



**HAL**  
open science

## Les Paladins de Rameau ; le plaisir de rire sérieusement

Sylvie Bouissou

► **To cite this version:**

| Sylvie Bouissou. Les Paladins de Rameau ; le plaisir de rire sérieusement. 2004. halshs-00008322

**HAL Id: halshs-00008322**

**<https://shs.hal.science/halshs-00008322>**

Submitted on 26 Jan 2006

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Les Paladins de Rameau ; le plaisir de rire sérieusement**

Sylvie Bouissou

© 2004. Paris. Théâtre du Châtelet, p. 32-35.

Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (CNRS, Ministère de la culture, BnF)

Il a osé tout ce qu'il a pu, et non tout ce qu'il aurait voulu oser [...], il nous a donné, non pas la meilleure musique dont il était capable, mais la meilleure que nous puissions recevoir. (*Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, Amsterdam, Zacharie, Châtelain et fils, 1763, t. IV, « De la liberté en musique », p. 388.)

### **RAMEAU, ORGANISTE, THEORICIEN ET COMPOSITEUR**

Jean-Philippe Rameau est né à Dijon en septembre 1683 de Claudine Martinécourt et de Jean Rameau, organiste et premier musicien connu de la famille. Huitième d'une famille de onze enfants, il étudie au collège Gondran tenu par des Jésuites et suit un parcours scolaire assez peu brillant. À 18 ans, il part pour l'Italie et, très vite, en revient déçu. Dès lors et jusqu'à l'âge de 40 ans, il occupera des postes d'organiste en France à Avignon, Clermont-Ferrand, Dijon, Lyon puis Paris. Pendant cette longue période, il ne compose que pour le clavecin (il publie son premier livre en 1706) et pour la voix par le biais de petits airs, cantates et motets. Parallèlement à son métier de compositeur, il acquiert une réputation exceptionnelle de théoricien avec son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) salué par toute la communauté européenne, musicale et scientifique. Toute sa vie, il s'adonnera à l'écriture de traités théoriques et pédagogiques parmi lesquels la *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* (1732), la *Génération harmonique* (1737), les *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754), le *Code de musique pratique* (1760). À 43 ans, il épouse une jeune fille de 18 ans, Marie-Louise Mangot, dotée d'une jolie voix, dont il aura quatre enfants, trois garçons et une fille.

L'année 1730 marque un tournant dans sa carrière ; il a déjà 47 ans lorsqu'il décide d'aborder le genre de l'opéra. Toute sa vie, il a attendu ce moment. Preuve en est, cette lettre écrite en mai 1744 à Mongeot, jeune musicien qui lui demandait conseil pour écrire un opéra et à qui, à 61 ans, il répond en ces termes :

Il faut être au fait du spectacle, avoir longtemps étudié la nature pour la peindre le plus au vrai qu'il est possible ; avoir tous les caractères présents, être sensible à la danse, à ses mouvements, sans parler de tous les accessoires, connaître les voix, les acteurs, etc.

Il faudrait, avant que d'entreprendre un si grand ouvrage, en avoir fait de petits, des cantates, des divertissements, et mille bagatelles de cette sorte qui nourrissent l'esprit, échauffent la verve, et rendent insensiblement capables de plus grandes choses. J'ai suivi le spectacle depuis l'âge de douze ans : je n'ai travaillé pour l'Opéra qu'à cinquante ans, encore ne m'en croyais-je pas capable ; j'ai

hasardé, j'ai eu du bonheur, j'ai continué. (*Mercur de France*, juin, 1765, p. 51-56).

Sans doute en raison des musiques qu'il écrivit pour le théâtre de la foire sur des textes grivois d'Alexis Piron, sans doute aussi à cause de sa réputation de théoricien, Rameau eut toutes les peines du monde à trouver un librettiste prêt à lui offrir un texte. Il ira même jusqu'à solliciter la collaboration du célèbre librettiste Houdar de La Motte. À celui-ci, qui ne donnera pas suite, il écrit une lettre dans laquelle il vante ses propres compétences de compositeur et dit combien il se sent capable d'écrire pour l'opéra (lettre à Houdar de La Motte, *Mercur de France*, mars 1765, p. 36-39).

[...] Quelques raisons que vous ayez, Monsieur, pour ne pas attendre de ma musique théâtrale un succès aussi favorable que de celle d'un auteur plus expérimenté en apparence dans ce genre de musique, permettez-moi de les combattre et de justifier en même temps la prétention où je suis en ma faveur, sans prétendre tirer de ma science d'autres avantages que ceux que vous sentirez aussi bien que moi devoir être légitimes. [...] J'ai, au-dessus des autres, la connaissance des couleurs et des nuances dont il n'ont qu'un sentiment confus, et dont ils n'usent à proportion que par hasard. [...] Vous verrez [...] que je ne suis pas novice dans l'art et qu'il me paraît pas surtout que je fasse de grandes dépenses de ma science dans mes productions, où je tâche de cacher l'art par l'art même [...].

Seul Voltaire, qui avait entendu sa musique, sut apprécier son génie et pressentit ses succès dans le genre dramatique. Il lui remit sans hésiter sa tragédie de *Samson*. Hélas, la censure fit interdire l'œuvre jugeant que Dalila y avait un profil de « putain » peu approprié à une pièce à sujet non profane.

Après bien des déboires, Rameau livre son premier opéra à l'âge de cinquante ans ; ce sera la tragédie d'*Hippolyte et Aricie*, créée le 1<sup>er</sup> octobre 1733. Une partie du public s'enthousiasma pour cette musique « remplie de beautés singulières » ; elle forma le clan des « rameauneurs », selon le mot de Voltaire. L'autre partie, conservatrice et frileuse, fut choquée par tant de nouveautés et de dissonances qu'elle assimila à du « bruit », sorte de « tintamarre » odieusement « baroque » (*Mercur de France*, 1734, mai, p. 867-869). En dépit de cette querelle entre partisans de la nouvelle musique et de l'ancienne, autrement dit entre ramistes et lullistes, *Hippolyte et Aricie* emporta un très vif succès qui « fut l'époque d'un perfectionnement remarquable (...) de l'opéra. Rameau dut y créer pour ainsi dire des chanteurs et des symphonistes » capables de faire face à ses audaces (Decroix, art. « Rameau », *Biographie universelle* de Michaud).

## **RAMEAU ET LE GENRE COMIQUE**

Rameau a composé une trentaine d'opéras représentant environ 110 actes de musique. Il a abordé tous les genres, du sérieux avec les tragédies, au genre de demi-caractère avec les ballets et les pastorales en passant par le genre comique avec le théâtre de la foire, le ballet bouffon de *Platée* et la comédie des *Paladins*.

### Les expériences du théâtre de la foire

Contrairement à la plupart de ses contemporains français (mis à part Mouret), Rameau a composé plusieurs opéras-comiques pour le très populaire théâtre de foire avec Alexis Piron dont l'œuvre, *Le Marchand de merde*, laisse imaginer le mental du personnage. Les pièces destinées à ce théâtre comportaient, outre un texte en prose ou en vers, des insertions de pièces vocales, toujours simples, et parfois en vaudevilles (reprise d'un air connu sur de nouvelles paroles). À ce genre comique, Rameau se livre en 1723 et 1726 lorsqu'il est jeune et inconnu, mais y revient en 1744, alors au sommet de sa gloire, avec *La Rose*. Cette œuvre met en scène l'histoire d'une pucelle (Rosette) dont la virginité, symbolisée par une rose dans son jardin et farouchement défendue par sa mère, fait l'objet des convoitises de cinq personnages. Il s'agit d'un Bel-esprit de type Don Juan, d'un jeune Berger, de l'idiote du village, de l'Amour lui-même et enfin d'un vieillard lubrique qui, dans un premier temps, se fait congédier par la jeune fille en ces termes :

Rosette :

Je veux donner cette Rose à quelqu'un qui m'en sache longtemps gré [...] à quelque Berger qui la paye par de longs services, et vous mourrez demain. Fi donc ! Vous êtes si vieux que vous n'en pouvez plus : les mains vous tremblent. Dites la vérité ; auriez-vous seulement la force de la cueillir ?

Le Vieillard

Ne t'embarrasse pas, Mignonne, ce seront mes affaires.

Le Bel-esprit

L'on vous tient quitte

De cette affaire-là :

Croyez-moi vieux papa,

Votre petit Dada,

Pour aller jusque-là,

Ne court pas assez vite.

[...]

Le Vieillard

Eh bien, je m'en vais donc. J'aurais cru pourtant qu'un millier de pommes d'or, comme celle-là, valait bien la Rose que je demande.

Rosette

Ah ! la jolie pomme !

[...]

(Alexis Piron, *La Rose*, dans *Œuvres complètes d'Alexis Piron* publiées par M. Rigoley de Juvigny, Paris, Lambert, 1776, t. III, p. 518-520.)

### L'épisode de *Platée*, 1745

Cet attachement de Rameau à la libération des mœurs et à l'évolution des idées s'était déjà manifesté sur la scène de l'Académie royale de musique de Paris en 1737 avec *Les Indes galantes*, sur un livret de Fuzelier, auteur habitué du théâtre de la foire. Mais c'est avec *Platée* que Rameau donne son premier chef-d'œuvre dans le genre comique. Le rôle-titre, personnage travesti figurant une grenouille nymphomane, est manipulé telle une marionnette dérisoire et touchante par les comparses de Jupiter qui lui font croire que ce dernier veut l'épouser. Leur dessein : rendre jalouse Junon (d'où le double titre *Platée* ou *Junon jalouse*) sans égard pour l'affront que va subir Platée. À la manière du *Don Giovanni* de Mozart, la farce tourne au tragique lorsque Platée prend conscience de la supercherie et se révolte contre le sadisme de ses manipulateurs.

Loin d'adhérer aux idées des Encyclopédistes (principaux défenseurs de la musique italienne lors de la Querelle des Bouffons), Rameau n'y renie pas l'esthétique de la musique française, mais, en revanche, bouscule les principes et les valeurs morales de l'opéra. Contre toute attente, il impose avec *Platée* le genre comique sur la scène très guindée de l'Académie royale de musique de Paris, revendique l'adaptabilité de la langue française à être mise en musique envers et contre toutes les futures théories rousseauistes, désacralise les héros de la mythologie, transgresse toutes les règles de bienséance et parodie l'opéra sérieux tant français qu'italien. Quatre ans après la reprise remaniée et controversée de *Platée* en 1754, Rameau revient au genre comique avec *Le Procureur dupe sans le savoir*, opéra-comique en un acte dont la musique est perdue et deux ans plus tard avec *Les Paladins*.

## LES PALADINS, UN ECHO A *PLATEE*

### Le livret et les personnages

Le sujet est tiré d'un conte de La Fontaine intitulé *Le Petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries* lui-même inspiré de l'*Orlando furioso* d'Aristote (chant XLIII). L'attribution à Duplat de Monticourt est due à Louis-François Beffara dans son *Dictionnaire alphabétique des opéras-ballets et autres pièces lyriques pour le théâtre de l'Académie Royale de Musique* (manuscrit conservé à la Bibliothèque du Musée de l'Opéra). Charles Collé, ami de Monticourt, confirma d'abord cette attribution puis, devant l'insuccès de l'œuvre, revint sur ses dires. Pour autant, on considère aujourd'hui acceptable cette attribution. La scène se passe au Moyen-âge et met en action deux trios. Le premier est formé du paladin Atis (sorte de chevalier valeureux et généreux), de la belle Argie (pupille et prisonnière de son vieux tuteur Anselme) et d'Anselme (sénateur, riche et peu sympathique, décidé à épouser Argie). Le second trio, dont les personnages légers s'inscrivent dans la lignée de l'*opera buffa* naissant, est constitué de la pétillante Nérine (confidente d'Argie), d'Orcan (serviteur d'Anselme, préfigurant Leporello) et de Manto (fée maure travestie au sexe indéfinissable) qui apporte son lot de délire par le biais du Merveilleux, inhérent à tout opéra de cette époque (par exemple, l'apparition du palais chinois au 3<sup>e</sup> acte).

Au premier trio, Rameau confie des airs dignes de ses plus belles tragédies. Ainsi, le premier air d'Argie, enfermée dans la tour du château (I,1, « Triste séjour ») évoque l'extraordinaire monologue de Dardanus dans sa prison (I,4, « Lieux désolés », version 1744). Le duo entre Argie et Atis (I,5, « Vous aimez ») atteint des sommets de tendresse. Quant à Anselme, il évolue dans un double registre. L'un, maléfique à la manière d'Isménor dans *Dardanus* ou d'Abramane dans *Zoroastre*, s'exprime dans des airs tels que « C'est ce poignard perfide » (II,3) ou « Tu vas tomber sous ma puissance » (III,1) ; l'autre, bouffe et ridicule, croque le profil d'un barbon cupide, mené par le bout du nez par Argie et Manto, dont certains aspects annoncent Falstaff (« Tu me suivras », III,3).

Au second trio, Rameau offre des bijoux de séquences comiques, de parodies et d'airs « à l'envers ». Orcan, geôlier d'Argie et de Nérine, personnage sympathique bien que poltron et peu glorieux, prêt au combat (« Fuis, redoute un affreux trépas ») mais dépourvu de tout courage (« Je

meurs de peur s'il ne fuit pas / Et je suis perdu s'il avance ») se voit confier des airs où Rameau exploite tous les effets de l'orchestre et de la voix au service de l'expression. À ce titre, « Je puis donc me venger moi-même » (II,5) est un morceau d'anthologie. Investi par Anselme de la mission funeste de poignarder Argie, Orcan exprime tout d'abord sa fierté (style tragique outré) puis sa frayeur (notes répétées pour simuler les tremblements).

Tout aussi réussi est le rôle de Nérine. Lorsque celle-ci découvre qu'Orcan doit tuer Argie, elle tente de retenir le potentiel assassin en lui faisant une déclaration d'amour simulée, forte en vocalises et en accents toniques déplacés. Rameau livre ici une superbe démonstration développant alternativement le style sérieux parodié en style larmoyant (« C'est trop soupirer ») et le style de l'*opera buffa* (« L'imprudent ne sait pas »). Enfin Manto détruit le peu de noblesse qui restait à Anselme à travers une tentative de séduction déroutante qui puise son inspiration dans l'esthétique à l'italienne de certaines pages de *Platée* (« Le printemps des amants », III,2).

### **Le bouleversement des règles socioculturelles**

Les ouvertures de Rameau avaient habitué le public à être déconcerté par les propositions musicales toujours innovantes du maître. La fidélité au moule Lully, ayant volé en éclats dès les années 1745, Rameau s'était essayé à l'ouverture à programme (*Zaïs, Zoroastre*), au prélude symphonique (*Naïs*), à l'ouverture à l'italienne (*Les Surprises de l'amour*), mais jamais encore à cette sorte de symphonie concertante, utilisant des thèmes de l'opéra et traitant les instruments comme des personnages dramatiques. À quasi chaque mesure de l'ouverture, le spectateur s'attend à voir entrer un personnage tant le discours musical est « dramatisé ». Une ouverture, hors normes, un provocant mélange des genres, des airs à l'italienne dans un opéra français, des monologues à la française parodiés, une fée maure mi-homme mi-femme, un sénateur désavoué, un palais chinois en plein Moyen âge..., il n'en fallait pas moins pour bousculer les acquis culturels d'un public par trop conservateur.

En 1760, *Les Paladins* furent donc très mal accueillis. Déroutés, les critiques cherchèrent des raisons de ne pas goûter la nouvelle création du grand Rameau. Ils dénoncèrent sa vieillesse, son manque de génie, ne saisissant rien des extraordinaires nouveautés de l'œuvre. Charles Collé, à la plume acerbe, ennemi farouche du compositeur, écrivait lors de la première : « La musique est d'un ennui insoutenable. Rameau a paru radoter, et le public lui dit qu'il est temps de dételer ». Pourtant, le génie de Rameau était loin d'être éteint puisqu'il allait donner trois ans plus tard la plus extraordinaire de ses tragédies, *Les Boréades*. Politiquement incorrect, musicalement trop audacieux, en avance sur son temps et en décalage constant avec son époque, Rameau a dérangé les habitudes, les acquis stylistiques et les repères structurels. Au demeurant, Grimm, pourtant défenseur de l'esthétique italienne, déclarait :

Rameau a eu en France le sort de tous les grands hommes : il a été longtemps persécuté avec acharnement. (...) Ses partisans ne furent pas moins regardés comme hérétiques et presque comme mauvais citoyens (*Correspondances*, t. 6, p. 87).

Avec *Platée* en 1745, reprise en 1749 et 1754, avec ses divertissements de foire en 1723, 1726, 1744 et 1758, et avec *Les Paladins* en 1760, Rameau a fait évoluer les mœurs, les mentalités et donc le goût musical, sans pour autant dévaloriser la musique française mais au contraire en montrant aux jeunes compositeurs et au public que le comique avait sa place sous la plume des plus grands. Si les Favart, Monsigny et Philidor n'ont pas suivi sa voie, ils n'en ont pas moins été probablement libérés de s'adonner à un genre moins sérieux que la tragédie. À ce titre, Rameau a largement contribué à la naissance de l'opéra-comique, et a prouvé, s'il en était besoin, une fois encore sa qualité de visionnaire.