



OPÉRA DE LILLE

# CASTOR ET POLLUX

17-25 OCTOBRE

DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU  
DIRECTION MUSICALE EMMANUELLE HAÏM  
MISE EN SCÈNE BARRIE KOSKY  
LE CONCERT D'ASTRÉE

Ve 17, Di 19 (horaire exceptionnel à 16h !), Ma 21, Je 23 & Sa 25 octobre à 20h

SAISON 14.15  
DOSSIER PÉDAGOGIQUE

## Contact

Service des relations avec les publics  
**Claire Cantuel / Agathe Givry / Magali Gaudubois**  
03 62 72 19 13  
groupes@opera-lille.fr

OPÉRA DE LILLE  
2, rue des Bons-Enfants  
BP 133  
59001 Lille cedex

Dossier réalisé avec la collaboration  
d'Emmanuelle Lempereur, enseignante  
missionnée à l'Opéra de Lille,  
de Camille Tristram, enseignante missionnée  
au Concert d'Astrée,  
et de Nicolas Flodrops, chargé de la  
bibliothèque et des études musicales au  
Concert d'Astrée.  
Septembre 2014.

**p.3**  
Préparer votre venue

**p.4**  
Résumé

**p.5**  
Synopsis

**p.6**  
Les personnages

**p.8**  
Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

**p.9**  
La musique baroque et la Tragédie lyrique

**p.12**  
L'orchestre en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles

**p.14**  
La voix à l'Opéra

**p.15**  
Guide d'écoute

**p.29**  
Bibliographie

**p.30**  
Histoire des arts

**p.31**  
*Castor et Pollux* à l'Opéra de Lille

**p.32**  
Entretien avec Barrie Kosky – metteur en scène

**p.34**  
Entretien avec Emmanuelle Haïm – directrice musicale

**p.37**  
Décor

**p.38**  
Repères biographiques

**p.39**  
L'Opéra de Lille

**p.42**  
L'Opéra de Lille : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire

**p.43**  
L'orchestre de *Castor et Pollux*

## • • • Préparer votre venue

Ce dossier vous aidera à préparer votre venue avec les élèves. L'équipe de l'Opéra de Lille est à votre disposition pour toute information complémentaire et pour vous aider dans votre approche pédagogique.

Si le temps vous manque, nous vous conseillons, prioritairement, de :

- lire la fiche résumé et le synopsis détaillé (p. 4 et 5),
- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra (guide d'écoute, p. 15).

Si vous souhaitez aller plus loin, un dvd pédagogique sur l'Opéra de Lille peut vous être envoyé sur demande.

Les élèves pourront découvrir l'Opéra, son histoire, une visite virtuelle du bâtiment, ainsi que les différents spectacles présentés et des extraits musicaux et vidéo.

Enfin, pour guider les premières venues à l'Opéra, un document est disponible sur notre site internet : <http://www.opera-lille.fr/fr/venir-a-l-opera/1ere-fois-a-l-opera>

## Recommandations

Le spectacle débute à l'heure précise et les portes sont fermées dès le début du spectacle, il est donc impératif d'arriver au moins 30 minutes à l'avance.

Il est demandé aux enseignants de veiller à ce que les élèves demeurent silencieux afin de ne gêner ni les chanteurs ni les spectateurs. Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photos ou d'enregistrer. Les téléphones portables doivent être éteints. Toute sortie de la salle sera définitive.

Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves demeurent sous leur entière responsabilité pendant toute leur présence à l'Opéra et nous vous remercions de bien vouloir faire preuve d'autorité si nécessaire.

## Témoignages

L'équipe de l'Opéra souhaite vivement que les élèves puissent rendre compte de leur venue et de leurs impressions à travers toute forme de témoignages (écrits, dessins, photographies, productions musicales). N'hésitez pas à nous les faire parvenir

**Durée totale du spectacle : 2h45 environ**

## • • • Résumé

*Castor et Pollux* est une tragédie lyrique en cinq actes composée par Jean-Philippe Rameau (1683-1764) et créée en 1737 par l'Académie royale de musique à Paris. Cet opéra fut retravaillé et réécrit en partie par le compositeur en 1754.

Le livret est de Pierre-Joseph Bernard (dit Gentil-Bernard).

L'opéra *Castor et Pollux* présenté à l'Opéra de Lille a été créé en 2011 à l'English National Opera (Londres). Il est mis en scène par Barrie Kosky avec Emmanuelle Haim à la tête du Concert d'Astrée (chœur et orchestre).

## L'histoire

Castor et Pollux sont deux frères jumeaux tous deux épris de Téléaire. Promise à Pollux, c'est pourtant Castor qu'elle aime. L'histoire prend une tournure tragique lorsque Castor meurt au combat. Pollux, qui est lui immortel, sait malgré tout qu'il n'obtiendra jamais les faveurs de Téléaire. Il décide alors d'interférer avec Jupiter, son père, pour ramener Castor à la vie. Après de longues discussions, ce dernier lui offre cette possibilité à la condition qu'il prenne sa place aux Enfers, ce qu'il accepte. Jupiter tente cependant de l'en dissuader et le soumet à différentes épreuves, ce qui n'entame pourtant pas sa détermination. Pollux se rend donc dans l'Enfer, empruntant un chemin semé d'embûches posées par Phébé, sœur jalouse de Téléaire et éprise de Pollux. Castor, surpris de revoir son frère, accepte son sacrifice mais pour un jour seulement : il souhaite remonter sur Terre, pour revoir une dernière fois Téléaire et lui faire ses adieux. Lorsqu'elle retrouve Castor, Téléaire exprime une grande joie qui est vite éteinte par l'annonce de Castor et qui doit la quitter aussitôt. Elle tente alors en vain de le retenir. Le dévouement de Castor émeut cependant Jupiter qui offre l'immortalité aux deux frères... et donne naissance à la constellation de Castor et Pollux.

## Les personnages et leurs voix

**Castor**, Haute-contre

**Pollux**, Basse

**Téléaire**, Soprano

**Phébé**, Soprano

**Jupiter**, Basse

**Grand prêtre de Jupiter**, Ténor

**Mercure, Athlète**, Haute-contre

interprété par

interprété par

interprétée par

interprétée par

interprété par

interprété par

interprété par

**Pascal Charbonneau**, Ténor

**Henk Neven**, Baryton-Basse

**Emmanuelle de Negri**, Soprano

**Gaëlle Arquez**, Mezzo-Soprano

**Frédéric Caton**, Basse

**Geoffroy Buffière**, Basse

**Erwin Aros**, Ténor

**Le chœur** : 9 sopranes, 6 hautes-contre, 5 ténors, 6 basses

## Les instruments de l'orchestre

2 flûtes (jouant les petites flûtes), 2 hautbois, 3 bassons, 1 trompette, 5 "violons 1", 5 "violons 2", 3 Hautes-contre de violon, 3 tailles de violon, 6 violoncelles, 2 contrebasses, 1 clavecin, timbales, percussions (machine à vent, plaque à tonnerre...).

# • • • Synopsis

## Acte I

Castor et Pollux sont frères jumeaux, mais seul l'un d'entre eux, Pollux, est immortel. La princesse Téléaire, dont ils sont tous les deux épris, n'aime en retour que le frère mortel, Castor. Les jumeaux ont mené bataille côte-à-côte contre un roi ennemi, Lyncée. L'issue du combat est désastreuse, et Castor en est la première victime. Téléaire confie son désespoir à sa sœur, Phébé. Pollux, accompagné de guerriers spartes, interrompt cette lamentation en portant triomphalement le trophée de sa revanche : la dépouille du roi Lyncée. Il confesse son amour à Téléaire qui réserve sa réponse : elle insiste pour que Pollux plaide d'abord auprès de son père Jupiter, le Dieu des morts, pour le retour de Castor à la vie.

## Acte II

Pollux est en proie à un violent conflit intérieur. S'il accède à la demande de Téléaire et parvient à convaincre son père de ramener Castor à la vie, il sait que toutes ses chances d'épouser Téléaire sont perdues. Il finit cependant par céder à ses supplications. Jupiter descend du ciel et Pollux le prie de ramener Castor parmi les vivants. Jupiter se défend de pouvoir intervenir sur les lois du destin. L'unique recours pour sauver Castor serait que Pollux prenne sa place parmi les morts. Pollux, au désespoir, ne pouvant conquérir Téléaire, choisit de partir au royaume des morts. Dès lors, les tentatives de Jupiter pour faire plier sa résolution sont vaines.

## Acte III

Ni l'assemblée spartiate convoquée par Phébé, ni la déclaration d'amour enflammée de la jeune fille ne parviennent à dissuader Pollux d'entrer chez les morts. À l'arrivée de Téléaire, qui découvre la véritable passion que lui voue Pollux, Phébé réalise que son amour pour le jeune homme ne sera jamais réciproque. Elle en appelle aux démons de l'Enfer pour repousser Pollux, qui parvient néanmoins, au terme d'un violent combat avec les démons, et avec l'aide du Dieu Mercure descendu à son secours, à pénétrer au royaume d'Hadès.

## Acte IV

La beauté des Champs-Élyséens ne peut faire oublier à Castor son amour pour Téléaire. Il est stupéfait à la vue de son frère Pollux, qui lui fait part de son sacrifice. Castor fait le vœu de revoir pour une journée seulement le monde des vivants, afin de faire ses adieux à Téléaire.

## Acte V

Castor retourne à Sparte. Phébé s'imagine que Pollux est resté aux Enfers et, désespérée, se suicide. Castor annonce à Téléaire qu'il n'est de retour que pour une seule journée et reçoit en retour les imprécations de la jeune fille qui l'accuse de ne l'avoir jamais aimée. Jupiter fait une intervention "deus ex machina" pour résoudre le dilemme : il annonce que Castor et Pollux pourront désormais partager l'immortalité. L'opéra s'achève dans une Fête de l'Univers, au cours de laquelle les étoiles, les planètes et le soleil célèbrent le verdict de Jupiter, tandis que les deux frères jumeaux sont accueillis au sein du Zodiaque dans la Constellation des Gémeaux.

## • • • Les personnages

### Quelques repères mythologiques

Dans la mythologie grecque, **Castor et Pollux** (ou Polydeucès) appelés **Dioscures**<sup>1</sup> sont les fils de Léda et de Zeus. Selon d'autres sources<sup>2</sup>, Léda donna naissance à deux paires de **jumeaux**, chacune d'un "œuf" différent ; d'une part Castor et sa sœur Clytemnestre, enfants du Roi de Sparte Tyndare et d'autre part Pollux et Hélène, enfants de Zeus. C'est la raison pour laquelle **Castor est simple mortel** alors que **Pollux est un demi-dieu**.

Les deux jeunes héros sont réputés pour leur qualité d'athlètes et leur courage au combat (Castor comme conducteur de char et Pollux comme lutteur). Les Romains vénéraient particulièrement les Dioscures, ces derniers les protégeant croyaient-ils lors des batailles.

Toujours selon la mythologie, les jumeaux amoureux de leurs cousines Phébé et Hilaera<sup>3</sup> bien que promises aux princes Idas et Lyncée les enlevèrent et les conduisirent à Sparte pour les épouser. Le rapt tourna mal et les princes ainsi que Castor trouvèrent la mort. Pollux refusa d'être séparé de son frère. Zeus (Jupiter) accepta de les réunir un jour sur deux (ou deux fois six mois) aux Enfers puis sur l'Olympe. C'est de ce trajet entre ciel et terre que naîtra la constellation des Gémeaux participant à l'harmonie de l'Univers.

**Rameau** simplifie le déroulement parfois confus des événements (notamment la réunion des jumeaux dans l'éternité). Il écarte du livret les épisodes de la conquête de la toison d'or à laquelle les jumeaux participèrent, la libération de leur sœur Hélène, prisonnière de Thésée ainsi que le rapt de Phébé et Téléaire. Il se concentre davantage sur la psychologie des personnages, chacun étant un archétype du héros cornélien. C'est le **dilemme entre amour et amitié** (version 1754) qui est mis en avant, la rivalité amoureuse apparaissant plutôt dans la version de 1737.

Plus qu'une mise en musique d'un récit mythologique, il faut y voir une adaptation représentative de l'époque baroque. Les spectateurs connaissaient ce mythe et Rameau leur en offre une **nouvelle lecture fondée sur le dilemme, les affects des personnages et la morale**.

### Les quatre personnages principaux

#### **CASTOR**

Voix de haute-contre

C'est un héros tendre et amoureux, mais aussi un guerrier confirmé. Fils de Léda et du Roi de Sparte Tyndare, il est mortel contrairement à son jumeau Pollux. Sa bien-aimée Téléaire, est promise à son frère. Castor apparaît tout au long de l'opéra comme victime du destin. Dans le premier Acte, son amour étant impossible, il pense d'abord à l'exil puis consent au retrait de son frère au profit du couple amoureux. Personnage naviguant entre cœur et raison, il laisse éclater sa joie dans une *ariette* célèbre *Quel bonheur règne dans mon âme* ; joie de courte durée puisque les noces sont interrompues par l'attaque armée de Lincée (ou Lyncée), lui aussi amoureux de Téléaire. Ce dernier blesse mortellement Castor.

Après le renoncement, la manifestation d'un amour partagé et la mort, Rameau engage son personnage dans l'expression de la plainte ; Castor aux Enfers ne peut oublier Téléaire (Acte IV, scène 5).

---

<sup>1</sup> Fils jeunes de Zeus.

<sup>2</sup> Les chants cypriens introduisent pour la première fois l'idée que l'un est immortel et l'autre non.

<sup>3</sup> Téléaire chez Rameau

Héros passif, celui-ci accepte le déroulement des événements, que ce soient les retrouvailles particulièrement émouvantes avec son frère (scène 7) ou surtout celles des amoureux (Acte V scène 1) qui évoluent en scène d'adieux poignante car le retour des Enfers n'est possible qu'un jour seulement. Le pacte avec Jupiter est ferme : Castor peut revenir sur terre à la condition que son frère prenne sa place aux Enfers. C'est cette fermeté qui crée le dilemme : accepter le sacrifice fraternel et renoncer à l'amitié au profit de son amour ou refuser la proposition de Pollux et le laisser vivre aux côtés de sa bien-aimée. Quand, pour la première fois, Castor semble affirmer son choix face aux arguments de Télétaire et ceux de son frère, d'un coup de tonnerre et en un coup de théâtre, Jupiter rompt le serment et annonce le partage de l'immortalité pour les deux frères réunis dans la constellation des gémeaux. L'amitié triomphe. Et l'amour ? Castor chante et célèbre sa fidélité éternelle pour Télétaire dans l'*ariette* célèbre *Tendre Amour* (fin de l'Acte V).

## **POLLUX**

Voix de basse

Frère de Castor, c'est un héros énergique et magnanime. Il est immortel par son père, Jupiter. Il place l'amitié fraternelle au sommet de ses valeurs et dès son apparition (Acte I, scène 5) cède sa place d'époux à son frère, bien que lui aussi amoureux de Télétaire, allant même jusqu'à bénir leur union.

Pollux n'entre pas dans la dialectique du dilemme, ses choix sont clairs et sans appel. Contrairement à Castor, il n'aura de cesse de lutter contre le destin. Il refuse la fatalité qui le conduirait à un amour non partagé avec Télétaire ainsi que l'acceptation de la mort de son frère. Volontaire et conquérant, il brave les épreuves imposées par Phébé pour entrer aux Enfers et celles imposées par son père qui le place face aux tentations de Hébé et ses Plaisirs célestes auxquels il doit renoncer.

Enfin, il pousse son père à changer son jugement et triomphe dans son combat pour l'amitié.

## **TELAÏRE**

Voix de soprano

Amoureuse de Castor, promise à Pollux, elle a un pouvoir de séduction auquel nul ne semble échapper et dont sa sœur Phébé est jalouse.

Comme Castor, elle subit plus qu'elle n'agit face au destin. Tous ses efforts restent vains.

Les épreuves ne l'épargnent pas. Elle se lamente sur son mariage prévu avec Pollux, se réjouit de la tournure inattendue des événements, s'effondre à l'annonce de la mort de Castor. Télétaire semble alors gagnée par la folie du désespoir mais reste digne en toutes circonstances. (Voir guide d'écoute pour l'air le plus célèbre de l'opéra *Tristes apprêts, pâles flambeaux*, Acte II, scène 1).

Le personnage est présent dans les Actes I et II ainsi que dans l'Acte final.

Les retrouvailles avec Castor revenu d'entre les morts s'expriment de façon poignante et lorsqu'elle réalise qu'elles sont provisoires et plutôt synonymes d'adieux, elle réagit violemment. Dans un regain d'orgueil et face à l'incompréhension d'une telle décision, Télétaire défie les Dieux (*Arrête Dieu vengeur*, Acte V, scène 2). Mais la colère divine est trop menaçante, Castor l'implore de cesser. Elle renonce alors et cède comme Castor au destin, toute en acceptation.

## **PHÉBÉ**

Voix de soprano

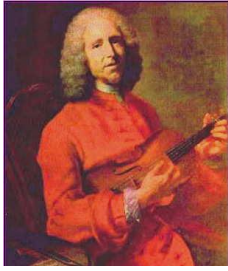
C'est l'héroïne amoureuse délaissée par excellence, jalouse et vindicative. Rameau construit un personnage riche et complexe psychologiquement. Il est curieux d'entendre par exemple Phébé tutoyer sa sœur alors que celle-ci la vouvoie. Cela démontre une volonté d'afficher une supériorité qu'elle n'a pas. En effet, elle déplore le pouvoir de "commander les cœurs" que possède sa sœur Télétaire ; pouvoir bien supérieur au sien qui consiste à "évoquer les Enfers" (Acte I, scène 1).

Comme Pollux, elle est dans l'action et la volonté de changer le destin quitte à commettre les actes les plus cruels.

Jalouse de "l'ingrat" Castor qui l'abandonne, elle utilise son arme : la colère de Lyncée lui aussi amoureux de Télétaire qu'elle conduit au meurtre.

L'Acte II annonce brièvement ses intentions, mais c'est surtout dans l'Acte IV, celui des Enfers, qui lui est entièrement consacré, que le personnage prend toute sa dimension. Phébé invoque ses pouvoirs sur les esprits du mal (démons, monstres, spectres) dans le but de ravir une ombre : celle de Castor, et gagner ainsi son amour. Pollux contrarie ses plans et refuse son alliance. Lorsqu'elle réalise avec douleur et colère que Castor lui échappera s'il sort des Enfers, elle choisit de détruire toute chance de retrouvailles de Castor et Télétaire. "*Ah! Fermez lui plutôt la barrière du jour s'il doit vivre pour ma rivale*" (Acte IV, scène 4). On apprend de Pollux qu'elle sera finalement la seule victime des Enfers. "*J'ai vu Phébé descendre aux rives du trépas ; Un malheureux amour précipitait ses pas, Et l'amour a fait tout son crime*" (Acte V, scène 6).

## • • • Jean-Philippe Rameau (1683-1764)



Jean-Philippe Rameau **naît le 23 septembre 1683** à Dijon. Fils d'un organiste, c'est son père qui lui assure dans un premier temps sa formation musicale.

Scolarisé tout d'abord au collège jésuite des Godrans, ses parents espérant lui faire intégrer par la suite l'école de magistrature, il n'y excelle pas et décide alors de se consacrer à la musique.

À 18 ans, Rameau part à Milan, en Italie, pour parfaire son éducation musicale. Il n'y reste cependant que trois mois.

À son retour, en 1702, il est engagé en tant qu'organiste dans différentes villes française, notamment à la cathédrale de Clermont-Ferrand. C'est à cette époque qu'il compose ses premières cantates.

En 1706, Rameau arrive à Paris et joue, toujours en tant qu'organiste, chez les jésuites. Il étudie également l'orgue aux côtés de Louis Marchand dont on retrouvera l'influence dans le premier *Livre de clavecin* de Rameau. Trois ans plus tard, Rameau devient organiste à Notre-Dame de Dijon où il succède à son père. Il commence à publier des œuvres pour clavecin, et compose des motets (musique sacrée) et des cantates profanes.

En 1722, il retourne s'installer à Paris. Il y restera jusqu'à sa mort. Il publie, cette même année, un ouvrage théorique majeur qu'il intitule **Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels**. Cet ouvrage lui donne l'occasion de présenter la musique d'une façon particulièrement novatrice : il s'agit pour lui d'une science dont le principe naturel réside dans l'harmonie. Cet ouvrage fait date dans les réflexions sur la musique en occident et Rameau fut reconnu pour ce travail de théoricien de la musique.

Son poste en tant que chef de l'orchestre privé du mécène Alexandre Le Riche de la Pouplinière, dès 1731, lui permet de se consacrer jusqu'à la fin de sa vie à la composition d'opéras.

N'ayant composé que peu d'œuvres, Jean-Baptiste Rameau n'est pas un compositeur célèbre en 1733, alors qu'il a 50 ans. Il parvient cependant à faire représenter une tragédie lyrique, *Hippolyte et Aricie* qu'il crée à l'Académie royale de musique et qui remporte un large succès. Cette œuvre, à l'origine de la Querelle des Bouffons qui opposa des partisans de la musique de Jean-Baptiste Lully, les Lullistes, et ceux de l'œuvre ramiste, marque le début de sa carrière lyrique.

Il compose par la suite deux œuvres lyriques majeures : *Les Indes galantes* et **Castor et Pollux**.

En 1745, il réapparaît sur la scène lyrique avec cinq nouvelles œuvres en un an. *La Princesse de Navarre* composée sur un livret de Voltaire, est la première de cette série et sera suivie par *Platée*, comédie lyrique en un prologue et 3 actes, créée à Versailles à l'occasion du mariage du fils de Louis XV.

Jean-Philippe Rameau meurt à Paris le 12 septembre 1764, pendant les répétitions d'une nouvelle œuvre, *les Boréades*.

À la charnière entre la période baroque et le classicisme, Jean-Philippe Rameau est à la fois un **compositeur et un théoricien de la musique**. Il apparaît comme une **figure centrale du XVIII<sup>e</sup> siècle français**. L'importance qu'il confère à la raison et son exigence dans la connaissance de la musique s'en ressentent dans son œuvre artistique : les deux aspects sont éminemment liés puisque c'est en homme de la raison que le musicien applique notamment les lois fondamentales de l'harmonie naturelle lorsqu'il compose, quoiqu'il laisse une grande place également à l'expressivité.

**Rameau affronta souvent Jean-Jacques Rousseau**, notamment dans le cadre de la « **Querelle des Bouffons** », le premier défendant la musique française, et les tragédies lyriques auxquelles elle est associée, quand le second prônait l'italianisation de l'opéra français, et l'ouverture aux opéras-bouffons.

L'œuvre de Rameau, théorique et artistique, est redécouverte et appréciée depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle.



# • • • La musique baroque et la Tragédie lyrique

## La musique baroque

Succédant à la Renaissance et précédant le Classicisme, le baroque couvre une grande période dans l'histoire de la musique, s'étendant du début du XVII<sup>e</sup> siècle au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, de façon plus ou moins uniforme selon les pays considérés.

Le mot **baroque** serait né du mot portugais *barroco* qui désigne des perles de forme irrégulière. Ce terme est d'abord utilisé dans l'art et l'architecture avant d'être appliqué à la musique. Le mouvement baroque se caractérise par l'**exaltation des sentiments**, les **effets de contrastes**, la **prolifération et la déformation des volumes et des formes**, le **goût pour l'illusion**, l'**exubérance des ornements**...

L'ère de la musique baroque débute, conventionnellement, en Italie avec *l'Orfeo*, opéra de Claudio Monteverdi (1567-1643) - véritable créateur du "genre opéra" - et se termine avec les contemporains de Johann Sebastian Bach et Georg Friedrich Haendel. Bien des œuvres de l'époque baroque sont tombées dans l'oubli à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour n'être redécouvertes qu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle.

Au cours de la période baroque, la musique instrumentale s'émancipe : elle ne se contente plus de son rôle d'accompagnement des polyphonies vocales, mais fait ressortir ses propres possibilités techniques et expressives. C'est aussi un moment important pour l'élaboration de la théorie musicale : la gamme tempérée et les modes majeur et mineur apparaissent, posant ainsi les bases de l'harmonie classique. Les principaux pôles de la musique baroque sont l'Italie, l'Allemagne et la France dont les styles sont fortement opposés malgré des influences réciproques.

La musique baroque est marquée par un style fleuri et une grande expressivité. Elle se caractérise notamment par l'importance du contrepoint puis par une harmonie qui s'enrichit progressivement, par l'importance donnée aux ornements et par la technique de la basse continue. L'avènement de la basse continue (également appelée *continuo*) - partie instrumentale confiée à la basse et soutenant les parties supérieures - est une nouvelle manière de concevoir l'écriture sonore. En projetant la mélodie hors de l'architecture polyphonique, la basse continue a permis l'épanouissement des genres vocaux (opéra, oratorio et cantate). La basse continue était exécutée par un instrument grave monodique (violoncelle, viole de gambe ou basson...) jouant la ligne de basse notée par le compositeur, et un instrument polyphonique (clavecin, orgue, luth...) réalisant le chiffrage d'accords noté au-dessus de la basse, donc improvisant un accompagnement harmonique.

La basse obstinée, procédé d'écriture musicale également très apprécié pendant la période baroque, place à la partie de basse un motif ou un chant constamment répété pendant toute la durée du morceau et sur lequel les parties supérieures réalisent des variations.

La naissance de l'opéra coïncide avec cette mise en avant de la ligne mélodique et du texte. On parle de *bel canto* baroque. Les recherches furent alors nombreuses, aboutissant par exemple à la création du récitatif soumis aux lois du discours parlé. Au service d'une écriture nouvelle, se développent les voix tout à fait particulières des castrats dont la virtuosité inouïe provoque l'admiration à travers toute l'Europe.

De nombreuses études mettent aujourd'hui en valeur la véritable richesse de la musique baroque et posent entre autres la question du diapason (dont la hauteur a oscillé tout au long de la période), la question du tempo, de l'ornementation, et de la réalisation de la basse continue. En ce sens, cette musique permet une interprétation sans cesse renouvelée, aboutissement d'une recherche partagée entre les musiciens.

## La naissance de la Tragédie lyrique

L'opéra italien arrive à Paris dans les années 1640 avec la venue de plusieurs musiciens (Rossi, Cavalli) invités par Mazarin dans l'espoir d'asseoir son pouvoir. Ce spectacle nouveau reçoit l'engouement du public. Engouement qui prit fin avec La Fronde ; la noblesse amalgamant le ministre et la culture italienne. À la suite de ces événements, Lully, déjà compositeur de la musique instrumentale de Louis XIV, et les autres compositeurs français ressentent la nécessité de créer un art lyrique français en opposition au style italien.

Synthèse de la déclamation de la tragédie classique (Racine, Corneille), des chorégraphies des ballets de cour (par exemple le *Ballet comique de la reine* en 1581), des divertissements de la comédie-ballet (collaboration entre Lully et Molière) et de la pastorale (avec par exemple *Pastorale d'Issy* de Perrin et Cambert en 1659), la tragédie lyrique naît de la collaboration entre Quinault et Lully.

Ils en définissent les règles strictes avec *Cadmus et Hermione* en 1673 :

- une **ouverture à la française**
- un **prologue à l'éloge du roi**
- une **construction en 5 actes** comme la tragédie classique (contrairement aux 3 actes de l'opéra italien)
- **pas d'aria** au sens italien du terme
- un **récitatif français** calqué sur la déclamation de la tragédie classique avec beaucoup de changements de mesure (en opposition à l'alternance aria/récitatif de l'opéra italien)
- **des ballets, des chœurs, des pièces instrumentales, des ensembles.**

Les livrets des tragédies lyriques sont basés uniquement sur la mythologie favorisant le merveilleux et les effets spectaculaires. Contrairement à l'opéra italien qui met en valeur la musique et la voix (« *bel canto* baroque »), la tragédie lyrique cherche plutôt à associer le texte (en alexandrins et pentamètres), la musique et la danse pour les sublimer dans un spectacle complet.

## Rameau ou l'évolution de la Tragédie lyrique

À raison d'une tragédie par an (soit 14 œuvres) la collaboration entre Quinault et Lully fut riche et constructive jusqu'à la mort du musicien (1687). Le genre tombe ensuite progressivement en désuétude bien que développé par Campra et Marin Marais. La mort de Louis XIV en 1715 Lully pousse un peu plus vers la sortie.

Par la suite, Rameau redonnera un second souffle au genre. Dans la lignée de Lully, il n'en modifie pas la structure extérieure mais le transforme profondément de l'intérieur.

Il y conserve la conception du chant « à la française » où le récitatif garde une place importante mais va plus loin et le développe jusqu'à rendre le passage entre récitatif et air presque insensible.

L'orchestre subit également une transformation essentielle. Il accompagne le récitatif mais gagne en autonomie avec des passages de musique descriptive inouïs. L'harmonie y est complexe (conformément aux écrits théoriques du compositeur) et le tissu musical dense. La représentation d'*Hippolyte et Aricie* en 1733 déclencha ainsi la première querelle musicale de l'histoire entre les *Lullistes* et les *Ramistes*. Les premiers reprochaient à Rameau une musique trop riche, trop rapide qui ne se soumet plus à la poésie. Affirmant l'autonomie de la composition musicale sur le texte, Rameau restera pourtant le représentant du style français.

Après *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739) et *Zoroastre* (1749), Rameau sera de nouveau pris pour cible à travers la Querelle des Bouffons (1752-1754) opposant musique française et musique italienne. Ces conceptions fondamentales de l'opéra s'opposent de façon virulente, notamment dans une soixantaine d'imprimés, et aucun compromis n'est possible.

L'évolution de la Tragédie lyrique qui résulte de ces affrontements conduit Rameau à des questionnements qui aboutissent au remaniement de plusieurs ouvrages, dont la seconde version diffère tellement de la première qu'elle peut être considérée comme une autre œuvre (*Dardanus* en 1744, *Castor et Pollux* en 1754 et *Zoroastre* en 1756) .

Le génie de Rameau ne pourra empêcher la Tragédie lyrique, symbole de la musique française, de n'être plus qu'un sujet d'étude et de disparaître du répertoire après sa mort. Il aura cependant permis le développement de la sensibilité française pour l'ouvrir à la musique classique.

## La musique baroque aujourd'hui avec le Concert d'Astrée

Il faut attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour voir de nouveau les tragédies lyriques représentées sur scène. Le Concert d'Astrée en interprète certaines : *Les Boréades* de Rameau en 2005, *Thésée* de Lully en 2008, *Dardanus* de Rameau en 2009, *Hippolyte et Aricie* de Rameau en 2009 (Capitole de Toulouse) puis en 2012 (Opéra de Paris), avant *Castor et Pollux* en 2014.

Le travail d'Emmanuelle Haïm et du Concert d'Astrée se situe dans la continuité d'un mouvement de renouveau dans l'interprétation de la musique baroque, initié à partir des années 1960 par un certain nombre de musiciens, emmenés par Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt ou encore Jean-Claude Malgoire, bien connu dans la région.

Ce mouvement, s'appuyant sur les écrits et traités de l'époque, remet en question l'interprétation de la musique baroque telle qu'elle était pratiquée depuis le XIX<sup>e</sup> siècle et s'intéresse à la manière dont cette musique a pu être réellement jouée à l'époque. Instruments anciens, cordes en boyaux, voix de contre-ténor... reviennent ainsi sur le devant de la scène.

# • • • L'orchestre en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles

## Lully, fondateur de l'orchestre en France

L'orchestre tel qu'on le conçoit et l'entend aujourd'hui n'avait pas le même visage au début de la période baroque.

Tout comme le genre de l'opéra, c'est en **Italie** que l'on voit naître la **musique instrumentale au XVII<sup>e</sup> siècle** (sonates de Castello, Picchi, Gabrieli...). Les **nombreux échanges** entre l'**Italie et la France** permettent à des artistes en tout genre de se fixer à la Cour dès la Renaissance (on pense à Leonardo da Vinci, ami de François 1<sup>er</sup>) et plus encore sous les règnes de Louis XIII puis Louis XIV. La musique instrumentale s'exporte de ce fait en France.

**Le Roi-Soleil, ami des Arts**, accordant un intérêt particulier à la **musique** (par goût mais aussi pour des raisons politiques) organise **plusieurs institutions** distinctes :

- **les Vingt Quatre Violons du Roy** : Formation réunissant exclusivement des **violons**, déclinés en **5 parties** (6 Dessus de Violon, 4 Hautes-Contre, 4 Tailles, 4 Quintes et 6 Basses de Violon), elle est au service de la **danse** dans toutes les occasions, et surtout pour les bals et **ballets de cour**. Dirigé du violon par un maître à danser, cet ensemble sera copié dans d'autres cours d'Europe.
- **la Chapelle** : Dédiée à la **musique religieuse**, la Chapelle réunit les Pages et les Chantres (voix solistes et chœur) ainsi que des organistes accompagnés de symphonistes.
- **la Grande Ecurie** : Musique d'apparat et de **cérémonies**, elle est constituée de **haut-bois** (littéralement, instruments à vent en bois, sonnait « haut » c'est-à-dire fort) comme le fifre, le hautbois, cromorne et basson ainsi que d'autres instruments sonores adaptés aux **festivités en plein air** : cornemuses, trompettes, tambour et timbales. La Grande Écurie participe aux revues des armées, au Carrousel, parties de chasse et toutes grandes fêtes versaillaises.
- **la Chambre** : Au service direct du Roi, elle l'accompagne dans sa **vie quotidienne** à tout moment et à la demande (réveil, déjeuner, divertissements dans la journée, souper, coucher...). Les **meilleurs musiciens** constituent la Musique de la Chambre. Ce sont souvent eux ont qui composent la musique pour clavecin et petites formations jouée encore aujourd'hui (Couperin, Marais, Forqueray, De Visée, Hotteterre...).

**Giovanni Battista Lulli** (francisé sous le nom de Jean-Baptiste Lully), violoniste et maître à danser florentin reçoit les faveurs du Roi et devient le grand directeur (**Surintendant**) et compositeur de la musique à la Cour de Versailles à partir des années 1660.

Il fonde en **1672, l'Académie royale de musique et de danse** qui deviendra plus tard l'Opéra de Paris. En créant les premières **tragédies en musique**, il donne naissance à l'orchestre français (avec l'emploi caractéristique des 5 parties) et **mêle progressivement les différents instruments** attachés aux institutions décrites précédemment pour servir la musique et **colorer les parties de cordes** (par exemple en 1681 dans *Le Triomphe de l'Amour*, où il introduit les flûtes traversières pour la première fois). De telle sorte que les hautbois jouent dans les *Ouvertures*, airs de danse ou variations de *chaconne* et *passacaille*, les trompettes et timbales dans les airs à caractère martial et triomphant, les flûtes dans les airs doux et tendres... le fondement de l'orchestre s'appuyant toujours sur l'ensemble des cordes. Ces parties instrumentales sont le plus souvent à l'unisson des violons avec de rares moments où elles s'en détachent (couplets de *chaconne* par exemple).

**Jean-Philippe Rameau** hérite de cette écriture pour la faire **évoluer** (voire la révolutionner !) selon les paramètres suivants :

- Les **violons** s'émanent de l'écriture monolithique et verticale à 5 parties, gagnent en **virtuosité et mélodicité**,

- Les **flûtes** jouent souvent en dehors, dialoguent avec les violons et des parties de petites flûtes (piccolos) sont ajoutées, élargissant l'**ambitus** de l'orchestre avec des lignes mélodiques plus aiguës,
- Les **bassons** deviennent autonomes en quittant leur rôle de basse d'accompagnement ; placés dans la partie de taille (ou ténor aujourd'hui) de l'orchestre, ils sont une **composante essentielle** de l'orchestre Ramiste,
- Les **percussions** (timbales, tambour, cloches ou carillons, tambourins) s'associent à l'orchestre dans les divertissements (dances, entractes, tonnerre, tempête...).

## L'orchestre dansant

Si l'Italie a ses chanteurs, la France a ses danseurs !

Le **ballet de cour** est apparu en France dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Ce spectacle convoquant le théâtre, la musique et la danse met en avant de la scène les **maîtres à danser et chorégraphes** qui feront la renommée de la **Belle-Dance**. Louis XIV s'affirme aussi comme roi-danseur (cf. *Le Ballet de la Nuit* en 1653), prend part aux créations de Lully et suscite l'admiration de la Cour.

La danse influence tous les compositeurs qui écrivent pour le luth ou le clavecin (par exemple De Visée, D'Anglebert) : **Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Gigue et Passacaille** deviennent des pièces obligées dans les recueils de l'époque. La **suite de danse** est un genre nouveau au XVII<sup>e</sup> siècle et rayonnera dans toute l'Europe, diffusée entre autres par les Vingt Quatre Violons.

Lully introduit évidemment de nombreuses danses dans ses tragédies, en lien avec l'argument ou comme pur **divertissement** dans les **entractes** (intermèdes entre les actes, pas forcément liés au synopsis).

**Rameau conserve cette tradition des ballets** en composant par exemple *Les Indes Galantes*, opéra-ballet. Le langage et l'écriture de ces danses sont audacieux, notamment sur le plan du rythme (entendre par exemple le jeu des syncopes dans *Naïs*).

Dans *Castor et Pollux*, l'orchestre mène la danse régulièrement :

- Acte I : *gavottes, tambourins*
- Acte II : *loure, rigaudons*
- Acte III : *sarabande, menuet, gavottes*
- Acte IV : *passepieds, loure, gavotte,*
- Acte V : *chaconne*

## Un théâtre à lui tout seul !

Outre son rôle d'accompagnement dans les airs ou pour la danse, l'**orchestre** de Rameau participe activement à la dramaturgie. Il est un **acteur essentiel** de la tragédie.

Son **pouvoir dramatique** réside dans les scènes de **musique descriptive**, souvent attendues du public et qui feront le succès des œuvres de Rameau.

Parmi ces pièces, on trouve :

- bruit de guerre, combat,
- tonnerre (utilisation de machine à vent, plaque à tonnerre pour imiter les éléments),
- tempête (déjà présente chez Marais dans *Alcione* en 1706 par exemple),
- scène de chasse (trompettes, cors et timbales),
- chant d'oiseau (flûtes imitant les bruits de la nature).

Parmi les œuvres et compositeurs contemporains de Rameau, citons *les Éléments* de Jean-Féry Rebel et bien sûr *Les Quatre Saisons* d'Antonio Vivaldi qui peignent également en musique les éléments naturels. Ces pages relèvent du genre de la **musique dite à programme**, comme un peu plus tard les **symphonies de Haydn ou Beethoven** (cf. la 6<sup>e</sup> *symphonie dite Pastorale*).

**Jean-Philippe Rameau** inscrit son œuvre dans la **tradition de la Tragédie lyrique**. Il hérite des **codes** mis en place par **Lully** et d'autres de ses prédécesseurs en les faisant évoluer quitte à les transgresser au service d'un **langage audacieux et moderne** : ses talents d'**orchestrateur**, d'**harmonisateur** et de **dramaturge** susciteront à la fois l'**admiration et la critique**. Il ouvre la porte à l'orchestre de la fin du XVIII<sup>e</sup> en France (Gossec, Leduc, Méhul...) et influencera Berlioz, Saint-Saëns ou plus tard Debussy qui n'auront de cesse de se référer à ce **génial compositeur**.

# ••• La voix à l'Opéra

Chaque voix est unique, la classification vocale est donc artificielle. On a cependant éprouvé le besoin de définir les voix en prenant en compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance, le type de répertoire abordé (le baryton chez Verdi par exemple). À l'opéra, chaque voix correspond à un type de personnage.

La classification des voix :

On distingue généralement trois types de voix pour les femmes et trois pour les hommes :

+ grave									+ aigu
[femme]					Contralto	Mezzo-Soprano	Soprano		
[homme]	Basse	Baryton	Ténor	Contre-ténor/Haute-contre					

La soprano est la voix féminine la plus élevée, la basse est la voix masculine la plus grave.



Dans le baroque français, la dénomination des voix est différente : de la plus aiguë à la plus grave on trouvera généralement les voix de Dessus (équivalent à la voix de soprano aujourd'hui), Bas-dessus (mezzo-soprano), Haute-contre (contre-ténor), Taille (ténor), Basse-taille (baryton), Basse (basse).

Par ailleurs, à l'époque baroque, les italiens appréciaient particulièrement la voix de castrat : chanteur masculin dont la voix n'avait pas mué du fait d'une opération (castration) pratiquée avant la puberté. Conservant ainsi son timbre originel, le castrat disposait d'une voix souple et agile couvrant l'étendue de trois octaves. Parmi les castrats les plus connus, on citera les noms de Farinelli (né en 1705), Caffarelli (1710) et Velluti (1780).

**La tessiture** est l'étendue ordinaire des notes qu'une voix peut couvrir sans difficulté.

## Le timbre de la voix

C'est la couleur de la voix, ce qui permet de l'identifier. Ce timbre est lié aux harmoniques émises par le chanteur, qui sont liés à sa morphologie et à sa technique : le corps agit comme une caisse de résonance et les résonateurs peuvent être modifiés lors de l'émission du son.

## Le chœur

C'est un ensemble de chanteurs qui interviennent à certains moments dans un opéra. Un chœur mixte est généralement formé de soprani, d'alti, de ténors et de basses.

## La puissance de la voix

Elle définit le maximum d'intensité qu'atteint la voix dans ses extrêmes :

- voix d'opéra : 120 dB
- voix d'opéra-comique 100 à 110 dB
- voix d'opérette : 90 à 100 dB
- voix ordinaire : au-dessous de 80 dB (voix des chanteurs de variété ou de comédie musicale)

## • • • Guide d'écoute

*Étudier la musique dans un opéra... pourquoi ?*

Il nous semble intéressant – important – que vos élèves aient déjà entendu quelques airs de *Castor et Pollux* avant de venir assister à une représentation.

Connaître l'histoire et s'affranchir des surtitres, reconnaître un air déjà entendu, s'étonner de la différence entre ce qu'on s'était imaginé d'un personnage et la réalité donnée à voir sur scène... ce sont autant de plaisirs qui aideront les élèves à profiter au mieux de leur expérience de spectateur.

Ce guide d'écoute est donc là pour vous accompagner, décoder quelques airs, vous donner des pistes d'écoutes et de commentaires pour étudier certains passages de cet opéra avec vos élèves.

Vous trouverez ci-dessous une sélection de quelques extraits majeurs de *Castor et Pollux*, détaillés dans la suite de ce document :

1/

### **Ouverture / piste n°1**

L'ouverture est importante car c'est le premier contact avec l'œuvre. Elle est, ici, caractéristique de la Tragédie lyrique à la française et nous plonge immédiatement dans la musique baroque. Les élèves sont ainsi invités à entrer dans cette époque et le jour de la représentation à porter leur attention sur les musiciens et les gestes du chef d'orchestre.

2/

### **Acte I, scène 5 - Ariette "Quel bonheur règne dans mon âme" (Castor) / piste n°8**

Cet air à la mode italienne exprime une joie profonde. Il est remarquable pour les prouesses vocales du chanteur. On y entend de longues vocalises. C'est aussi l'occasion de découvrir la tessiture de haute-contre.

3/

### **Acte I, Gavottes et Tambourins / piste n°9**

Rameau est un grand spécialiste des danses. Il est intéressant pour les élèves d'en saisir le caractère, le tempo, l'orchestration. En général, dans un opéra les airs expriment des sentiments, les récitatifs expliquent l'histoire, les chœurs commentent et les danses, sorte d'intermèdes instrumentaux, apportent de la légèreté et du divertissement. Elles sont nombreuses dans *Castor et Pollux*. (cf. « L'orchestre dansant, p. 12).

4/

### **Acte II, scène 1 - "Que tout gémisses" (Chœur des Spartiates) / piste n°12**

On va à l'opéra non pas pour être pris dans le fil de l'action (comme au cinéma) mais avant tout pour ressentir des émotions. Voici un magnifique exemple de chœur exprimant la perte d'un être cher. Le sentiment de deuil y est approfondi. La musique en tant qu'expression des sentiments se révèle un sujet de discussion intéressant avec les élèves.

5/

### **Acte II, scène 2 - "Tristes apprêts, pâles flambeaux" (Télaïre) / piste n°13**

C'est l'air qui a fait le succès de cet opéra et qui est encore aujourd'hui chanté en récital. Télaïre exprime son chagrin immense. Il est remarquable pour ses nombreux figuralismes (où la musique illustre le texte) et surtout pour son caractère poignant.

6/

**Acte III, scène 1 - "Présent des Dieux" (Pollux) / piste n°21**

Voici un air représentatif de la Tragédie lyrique française. Par sa tessiture de basse, son caractère fier, il est à l'opposé de l'*ariette* de Castor et en cela, il est bon de les opposer. C'est l'occasion de se référer au chapitre consacré à la personnalité des héros. Il en constitue une illustration musicale qui dépasse les mots.

7/

**Acte IV, scène 1 - "Esprits, soutiens de mon pouvoir" (Phébé, chœur) / piste n°31**

Après avoir introduit Castor, Pollux et Têlaïre, voici Phébé, le personnage maléfique de l'opéra. L'Acte IV est celui de la magie et les élèves devraient apprécier la ressemblance avec les rôles de "méchants" au cinéma. On peut y entendre également des passages récitatifs intéressants pour une présentation des composantes d'un opéra.

8/

**Acte IV, scène 3 - "Rentrez dans l'esclavage" (Mercure, Phébé, Pollux, chœur) / piste n°33**

Ce passage est remarquable car l'action s'accélère. Le solo devient duo puis trio puis chœur. Avec le monologue de Têlaïre de l'Acte II, c'est le deuxième "tube" de cet opéra. Les voix se mêlent pour le meilleur effet.

9/

**Acte V, scène 1, 3 et 5 / piste n°45, 48 et 51**

Le choix s'est porté sur la diversité de cet Acte : expliquer la ritournelle, présenter la scène d'adieux entre Castor et Têlaïre, la scène incroyable du Tonnerre, l'*ariette* gracieuse de Castor et la danse finale. En effet, il est important avec les élèves de détailler la fin d'un opéra et de l'expliquer : quelle en est la morale ?

À la suite de chacun de ces extraits, des pistes pédagogiques vous sont proposées pour aborder ces morceaux avec les élèves. Une fiche « Histoire des arts » en fin de dossier vous permettra également d'envisager d'autres pistes pour l'étude de cette œuvre.

Pour ce guide d'écoute, la version choisie est dirigée par Charles Farncombe, avec l'English Bach festival baroque orchestra et Peter Jeffes, Philippe Huttenlocher, Jennifer Smith, Laurence Wellington, Cynthia Buchan..., Erato, 1994.

Cette version n'est plus disponible aujourd'hui en magasin. Vous pouvez cependant écouter l'œuvre intégrale sur Deezer. Les numéros de pistes indiqués dans ce dossier pédagogique sont ceux indiqués sur Deezer.



## //////// Overture / piste n°1 //////////////////////////////////////

C'est une ouverture traditionnelle à la française en deux parties fondées sur la même mélodie qui monte palier par palier.

En sol mineur, elle annonce la tragédie qui va se dérouler mais la fierté qui s'en dégage, dès les premières notes, installe une atmosphère énergique allant de l'avant. Rameau semble presser le pas, impatient de présenter le drame qui va suivre.

Le rythme pointé (note longue-note brève) de la première partie affiche la solennité héroïque des personnages et de l'action. La régularité des croches et le style fugato<sup>4</sup> dans la seconde marque davantage l'empressement.

L'instrumentation est ici particulièrement soignée. Rameau met en valeur les sonorités de hautbois et de bassons en les opposant aux cordes très présentes. Cela crée une couleur sonore riche et nouvelle.

### Avec les élèves

- Pour comprendre ce qu'est une ouverture à la française, on peut écouter celles du Lully (*Armide* par exemple). Elles présentent toutes des rythmes pointés dans une première partie suivie d'une fugue plus rapide dans la deuxième. Ces codes liés à la monarchie et à l'étiquette de la cour sont très présents également dans la musique de J.S. Bach ou les opéras de Haendel (*Jules César*), démontrant ainsi la suprématie de ce type d'ouverture à l'époque.

- L'ouverture à la française nous plonge donc instantanément dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> ou première du XVIII<sup>e</sup>. En écoutant par exemple l'ouverture du *Vaisseau fantôme* de Wagner représentative du style romantique du XIX<sup>e</sup> siècle, les élèves pourront percevoir sans difficulté cette notion de musique liée à l'histoire et opposer le style baroque à tout autre.

<sup>4</sup> La mélodie se répète aux différents instruments de façon décalée ce qui produit un sentiment de fuite.

**//////// Acte I, scène 5 – Ariette « Quel bonheur règne dans mon âme » (Castor) / piste n°8 //////////////////////////////////////**

*Quel bonheur règne dans mon âme !  
Amour, as-tu jamais  
Lancé de si beaux traits ?  
Des mains de l'amitié tu couronnes ma flamme,  
Amour, amour, quel bonheur règne dans mon âme !*

Pollux a surpris la conversation entre Castor et Téléaire et propose de céder sa place d'époux à son frère. Son air de la scène 3 se termine par : "Des deux personnes que j'aime, je fais des amants fortunés". Castor va pouvoir chanter toute sa joie à l'annonce de son futur mariage et célèbre l'amour. Cet air de forme ABA<sup>5</sup> permet l'expression subtile des sentiments ressentis. L'accent est porté davantage sur la musique que sur le texte répétitif. Cette ariette, à laquelle fera pendant celle de l'Acte V, donne au rôle de Castor une dimension vocale plus importante faite de virtuosité, notamment sur les vocalises qui accompagnent par sept fois le verbe "lancer".

Exemple de vocalise

Les mots "règne" et "couronne" subissent le même traitement dans la seconde partie plus teintée de mélancolie. Ces mots sont ainsi mis en exergue, tout en donnant à Pollux la possibilité de briller par ses qualités vocales. Les violons dominent et la basse se fait discrète. En 1754, la Querelle des Bouffons a laissé des traces et Rameau y concède des ajouts de "beau chant" tels que l'entendent Pergolèse ou Rousseau, défenseurs d'un style italien.

**//////// Acte I – Gavottes I & II (sol majeur – sol mineur) / piste n°9 //////////////////////////////////////**

<sup>5</sup> La forme ABA est un morceau écrit en trois parties, la première et la troisième étant identiques. On parle aussi de forme *da capo*. Le signe de reprise apparaît à la fin de la partie B.

La *gavotte* est une danse vive et gaie à 4 temps qui existe depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. C'est une danse populaire fondée sur des petits pas et sauts légers. Il existe une *gavotte* "tendre", "sans presser" comme celle qu'a choisie Rameau dans cet Acte.

À l'époque de Rameau, toutes les danses étaient dansées sur scène, ce qui n'est plus obligatoirement le choix des metteurs en scène d'aujourd'hui.

- La première *gavotte* présente une forme en trois parties ABA :

Dans la première et troisième partie, les flûtes doublent les premiers violons suivis d'un court décalage des seconds violons et basses en une cascade de notes descendantes. La seconde partie, plus enjouée présente un véritable dialogue entre les deux flûtes et les violons, et adopte un rythme ternaire ainsi que des tournures de phrases plutôt ascendantes. Il en résulte, pour l'ensemble de cette *gavotte*, un sentiment de délicatesse, de légèreté tel qu'on l'imagine à la cour de Louis XV.

- La deuxième *gavotte* reste dans le même état d'esprit, mais, conséquence de son mode mineur, se révèle sombre et nostalgique. D'écriture plus savante que la précédente et cette fois en deux parties, chacune répétée, (AABB) elle conserve également le dialogue entre les flûtes et les violons si caractéristique de cet opéra.

- Reprise de la première *gavotte*.

## //////// Acte I – Tambourins I & II (mi majeur – mi mineur) / piste n°9 //////////////////////////////////////

Aux *gavottes* légères succèdent deux *tambourins* aux rythmes et tournures tourbillonnants. C'est une danse provençale et populaire. Elle était jouée au son du galoubet<sup>6</sup> d'une main et d'un tambourin de l'autre. Elle devient la danse préférée de Louis XV et s'inscrit dans les ballets d'opéra dès 1706 avec la tragédie lyrique *Alcyone* de Marin Marais. C'est une danse rapide, rythmée et répétée. On y entend une flûte piccolo ainsi que le fameux tambourin.



Ces deux danses sont de forme AABB, l'une en majeur, l'autre en mineur comme c'est le cas systématiquement dans cet opéra.

Rameau excelle dans ce genre de danses villageoises et a révélé leur rôle de contraste face aux airs et récitatifs souvent jugés sérieux et complexes. Elles font souvent le succès de ses opéras car les mélodies se retiennent facilement, ainsi que les rythmes entraînants. À la lecture de la partition, on réalise toutefois que la simplicité affichée cache au contraire une véritable maîtrise de l'écriture et de l'invention.

### Avec les élèves

• Identifier le caractère différent des deux danses ainsi que les modes majeur (clair) et mode mineur (sombre).

• Il est intéressant de faire écouter les autres danses de l'opéra et ainsi de pouvoir les comparer : la *chaconne* clôturant l'opéra, les *menuets* plus aristocratiques (Acte I, scène 4 et Acte IV, scène 5) ainsi que les *passepieds*, sorte de *menuets* populaires (Acte IV, scène 5).

• Pour mieux comprendre les danses baroques, et voir les instruments chez Rameau, regarder la vidéo "Presto" consacrée aux *rigaudons* de son opéra *Dardanus*.  
(<https://www.youtube.com/watch?v=PHUKyx9j7qc>)

<sup>6</sup> Il s'agit d'une petite flûte qui peut se jouer d'une seule main et dont le son est particulièrement aigu et perçant.

## //////// Acte II, scène 1 – Chœur des spartiates « Que tout gémisses, que tout s'unisse ! » / piste n°12 //////////////////////////////////////

*Que tout gémisses,  
Que tout s'unisse.  
Préparons, élevons d'éternels monuments  
Au plus malheureux des amants :  
Que jamais notre Amour, ni son nom ne périsses !*

Rameau réussit ici de manière magistrale à condenser l'action et le drame. Castor meurt au combat juste après l'annonce de son union avec Téléaire. L'Acte II s'ouvre sur une scène de funérailles. Elle commence de façon saisissante par un silence suivi de la ligne de basse en mouvement chromatique descendant<sup>7</sup> annonçant le chœur déclamant sa plainte : *Que tout gémisses, Que tout s'unisse*. Le tempo lent ainsi que la descente marche par marche nous mène aux affres de la tristesse. Les instruments entrent les uns après les autres, tout d'abord, les premiers violons suivis des seconds, des vents et enfin des basses qui apportent de la profondeur et de la gravité. Le chœur mixte chante en homophonie<sup>8</sup>, ce qui crée une grande solennité. La couleur tragique de ce passage contraste religieusement avec les trompettes guerrières de l'Acte précédent. On peut penser au chœur funèbre annonçant la mort d'Eurydice dans l'*Orfeo* de Monteverdi ou celui annonçant la mort de Didon dans l'opéra de Purcell, *Didon et Énée*.

La deuxième partie (à 1'44) plus allante est consacrée aux préparatifs des funérailles et la célébration de la mémoire du héros. Rameau propose donc des lignes mélodiques ascendantes sur le mot "élevons" par exemple. La partition contient un grand nombre de figuralismes<sup>9</sup> de ce genre.

Le chœur s'achève sur une reprise tronquée de la première partie et une transition d'une grande audace harmonique : trois notes suffisent (contrairement à la version de 1737) à moduler de fa mineur au mi bémol majeur de l'air de Téléaire.

Rameau dans son *Traité de l'harmonie* de 1722 propose un affect des tonalités. Le fa mineur par exemple convient aux chants lugubres. Marc-Antoine Charpentier avait lui aussi proposé ce genre de liste dans ses *Règles de composition* de 1690 ; il est tout à fait possible d'ailleurs que Rameau en connaissait le contenu. Dans ce traité, la tonalité de mi bémol majeur convient aux moments "cruels et durs".

### **Avec les élèves**

- Repérer la ligne chromatique descendante et le chœur en homophonie.
- Écouter et comparer l'extrait avec le chœur *With drooping wings ye Cupids come* dans l'opéra *Didon et Énée* d'Henry Purcell exprimant le chagrin causé par la perte d'un être cher ainsi que l'air de Didon : *When I am laid in earth*, l'un des plus tristes de tout le répertoire.

## //////// Acte II, scène 2 – Monologue de Téléaire « Tristes apprêts, pâles flambeaux » / piste n°13 //////////////////////////////////////

*Tristes apprêts, pâles flambeaux,  
Jour plus affreux que les ténèbres,  
Astres lugubres des tombeaux,  
Non, je ne verrai plus que vos clartés funèbres.  
Toi, qui vois mon cœur éperdu,  
Père du jour ! ô Soleil, ô mon père !  
Je ne veux plus d'un bien que Castor a perdu,  
Et je renonce à ta lumière.  
Tristes apprêts, etc.*

<sup>7</sup> Les mouvements chromatiques sont des suites de notes très proches les unes des autres (de demi-ton en demi-ton). Ils apportent de la tension s'ils sont ascendants et de la tristesse s'ils sont descendants.

<sup>8</sup> Homophonie appelée aussi écriture verticale. C'est une succession d'accords. Toutes les voix chantent ensemble des notes différentes mais sur des rythmes similaires.

<sup>9</sup> Les figuralismes sont une manière de traiter la musique en fonction du texte. Par exemple, le mot soleil s'inscrit sur des notes aiguës, le chromatisme descendant symbolise le désespoir, le caractère décidé d'un personnage peut s'exprimer par un rythme pointé...

Rameau compose ici l'une des plus célèbres pages d'opéra, encore célébrée par Berlioz au siècle suivant. Cet air de deuil a fait le succès de cet opéra et était déjà présent dans la première version (Acte I scène 3) ; Rameau n'y concède aucune modification.

Le tempo lent, les cordes, le ton de mi bémol majeur noble et solennel permettent à Télémaque, d'exprimer son chagrin avec une retenue digne et tragique. Le "non" répété dans les aigus et entrecoupé de silences laisse éclater son désespoir. L'accompagnement fait la part belle aux bassons. On remarque particulièrement leur timbre ainsi que le rythme répété - soupir suivi de trois noires - qui est l'un des figuralismes des sanglots.

De forme ABA (comme l'*ariette* de Castor, voir note n°5 ) il répond parfaitement aux exigences du style français à savoir une grande liberté mélodique et la part belle au texte poétique.

#### Avec les élèves

- Regarder l'extrait dans le film *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola qui témoigne du succès de cet air encore au règne suivant. On y voit la Reine s'émouvoir et surtout les décors caractéristiques de l'époque. (<https://www.youtube.com/watch?v=EUDHRw-NglQ>).

- En quoi cet air est émouvant ? (par son tempo lent, les silences, la montée dans les aigus, le "non" mis en valeur)

- Repérer l'accompagnement au basson, sa sonorité et son rythme.

## //////// Acte III, scène 1 – Air de Pollux « Présent des dieux, doux charme des humains » / piste n°21 //////////////////////////////////////

Ritournelle et air

*Présent des Dieux, doux charme des humains,  
O divine amitié, viens pénétrer nos âmes.  
Les cœurs éclairés de tes flammes,  
Avec un plaisir pur, n'ont que des jours sereins.  
C'est dans tes nœuds charmants que tout est jouissance ;  
Le temps ajoute encor un lustre à ta beauté.  
L'amour te laisse la constance,  
Et tu serais la volupté  
Si l'homme avait son innocence.  
Présent des Dieux, doux charme des humains, etc.*

**Exemple d'appoggiature  
(voir note)**                      **Rythmes pointés**

Prélude  
Tendrement

Violons 1  
[à demi]

Violons 2  
[à demi]

Parties  
[à demi]

Basses et Basse continue  
[à demi]

Pollux s'apprête à rencontrer son père Jupiter. Il entre dans le vestibule du temple et chante cet air noble. Nous sommes au début de l'Acte III, Acte dédié aux fermes intentions de Pollux : celles d'infléchir le destin et convaincre son père de le laisser prendre la place de son frère aux Enfers.

Cet air remplace *Nature amour* de la version 1737<sup>10</sup>, lui aussi confié à Pollux, qui nous présentait le cœur sous la cuirasse. Ici, l'aspect héroïque est fort marqué, notamment grâce aux rythmes pointés très présents. Toute la prosodie se concentre sur la célébration de l'Amitié (*O Divine amitié, viens célébrer nos âmes*).

La ritournelle "tendre" en do mineur qui précède et l'air de Pollux s'inscrivent dans une tradition lulliste contrairement à l'*ariette* de Castor ou celle de l'Athlète de l'Acte II. Ici, point de vocalises mais des appoggiatures<sup>11</sup> à foison, créant des dissonances inédites. Ces effets musicaux apportent des accents de sincérité et de vérité au texte. Pollux livre son âme et est en total accord avec son sacrifice.

La forme ABA (A en mineur et B en Majeur) est elle aussi conforme à la Tragédie lyrique à la française. On peut donc appréhender cet air comme un véritable hommage au maître Lully mais aussi comme la manifestation de la maîtrise de la composition chez Rameau - l'élève surpassant le maître.

#### **Avec les élèves**

- Cerner le caractère de Pollux : son sens du devoir, du sacrifice. En quoi l'opéra est-il un modèle de moralité ?

- Opposer cet air à l'*ariette* de Castor et montrer les différences de style musical.

## **//////// Acte IV, scène 1 – Entrée des Enfers « Esprits soutiens de mon pouvoir » (Phébé et chœur) / piste n°31 ///**

Dans le livret de Rameau, le texte indique que le théâtre représente l'entrée des Enfers, dont le passage est gardé par des monstres, des spectres et des démons : c'est une caverne qui vomit sans cesse des flammes.

–

Prélude

PHÉBÉ

*Esprits, soutiens de mon pouvoir,  
Venez, volez, remplissez mon espoir.  
Descendez au rivage sombre :  
Il faut lui ravir une ombre.*

(Les esprits et puissances magiques paraissent à la voix de Phébé ; elle forme ses enchantements.)

*Rassemblez-vous, secondez mon ardeur : Des monstres des enfers, combattez la fureur !*

LE CHŒUR

*Des monstres des enfers, combattons la fureur !*

PHÉBÉ - Récitatif

*Redoublez vos charmes,  
Pénétrez ce séjour,  
Impénétrable au jour !  
Empruntez les traits de l'Amour  
Pour avoir de plus fortes armes !*

*Des monstres des enfers combattez la fureur.*

LE CHŒUR

*Des monstres des enfers combattons la fureur.*

–

L'Acte IV est celui de la magie. Dès la première scène, Phébé invoque ses pouvoirs sur les esprits du mal (démons, monstres, spectres) dans le but de ravir une ombre : celle de Castor, et gagner son amour face à sa sœur rivale.

<sup>10</sup> Il existe deux versions de *Castor et Pollux*. Voir p. 28 ainsi que l'entretien d'Emmanuelle Haïm, p. 34.

<sup>11</sup> Une appoggiature est un ornement mélodique servant à retarder la note suivante, la note principale, sur laquelle on veut insister. Cela engendre des dissonances qui créent des tensions. Dans la musique baroque cette appoggiature s'appelle un coulé.

L'air est repris par le chœur suivi d'un court passage récitatif<sup>12</sup> avant d'entendre de nouveau le chœur. Le rythme fier et décidé, les sauts d'intervalles, la ligne mélodique arpégée montre la détermination de Phébé. Là encore la musique est au service du texte. Les choix musicaux n'ont qu'un objectif : exprimer la volonté de combattre du personnage.

**Rythme fier et décidé**

**Sauts d'intervalles**

### Avec les élèves

- Le personnage de Phébé est sans doute le plus complexe de cet opéra. Montrer son esprit torturé par la jalousie, l'amour, la vengeance et la détermination.
- Demander aux élèves de trouver des équivalents dans le cinéma (la Reine dans *Blanche-Neige*, Maléfique dans le dernier Disney éponyme, etc...).

## //// Acte IV, scène 3 – « Rentrez, rentrez dans l'esclavage » (Mercure, Phébé, Pollux et chœur)/piste n°33//

MERCURE

*Rentrez, rentrez dans l'esclavage !  
Arrêtez, arrêtez Démons furieux.*

PHÉBÉ

*Rentrez, arrêtez Démons furieux !  
Arrêtez, rentrez dans l'esclavage !*

POLLUX

*Tombez, rentrez dans l'esclavage  
Arrêtez, Démons furieux.  
Livrez-moi cet affreux passage  
Et redoutez le fils du plus puissant des Dieux !*

PHÉBÉ – MERCURE

*Tombez, rentrez dans l'esclavage  
Arrêtez,  
Démons furieux.  
Livrez-moi cet affreux passage  
Livrez-lui cet affreux passage.  
Et respectez le fils du plus puissant des Dieux !*

CHŒUR DES DÉMONS

*Sortons d'esclavage.*

POLLUX

*Rentrez, démons furieux !*

<sup>12</sup> Le récitatif est un passage semi-parlé qui permet d'expliquer ou de faire avancer l'histoire contrairement à l'air qui exprime un sentiment. Chez Rameau, la distinction n'est pas toujours aussi évidente car même dans les airs, la musique suit les inflexions de la langue. C'est l'une des caractéristiques du style du compositeur.

*Tombez, tombez, rentrez !  
Livrez-moi cet affreux passage !*

PHÉBÉ – MERCURE  
*Rentrez, démons furieux !  
Tombez, rentrez dans l'esclavage !  
Livrez-lui cet affreux passage !*

CHŒUR DES DÉMONS  
*Fermons-lui cet affreux passage !  
Sortons, sortons, sortons !  
Fermons-lui cet affreux passage !  
Et redoutons le fils du plus puissant des Dieux !*

PHÉBÉ – MERCURE – POLLUX  
*Tombez, rentrez,  
Démons furieux  
Livrez-lui cet affreux passage !  
Et respectez le fils du plus puissant des Dieux !*

(Danse des démons, qui veulent effrayer Pollux.)

Exemple d'écriture horizontale  
(entrée des voix successive)

154 PHÉBÉ dans l'es-cla-va-ge.  
POLLUX Tom-bez, tom-bez, ren-trez dans l'es-cla-ge.  
158 PHÉBÉ Tom-bez, tom-bez, ren-trez dans l'es-cla-va-ge: Ar-rê-  
MERCURE Tom-bez, ren-trez dans l'es-cla-va-ge: Ar-rê-  
POLLUX -va-ge, tom-bez, tom-bez, ren-trez dans l'es-cla-va-ge: Ar-rê-

Cette scène remarquable à plusieurs égards contraste par son tempo, son énergie avec les récitatifs tout en subtilité et les divertissements de l'Acte précédant. Rameau sait composer "des tubes" qui feront la gloire de ses opéras.

Le solo devient duo puis trio pour enfin se mêler au chœur. Nous sommes loin des influences italiennes. La musique de Rameau a même quelques accents renaissance à la manière de Clément Janequin (*Tombez, rentrez*).

Contrairement au théâtre, l'opéra est capable de faire entendre plusieurs textes différents simultanément sans aucune gêne auditive et tout en harmonie.

Rameau alterne subtilement écriture horizontale et écriture verticale<sup>13</sup> et propose une prosodie parfaitement étudiée.

<sup>13</sup> L'écriture verticale appelée aussi écriture homophone est une succession d'accords. L'écriture horizontale est un procédé consistant à faire entrer les voix les unes après les autres. Il en existe plusieurs types du plus simple au plus complexe : fugues, fugatto...



### Avec les élèves

- Montrer la différence entre une écriture horizontale (les voix entrent les unes après les autres) et une écriture verticale (les voix chantent en même temps).

- Comment faire pour rendre distinct plusieurs discussions prononcées simultanément ? La musique est supérieure au théâtre en ce sens. Clément Janequin (1485- 1558) l'a bien compris. Écouter *Les cris de Paris* par exemple. Plus tard, Mozart aura assez tôt (dès *Idomeneo*) l'intuition de la puissance dramatique de tels moments. Le spectateur en arrive à ressentir toute la tension accumulée. Écouter le final de l'Acte II des *Noces de Figaro* où sept personnages chantent en même temps des parties différentes.

## //////// Acte V, scène 1 – « Le ciel est touché des plus tendres amours » (Télaïre, Castor) / piste n°45 //////////////////////////////////////

Difficile de choisir un extrait à détailler dans cet Acte tant les scènes s'enchaînent naturellement et les récitatifs, airs et chœurs sont entremêlés. Cela apporte une réelle dynamique et un sentiment de final où l'action s'accélère et se dénoue.

**Scène 1 : La Ritournelle** qui précède le récitatif en duo est d'une grande qualité expressive. Les dissonances provoquées par les appoggiatures sont accentuées et mises en valeur par un tempo lent et solennel. Le tissu polyphonique serré laisse place à des silences pesants, le tout dans de subtils jeux de nuances instrumentaux de réponses entre cordes, basson et flûte. Le caractère poignant qui s'en dégage laisse présager des retrouvailles entre Castor et Télaïre teintées de regrets.

The musical score is for Acte V, scène 1, piste n°45. It features five staves: Flûtes 1 et Violons 1, Flûtes 2 et Violons 2, Parties, Bassons, and Basses et Basse continue. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Tendrement' and the dynamics are '[fort]'. An 'Appoggiature' is highlighted in orange in the first staff. A 'Réponse du basson' is highlighted in orange in the bassoon staff.

**Les récitatifs** s'enchaînent. La joie de Télaïre est de courte durée car Castor la prépare à d'éternels adieux. "Castor, vous m'abandonnez" (scène 1). Une courte symphonie joyeuse contraste avec l'ambiance pesante de la scène précédente. Les Spartiates sont heureux du rapprochement des époux. Castor tente de convaincre le peuple. Télaïre tente de convaincre Castor aidée du chœur sur "Pourquoi vous dérober à de transports si doux" (scène 2). Télaïre demande au peuple de s'éloigner. La discussion reprend cette fois sur les liens fraternels. Castor n'abandonnera pas son frère aux Enfers au grand désespoir de Télaïre. Il la conjure d'accepter le règne avec Pollux qui "l'adore". Castor craint la punition de Jupiter en cas de manquement au serment (scène 3).

## //////// Acte V, seconde partie de la scène 3 « Qu'ai-je entendu ? » (Télaïre, Castor) / piste n°48 //////////////////////////////////////

TÉLAÏRE

*Qu'ai-je entendu !*

*Quel bruit !*

*Quels éclats de tonnerre !*

*Hélas ! C'est moi qui t'ai perdu.*

CASTOR  
*Tonnerre*  
*J'entends frémir les airs,*  
*Je sens trembler la terre...*  
*C'en est fait, j'ai trop attendu.*

ENSEMBLE  
*Arrête, Dieu vengeur, arrête !*  
 (Le bruit redouble.)

CASTOR  
*L'enfer est ouvert sous mes pas,*  
*La foudre gronde sur ma tête.*  
 (Télaïre tombe évanouie dans les bras de Castor.)

CASTOR  
*Ciel ! O ciel !*  
*Télaïre expire dans mes bras.*  
*Arrête, dieu vengeur, arrête.*  
 (On entend une symphonie mélodieuse.)

Gamme descendante rapide

On entend plusieurs coups de tonnerre.

5 Tonnerre

147 Vite

Violons [fort]

Hautes-contre de Violon [fort]

Tailles de Violon [fort]

Basses et Basse continue [fort]

Rythme en doubles croches rapides

On entend le tonnerre dans un fracas de gammes descendantes rapides aux cordes. C'est le passage dramatique de l'Acte V. Le couple supplie le Dieu vengeur de cesser le déchaînement de la Nature en réponse aux menaces de Télaïre.

Une symphonie mélodieuse met un terme à la colère divine, opposant ainsi l'ombre à la lumière, le tumulte à la sérénité, la Nature à l'être humain, la colère à la reconnaissance... Rameau révèle ici toute une palette à forte valeur allégorique.

#### Avec les élèves

- Montrer l'instrument qui joue le tonnerre.
- Écouter l'orage dans *l'été* des *Quatre Saisons* de Vivaldi. La descente rapide de gammes est un des figuralismes de l'orage et de la tempête en musique.

**//////// Acte V, scène 5 – « Que le ciel, que la terre, et l'onde » (Castor, chœurs) / piste n°51 à 6'39min //////////**

CASTOR

*Tendre amour, qu'il est doux de porter tes chaînes !  
Dieu charmant, tes plaisirs font oublier tes peines.  
J'ai fait briller tes feux dans cent climats divers  
Pour montrer à tout l'univers  
Qu'il est doux de porter tes chaînes.  
Tout m'a dit dans les enfers  
Qu'il est doux de porter tes chaînes,  
Dieu charmant.  
Et quand les cieux me sont ouverts  
J'entends retentir dans les airs,*

*Qu'il est doux de porter tes chaînes.*

PETIT CHŒUR

*Qu'il est doux de porter tes chaînes.*

GRAND CHŒUR

*Faisons retentir dans les airs :*

CASTOR

*Qu'il est doux de porter tes chaînes,*

CHŒUR

*Qu'il est doux de porter tes chaînes !*

—

Cette scène, pendant de l'*ariette* de l'Acte I est précédée d'airs et récitatifs de Jupiter qui annoncent la décision divine : les deux frères partageront l'immortalité.

Quant à l'*ariette* dont il s'agit ici, toute en duo avec la flûte et en vocalises sur les mots "briller", "chaînes", elle montre un Castor transfiguré et brillant parmi les astres.

Le petit chœur "J'entends retentir dans les airs" et le grand chœur "Faisons retentir dans les airs" répondent à Castor.

Chaque note, chaque mot concourt à l'apaisement et à la sérénité : le tempo lent, le caractère gracieux, les vocalises délicates et la voix qui semble monter dans des aigus sans fin.

C'est un hymne à l'amour qui est chanté ainsi que la morale de l'opéra. L'amitié fraternelle ne sera pas compromise ; l'amour non plus sous la forme d'une éternité fidèle à Télétaire. La devise "*Ad Alta per Artes*" (qui signifie "au sommet par les arts" ou "au sommet vers les arts", voir photo ci-dessous) présente à l'Opéra de Lille au-dessus de la scène prend ici tout son sens. Ce sont les arts et notamment la Tragédie lyrique à la française qui permettent d'élever son âme.



### **Avec les élèves**

- Écouter la voix qui s'élève dans les aigus en même temps que le texte annonce : "dans les airs". C'est de nouveau un exemple de figuralisme très réussi.

N.B. : La version de l'Opéra de Lille présente certaines modifications par rapport à l'enregistrement de référence proposé ainsi que des emprunts à la partition de 1737, notamment dans le final. Les choix se sont portés sur une suppression de certaines parties et l'ajout notamment de l'*ariette* brillante et virtuose de Téléaire au style italianisant (chanté initialement par une planète) succédant à celle de Castor. Elle nous apprend que les Dioscures règneront sur les flots et protégeront les marins. Il est possible de l'écouter dans l'enregistrement de William Christie et ses Arts florissants<sup>14</sup>. (CD 3 n°15). L'opéra s'achève sur une *chaconne*, danse lente, noble et solennelle et non sur les *gavottes* légères et divertissantes de la partition de 1754.

---

<sup>14</sup> Voir bibliographie p. 29.

## • • • Bibliographie

### Livres

***L'Avant-scène Opéra, Castor et Pollux*, n°209.**

Commentaire littéraire et musical des deux versions (1737, 1754) ainsi que les livrets.

**Philippe Beaussant : *Rameau de A à Z*, Paris, Librairie Arthème Fayart/IMDA, 1983.**

Dictionnaire de la vie, de l'œuvre et du style de Rameau. Il comporte également de nombreux articles sur ses contemporains et sur le contexte historique de l'époque.

**Marc Honegger, Paul Prévost : *Dictionnaire des œuvres de l'Art vocal*, Paris, Bordas, 1991.**

Ouvrage de référence en 3 volumes. Contient des articles sur les compositeurs, les œuvres vocales et les airs. Nombreuses sources bibliographiques.

**Catherine Kintzler : *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, coll. « Histoire / Voies de l'histoire », 1983 (réimpr. 1990 et 2011).**

À travers les positions contradictoires de Rameau et de Rousseau sur la musique, une étude claire et originale des fondements de l'esthétique classique.

**Gustave Kobbé : *Tout l'opéra, réimpression et traduction française*, Robert Laffont, Bouquins.**

Ouvrage de référence sur les opéras (synopsis, analyse des opéras)

### CD

***Castor et Pollux*, dirigé par Charles Farncombe, avec l'English Bach festival baroque orchestra, et Peter Jeffes, Philippe Huttenlocher, Jennifer Smith, Laurence Wellington, ..., Erato, 1994.**

Version de *Castor et Pollux* de 1754. C'est la version la plus proche de celle qui sera donnée à l'Opéra de Lille.

***Castor et Pollux*, dirigé par William Christie, avec Les Arts Florissants, Harmonia Mundi, 2014.**

Version de *Castor et Pollux* de 1737.

# • • • Histoire des arts

## Arts du visuel

### Thématique : Arts, espace, temps

Pierre Paul Rubens : *Castor et Pollux enlevant les filles de Leucippe*, v.1618, Alte Pinakothek, Munich. 224 x 210 cm  
- L'œuvre d'art et la place du corps et de l'homme dans le monde et la nature. Le corps en mouvement. L'art baroque.



## Arts de l'espace

### Thématique : Arts, états et pouvoir

Le Temple des Dioscures ou Temple de Castor, Rome

- V<sup>e</sup> s. avant J.C.
- Naissance de la république romaine.
- Le temple abritait les statues de Castor et Pollux, considérées comme les gardiens de la liberté de Rome.
- Symbole de victoire militaire.
- Lieu d'exercice du pouvoir.



### Thématique : Arts, créations, cultures

Antoine Coysevox, *Castor et Pollux, Demi-lune parterre de Latone*, entre 1685 et 1712 à Versailles,

- Arts des jardins.
- Œuvre d'art et la genèse des cultures : expression symbolique et mythique.
- À associer avec la fontaine de Latone.
- Sculpteur favori de Mansart.



## Arts du son

### Thématique : Arts, mythes et religions

Les tragédies lyriques de Rameau : *Hippolyte et Aricie*, *Dardanus*, *Zoroastre*, *les Boréades*

- 250 ans de la mort de Rameau.
- La Tragédie lyrique à la française.

## ••• *Castor et Pollux* à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Emmanuelle Haïm**

Assistant à la direction musicale **Iñaki Encina Oyón**

Mise en scène **Barrie Kosky**

Collaboration artistique à la mise en scène, scénographie et costumes **Katrin Lea Tag**

Assistant à la mise en scène **Yves Lenoir**

Lumières **Franck Evin**

Dramaturgie **Ulrich Lenz**

Avec



**Pascal Charbonneau**  
Castor



**Henk Neven**  
Pollux



**Emmanuelle de Negri**  
Télaire



**Gaëlle Arquez**  
Phébé



**Frédéric Caton**  
Jupiter



**Geoffroy Buffière**  
Le Grand Prêtre



**Erwin Aros**  
Mercure, Un Athlète



**Vladimir Hugot**  
Lyncée

—

**Le Concert d'Astrée** (chœur et orchestre)

## • • • Entretien avec Barrie Kosky – metteur en scène

### **Il existe deux versions de *Castor et Pollux*. Travaillez-vous sur une seule version ou utilisez-vous un peu des deux ?**

Selon moi, il a toujours été évident que la version retravaillée de Rameau (1754) est nettement plus intéressante. Dans la première version (1737), la relation entre les deux sœurs en particulier, ne fonctionne pas du tout. La première version commence avec Castor déjà mort : on ne l'a jamais rencontré avant sa mort, ce qui, selon moi, est une catastrophe car on n'éprouve aucune sympathie ou aucune émotion pour cet homme. Par conséquent, j'ai préféré travailler à partir de la seconde version, mais il y a beaucoup d'éléments musicaux dans la première version qui méritaient d'être inclus. Du coup, il y a trois des quatre numéros que nous avons détachés de la première version et insérés dans la seconde. Je ne sais pas pourquoi il existe encore des gens qui préfèrent monter la première version, parce qu'il y a, selon moi, toujours une bonne raison pour que les compositeurs retravaillent leur œuvre. Dans le cas présent, je ne pense pas que quelqu'un puisse s'opposer au fait que Rameau ait coupé une grande partie de la première version, supprimé beaucoup de récitatifs et ait rendu les personnages plus complexes.

### **Le point de départ de cette histoire n'a rien de nouveau car il s'agit d'un thème intemporel : des frères et sœurs dans un enchevêtrement amoureux, rendu complexe par le fait que l'un des frères soit mortel et l'autre non. Comment abordez-vous ce sujet ?**

Tout d'abord, et comme dans toutes mes productions, je dois saisir la structure de la musique avant tout : non seulement comprendre de quelle manière la musique a été assemblée mais aussi ce que l'on peut faire passer à travers elle. L'énergie de la production émerge de cette musique. Je le fais que ce soit pour Wagner ou *Kiss Me, Kate*. Vous devez capter l'impulsion de la musique. Rameau a fait de nombreuses choses que je trouve très intéressantes et qui, en fait, ont bouleversé ma façon de l'étudier. Tout d'abord, sa structure est bien construite. Nous savons que son langage harmonique est affirmé et que ses orchestrations sont extraordinaires, et très personnelles. Mais la structure de la pièce est bien définie. Ce n'est pas simplement parce qu'il y a beaucoup de danse dedans. Nous avons gardé près de 70% de la musique dansée, bien qu'il n'y ait quasiment pas de danse dans la production. Nous faisons d'autres choses avec cette musique de ballet, parce qu'il s'agit d'une merveille musicale ; vous ne pouvez pas jouer Rameau et couper la musique de ballet, ce serait ridicule. La structure est vraiment intéressante : il y a un très grand nombre d'actions condensées durant les 15 premières minutes. Vous avez toute l'histoire des sœurs amoureuses des mauvais frères, Castor qui souhaite s'exiler et Pollux disant « *Je sais qu'il s'agit du jour de mon mariage, mais je dois abandonner mon épouse pour le frère que j'aime* ». Il enchaîne sacrifice sur sacrifice. Il y a cette compétition entre les deux frères tout au long de l'œuvre : « *Non, laisse-moi mourir, je mourrai, et je prendrai ta place* », « *Non, tu épouseras cette femme* ».

Vous rentrez alors directement dans l'histoire, il n'y a pas d'introduction, aucune structure : vous en êtes là et dix minutes après, l'un des personnages principaux est tué, rapidement, soudainement. Ensuite, la pièce respire de manière différente et vous continuez cet extraordinaire voyage avec ces mêmes personnages. Le défi consiste à monter ce drame émotionnel sur scène. Nous avons inséré certaines scènes qui étaient consacrées à la danse, pour combler quelques vides pour le public. Parmi les productions de *Castor et Pollux* que j'ai vues, beaucoup étaient froides, sans émotion, alors que la musique de Rameau s'oppose totalement à cette idée. Sa musique est si viscérale et va droit au cœur. Ses transitions fluides entre récitatifs, ariosos, arias et chœurs font beaucoup plus penser à ce que Monteverdi faisait que d'autres compositeurs baroques. Il y a un lien stylistique beaucoup plus fort entre Rameau et Monteverdi qu'entre Rameau et d'autres compositeurs français ou Rameau et Händel. Pour rendre cette puissance émotionnelle sur scène, l'œuvre se joue dans un décor très austère.

### **Le baroque français était célèbre pour son souci du détail ...**

Nous avons fait l'exact opposé de ce que le baroque français représente : il n'y a pas de frou-frou, pas de perruques ou de grandes robes, rien de tout ça. Lorsque vous suivez cette idée, vous laissez la sensibilité de cette extraordinaire musique s'exprimer ; vous avez une pièce chargée d'émotion qui est bien plus efficace auprès du public car rien ne vient parasiter l'interprétation. Nous avons créé un espace qui est grand, austère, une chambre vide, avec quelques accessoires et quelques éléments de costumes. Cela



permet à la pièce d'être centrée sur l'interprétation, comme cela devrait se produire dans chaque pièce de théâtre.

### **Quelle est la différence entre les récitatifs et les arias ? La distinction est-elle plus floue que chez Haendel ?**

Ce que je trouve extraordinaire, c'est que Rameau va à l'encontre de ce que les gens aiment - c'est à dire un long aria avec beaucoup de notes aigues. Ce qu'il fait, c'est un voyage à travers un récitatif pour ensuite l'orchestrer durant 4 ou 8 mesures à peu près, et enfin arriver à une extraordinaire et magnifique mélodie qui sera utilisée une fois et une fois seulement. Pour terminer, il revient à son récitatif. Il raille et taquine le public constamment. La raison pour laquelle il fait ça, comme Monteverdi, c'est qu'il suit ce qui se passe dans le texte et la pièce, plutôt que d'utiliser de fabuleux arias pour mettre en avant la voix de la soprano. Il y a cette chose intéressante entre les sonorités, à la fois sensuelles et austères. C'est à la fois doux et acidulé : vous obtenez ce mélange dans cette musique d'une sensualité extraordinaire, qui pourrait être d'une part viscérale et passionnée, et d'autre part incroyablement belle, comme la plupart des musiques caractéristiques françaises, entre autre l'impressionnisme baroque. Rameau avait aussi une certaine austérité et une pureté et même une qualité quelque peu sévère.

### **Qui sont les chœurs dans cette pièce ?**

Dans la première moitié, il y a les amis, la famille et l'entourage de Pollux, et ensuite ils se transforment en un certain nombre d'entités - des fois des démons venus de l'Enfer, d'autres fois des voix spirituelles. Mais ils restent toujours les personnes qui étaient là au début. Nous jouons tout l'opéra comme si nous n'étions pas totalement sûrs de la distinction entre la Terre, le Ciel et l'Enfer, par conséquent qui sait ce qui est rêve, où et quand. Nous comprenons alors que nous n'allons nulle part : l'Enfer est la Terre, et la Terre est l'Enfer, et le Ciel est l'Enfer et tout ça, se passe sur Terre. Cela rend la pièce bien plus émouvante parce qu'ensuite vous voyez de vraies personnes sur scène, alors le dilemme des deux frères et des deux sœurs est bien plus fort. Au cours de la soirée, la frontière entre qui est qui et où est où devient floue.

### **Mais nous allons vraisemblablement nous attacher à ces personnes dans cette pièce. Il faut donc prendre du recul...**

En effet, il faut prendre du recul, ce que je trouve toujours assez difficile. Rameau ressemble nettement plus à Monteverdi du point de vue théâtral, mais ce qu'on doit faire c'est le « dé-franciser ». Si vous écoutez beaucoup d'enregistrements, avec quelques exceptions notables, Rameau peut devenir « chichiteux », « froufrou » et quelques fois banal. Lorsque j'écoute *Castor et Pollux*, en fait tous ses opéras-ballets, j'entends une passion extraordinaire et musclée. L'histoire est merveilleusement étrange : il y a un grand sous-entendu sur ce qui se passe entre Pollux et son père Jupiter, sur la raison pour laquelle Jupiter apparaît une seconde fois et dit « *J'ai vu le sacrifice que tu as fait pour les aider l'un et l'autre et comme récompense, je vais te donner une place parmi les étoiles* ». Personne ne sait ce qui se passe pour les deux sœurs, en particulier Téléïre. [...] Je trouve aussi que cette pièce ruisselle de mélancolie. Les personnages sont profondément inquiets : il y a des pointes de lueurs où ils ont droit à quelques moments de joie, mais il y a quelque chose de profondément inquiétant à propos de ces personnes. C'est ici dans la musique, même lorsque Jupiter apparaît. La musique est triste à ce moment-là. Jupiter, quoi qu'il fasse, n'est ni triomphant, ni divin. Cette sorte de mélancolie automnale est présente d'après moi dans le paysage musical. Nous n'avons pas essayé de représenter ça sur scène, mais c'était vraiment important qu'il y ait une tristesse discrète mais touchante dans la pièce. Comme le public le verra, le décor est vraiment intimiste, c'est aussi très austère. Il y a quelque chose en toile de fond de cet opéra, quelque chose de dérangeant par rapport à ça - il y a un « je ne sais quoi » qui rend cette œuvre très très intéressante. C'est tout sauf spectaculaire, c'est d'une puissance émotionnelle très forte. [...] Le nombre de fois où quelqu'un dit « au revoir » dans cet opéra est incroyable. Littéralement, toutes les 5 minutes, quelqu'un dit « *Je dois te quitter* », « *Je suis venir dire adieu* », « *Tu pars en exil* », « *Je vais en Enfer* », « *Je me noie* ». Le thème de la perte et de l'adieu revient tout au long de la production.

**Extrait de l'entretien réalisé par Edward Seckerson**, journaliste britannique spécialisé dans la musique et animateur radio. Avec l'aimable autorisation du service Dramaturgie de l'Opéra de Dijon.

## • • • Entretien avec Emmanuelle Haïm – directrice musicale

### **Il existe deux versions de *Castor et Pollux*, celle de 1737 et celle de 1754. Y-a-t-il de grandes différences entre les deux, ou bien s'agit-il d'un remaniement de faible envergure ?**

Il s'agit d'un remaniement très important. On peut s'interroger sur le fait que Rameau ait quasiment réécrit toutes ses tragédies lyriques. Si on prend le cas de *Dardanus* par exemple, il s'agit même d'une réécriture totale à partir du troisième Acte, d'une autre histoire. À chaque fois, il s'agit de mettre au goût du jour, de moderniser une dramaturgie qui devait lui apparaître trop liée à une « ancienne façon ». Les prologues notamment ne sont plus dans le goût du jour. On commence à penser qu'ils éloignent l'auditeur du sujet principal de la tragédie, que ce sont des passe-temps frivoles. On veut être immédiatement dans le cœur de l'action. C'est le cas avec le *Castor* de 1754. On sait que Rameau était curieux de l'effet produit par sa musique. Il s'asseyait souvent dans le public pour voir ce que les gens disaient. Il était inquiet de nature ; il a commencé tard ; il était nerveux ; il était anxieux. Il voulait avoir du succès. Je le vois comme un bilieux, qui se fait du mouron, qui remanie, qui retravaille. En dehors de son caractère perfectionniste, Rameau est au cœur de la Querelle des anciens et des modernes et de celle des Bouffons ; et bien que farouchement défenseur de ses convictions musicales, il fait évoluer la musique française à la fois par la transformation de la forme et par un langage puissant, audacieux harmoniquement, lyrique et expressif dans le récitatif, et un orchestre novateur.

### **Le prologue, c'est un élément qui vient de la forme canonique de la Tragédie lyrique telle que développée par Lully ?**

En effet, mais on peut même le faire remonter au modèle vénitien, à Monteverdi et au *Couronnement de Poppée*. Déjà dans l'*Orfeo*, il y a un prologue où le personnage allégorique est la musique. C'est elle qui donne le sens caché de cette histoire : la Musique est toute puissante, elle peut tout, puisqu'elle peut même charmer le dieu des Enfers. C'est la raison d'être, le manifeste de l'opéra qui va suivre. Dans *Poppée*, on a, de la même façon, un prologue qui va mettre en concurrence la Bonne Fortune et la Vertu. Puis Amour vient pour les départager : ce n'est ni l'une ni l'autre qui règne sur le monde, mais lui-même, et la preuve en est l'opéra qui va suivre. Chez Lully, les prologues sont aussi allégoriques, mais ils vont inclure une glorification du Roi, Louis XIV, car c'est lui qui permet à l'opéra d'exister, aux artistes d'être là. Le Roi y est comparé à un dieu, on y discute ses plus grands mérites. Il y a toujours un lien avec la pièce qui va suivre, mais le prologue va désormais relier le monarque, ou l'ode au monarque, et le sujet de l'opéra. Dans la version de 1737, il y avait un prologue dans lequel les Arts et les Plaisirs demandaient à Vénus d'enchaîner le dieu de la Guerre. On entrait ensuite directement dans la déploration de Télétaire : Castor est déjà mort, et la ligne dramaturgique de l'œuvre se concentre sur Pollux et son amour pour Télétaire. En 1754, Rameau supprime le prologue et ajoute un Acte qui développe les relations entre les deux frères. L'amour de Pollux pour Télétaire est toujours présent, mais ce n'est plus un élément majeur. Il s'efface au profit de la rivalité/fraternité entre Castor et Pollux, de la dualité pour Pollux entre amour et amitié, de son ascension et son possible renoncement à l'immortalité.

### **Donc, toute la musique du premier Acte est entièrement nouvelle en 54. Y-a-t-il des changements musicaux dans les Actes qui suivent ?**

Il y a des danses en plus, les airs ne sont pas les mêmes. Les airs majeurs que l'on a en général pour un personnage changent également. Il y a, comme dans *Dardanus*, un mélange de matériau ancien et de matériau entièrement nouveau.

### **Retouche-t-il ce matériau issu de la version de 1737 ?**

Il y a plusieurs types de transformations : Rameau réutilise la même musique pour un autre texte et un autre propos (par exemple, l'air de l'amour « *Naissez, dons de Flore* » du prologue de 1737 est attribué à une ombre au quatrième Acte avec le texte « *dans ces doux asiles* ». Il est chanté par Télétaire dans notre production.) Pour les besoins de la prosodie, la musique est un peu modifiée. Rameau remet en musique un même texte (la supplication de Pollux à Jupiter du troisième Acte « *Ah ! Laisse-moi percer jusques aux sombres bords* »).

**Mais tout de même, 1737, c'est très tôt dans la carrière de Rameau —*Hippolyte et Aricie*, son premier opéra, date de 1733. En 1754, il a derrière lui *Dardanus*, *Platée*, *Zoroastre*, les *Actes de ballets* et les *pastorales*. Est-ce que vous sentez une évolution dans sa façon d'écrire ?**

Les récitatifs sont beaucoup plus sophistiqués, plus élaborés, plus lyriques, souvent accompagnés par l'orchestre. Il y a notamment beaucoup plus de précisions sur les longueurs d'appoggiatures, sur la nature des ornements. Il explicite plus en détail ce qu'il désire. Rythmiquement, les récits sont très complexes, avec beaucoup d'indications de diction et de prosodie. Il veut convaincre avec les mots et la manière de les dire, mais aussi avec l'harmonie. Par exemple, lorsque Pollux renonce au mariage avec Téléaire et qu'il la donne à son frère, il chante « *Ces apprêts m'étaient destinés* » dans la flamboyante tonalité de ré majeur, puis « *J'en faisais mon bonheur suprême* » en passant par fa dièse mineur puis si mineur, dans une mélodie très contorsionnée sur une basse plus chromatique, qui exprime les regrets, l'amertume de Pollux. C'est une façon d'écrire plus complexe, un alliage plus fin et subtil pour mieux exprimer les sentiments contradictoires. On passe par des chemins harmoniques plus riches, dissonants, sophistiqués. Sa maîtrise est plus importante.

**En 1754, *Castor* est repris dans un contexte très marqué, celui de la Querelle des Bouffons, de la polémique entre goûts français et italien. Y-a-t-il un caractère de manifeste dans *Castor* ?**

On y sent une incursion tout de même certaine du goût italien. J'y trouve une sensualité, un mélodisme, qui est empreint d'une certaine Italie. Mais c'était déjà le cas en 1737. Rameau a toujours dit que s'il était né à un autre moment, il aurait fait de l'opéra italien. Il y a une certaine virtuosité vocale, l'air de Mercure, par exemple. Mais dans un autre genre de virtuosité, le « *Séjour de l'éternelle paix* », et les airs de Téléaire sont tout aussi virtuoses : il faut être touchant dans l'expression. Mais c'est une virtuosité à la française, comme celle que l'on trouvera dans *Pelléas* de Debussy bien plus tard. Ce n'est pas de la virtuosité pensée en tant que telle, même pour les instruments. On reste toujours dans le bon goût, dans le raffinement. Dans la musique italienne, on sort du cadre, on l'explose. Dans la musique française, il faut toujours rester dans le cadre. Il faut réussir à émouvoir en étant contenu. Ce n'est pas de bon ton de dire les choses d'une façon trop crue.

**Il n'y a jamais de recherche de l'excès, mais d'une expression riche dans la mesure ?**

Dans la contrainte. Il faut arriver à le faire dans un cadre : plus il y a de contraintes, plus c'est intéressant.

**Pour Rameau, c'est quelque chose d'extrêmement stimulant, cet aspect-là, de se dire qu'il va arriver à faire des choses extraordinaires avec un maximum de contraintes, et en restant dans quelque chose de très établi. Il y a un défi intellectuel, surtout pour lui qui est aussi un théoricien de la musique.**

Il faut que cela soit puissant, mais cela doit rester pudique. Il faut que cela soit expressif, mais cela doit rester contenu. On ne doit pas tomber dans une expression vulgaire et « m'as-tu vu ». En France, on ne met pas ses tripes sur la table ! Mais cela n'en est pas moins de la tragédie. Il y a un tourment réel qui s'exprime. Dans l'air de Pollux au début du troisième Acte, dans lequel il se demande s'il pourra faire face au sacrifice que la vraie amitié exige, la musique est tourmentée autant qu'intérieure. Les vers controversés : « *Et tu serais la volupté si l'homme avait son innocence* », sonnent dans leur mise en musique comme un constat d'impuissance, un combat intérieur. Je sens fortement cette ligne qui va de Rameau à *Pelléas*. Il y a des violences qui s'expriment, mais différemment. Nous, Français, nous ne pouvons pas exprimer les choses dans l'éclat. Je trouve qu'en ce sens Rameau est un exemple parfait de l'esprit français.

**Et au niveau de l'instrumentation, de l'orchestre ?**

L'orchestre est riche, d'abord parce que l'harmonie est riche. Ensuite, Rameau est visionnaire orchestralement. On entend déjà l'impressionnisme dans son orchestration. Il y a une grande utilisation des flûtes qui sont liées à des *topoi*. Il y a la musique des Champs-Élysées, la musique des Enfers, la musique de la Terre, et il y a la musique céleste : toute cette fin qui est très solaire, avec ses ré majeur, sol majeur, mi majeur. Tout à coup, l'amplitude orchestrale s'élargit considérablement, avec des flûtes très « sphériques » que l'on va retrouver dans *Les Boréades*, et que l'on retrouvera chez Berlioz. On se démarque d'un modèle plus traditionnel que l'on a pourtant, dans l'ouverture par exemple, avec les bois qui doublent les parties extrêmes pour les renforcer, avec une moindre importance accordée aux parties intermédiaires. De plus en plus, Rameau investit ces parties intermédiaires, comme s'il écartait, déployait l'orchestre. Il l'aère aussi beaucoup. Dans cette musique des sphères, on a un exemple d'écriture très diaphane, avec la doublure des deux flûtes, et un orchestre très transparent. Ce passage est écrit sur seulement trois portées ! Il n'y a pas d'altos, tout est transparent, éthéré. Et toute la musique des Champs-Élysées est sur cette couleur de la flûte qui prend le pas. Mais par ailleurs, il y a des exemples frappants où cette écriture est aussi assez novatrice avec les bassons, ces bassons français chantés très aigus.

**Gridelstone voyait dans l'introduction orchestrale de « *Tristes apprêts* » une peinture du corps même de Téléaire, comme si la musique se mettait à peindre les corps.**

D'autant plus avec cette mise en scène de Barrie qui est très physique et joue énormément sur les corps. C'est une approche très contemporaine, dont on a peu l'habitude en France, une sorte d'expressionnisme. C'est cependant un aspect présent dans cette histoire, dans cette tragédie, présent dans cette musique. Cette approche est très juste. Dans cet air justement, Téléaire enterre Castor de ses propres mains, elle

creuse la terre de ses mains et elle recouvre le corps de son amant. On y sent toute la violence d'un ensevelissement. Si, comme dans les didascalies, Télétaire chante sa déploration devant un mausolée, on trouve aussi une forme de violence. Mais ici c'est plus concret, plus tangible. On pourrait avoir soi-même à le faire, en temps de guerre, en Syrie, en Irak, creuser soi-même parce qu'il n'y a pas d'autres moyens. Il y a une très forte actualité dans le sujet de ces tragédies, qu'on pourrait voir résumées en cinq ou six lignes dans les journaux, comme on peut voir aux informations, une femme qui tue ses enfants comme dans *Médée*, un père qui extermine sa famille avant de se donner la mort : un fait divers parmi d'autres. Il y a dans la tragédie antique une violence, une barbarie qui est l'essence même de la nature humaine. L'association de ces deux cultures, la tragédie grecque et le goût français, et ce que Barrie en propose, cela me semble juste. J'espère que cela peut interpeller les gens pour leur rendre ce monde et ce langage vivant et présent. C'est une chose qui m'importe. Rameau parle en appogiature et en vers, il est dans un langage complexe qu'on essaie de restituer au mieux, mais en même temps, il ne faut surtout pas que cela semble lointain.

**Cette présence des corps sur laquelle Barrie Kosky joue — au-delà de l'aspect physique, on sent que c'est construit vraiment autour du corps — est-ce que vous sentez que ça entre en résonance avec quelque chose de charnel dans la musique de Rameau ?**

C'est quelque chose que l'on associe en général plutôt au Romantisme. Pour moi, cela existe également dans ce répertoire-là, très fortement. La manière dont Rameau traite les scènes des plaisirs — qui essaient de convaincre Pollux de ne pas abandonner les plaisirs terrestres — c'est effectivement très moderne. Il faut que cela soit quelque chose qui parle directement aux gens. Les codes du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> étaient tels que cela s'exprimait de manière métaphorique et bienséante. Mais ce sont aussi les siècles des poisons et des messes noires, avec des gens qui faisaient des messes en étant nus sous des capes. Ce monde-là était aussi le monde du plaisir, du libertinage, de la perversion et de tout ce que l'on pouvait imaginer...

**C'était un monde beaucoup plus cru que l'image policée qu'on en a : le corps, les basses œuvres corporelles, étaient très présentes.**

L'un n'empêche pas l'autre. Je suis en ce qui me concerne autant à l'aise avec une mise en scène qui serait un travail de reconstitution historique — si tant est qu'il est bien sous-tendu par l'essentiel, le propos qui a été celui du librettiste et du compositeur. Les thèmes de ces opéras n'ont pas été choisis pour rien, ils sont puissants. Ces questions de fraternité, de rivalité dans la fraternité, ce n'est pas rien. Ce qui est d'ailleurs peut être biographique pour Rameau, dit-on, puisque son frère aurait épousé la fille qu'il aimait. Et c'est vers 1754 justement qu'elle est morte. Ce qui se passe dans les fratries, dans la gémellité, est extrêmement complexe et fort : ce qui est donné à l'un et pas à l'autre. D'ailleurs Phébé en parle tout de suite, c'est le premier mot qu'elle dit : « *Filles du Dieu du jour, par quels présents divers le ciel marqua notre partage ! Je reçus le pouvoir d'évoquer les enfers ; Que Télétaire obtint un plus doux avantage ! Elle commande aux cœurs, où mon art ne peut rien ; Un coup d'œil lui rend tout possible, je ne fais qu'étonner ce qu'elle rend sensible : Que son pouvoir est au-dessus du mien !* ». On y trouve une jalousie et une haine insurmontables. C'est très présent et intéressant.

**1754, nous sommes 10 ans avant la composition des *Boréades*, œuvre inclassable et délirante. Y a-t-il dans *Castor* quelque chose qui annonce ces dernières ?**

*Les Boréades*, c'est en dehors de tout. Ce n'est pas une histoire, c'est une non-histoire. C'est tellement étrange, c'est une vue de l'esprit. Rameau y fait ce qu'il veut. On ne sait d'ailleurs pas si cela aurait trouvé son public, puisque dès qu'ils ont pu, ils ont arrêté les répétitions, Rameau venant de mourir au milieu de celles-ci !

**La version de 1754 t'apparaît-elle comme supérieure, plus achevée, plus cohérente ?**

Pas plus que celle de 1737. Tout comme pour *Dardanus* : la version de 1739 n'a eu aucun succès, moi je l'adore. Et je suis certaine que c'est parce que les goûts de l'époque ne voulaient pas de cette magie. Cela importe relativement peu que Rameau se soit adapté aux goûts du jour. Et cette prouesse de ne pas renier son âme, et en plus faire un chef d'œuvre ! La version de *Dardanus* de 57 en est un. La version de 39 en est un. Et pour moi la version de 37 de *Castor* en est un également. J'y aime la relation entre les personnages. Ce sont deux versions valables. Il y a quelque chose de plus moderne en 54, dans la dramaturgie, il y a un côté plus ramassé, c'est vrai. Mais je n'ai pas la position de renier la première version pour dire que l'autre est un progrès. Il y a des choses que l'on gagne et d'autres que l'on perd. Et quand Rameau remanie ses œuvres, c'est presque de l'ordre de la réécriture. Il repense presque l'œuvre à neuf, dans son fonctionnement musical global. Avec des éléments parfois communs, il réorganise les choses. Il évolue, constamment et jusqu'à la fin.

**Propos recueillis par Stephen Sazio**, dramaturge de l'Opéra de Dijon.  
*Avec l'aimable autorisation du service Dramaturgie de l'Opéra de Dijon.*

## ••• Décor

Cette production de *Castor et Pollux* qui sera présentée à l'Opéra de Lille est une reprise de la création de l'English National Opera. Si la mise en scène de Barrie Kosky reste la même, la distribution sera quant à elle différente.

Les photos ci-dessous datent de la production de l'English National Opera de 2011. © DR



## • • • Repères biographiques



### Emmanuelle Haïm

Après des études de piano et de clavecin et un début de carrière riche en rencontres artistiques, Emmanuelle Haïm choisit la direction d'orchestre et fonde en 2000 Le Concert d'Astrée. Simultanément, elle est demandée par les scènes internationales les plus prestigieuses. En 2001, elle connaît un succès retentissant au Glyndebourne Touring Opera avec *Rodelinda* de Händel. Ses interprétations et son énergie lui valent d'être surnommée par la presse anglaise « The Ms Dynamite of French Baroque ». Elle est ainsi la première femme à diriger au Chicago Lyric Opera (*Giulio Cesare*, 2007). Fidèle du Glyndebourne Festival Opera, elle y présente de nombreux ouvrages dont *Theodora* de Händel dans une mise en scène de P. Sellars et *L'incoronazione di Poppea*, mis en scène par R. Carsen. Elle dirige régulièrement l'Orchestre Symphonique de Birmingham (CBSO), le Scottish Chamber Orchestra et le Hessischer Rundfunk Orchestra de Francfort. Après avoir dirigé le Los Angeles Philharmonic en 2011, elle y retourne cette saison emmenant dans son sillage des solistes du Concert d'Astrée. En mars 2008, elle est invitée pour la première fois, à diriger l'Orchestre Philharmonique de Berlin, puis en juin 2011 dans un programme Händel et Rameau et lors du Zukunft@BPhil Dance Project en collaboration avec la chorégraphe Vivienne Newport. La relation est telle, que c'est tout naturellement qu'Emmanuelle Haïm et l'Orchestre Philharmonique de Berlin poursuivent leur collaboration, et qu'on l'y retrouve de nouveau à sa tête en octobre 2014. Ses enregistrements pour le label Erato / Warner Classics avec son ensemble Le Concert d'Astrée sont abondamment récompensés : Victoires de la Musique Classique (meilleur enregistrement en 2009 pour *Lamenti* et en 2008 pour *Carestini, The Story of a Castrato*), Echo Deutscher Musikpreis, nomination aux Grammy Awards (*Dido and Aeneas*, 2004, *Une fête baroque* 2013). Emmanuelle Haïm a aussi collaboré avec Philippe Jaroussky et Le Concerto Köln pour *Caldara in Vienna*. En 2012 et 2013 sont parus l'enregistrement du concert des 10 ans du Concert d'Astrée *Une fête Baroque !* et les DVD de *Giulio Cesare* de Händel et *L'incoronazione di Poppea* de C. Monteverdi. Cet automne, à l'occasion de l'année Rameau et de la production de *Castor et Pollux* qu'elle dirige à Dijon et Lille, paraîtra le DVD d'*Hippolyte et Aricie* puis le disque du *Messie* de Händel.

Fidèle représentante du baroque et du savoir-faire musical français, elle est Chevalier de la Légion d'honneur, Officier des Arts et des Lettres et Honorary Member de la Royal Academy of Music. Nordiste de cœur, elle est aussi l'Ambassadrice du Nord à travers le monde.



### Barrie Kosky

Barrie Kosky est actuellement directeur du Komische Oper Berlin. Après sa première saison en 2012/2013, le Komische Oper Berlin a été élu Maison d'Opéra de l'année par 50 journalistes internationaux pour le magazine *Opernwelt*. Le travail de Barrie Kosky à Berlin comprend *La Trilogie Monteverdi*, *La Flûte enchantée*, *Ball im Savoy*, *Rusalka*, *Iphigénie en Tauride*, *Kiss me Kate*, *Rigoletto*, *Le Mariage de Figaro*, *Les sept péchés capitaux*, *West Side Story*, *Le Grand Macabre* et sa production récompensée par le Laurence Olivier Award : *Castor et Pollux*. Ses futurs projets au Komische Oper comprennent *Moïse & Aaron* (dirigé par Vladimir Jurowski), *The Tales of Hoffmann* et *Eugène Onegin*. Barrie Kosky a dirigé des productions pour le Bayerischer Staatsoper, le Staatsoper Unter den Linden Berlin, le Netherlands Opera, l'Oper Frankfurt, le Los Angeles Opera, l'English National Opera, le Vienna Staatsoper, l'Oper Graz, le Staatsoper Hannover, l'Aalto Oper Essen, le Deutsches Theater Berlin et le Schauspielhaus Frankfurt. Barrie Kosky a été directeur artistique du Festival Adélaïde 1996 et du Schauspielhaus de Vienne de 2001 à 2005, et a dirigé des productions de théâtre et d'opéra pour l'Opera Australia, le Sydney Theatre Company, le Melbourne Theatre Company et des Festivals internationaux de Sydney & Melbourne. Ses prochains projets comprennent des productions d'opéra au Royal Opera House Covent Garden, au Glyndebourne Festival Opéra, au Teatro Real Madrid, au Bayerischer Staatsoper, à l'Oper Zürich, à l'Oper Frankfurt, le Finnisch National Opéra et le Los Angeles Opera.

# • • • L'Opéra de Lille

## Historique

Après l'incendie, en 1903, de l'ancien théâtre construit en 1788 au cœur de la ville, la municipalité lance en 1907 un concours pour la construction d'un nouvel édifice. Le règlement met alors l'accent sur la prévention de l'incendie et recommande notamment de porter attention à la largeur et à la commodité des dégagements et des escaliers à tous les étages.

Le projet lauréat de l'architecte Louis-Marie Cordonnier (1854-1940) a respecté cette consigne qui permet au bâtiment de bénéficier aujourd'hui de volumes exceptionnellement vastes dans tous ses espaces publics (zones d'accueil, foyer, déambulateurs,...). Le gros-œuvre du chantier s'est achevé en 1914, mais les travaux de finition n'ont pu être menés à leur terme à cause de la guerre. Les Allemands ont d'ailleurs très vite investi le lieu qu'ils ont meublé et équipé avec les sièges et le matériel d'un autre théâtre lillois, Le Sébastopol. En près de quatre années d'occupation, une centaine de spectacles et de concerts y ont été présentés en faisant la part belle à Wagner, Mozart, Strauss, Beethoven. Après cette occupation germanique et une période de remise en état, le « Grand Théâtre » comme on l'appelait à l'époque a pu donner sa « première française » en 1923.

En 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'opéra pour des raisons de sécurité. Un chantier de rénovation est mené par les architectes Patrice Neirinck et Pierre Louis Carlier de 2000 à 2003. L'Opéra de Lille a ouvert à nouveaux ses portes au public en décembre 2003 à l'occasion de Lille 2004 Capitale européenne de la culture.

## La façade



Précédée d'un vaste perron et d'une volée de marches en pierre de Soignies, la façade est un symbole de l'identité lilloise. De composition néoclassique, elle fait preuve d'éclectisme en termes d'éléments architectoniques et décoratifs. Elle adopte le parti de composition du Palais Garnier, mais avec une morphologie générale différente. En pierre calcaire, très lumineuse, cette façade déploie trois strates architecturales (travées), qui correspondent à trois styles de parements. Le premier étage, étage noble, est rythmé par trois larges baies cintrées, conçues pour inonder de lumière le grand foyer. Ces baies participent pleinement à l'allure néoclassique et à l'élégance de l'édifice.

Louis-Marie Cordonnier fournit l'intégralité des plans et dessins nécessaires à l'ornementation de la façade. Il accorda la réalisation (et non la conception) du motif du

fronton, illustrant la Glorification des Arts, à un artiste de la région lilloise : Hippolyte-Jules Lefebvre. Se détachant de la rigueur générale du bâtiment, le groupe sculpté s'articule autour d'Apollon, le Dieu des Oracles, des Arts et de la Lumière. Neufs muses l'accompagnent, réunissant ainsi autour de l'allégorie du vent Zéphir, la poésie, la musique, la comédie, la tragédie et d'autres arts lyriques ou scientifiques. Les deux reliefs allégoriques de l'étage noble (dessins de Cordonnier là encore), se répondent. À gauche, du sculpteur Alphonse-Amédée Cordonnier, une jeune femme tenant une lyre, représente La Musique. Des bambins jouent du tambourin et de la guitare. À droite, le sculpteur Hector Lemaire, a symbolisé La Tragédie. Les putti représentent des masques de théâtre et l'allégorie féminine, dramatique et animée, brandit une épée, environnée de serpents et d'éclairs.

## Le Hall d'honneur

L'entrée est rythmée par les marches d'escalier du perron depuis la place du théâtre et s'effectue par trois sas largement dimensionnés. Le visiteur pénètre dans le vestibule qui lui offre immédiatement une vue sur l'escalier d'honneur menant au parterre et aux galeries des étages. Introduction progressive au lyrisme du lieu, le vestibule met en scène deux statues réalisées en stuc de pierre. À droite, « L'Idylle », de Jules Dechin, et en écho, « La Poésie » du sculpteur Charles Caby.

## Les Grands Escaliers

Avec un programme d'aménagement et de décoration très riche, les escaliers instaurent un détachement volontaire avec l'environnement urbain et le lexique architectural encore réservé au vestibule. Propices à une « représentation sociale » (défilé des classes sociales du début du XXe siècle par exemple), les grands escaliers sont une cellule à valeur indicative, qui annonce le faste du lieu. Afin d'augmenter la capacité d'accueil de la salle, Cordonnier a privilégié une volée axiale droite, puis deux montées symétriques divergentes. Une voûte à caissons remarquables, d'inspiration renaissance italienne, repose sur une série de colonnes en marbre cipolin. L'architecte chargea le sculpteur-stucateur André Laoust du décor des baies qui surplombent les escaliers et ferment l'espace entre le grand foyer et les galeries. Louis Allard est quant à lui auteur, d'après les esquisses de Cordonnier, des deux vases monumentaux (plâtre peint et doré), disposés sur les paliers d'arrivée (et initialement prévus pour le grand foyer).

## La Grande Salle

Si les plans aquarellés de Cordonnier privilégiaient la couleur bleue, la volonté de reproduire une salle à l'italienne (un des derniers exemples construits en France) a fait opter l'ensemble des acteurs du chantier de l'époque pour le rouge et or, plus conventionnel. La salle est couverte d'une coupole. Elle comprend six loges d'avant-scène, une fosse d'orchestre, un large parterre et quatre balcons (quatre galeries).



Le décor est particulièrement abondant. Les écoinçons comportent plusieurs groupes sculptés : La Danse, la Musique, la Tragédie et la Comédie.

De part et d'autre des loges d'avant-scène, quatre cariatides portent les galeries supérieures. Elles représentent les quatre saisons. Un groupe sculpté, au thème similaire de celui de la façade, est dédié à la Glorification des Arts, et affiche sa devise en latin : « Ad alta per artes ». Huit médaillons peints alternent avec

des figures mythologiques (éphèbes sculptés). C'est Edgar Boutry qui réalisa l'ensemble de ce décor sculpté tandis que Georges Dilly et Victor Lhomme furent chargés conjointement de la réalisation des huit médaillons de la coupole. Ces peintures marouflées (toile de lin appliquée aux plâtres) ne présentent qu'un camaïeu de brun avec quelques rehauts de bleu.



## Le Grand Foyer

Le grand foyer a été voulu par Louis-Marie Cordonnier comme un véritable vaisseau, qui s'allonge sur toute la façade de l'Opéra. L'espace, très élégant, fait preuve de dimensions exceptionnelles, au regard de celles rencontrées dans d'autres lieux théâtraux. Les volumes intérieurs, particulièrement vastes, sont le cadre d'une effervescence et de la déambulation du public lors des entractes, et continue à émerveiller le public par sa richesse ornementale.

L'espace est éclairé par cinq grandes baies dont trois jumelées du côté de la place. Le décor du plafond et les deux tableaux ovales représentant La Musique et La Danse sont l'œuvre du peintre Georges Picard. En parallèle, les quatre grands groupes sculptés ont été réalisés par Georges-Armand Vézé, et forment un ensemble cohérent avec le programme d'ornementation, qui développe le thème des arts.

Chaque mercredi à 18h, des concerts d'une heure sont organisés dans le Foyer. Récitals, musique de chambre, musique du monde... au tarif de 10 € et 5 €.

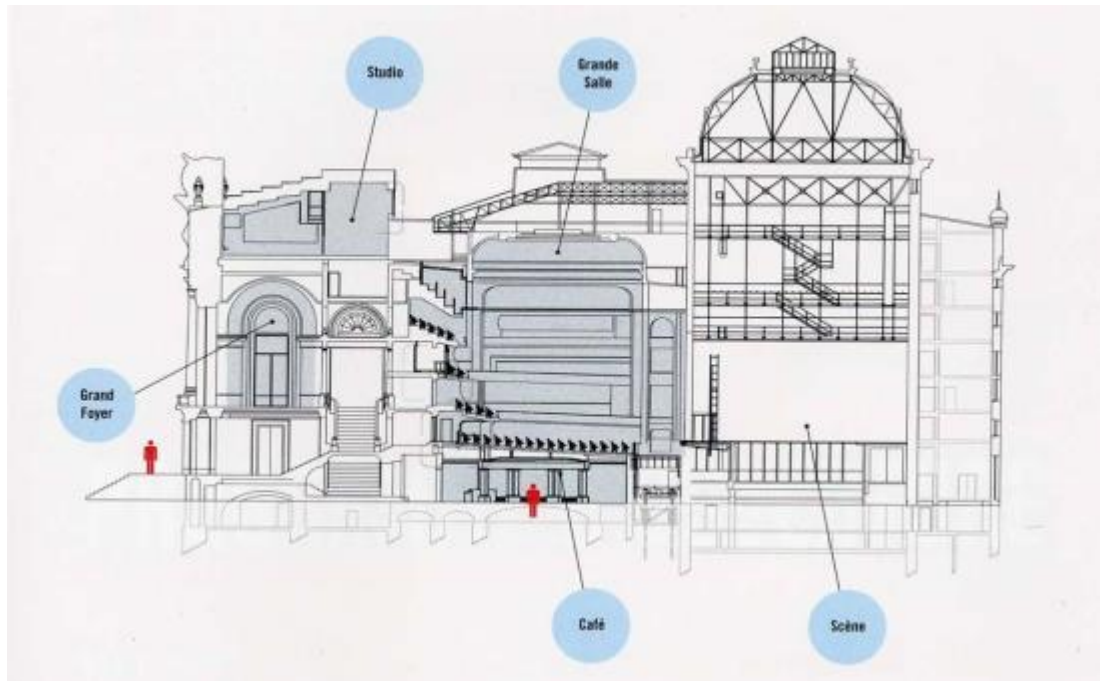
## Les travaux de rénovation et la construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux ; une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors nécessaire, tant au niveau de la scène que de la salle et de l'architecture alvéolaire qui l'entoure. Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier dans le domaine de la sécurité des personnes. Le deuxième vise à améliorer les conditions d'accueil des productions lyriques, chorégraphiques et des concerts dans le cadre d'un théâtre à l'italienne tout en préservant l'œuvre de Louis-Marie Cordonnier dont la configuration, les contraintes et l'histoire induisent une organisation spatiale classique. Il s'agit enfin de valoriser l'Opéra de Lille comme lieu de production et d'accueil de grands spectacles lyriques et chorégraphiques en métropole lilloise, en France et en Europe.

Les travaux de rénovation menés par les architectes Patrice Neirinck et Pierre-Louis Carlier ont été l'occasion de construire, au dernier étage du bâtiment, une nouvelle **salle de répétition**. Le toit de l'Opéra a été surélevé pour offrir un grand volume à cet espace de travail qui est également accessible au public. Cette salle dont les dimensions sont environ de 15x14 mètres peut en effet accueillir 100 personnes à l'occasion de répétitions publiques ou de présentations de spectacles et de concerts.

> visite virtuelle de l'Opéra accessible sur le site de l'Opéra :  
<http://www.opera-lille.fr/fr/l-opera-de-lille/visite-virtuelle/>

## ••• L'Opéra : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire



**Le hall d'honneur** = l'entrée principale

**Les grands escaliers** mènent les spectateurs à la salle

**La grande salle** = lieu où se déroule le spectacle

**Le grand foyer** = lieu de rencontre pour les spectateurs après le spectacle et à l'entracte

**Les coulisses** = lieu de préparation des artistes (maquillage, costumes, concentration)

**Les studios de répétition** = lieu de répétition des artistes, de travail et d'échauffement avant le spectacle

**La régie** = espace réservé aux techniciens qui règlent la lumière (et le son éventuellement) diffusés sur la scène

**CÔTÉ SALLE** (dans la grande salle, il y a d'un côté, les spectateurs...) :

- Les fauteuils des spectateurs sont répartis au *parterre* (ou *orchestre*) et dans les 4 *galeries* (ou *balcons*), 1138 places au total
- La quatrième galerie s'appelle « le *paradis* » (parce que la plus proche du ciel) ou encore « le *poulailler* » (parce que c'est l'endroit où se trouvait à l'époque le « peuple »)
- Les *loges* (celles du parterre étant appelé aussi baignoires)
- La *loge retardataire* (située en fond de parterre)
- La *régie* (située en 2<sup>ème</sup> galerie)

**CÔTÉ SCÈNE** (...de l'autre côté, les artistes) :

- La *fosse d'orchestre* (espace dédié aux musiciens pendant les opéras, en dessous de la scène ; seul le chef d'orchestre voit la scène et il dirige les chanteurs)
- L'*avant-scène* ou *proscenium* (la partie de la scène la plus proche du public)
- La *scène* ou le *plateau* (espace de jeu des artistes)  
(le *lointain* - l'*avant-scène* ou *face* // *Jardin* - *Cour*)
- Les *coulisses*
- Le *rideau de fer* sépare la scène et la salle. Il sert de coupe-feu.

## ••• L'orchestre de *Castor et Pollux*

L'orchestre présent dans la fosse pour interpréter *Castor et Pollux* sera composé de :

- 2 flûtes (jouant les petites flûtes),
- 2 hautbois,
- 3 bassons,
- 1 trompette,
- 5 "violons 1",
- 5 "violons 2",
- 3 Hautes- contre de violon,
- 3 Tailles de violon,
- 6 violoncelles,
- 2 contrebasses,
- 1 clavecin,
- des timbales,
- des percussions (machine à vent, plaque à tonnerre...).

