

Tome 107
2021, n° 2

R

Revue de
musicologie

M

sfm
société
française
de musicologie

Ainsi, à partir de sources extrêmement variées et exploitées avec autant d'inventivité que de prudence (livres et traités liturgiques, manuels normatifs, archives des chapitres canoniaux, archives romaines de la Congrégation des rites instituée en 1588, imagerie sacrée monumentale, archéologie des espaces de culte, etc.), ce beau volume montre la polysémie du terme « langage » et se penche aussi – ce n'est pas le moindre de ses mérites – sur les usages lexicographiques du temps (à l'instar de l'étude de Bisaro sur le *Cérémonial français*). On aimerait mieux mesurer, à l'issue de cette copieuse lecture, ce qui a véritablement changé par rapport au(x) culte(s) du Moyen Âge, moins dans l'expressivité baroque dont on imagine bien qu'elle n'a plus rien de commun avec celle des siècles précédents, que dans l'enjeu normatif de la liturgie et sa capacité à réguler la société. Malgré cette réserve, l'ouvrage coordonné par Dompnier fera date. S'il se décrit modestement comme un recueil exploratoire et expérimental appelant de nombreux prolongements, il faut surtout saluer en lui un incubateur historiographique de première importance, qui tout à la fois initie le néophyte à une science souvent perçue comme rébarbative, et propose un cadre déjà très ferme des conditions d'exercice du culte, des rapports de force qui le constituent et de sa performativité.

En un acte. Les Actes de ballet de Jean-Philippe Rameau (1745-1757). Dir. Raphaëlle Legrand et Rémy-Michel Trotier. Château-Gontier: Aedam musicae, 2019. 482 p.

► *Margret Scharrer (Universität Bern)*

Consacrée aux ballets en un acte de Jean-Philippe Rameau, cette publication porte sur un ensemble d'œuvres qui a jusqu'à présent reçu trop peu d'attention des musicologues. L'analyse de ce corpus s'avère par conséquent particulièrement importante dans la perspective de faire émerger une image adéquate et une approche réflexive de la situation théâtrale de l'époque. Ce constat historiographique s'applique plus largement au théâtre de la fin du *xvii^e* et du *xviii^e* siècle, dont la diversité des compositions lyriques a jusqu'à présent été trop peu abordée par la recherche. Ce livre est le fruit de séminaires intensifs et de l'Atelier Rameau de 2014. Ses contributions proviennent de spécialistes de Rameau ou de chercheurs s'intéressant particulièrement à l'étude des divers phénomènes du « baroque ». Comme il se doit dans le cadre d'une publication scientifique actuelle, *a fortiori* pour un travail sur les genres lyriques et le théâtre, cette publication a une orientation interdisciplinaire.

La première partie du livre est consacrée aux questions esthétiques et poético-dramaturgiques des actes de ballet de Rameau et de ses poètes. Laura Naudeix débute avec un article dans lequel elle effectue une comparaison des livrets de Louis de Cahusac et de Jean-François Marmontel. Ce faisant, elle souligne les radicales différences d'approches poético-théâtrales de deux poètes qui évoluaient dans des contextes distincts, et qui conduisirent ainsi à des résultats très différents. En effet, contrairement à ceux de Marmontel, les livrets de Cahusac sont axés sur l'aspect musical et dansé des ballets. La connexion poétique et scénique de la danse et de la musique montre bien la compréhension profonde par Cahusac des deux arts, comme sa fascination particulière pour la danse. L'ouvrage se poursuit avec une très solide étude de Benjamin Pintiaux, dédiée spécifiquement à la forme théâtrale de la pastorale. Après

avoir rappelé les grandes lignes du développement de la pastorale en les contextualisant au milieu du XVIII^e siècle, Pintiaux se concentre sur ce registre particulier dans les actes de ballet de Rameau. Dans ce cadre, il considère le caractère instable des œuvres lyriques comme un problème fondamental en soi, qui pouvait conduire à l'échange d'ariettes, de danses et d'autres parties selon les besoins de la représentation. Pintiaux développe alors la typologie suivante en se basant sur les livrets des œuvres de Rameau : la pastorale-bergerie, la pastorale héroïque, la pastorale conclusive, la pastorale contrariée et le registre pastoral avec pour critères les lieux, les sujets, les personnages dansants et chantants et l'intégration de danses et de pantomimes, la présence du merveilleux, ainsi que la longueur des dialogues. Chaque acte de ballet de Rameau comporte bien des éléments pastoraux, et Pintiaux constate même, dans les livrets utilisés par le compositeur, une surabondance de conventions pour ce genre, menant à un « affadissement générique » ou une « transformation en stéréotypes » (p. 43). Rameau tire profit de cet état stéréotypé du livret en proposant des innovations musicales et chorégraphiques. Le texte de Théodora Psychoyou et de Raphaëlle Legrand, quant à lui, traite spécifiquement de la figure d'Anacréon. Le poète lyrique grec est présenté dans sa dimension mythologique et historique. Dès le XVI^e siècle, ses odes furent traduites et publiées en France, et au XVIII^e siècle, il était devenu un personnage populaire de la scène lyrique, que Rameau ne fut pas le seul à utiliser comme figure centrale dans ses actes de ballet. L'article présente, en plus des deux actes de ballet différents sur *Anacréon* par Rameau (sur des livrets de Cahusac en 1754 et de Bernard en 1757), diverses autres pièces du théâtre lyrique du milieu du XVIII^e siècle qui se concentrent sur ce personnage, renvoyant une image contrastée qui oscille entre le sensible et le dissolu voluptueux. Dans l'article suivant, Jean-Philippe Grosperin met le phénomène du merveilleux au cœur de ses réflexions en se concentrant sur *Pigmalion*. La merveille et le merveilleux représentent un problème bien connu dans les discours théâtraux, qui ne concernent pas uniquement le théâtre lyrique, et l'on aurait souhaité des informations plus détaillées à cet égard. Grosperin concentre son étude sur deux phases du merveilleux : l'épisode lors duquel la statue prend vie, et le rôle joué par l'art « fétichiste ». La première partie de l'ouvrage se termine par une très belle contribution de Sarah Nancy qui se concentre sur « l'aventure du sensible » en se référant au livret du *Pigmalion* de Sauvot. D'après son interprétation, le poète y crée une statue qui est touchée par les sens en général et la passion de l'amour en particulier. L'autrice conçoit *Pigmalion* comme « un hymne au sentir » (p. 74), dans lequel le sentir (ou bien le « se sentir sentir ») constitue le point de départ de toutes les interactions, y compris la danse de la statue.

La deuxième partie du livre se concentre sur les pratiques, les contextes et le spectacle. Thomas Soury s'y demande si les actes de ballet constituent un genre particulier, soulignant la nature complexe de ces œuvres. Il soutient que ces ouvrages ne doivent pas être considérés comme des phénomènes isolés, mais plutôt être compris dans le contexte des œuvres scéniques de Rameau et de ses librettistes, ainsi que dans celui des productions générales de l'Académie royale de musique et de la cour. Soury aborde également les problèmes de classifications génériques, en démontrant qu'il est à peine possible de distinguer les actes des entrées. En principe, ce sont plutôt les contextes de représentation qui déterminent le type des productions scéniques : or, à cet égard, un problème réside dans le fait que beaucoup d'actes de ballet ont

été rarement ou pas du tout présentés sur scène. Matthieu Franchin, quant à lui, situe aussi bien les actes de ballet que les parties musicales et de danse en général dans un contexte théâtral plus large. En effet, la musique et la danse avaient un rôle important non seulement dans le cadre de l'Académie royale de musique, mais également dans les différentes formes du théâtre parlé. Les divertissements étaient également très populaires. L'objectif de l'article de Franchin est « d'interroger ici le fonctionnement interne de ces pièces en un acte, pour comprendre, rétrospectivement, la fortune de ces dernières au XVIII^e siècle » (p. 98). Cette question est discutée de façon exemplaire à propos de *Zénéide* et *Zéphire*. Tandis que des chorégraphies sont disponibles pour quelques œuvres scéniques de Jean-Baptiste Lully ou de André Campra, ce n'est pas le cas pour les compositions de Rameau : Hubert Hazebroucq et Rebecca Harris-Warrick démontrent dans une autre très belle contribution qu'il vaut néanmoins la peine de considérer les actes de ballet sous l'angle de l'histoire de la danse. Comme la plupart des annotations de Rameau sur la danse se trouvent dans *Zéphire*, les deux auteurs placent cette œuvre au cœur de leur réflexion. Ils esquissent une définition de la danse historique sur la base des écrits théoriques, des esquisses de costume, des instructions de l'autographe, des constellations de personnes, des typologies de rôles et des explications des gestes et pas de danse qui y sont liées, de la nature rythmique ainsi que de certaines conventions de la danse du XVIII^e siècle. Un thème moins discuté dans le contexte de la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles est abordé par Graham Sadler : les emprunts. Dans cette recherche, Sadler s'intéresse plus particulièrement à la réception des *Quatre Saisons* d'Antonio Vivaldi dans *l'Anacréon* (1757) de Rameau. On pourrait supposer que la fréquence des emprunts était une pratique italienne et allemande ; néanmoins, on les retrouve également dans le contexte français. L'article de Sadler ne porte cependant pas sur les emprunts directs de pièces entières ou de citations étendues, mais plutôt sur l'adoption de certaines idées et développements de composition tels les effets spéciaux, les figures mélodiques, les progressions harmoniques ou les commentaires dans la partition. Il eut cependant peut-être été souhaitable que l'auteur inscrive un peu plus ses analyses dans l'histoire de la composition et de la réception. Dans l'article suivant, Julien Dubruque revient sur la célèbre affaire de plagiat des *Fêtes de Ramire* et de la *Princesse de Navarre* en soutenant, par une démonstration convaincante, la thèse que « Rousseau dit la vérité » (p. 148). Sur le plan méthodologique, son enquête s'appuie sur les paramètres suivants : analyse des clés, des mesures, de l'instrumentation et de l'harmonie.

La section finale rassemble des textes consacrés aux ballets en un acte selon des perspectives et des approches théoriques très différentes et innovatrices, qui montrent un intérêt particulier pour les questions d'analyse musicale. Tout d'abord, Raphaëlle Legrand compare les deux ballets *Sibaris* et *Osiris*. L'accent est mis sur les questions du genre, les aspects dramaturgiques, les parallèles entre les deux histoires – y compris leurs trames et les développements politico-philosophiques de l'époque – avec une attention particulière portée à la question de la guerre des sexes. L'horizon que Legrand ouvre ici est donc large, mais en même temps très concentré : elle montre que les messages des deux pièces sont assez différents et transmettent des visions distinctes du pouvoir politique entre femmes et hommes. L'article d'Ana Stefanovic se focalise sur la conception narratologique de *l'Anacréon* de Rameau et Cahusac (1754). Son analyse s'appuie principalement sur le modèle de la mimésis de Paul

Ricœur, qui la mène à la conclusion peu surprenante que les différences de structure des différents genres théâtraux ne sont souvent pas très prononcées. Vincent Dorothée se concentre quant à lui sur « le second *Anacréon* » (1757). Son analyse est basée sur le dialogue musico-spatial auquel Rameau avait soigneusement réfléchi lorsqu'il a créé son œuvre. L'accent est mis sur la perception, les effets scéniques et musicaux, la création de différents espaces et les relations mutuelles entre la musique et les aspects visuels et scénographiques, selon des inspirations notamment cinématographiques. La contribution de Bertrand Porot aux moments du comique de l'*Anacréon* de Rameau et Bernard se révèle très complexe. Après avoir discuté des différents types du comique et des idées de Rameau sur les intervalles, la tonalité et les modulations, Porot se tourne vers l'analyse de l'œuvre. Outre la question d'un plan tonal et d'un parcours harmonique de la micro et de la macrostructure, il travaille sur trois motifs récurrents : ceux du vin, du rire et de la contredanse. Il les associe non seulement aux différentes sortes du comique, mais aussi aux procédés musicaux typiques de l'époque, et souligne les particularités ramistes. De son côté, Philippe Cathé traite spécifiquement de la macrostructure musicale de ce même *Anacréon*. Pour ce faire, il se réfère à la théorie élaborée par Nicolas Meüs sur les vecteurs harmoniques, qui propose un système d'explication des progressions harmoniques. Dans sa démarche, Cathé opte pour une méthode quantitative qui identifie tous les vecteurs dominants et sous-dominants. Enfin, les progressions harmoniques individuelles sont mises en relation avec les situations scéniques. Le dernier article du livre se consacre à l'architecture harmonique des ballets en un acte, où sont mises en avant les questions de structure et de parcours de ces œuvres. Rémy-Michel Trotier utilise différents modèles de visualisation qui permettent de rendre visibles et de reproduire non seulement le parcours tonal d'actes entiers, mais aussi d'extraits spécifiques, comme les parties vocales ou certaines pièces instrumentales. Ces représentations graphiques permettent aussi de comparer les actes. Les progressions et juxtapositions tonales et modulatoires deviennent alors compréhensibles et visuellement lisibles.

Cette publication est complétée par deux annexes très utiles. La première est consacrée à l'édition critique des livrets des ballets, les éditeurs Raphaëlle Legrand, Laura Naudeix, Thomas Soury et Rémy-Michel Trotier ayant choisi des versions qui ne sont pas incluses dans l'édition complète de Rameau. L'édition des livrets fait également référence aux pièces instrumentales, dansées ou non dans les pièces. La deuxième annexe propose un aperçu de toutes les représentations des œuvres dramatiques de Rameau à Paris et dans les environs (1723-1785), et deux autres listes indiquent les librettistes ayant travaillé avec Rameau d'une part, et d'autre part les pièces d'autres auteurs jouées aux côtés de celles de Rameau lors des diverses représentations.

Forte de la variété de méthodes qu'elle propose, cette publication est la bienvenue non seulement en ce qui concerne la recherche purement ramiste, mais également et plus largement pour la recherche musicologique en général. L'ouvrage réunit de nombreux points de départ originaux et présente un important matériel innovant, apportant ainsi quantité d'impulsions nouvelles. Dans le but de lui donner une plus grande visibilité et un meilleur accueil international, on ne peut que regretter qu'il n'ait pas été publié en open-access.