



Ballets

Rameau appelle *les Indes Galantes* : « ballet héroïque ». Et *Platée* : « ballet bouffon ». Ces deux sous-titres nous permettent de mesurer la place importante – insolite parfois aux yeux de l'homme du xx^e siècle – qu'a occupée la danse dans la dramaturgie de Rameau. A plus forte raison lorsqu'il abandonne la tragédie. Qu'est-ce, en effet, que *les Indes Galantes* ? Et qu'est-ce que *Platée* ? Une suite de divertissements, et une farce lyrique ; mais surtout – là réside leur originalité – une forme de spectacle où toute action dramatique trouve, au point le plus haut de sa courbe, un prolongement dans la pantomime. Prolongement et plus encore épanouissement. C'est du moins ce que nous nous proposons de faire sentir au lecteur, tout en lui conseillant ensuite de ne pas nous croire sur parole et, si nous lui en avons donné l'envie, de se reporter au microsillon, ou mieux encore « d'aller voir » sur place (puisque ces deux partitions ont été portées à la scène, d'une part, et de l'autre ont fait l'objet d'enregistrements récents sur microsillon).



**Les Indes Galantes,
ou Supplément au Voyage de Bougainville**

Les Indes Galantes, pour le public français, ont déjà toute une histoire. C'est la querelle de style et d'interprétation relatée plus loin. Mais pour nous c'est aussi – c'est surtout – une belle partition. Et c'est la preuve, enfin que le théâtre de Rameau passe la rampe et n'est pas voué, comme on l'a



trop dit et écrit, aux bibliothèques ou au concert. On connaît son sujet, très caractéristique d'ailleurs de l'esprit du divertissement aux siècles de Versailles : tout de même que, dans « l'Europe galante », La Motte et Campra nous avaient proposé de les suivre en un rapide survol des différentes conceptions

de l'amour chez les peuples voisins de la France, notre tournée d'étude va nous faire parcourir ici, comme nous le promet le chœur final du Prologue, *les plus éloignés rivages*. Aubaine pour les costumiers, pour les mécaniciens aussi, en particulier pour le grand « scénographe » Servandoni, qui exploitera très adroitement à cette occasion la vogue de l'exotisme qui se répandait alors dans les arts décoratifs. La richesse même de cet ouvrage – une centaine de numéros, proclame Rameau dans la préface non sans un légitime orgueil – nous interdit de raconter ici les cinq actions qui se succèdent, au reste sans ennui, comme l'ont attesté plusieurs millions de spectateurs. Nous concentrerons notre attention sur la 2^e Entrée, *les Incas du Pérou*, point culminant de l'œuvre sur le plan musical et, de plus, exemple type de l'architecture scénique dans l'opéra à la française.

Cet acte des *Incas* a toujours surpris le public (le public actuel tout autant que le public de l'époque) qui ne s'attendait pas à tant de fougue, de *furia francese* dans une entrée d'opéra-ballet. Mais le plus surprenant, c'est bien plutôt la sérénité de l'épisode central : la *Cérémonie de l'adoration du Soleil*, curieuse messe païenne à ciel ouvert qui voit alterner, très audacieusement, les chœurs les plus graves et les danses les plus agiles. Sur le plan musical la situation privilégiée de cette scène est assurée par le ton régnant de *la majeur*, qui la hisse sur une sorte de palier, par rapport aux deux éléments latéraux (constitués, respectivement, par l'exposition et par la conclusion dramatique de l'acte), tous deux dominés par les mêmes armures de *sol majeur* et d'*ut mineur*. Ce qui n'empêche en aucune façon notre musicien de désorienter son monde un instant, ici par une troublante incursion en *la h* – page 117 de la partition piano et chant – et là par un saut véritablement pénible de *la majeur* en *fa mineur* – page 146 ; puissante mise en place d'un homme de théâtre, aussi habile à maintenir l'équilibre de l'ensemble architectonique qu'à jeter lui-même à point nommé le trouble dans cette belle organisation.

La Péruvienne Phani aimée du chef Inca Huascar (tel est effectivement le nom historique du dernier Inca) aime le

beau conquistador Carlos, et tous deux projettent en secret de renverser les derniers obstacles à leur hymen, c'est-à-dire d'exterminer tout simplement les ennemis de Carlos en mettant à profit la Fête du Soleil qui va tout à l'heure réunir le peuple entier. De son côté, le chef Huascar, grand ordonnateur de la cérémonie rituelle, tente une dernière manœuvre d'intimidation auprès de Phani : le dieu m'inspire, dit-il, et désigne par ma voix l'époux que vous devez choisir. (C'est l'air *Obéissons sans hésiter lorsque le Ciel commande*, page 111, où trois faux départs de l'orchestre trahissent – avec un modernisme saisissant, dans le rythme et l'orchestration – le désarroi profond de l'Inca alors qu'il prononce ces mots « sans hésiter ».)

HUASCAR

The image shows a musical score for the character Huascar. It consists of three staves: a vocal line for Huascar, a Violin (Viol.) line, and a Bassoon (B. C.) line. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The lyrics are "sans hés - si - ter, sans hés - si - ter!". The vocal line has a melodic line with some grace notes. The Violin and Bassoon parts provide harmonic support with rhythmic patterns.

On voit que l'amour, dans l'opéra à la française, était au-dessus de tout, et nul ne voyait d'objection à ce que Phani fût traître à son pays, Carlos odieusement cruel et Huascar imposteur. Le plus étonnant est bien que ce rôle de traître classique se révèle peu à peu, au cours du drame, le personnage le plus vrai, le plus émouvant de tout le répertoire versaillais, tant le charge d'humanité l'art de Rameau. Le musicien nous fait croire à ce soupirant rebuté (au nom si peu euphonique), à ce prêtre indigne par amour, parce qu'il y a cru. Huascar souffre d'être vaincu, et lorsqu'il voit arriver les derniers fidèles autour du temple, hier encore resplendissant, aujourd'hui rasé, son chant, et la grandiose symphonie *pour l'adoration du Soleil* en *la mineur*

Gravement Flûte 8

1^{rs} Viol.
2^e V.
Altos
B.C. plus Bassons

qui en prolonge le sentiment recueilli, prennent le caractère d'une méditation lugubre, d'une prière personnelle, intérieure¹. C'est alors qu'il se ressaisit pour faire bonne figure devant le peuple et célébrer joyeusement le culte solaire, tandis que débouche subitement à l'orchestre, par une belle « tierce picarde », le mode majeur, pivot de la progression dramatique (page 126).

L'unité de cette scène, vraiment unique dans l'art – architectural entre tous – du théâtre d'opéra, est assurée par les trois solos de Huascar, coupés de chœurs et de symphonies, véritable « ode au soleil » en trois stances, qui d'entrée installe solidement la tonalité lumineuse de *la* un instant atténuée par la grâce indolente du relatif *fa* mineur, cher à notre ancienne école française de luth. Magistrale construction, complétée encore par les souples pantomimes qui vont succéder, avec une régularité obstinée et presque rituelle, à chacune des trois strophes. La première, *Brillant soleil*, la plus développée et la plus célèbre, n'est peut-être pas, sur le plan musical, la plus intéressante. L'éclat triomphal et l'insistance incantatoire de ce même accord parfait sonné à tous les registres, s'épuiserait assez vite – ainsi que la brutale retombée des gammes à toutes les parties du chœur – si un épisode très réussi, chanté par les voix de femmes seules, ne venait l'alléger en cours de route. Puis c'est *la danse pour la dévotion du Soleil* : thème mystérieux et fier, amorcé par une sorte de schéma rythmique, quatre blanches suivies de quatre

1. *Il ne te reste plus de temple que nos cœurs* (p. 115). C'est sans doute là, en sa brièveté, l'air vocal le plus heureux – musicalement – de toute la partition.

noires, qui ne cessera, sous les aspects les plus variés, d'imposer sa présence. Le nouveau verset, *Clair flambeau du monde*, peut être considéré comme le point culminant de cette ode au Soleil. L'officiant énonce un chant joyeux et bien rythmé que la foule des fidèles reprend alors. La cordialité de la mélodie est si convaincante, si contagieuse, que l'on peut voir à l'Opéra l'autre foule, celle des auditeurs, lui emboîter le pas, tandis que sur scène les danseurs continuent, conformément à l'optique versaillaise, leurs symétriques évolutions. Il serait inutile de citer ici – le morceau est tenu désormais pour un classique – l'incipit de ce *choral* à la Rameau, tout en nerf, brûlant de joie, avec ses curieux suspens sur les temps forts. Venons-en au plus vite à la *Loure en fa* mineur, la plus caractéristique sans doute des « symphonies » de cette partition.

Loure

Le découpage des barres de mesure n'est ici qu'une simple formalité et ne se soucie guère de situer les temps forts, négligés au profit des accents et du libre caprice rythmique dont deux reprises vont maintenant varier le schéma¹ :

1. La première est un très allègre couplet selon la formule française du trio à deux hautbois et un basson. La même instrumentation est conservée pour la deuxième reprise, plus intéressante du point de vue musical. Toutes deux sont d'autre part assez typiques d'une conception particulière de l'harmonie dans ce genre de trio à la française : tout à la fois simpliste (en apparence) du fait de l'emploi fréquent des *accords fondamentaux*, et très libre, pourtant, très raffinée, du fait de leur succession même, presque ininterrompue, et sur les degrés les plus inusités. Rameau retrouve ici la fraîche et subtile tradition de Claude Le Jeune, si heureusement maintenue par Lully (en particulier dans le Menuet majeur du Prologue de *Thésée*, qui enchaîne le 1^{er} et le 2^e degré). C'est ainsi qu'au début de cette deuxième reprise, qui module en *do* mineur, on savourera ce capiteux accord fondamental de *ré* majeur suivi de *sol* (A de l'exemple musical ci-dessous). On s'attardera aussi, dans la première reprise, à la douceur un peu archaïque de l'enchaînement *mi* majeur – *si* mineur, à quoi s'ajoute l'effet ambigu des « notes d'agrément » (B de l'exemple ci-dessous) :

Refrain et couplets, cette voluptueuse *Loure* dit tout ce qu'elle a à dire en 24 mesures ! Mais elle va trouver un développement inattendu dans le dernier air du prêtre païen – *fa* mineur ici encore – où la louange à la Lumière s'associe à la vénération de l'Amour¹. La mélodie, devenue par nécessité beaucoup plus chantante, conserve, du moins, l'alternance des valeurs noires et des blanches ce qui lui confère – alliée étrangement à la gravité – une sorte de fantaisie dans le rythme, qui, de nouveau, évoque notre curieuse « musique mesurée à l'antique »² tandis que la loure, intacte cette fois, lui répond à la basse.

HUASCAR
Gracieusement

1. La partition d'orchestre ne comporte ici que la seule basse d'archet sous le chant. On trouvera la réalisation de Paul Dukas à la page 142 de la partition piano.

2. Cette singulière écriture où le ternaire s'amuse aux alternances, aux coquetteries de l'iambe avec le trochée (mesures 2 et 3 — « astre du jour » — effet qui se répétera tout au long du morceau) pourrait bien être un des traits les plus caractéristiques de l'air vocal à la française. Elle relie un compositeur versaillais comme Rameau à l'esprit de la danse populaire, par l'intermédiaire des branles poitevins, et à notre plus lointain passé musical, par l'intermédiaire de la *chanson française*, dont les Maudit et les Claude Le Jeune nous ont transmis les échantillons les plus ouvragés : « *Voi-ci le vert et beau mai* », ou « *Revoici venir du prin-temps* ». Lully n'a pas oublié ces modèles (Air d'Amadis, « D'une constante extrême »). Ni Destouches (Air d'Issé, « De ce séjour », p. 111 de l'édition Michaëlis).

Une dernière intervention de la chorégraphie va clôturer cette extraordinaire Cérémonie de l'adoration du Soleil ; *on danse, mais la fête est troublée*, dit le livret. Rameau nous ménage à cette occasion un effet de contraste. Effet d'autant plus efficace qu'il aura accentué à plaisir l'adorable insouciance de ses dernières danses : deux *Gavottes*. Savourons donc au passage la gaieté de la première, en *la majeure*, qui s'élançe vers le ciel en quatre coups de jarret. Cueillons la fraîcheur de la deuxième, en *la mineur*, que vient ragaillardir une courte reprise au relatif.

Ce premier couplet semble presque anachronique. Ne sonne-t-il pas comme une de ces « dancieries de la Renaissance » chères à Poulenc ?

Mais voici que par un changement d'éclairage d'une violence inouïe à cette époque (*fa* naturel mineur substitué à *la majeure*) le « ton régnant » de la Fête solaire s'éclipse, et avec lui danseurs, danseuses, figurants divers. C'est l'*éruption du volcan*, et le *tremblement de terre* qui le précède, puissants développements orchestraux amenés ici par le librettiste comme « propres à occasionner des symphonies chromatiques » ainsi qu'il le déclare naïvement dans la préface de son poème. Rameau, maître reconnu de ces vastes peintures musicales, ne manquera pas en effet de suivre à la lettre le scénario proposé. Il semble n'être jamais aussi à son aise que parmi ces entreheurts, ces éclaboussures de terre et de feu. Notons que les brusques variations d'intensité qui nous étonnent à l'Opéra, et dans l'enregistrement récent sur microsillon, sont effectivement consignées dans la partition manuscrite. Ce qui nous paraît plus étonnant encore, c'est le bonheur avec lequel notre musicien sait chaque fois, sortir de ces corps à

corps avec les éléments (ainsi déjà lors de l'*Accalmie* qui suit la tempête du premier acte : une dizaine de mesures, cette fois encore).

Mettant à profit le désarroi général, Huascar arrête la belle Péruvienne qui s'enfuyait, la convainc de le suivre. Et c'est un nouvel air, très animé, de l'Inca : *Ici je vois partout l'affreuse mort*. On notera au passage que le perfide Huascar, traître officiel de la distribution, ne se taille pas moins de sept airs en solo dans un seul acte. Cependant le joli conquistador Carlos n'interviendra que dans les récitatifs et, tout à l'heure, dans un trio. Le voici qui surgit en scène, un poignard à la main, pour démasquer le sacrilège : la colère divine exprimée par le volcan n'était que l'effet d'un artifice, suprême moyen d'intimidation de l'Inca jaloux :

Un seul rocher jeté dans ces gouffres affreux,
Y réveillant l'ardeur de ces terribles feux,
Suffit pour exciter un si fatal ravage !

Doit-on laisser au librettiste de Rameau la responsabilité de cette explication technique versifiée ? Ou bien doit-on supposer au contraire que le petit tour de « physique amusante » que notre parolier prête à son héros, est conforme à l'orthodoxie scientifique de l'époque ? Quoi qu'il en soit, ce court récitatif de Carlos laisse bientôt place à un trio assez développé, où s'opposent le dépit d'Huascar et la joie du couple réuni. Traqué, humilié, l'Indien reste seul et le drame désormais touche à sa fin : Huascar – qui assez paradoxalement n'a pas cessé d'être le personnage sympathique de cette action – va s'abandonner à sa fureur, tournée désormais contre lui-même. Scène bouleversante, qui se joue à l'Opéra dans une demi-ténèbre, d'où surgira aux mesures finales, devant l'emplacement où Huascar vient de s'écrouler, l'éclat d'une tenture couleur de sang. Mais, avant de se donner la mort, Huascar jette, parmi les secousses furieuses de l'orchestre, une sorte de défi, véritable invocation à l'abîme¹.

1. On notera que le motif de cet air, *Abîmes embrasés*, est celui de l'ouverture.

L'air proprement dit a du reste commencé six mesures plus tôt (« La flamme se rallume »). Mais la tonalité définitive ne s'installe qu'après d'habiles fausses manœuvres, et l'indécision tonale qui règne dans tout ce départ est ressentie par le spectateur comme une sorte de malaise physique (de même que le subit changement de mode sur place, mesure 21 : « sous mes pas chancelants »). Rameau qui aime mener un peu rudement son public semble lui-même s'abandonner à son jeu et perdre la tête.

HUASCAR

Sous mes pas chancelants! Renversez

Orch. (Cordes seules)

On évoque ici l'observation de son contemporain Maret : « Quand il composait, il était dans l'enthousiasme ». Enfin, après un ultime sursaut de tout l'orchestre, le ton d'*ut* mineur, amorcé dès la scène précédente, est réintroduit dans un brusque unisson tandis que s'écroule le malheureux Inca, et c'est la fin de ce tableau péruvien des *Indes galantes*, le plus beau, le plus fort. Oui, ce Français a vraiment, contre tout son siècle, la tête épique. Les accès de passion – de colère, pourrait-on dire – d'un orchestre particulièrement actif durant tout ce finale, ne sont pas ici rapportés, plaqués artificiellement, mais s'imposent à nous comme les irrésistibles manifestations d'une complexion vigoureuse. Manifestations si spontanées chez lui, et si encombrantes, qu'il leur faut partout se frayer une voie, et même dans les limites étroites de l'opéra-ballet de son temps, cadre nullement prévu pour un tel déploiement de force.