Pyrame et Thisbé, le cadre (au sens figuré mais aussi au sens propre, puisque nous avons un petit cadre sur la scène) de cette jolie petite histoire particulière. Il ne faudrait pas en ré-véler trop, mais c'est la raison pour laquelle nous avons décidé, pour le moment où les esprits libèrent Pirame de sa prison au quatrième acte, de briser le cadre strict de l'espace scénique au lieu de faire intervenir une nouvelle fois le merveilleux et le poétique, et de briser du même coup la continuité de la narration. La scène est envahie non pas d'esprits, mais de personnages en costumes neutres, comme des spectateurs qui semblent vouloir infléchir le cours de l'action ; le muret est franchi, la poé-sie et le merveilleux sont détruits. Le dernier acte, lui, se jouera dans un espace dépouillé, avec des costumes contemporains, comme si l'on voyait tout d'un coup les être humains derrière les "personnages" que l'on a connus tout au long de la représentation. Comme si toutes les intrigues orientales des premiers actes, le conte, la miniature, la poésie, l'exotisme, ne servaient que de pré-texte à ce condensé d'action, à cette légende toute simple : une femme attend un homme, il y a un malentendu, et un drame en découle, qui finit dans le sang.

Voilà, résumé en quelques paragraphes, le fil conducteur de notre travail. Il va de soi qu'il est difficile de donner un aperçu d'un projet de mise en scène sans fournir de références visuelles (dans ce cas, des photos des miniatures dont nous nous sommes inspirées, des photos de la maquettes, des dessins pour les costumes, etc.), d'autant plus que ce projet était, par rapport à d'autres productions que nous avons réalisées ensemble, particulièrement instinctif ; il est né à base d'asso-ciations libres, visuelles ou culturelles, de références esthétiques, de sentiments que nous avions vis-à-vis du livret et de ce que nous avons pu entendre de la musi-que. A cet égard, il est important de préciser qu'il est très difficile d'imaginer une mise en scène pour une œuvre dont on n'a pas d'enregistrement : bien entendu, on dispose de la partition pour se faire une idée de la musique, mais on ne peut pas, comme pour des œuvres plus connues, s'imprégner complètement de la musique en l'écouter sans cesse, voire en comparant des versions différentes. Toutes les idées préalables exposées ici seront donc à mettre à l'épreuve des répétitions scé-niques et musicales et du travail avec les chanteurs. Mais c'est la loi du théâtre, qui réserve toujours des surprises : quand commence le travail de répétitions, la préparation du projet de mise en scène n'est qu'une base à partir de laquelle, en-semble, le chef d'orchestre, le metteur en scène, le décorateur et les chanteurs vont de découverte en découverte...

Mariame Clément, metteur en scène, et Julia Hansen, décors et costumes
2 novembre 2006

Mariame CLEMENT

Metteur en scène de Pirame & Thisbé.



Credit photo :

Née à Paris, d'origine franco-iranienne, Mariame Clément a fait des études de lettres et d'histoire de l'art à l'Ecole Normale Supérieure à Paris. Elle a vécu six ans à Berlin, où elle a effectué ses premiers stages de mise en scène à la Staatsoper Unter den Linden. Devenue assistante, elle a collaboré avec des metteurs en scène tels que Karl-Ernst et Ursel Herrmann, Nigel Lowery et Amir Hosseinpour, et Christof Loy. En 2003, son projet de mise en scène pour le Hans Heiling de Marschner a remporté le troisième prix au Concours européen de la mise en scène d'opéra à Wiesbaden. Elle a signé sa première mise en scène en 2004 avec Il Signor Bruschino/Gianni Schicchi à l'opéra de Lausanne. Depuis, elle a mis en scène le Voyage à Reims de Rossini à Berne et Oviedo (reprise prévue à Tel-Aviv en novembre 2007), Guillaume Tell de Grétry à Bienne, Albert Herring de Britten à Lübeck, La Belle Hélène à Strasbourg, et La Traviata à Berne.

Opéra de Nantes

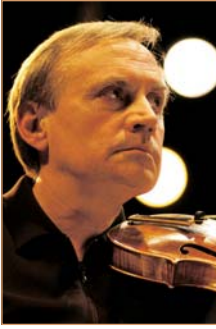


Opéra d'Angers



Daniel CUILLER

Directeur musical.



Crédit photo : Vincent Garnier

Daniel Cuiller est violoniste avant tout. Telle est sa formation et la place qu'on lui reconnaît très vite dans le milieu musical dès les années 70. En 1982 il crée l'Ensemble Baroque de France qui le mènera en 1987 à conduire l'ensemble Stradivaria dont le projet artistique est alors tourné prioritairement vers le répertoire instrumental.

Professeur au Conservatoire National de Région de Nantes, Daniel Cuiller enseigne le violon baroque au Conservatoire Supérieur de Paris et à l'Académie de musique ancienne de Sablé de 1992 à 2002. Il donne parallèlement de nombreuses master classes, anime des sessions instrumentales, intervient aux rencontres

de l'Escorial près de Madrid, et à l'Université Mac Gill de Montréal, sur le répertoire du violon à l'époque baroque.

Violoniste, pédagogue, chef d'orchestre, Daniel Cuiller est invité sur plusieurs continents, (Helsinki, Oslo, Rome, Edinburgh, Calcutta, Taïwan, Montréal...) pour diriger des ensembles baroques ou classiques, particulièrement sur les répertoires des XVII^e au XIX^e siècles.

Il dirige également de nombreux spectacles chorégraphiques (Rameau avec Philippe Lenaël, Lulli avec Marie Geneviève Massé...) des productions théâtrales, ainsi que les créations d'œuvres de compositeurs contemporains, (Jean Yves Bosseur, Gérard Garcin) avec lesquels il réfléchit à l'écriture d'aujourd'hui pour les instruments anciens.

Daniel Cuiller ne conçoit pas sa vie de musicien sans un travail historiologique sur le répertoire qu'il choisit d'interpréter. Recherche d'une qualité exemplaire exigeant humilité et honnêteté au regard de la partition afin de la faire rimer avec authenticité; recherche d'œuvres de compositeurs parfois moins connus bien que dignes du plus grand intérêt. Du bout de sa baguette ou de son archet Daniel Cuiller apporte sa pierre à l'édifice de notre patrimoine musical, aussi bien en France qu'hors de nos frontières.

La discographie de Daniel Cuiller se nourrit des enregistrements réalisés à la direction de Stradivaria (une quinzaine à ce jour, largement récompensée par la critique), aussi bien en soliste (concertos de Leclair, Corrette, Telemann, Pergolèse) qu'en qualité de chef (Benda, Stanley, Hasse, Richter, Francoeur, Tartini...) ou de partenaire de musique de chambre (Telemann, Couperin, Rameau, Mozart).





Un parcours pédagogique complet pour les collèges de Loire-Atlantique



Un projet d'Angers Nantes Opéra en collaboration avec Musique et Danse en Loire-Atlantique.

Après le succès de l'opération autour de *L'Enfant et les sortilèges* qui a réuni plus de 400 collégiens la saison passée, Angers Nantes Opéra et *Musique et Danse en Loire-Atlantique* ont choisi de reconduire leur collaboration autour de l'opéra baroque *Pirame et Thisbé* de Rebel et Francoeur.

Inscrit dans le dispositif MUSIQUE AU COLLEGE, ce projet est destiné à tous les collèges de Loire-Atlantique. Tous les proviseurs et professeurs de musique sont informés de la mise en œuvre d'un parcours d'éducation artistique complet (musical, littéraire et pictural) autour de l'opéra baroque *Pirame et Thisbé*.

Ce parcours d'éducation artistique, conçu conjointement par *Musique et Danse en Loire-Atlantique* et Angers Nantes Opéra, est composé d'une formation des enseignants autour de la production, d'une intervention en milieu scolaire sur la tragédie lyrique et ses parodies, d'un parcours artistique à la carte associé au Musée des Beaux-Arts et de la représentation en première catégorie. Douze classes de Loire-Atlantique (360 collégiens) sont retenues selon des critères pédagogiques et



Argus endormi au son de la flûte de Mercure © Ville de Nantes - Musée des Beaux-Arts - Photo H. Maertens



Joseph De Bay; Malines, 1779 – Paris, 1863
Mercury prenant son épée pour trancher la tête à Argus, 1822
© Ville de Nantes - Musée des Beaux-Arts
Photo H. Maertens

Angers Nantes Opéra et les collèges abonnés d'Angers.

De même, 120 collégiens abonnés du Maine et Loire bénéficient d'un parcours pédagogique adapté, en collaboration avec le Musée des Beaux-Arts d'Angers et découvrent *Pirame et Thisbé* au Grand Théâtre d'Angers.

Deux mois de formations, rencontres et découvertes autour de cette œuvre et de l'époque baroque.

Le théâtre Graslin ouvre grand ses portes et l'équipe d'Angers Nantes Opéra et ses partenaires vont à la rencontre des collégiens en sillonnant la Loire-Atlantique.

Lors de la formation qui leur est destinée, les enseignants rencontrent le Directeur musical Daniel Cuiller, son travail, son analyse musicale de l'œuvre et la passion avec laquelle il mène se projet de création depuis qu'il a découvert cette œuvre oubliée depuis plusieurs siècles.

Mariame Clément fait une présentation de sa mise en scène aux couleurs orientales et Françoise Rubellin, professeur à l'Université de Nantes, spécialiste du théâtre de Foire propose une analyse littéraire et parodique.

Des interventions en milieu scolaire ont lieu avant l'accueil des collégiens à Graslin. Ainsi, Aude Rabillon, étudiante spécialisée des théâtres de foire, sillonne la Loire-Atlantique et la ville d'Angers. Elle aborde cette tragédie lyrique sous un angle à l'accroche ludique puisqu'il s'agit de ses parodies.

Un parcours pictural.

Angers Nantes Opéra et les Musée des Beaux Arts se sont associés pour proposer aux collégiens un parcours lié à Pirame et Thisbé.

A Nantes, ils peuvent rencontrer des œuvres picturales en lien avec la thématique mythologique d'après une formule appelée par le Musée de Nantes le Quart d'heure des experts, composée d'un parcours et encadrée par un animateur du musée

Après avoir étudié une œuvre de façon très approfondie en classe, les élèves répartis en petits groupes dans les galeries du Musée découvrent quelques œuvres en autonomie et présentent, chacun leur tour, au conférencier l'œuvre qu'ils ont étudiée en classe.

A Angers, l'accent est mis sur la thématique baroque. Animé par un médiateur, le parcours commenté privilégie l'échange et le dialogue avec les élèves pour appréhender la polysémie des œuvres et aiguïser leur regard. A partir d'une sélection d'œuvres du musée des Beaux-arts, le parcours commenté permet de découvrir l'esthétique baroque en peinture et ses caractéristiques. Le médiateur met également l'accent sur les thèmes privilégiés par les artistes baroques

Un parcours lyrique.

Dans la même journée, les collégiens assistent à la visite commentée du théâtre Graslin ou à la présentation de la mécanique du montage d'un opéra et, point d'orgue de ce parcours, des rencontres musicales avec les solistes ou lors de répétitions ouvertes pour eux.

Deux solistes et un claveciniste accueillent huit des classes et dévoilent quelques extraits de l'œuvre. Ces extraits sont choisis pour donner des repères musicaux (tessitures, airs...) et structurels (scénario, personnages...). Les autres élèves rencontrent Mariame Clément et pourront l'observer à l'œuvre lors de répétitions organisées.

Enfin, les 12 collèges de Loire-Atlantique dans le cadre du dispositif de Musique et Danse en Loire-Atlantique (360 collégiens de Loire-Atlantique) et 4 collèges d'Angers abonnés à Angers Nantes Opéra vont assister aux Représentations de Pirame et Thisbé (mai-juin 2007) au théâtre Graslin de Nantes et au grand théâtre d'Angers.

Le parcours pictural proposé par Angers Nantes Opéra dans le cadre du parcours pédagogique est réalisé en collaboration avec le Musée des beaux Arts de Nantes et le Musée des beaux Arts d'Angers et en liaison avec Musique et Danse en Loire-Atlantique et le Rectorat.

Sélection de ressources SCEREN – CRDP Pays de la Loire

Les références signalées par un losange sont particulièrement destinées aux élèves.

Les contextes historique et artistique : l'époque baroque

Ouvrages de référence

◆ *Le baroque.*

[Revue]. Textes et documents pour la classe, n° 909, février 2006.

Un numéro qui fait le point sur un moment de civilisation et ces déclinaisons dans les domaines architecturaux, picturaux et littéraires. Un article est consacré aux divertissements musicaux au XVII^e siècle. Des pistes pédagogiques pour ouvrir des "ateliers baroques au collège".

Vous avez dit baroque : musiques du passé, pratiques d'aujourd'hui hier/Philippe Beaussant.

[Ouvrage]. Actes sud, 1994, 233p. (collection Babel).

L'auteur, conseiller artistique auprès du centre de musique baroque de Versailles s'interroge sur le succès de la musique baroque aujourd'hui. Il développe des arguments ou se croisent intérêt pour un genre musical, psychologie et sociologie.

◆ *Le Baroque : l'Europe du XVII^e siècle.*

[Livret + 24 diapositives]. CNDP. 1999 (collection actualités des arts plastiques).

Un ensemble illustré par des images fixes de qualité pour prendre en compte la diversité des courants architecturaux et picturaux tant en France qu'en Italie et en Angleterre.

◆ *Louis XIV et Versailles.*

[Revue]. Textes et documents pour la classe, n° 850, février 2003.

Ce numéro permet de resituer le baroque dans le contexte du pouvoir politique et de la cour de Louis XIV.

◆ *L'illusion baroque : l'architecture de 1600 à 1750.*

[Ouvrage]. Gallimard, 1999. 159p. (collection Découvertes Gallimard).

Documentaire bien adapté aux élèves de collège sur les thématiques du plan, du décor, de l'architecture en général.

• **Philippe Beaussant** : Les plaisirs de Versailles (théâtre et musique) Edition Fayard - les chemins de la musique.

• **Julie Anne SADIE** : La musique Baroque Edition Fayard - Les indispensables de la musique.

• **Denis Morrier** Chronique musiciennes d'une Europe baroque - Edition Fayard/ Mirare.

Pour en savoir plus :

Le site du centre de musique baroque de Versailles :

<http://www.cmbv.com/fr/index.html>

La tragédie lyrique

Ouvrage incontournable

La tragédie lyrique/Collectif sous la direction de J.-P. Néraudeau, J. Duren.

[Ouvrage]. Cicero, 1991. 139p.

L'auteur situe la tragédie lyrique dans la phase historique de la Cour du roi-soleil. Il analyse à travers de nombreux exemples le genre, les moyens et les éléments du discours. Il décrit les deux grands prédécesseurs que sont le ballet et l'air de cour. Il évoque la structure de l'académie royale de musique, le succès des œuvres de Lully et établit une chronologie des années 1632 à 1687.

• Œuvres dans la même mouvance : Avant-scène opéra.

Chaque volume de la revue comprend : Le livret en langue originale et traduction française, un commentaire littéraire et musical, une discographie comparée, une iconographie (historique – mise en scène etc) et une chronologie des principales productions :

Les boréades/Jean Philippe Rameau, n° 203, juillet 2001.

Castor et pollux/ n° 209, juillet 2002.

Platée/ n° 189, mars 1999.

Atys/Jean-Baptiste Lully n° 094, janvier 1987.

Médée/Marc-Antoine Charpentier n° 068, mai 1993.

Les prolongements littéraires :

• Mythologie antique – les métamorphoses d'Ovide

Des pistes de travail sur un mythe Ovidien (niveau collège) : Pyrame et Thisbé.

Le site de l'académie de Strasbourg, rubrique langues anciennes : les métamorphoses d'Ovide.

Propositions autour des thématiques suivantes : Le temps, le mythe : la mise en scène, le schéma narratif etc...

Ovide, métamorphoses, Pyrame et Thisbé.

Le site de l'université catholique de Louvain : communication de deux spécialistes. Texte et commentaires : la légende chez Ovide, les sources et les adaptations, les noms des personnages, le plan du récit.

◆ **La mythologie antique : rencontre avec les dieux et les héros.**

[Cédérom]. Oda Editeur, 1997.

Déclinaison de la mythologie greco-latine en 4 parties : le chaos, les géants, les dieux, les héros.

Les mythes dans l'enseignement du français.

[Ouvrage]. Bertrand-Lacoste, 1999, 174 p. (collection parcours didactique).

Définition et typologie des mythes. Séquences didactiques autour des mythes fondateurs, des mythes dans la littérature.

Pour aller plus loin :

Images de la mythologie au Musée des Beaux-Arts de Nantes.

[Dossier + transparents]. Musée des Beaux-Arts, 2002, 148p.

Un parcours à travers l'étude de 15 œuvres, avec pour chacune d'elle une présentation du sujet, des exemples dans l'art antique, la littérature. Fiches destinées aux élèves avec suggestion de travail en classe.

- Littérature – Les amours tragiques de Pirame et Thisbé de Théophile de Viau.

Théophile de Viau: un poète rebelle.

[Ouvrage] Guido Saba. PUF, 1999, 231p.

Eléments biographiques.

Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé.

[Ouvrage] Théophile de Viau. Editions Cicero, 1993.

Ceuvre complète

Pyrame et Thisbé - Narcisse- Philoména, trois récits du XVII^e siècle.

[Ouvrage]. Editions Flammarion, 2000 (collection Folio classique).

Le récit de la tragique méprise à l'origine du suicide des 2 héros.

Opéra baroque et tragédie lyrique.

Discographie sélective.

Airs baroques français: Les Folies françaises - Extraits d'opéras.

Jean-Philippe Rameau, Marc-Antoine Charpentier, Jean-Baptiste Lully

[CD- audio], Virgin classics, 2002.

Orchestre: Formation Les Folies Françaises.

Dirigé par Patrick Cohën-Åkenine.

Soprano Patricia Petibon.

Opéra baroque – volume I: Médée, Phaéton, Alceste, Les Indes Galantes, Castor et Pollux.

[1 DVD], GCB Média

Orchestre dirigé par Wiliam Christie.

Interprètes: Rachel Yakar, Laurent Naouri.

Un documentaire sur les coulisses de plusieurs opéras.

Le baroque avant le baroque.

[4 cd-audio], collection les introuvables, 2006.

Lully: Te Deum.

Marc-Antoine Charpentier: Messe de Minuit, Miserere des Jésuites, Fragments de Médée.

Delalande: De Profundis.

Campra: les Femmes.

Rameau: Fragments de Platée, Castor et Pollux, Hippolyte et Aricie, Dardanus, les Indes Galantes, Acanthe et Céphise, les Fêtes d'Hébé.

Orchestres et Chorales divers.

Dirigé par Pierre Capdevielle, André Jouve, Louis Martin.

Interprètes: Gérard Souzay: baryton.

Irma Kolassi: soprano.

Paul Derenne: ténor.

Doda Conrad: basse.

Compositeurs

Marc-Antoine Charpentier

Médée (extraits).

[CD-audio], Idis, octobre 2006.
Orchestre: Ensemble vocal et instrumental.
Dirigé par Nadia Boulanger.
Interprètes: Nadine Sautereau, Irma Kolassi, Paul Derenn.

François Francoeur

Amans voulez-vous être heureux?

Airs et sonates pour violon.

[CD-audio], Alpha, octobre 2005.
Orchestre: Ensemble Ausonia.

Jean-Baptiste Lully

Atys (extraits).

[CD-audio], Harmonia Mundi (collection Musique d'abord), 2003.
Orchestre: Les Arts Florissants.
Dirigé par Wiliam Christie.

Isis

[3 cd-audio], Accord, 2005.
Orchestre: La Symphonie du Marais.
Dirigé par Hugo Reyne.
Interprètes: Io, Isis: Françoise Masset.
Jupiter: Bernard Deletré.

Persée

[3 cd-audio], Astrée, 2002.
Orchestre: Les Talents Lyriques.
Dirigé par Christophe Rousset.
Interprètes: Paul Agnew (Persée), Anna Maria Panzarella (Andromède).

Phaéton

[2 cd-audio], Erato réf.4509-91 737-2, 1999.
Orchestre: Les Musiciens du Louvre et l'Ensemble Sagitarii.
Dirigé par Marc Minkowski.
Interprètes: Howard Crook: ténor, Rachel Yakar: soprano.

Marin Marais

Alcyone

[2 cd-audio], 1992.
Orchestre: Les Musiciens du Louvre.
Dirigé par Marc Minkowski.
Interprètes: Jennifer Smith: soprano, Gilles Ragon: ténor, Philippe Huttenlocher: baryton.

André Campra

Idoménée

Les Arts Florissants / William Christie
HMX 2901396.98

Tancrède

La grande écurie et la chambre du roy
Jean-Claude Malgoire
Erato 2292-44001-2

Jean-Philippe Rameau

Les Boréades

[3 cd-audio], Erato Musifrance, 1990.
Orchestre: The English Baroque Soloists.
Dirigé par Elliott Gardiner.
Interprètes: Jennifer Smith, Anne-Marie Rodde.

Castor et Pollux

[3 cd-audio], 1993.
Orchestre: Les Arts Florissants.
Dirigé par Wiliam Christie.
Interprètes: Howard Crook: ténor, Jérôme Corréas: baryton, Agnès Mellon: soprano.

Hippolyte et Aricie

[3 cd-audio], Archiv/Universal 445 853-2, 1995.
Orchestre: Les Musiciens du Louvre.
Dirigé par Marc Minkowski.
Interprètes: Véronique Gens (Aricie), Paul Fouchécourt (Hippolyte), Bernarda Fink (Phèdre).

Platée

[2 DVD-vidéo], TDK Music, 2002.
Orchestre: Les Musiciens du Louvre.
Dirigé par Marc Minkowski.
Interprètes: Paul Agnew: ténor, Mi-reille Delunsch: soprano, Yann Beuron: ténor.

Zoroastre

[3 cd-audio], Erato 092743182-2, 2001.
Orchestre: Les Arts Florissants.
Dirigé par Wiliam Christie.
Interprètes: Mark Padmore (Zoroastre), Gaëlle Méclally (Amélie), Anna-Maria Panzarella (Erinice).

Directeur de la publication	Paul DESNEUF <i>Recteur de l'Académie de Nantes, Chancelier des universités</i>
Conception et suivi du projet	Yves BOURDIN <i>Inspecteur d'Académie, Inspecteur Pédagogique Régional Education musicale</i>
Conception et réalisation	Jacky Le RESTE <i>Chef de la Division du Fonctionnement et des Affaires Générales (DIFAG) - Rectorat de Nantes</i> Régis GERARD <i>Infographie PAO Département Reprographie - Éditique - Publications (DIFAG 4)</i>
Impression	GOUBAULT Imprimeur (La chapelle-sur-Erdre)
Rédaction des textes	Didier TURPAUD <i>Professeur de philosophie - Lycée Léonard de Vinci Montaigu (85)</i> François MIGEVAULT <i>Professeur de lettres classiques - lycée Aristide Briand Saint-Nazaire (44)</i> Lelia LE BRAS <i>Inspecteur d'Académie, Inspecteur Pédagogique Régional lettres Académie de Nantes</i> Henri ELIE <i>Inspecteur d'Académie, Inspecteur Pédagogique Régional Philo- sophie - Académie de Nantes</i> Yves BOURDIN <i>Inspecteur d'Académie, Inspecteur Pédagogique Régional Education musicale - Académie de Nantes</i> Daniel CULLER <i>Directeur musical de Stradivaria, Ensemble baroque de Nantes</i> Camille PETITET <i>Chargée de l'action culturelle - Angers Nantes Opéra</i> Mariame CLEMENT <i>Metteur en scène</i> Julia HANSEN <i>Décor et costumes</i> Armande COEDEL <i>Responsable ressources pédagogiques - CRDP Pays de la Loire</i> Céline COUSQUER <i>Mission Arts et Culture - CRDP Pays de la Loire</i>
Remerciements à	Jean Luc JAUNET <i>Délégué académique à l'action éducative et pédagogique Rectorat de Nantes</i> Jean Paul PACAUD <i>Délégué Académique à l'Action Culturelle Rectorat de Nantes</i> Jean-Paul DAVOIS <i>Directeur Général - Angers Nantes Opéra</i> Dominique PRIME <i>Sous-directeur - Angers Nantes Opéra</i> Camille PETITET <i>Chargée de l'action culturelle - Angers Nantes Opéra</i> Daniel CULLER <i>Directeur musical de Stradivaria, Ensemble baroque de Nantes</i> Yves de VILLEBLANCHE <i>Directeur - Musique et Danse en Loire-Atlantique</i> Anne VUILLEMIN <i>Adjointe de direction - Musique et Danse en Loire-Atlantique</i> Daniel VOSGIEN <i>Directeur - CRDP Pays de la Loire</i> Musée des beaux arts de la ville d'Angers Musée des beaux arts de la ville de Nantes

Pirame et Thisbé

DE FRANÇOIS REBEL ET FRANÇOIS FRANCŒUR

