

# Les Indes Galantes

## DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Opéra-ballet de Jean-Philippe Rameau  
Direction musicale Leonardo Garcia Alarcon  
Mise en scène Lydia Steier  
Chorégraphie Demis Volpi  
Pour la première fois au Grand Théâtre de Genève

AMOUR



Chère Enseignante, cher Enseignant,

*« Il est vraiment important pour nous, particulièrement à Genève, ville qui joue un rôle prépondérant dans les droits humains en Europe, de ne pas pointer un doigt accusateur sur autrui, mais plutôt de mettre le doigt sur une plaie. Avec des images ambivalentes, à la fois poétiques, effrayantes et tragiques, nous voulons faire réfléchir le public et non lui donner des réponses ou des opinions toutes faites » .*

C'est ainsi que la metteuse en scène Lydia Steier présente les enjeux de sa mise en scène des *Indes Galantes*. Elle a en effet construit sa réflexion autour de l'omniprésence du conflit - fut-il amoureux - entre les «conquérants» et les «conquis» qui traverse les diverses entrées de l'opéra. Mais lorsque les deux clans se trouvent également menacés, le belliqueux Bellone et l'hédoniste Hébé ont-ils d'autre choix que celui d'unir leur forces?

Vous trouverez donc dans ce dossier les éléments indispensables à partager avec vos élèves afin qu'ils profitent au mieux de la répétition générale ou de la représentation des *Indes Galantes*, mais aussi des documents qui vous permettront, si vous le souhaitez, d'approfondir la connaissance de l'œuvre et du contexte de sa création, et d'en étudier certains aspects en classe.

Nous espérons que ce dossier saura vous intéresser et vous être utile.

Dans l'attente du plaisir de vous recevoir au Grand Théâtre, nous vous souhaitons une bonne découverte.

Pour Le Grand Théâtre Jeunesse  
Service pédagogique du Grand Théâtre  
Sabryna Pierre et Fabrice Farina

NB: Ce dossier pédagogique vient soutenir le travail des enseignants et des élèves pendant les parcours pédagogiques au Grand Théâtre ou avant leur venue à une représentation. Il est libre de droits d'auteur. Sa diffusion et sa lecture à des fins didactiques ou de formation personnelle non lucratives sont encouragées, mais il n'est pas destiné à servir d'ouvrage de référence pour des travaux de nature académique.

Certains éléments de ce dossier proviennent de celui qui a été rédigé par notre partenaire l'Ensemble Capella Mediterranea pour la création de ce spectacle. Qu'il en soit vivement remercié.

**Les activités pédagogiques sont développées et réalisées grâce au soutien de la Fondation de bienfaisance du groupe Pictet et du Département de l'Instruction Publique, de la Formation et de la Jeunesse.**

# Les Indes Galantes

Opéra-ballet de Jean-Philippe Rameau

Livret de Louis Fuzelier

Créé à Paris en 1735

Première au Grand Théâtre de Genève

le 13 décembre 2019

**Direction musicale** Leonardo Garcia Alarcon

**Mise en scène** Lydia Steier

**Chorégraphie** Demis Volpi

**Scénographie** Heike Scheele

**Costumes** Katharina Schlipf

**Lumières** Olaf Freese

**Dramaturgie** Krystian Lada

**Direction des chœurs** Alan Woodbridge

**Hébé, Émilie, Zima** Kristina Mkhitaryan

**Amour, Zaïre** Roberta Mameli

**Phani** Claire de Sévigné

**Fatime** Amina Edris

**Bellone, Osman, Adario** Renato Dolcini

**Ali** Gianluca Buratto

**Don Carlos, Damon** Anicio Zorzi Giustiniani

**Huascar, Don Alvaro** François Lis

**Valère, Tacmas** Cyril Auvity

Cappella Mediterranea

Ballet du Grand Théâtre de Genève

Chœur du Grand Théâtre de Genève

**Durée approximative : 2h50 avec entracte**

# Sommaire

## L'oeuvre

Un opéra-ballet p. 5

Résumé p.5

Rameau p.8

## Le spectacle

*Les Indes* de Lydia Steier p.9

*Cette musique, c'est comme un virus*

Entretien avec L. Garcia Arlacon p.10

Coup d'oeil sur les décors

et costumes... p. 13

## Pistes pour la classe

Tout savoir (ou presque)

sur les *Indes Galantes* p. 18

Le mythe du bon sauvage p. 21

Guide d'écoute p. 23





# L'oeuvre

## Un opéra-ballet

Avec *Les Indes galantes*, Jean-Philippe Rameau et le librettiste Jean-Louis Fuzelier offrent l'opéra-ballet par excellence. Ce genre fait alterner danse, musique instrumentale et parties chantées. À sa création en 1735, *les Indes Galantes* comportent un prologue et trois entrées. La quatrième - *Les Sauvages* - est ajoutée l'année suivante. Les entrées sont en fait quatre courts drames indépendants, chacun se situant dans des Indes différentes ( le terme d'Indes étant utilisé au XVIIème siècle pour désigner un ensemble de territoires dominé par une même puissance).

L'instrumentation de cette oeuvre ne peut être définie avec certitude. En effet, la facture des instruments a considérablement évolué depuis le début du XVIIIe siècle et l'oeuvre peut être interprétée sur instruments modernes comme sur instruments d'époque. L'Ensemble Cappella Mediterranea, qui interprétera la partition à Genève, sous la direction de son chef Leonardo Garcia Alarcon, joue quant à lui sur instruments d'époque.

## Résumé

### PROLOGUE

On découvre Hébé déesse de l'amour et Bellone déesse de la guerre. Hébé exhorte les troupes à jouir des plaisirs et de l'amour. De son côté, Bellone leur demande d'être vainqueurs pour jouir de la gloire des combats.



Hébé par Elisabeth Vigé-Lebrun



Bellone, Anonyme du XVIIème siècle

### Première Entrée - LE TURC GÉNÉREUX

Les « Indes » de la première entrée se situent chez les Turcs, quelque part au bord de la mer. Émilie a été faite prisonnière par des pirates et devenue l'esclave du pacha Osman qui est tombé amoureux d'elle. Mais Émilie repousse ses avances : elle aime Valère qui la recherche depuis qu'ils ont été séparés. Une violente tempête survient, qui rejette à terre un navire et ses matelots. Parmi eux, Valère, qui retrouve ainsi sa bien-aimée. Les deux amants craignent la réaction d'Osman, mais le «Turc généreux leur rend la liberté. Il a en effet reconnu en Valère celui qui, dans le passé, l'avait eu comme esclave et l'avait affranchi. Tous deux se répandent en louanges sur les vertus de l'autre, dans un final de danses et de fêtes.



Costume de N.Boquet pour *les Indes Galantes* (1735)



Costume de JB. Martin pour *les Indes Galantes* (17ème)

### Deuxième entrée - LES INCAS DU PÉROU

Nous sommes cette fois en Amérique du Sud, chez les Incas. Le prêtre du soleil, Huascar convoite Phani, qui est l'amante d'un officier espagnol, Don Carlos. Lors de la grande fête du Soleil, Huascar essaie de faire croire que les dieux ont commandé qu'il épouse Phani. Un volcan se réveille et Huascar attribue le phénomène au courroux divin. Mais Don Carlos fait irruption sur scène, et dévoile que les hommes de son rival ont provoqué l'éruption en jetant des rochers dans le cratère. Dans le trio final, la félicité de Phani et Don Carlos se mêle au désespoir de Huascar, qui périt enseveli sous une chute de pierres.

### Troisième entrée - LES FLEURS OU LA FÊTE PERSANE

Cette entrée se passe en Perse dans le jardin d'Ali, l'ami du prince persan Tacmas. La Fête des fleurs doit avoir lieu le soir-même. Tacmas est amoureux de Zaire, esclave d'Ali, tout comme Ali est amoureux de Fatime, esclave de Tacmas. Lorsque Fatime se déguise en garçon pour connaître les véritables sentiments d'Ali à son égard, son travestissement entraîne un quiproquo, car Tacmas la prend pour l'amant de Zaire et tente de la poignarder. Fort heureusement il se rend compte de son erreur à temps. Ali et Tacmas échangent alors leurs esclaves et vont ensemble célébrer la Fête des fleurs.



#### Quatrième entrée - LES SAUVAGES

L'entrée se passe dans une forêt d'Amérique. Les indiens ont perdu la bataille contre les troupes franco-espagnoles menées par le français, Damon, et l'espagnol, Don Alvaro. Adario, chef indien, se réjouit de la paix retrouvée mais a peur de ne pas réussir à conquérir le cœur de Zima, la fille d'un autre chef. Alvaro et Damon font aussi la cour à Zima. L'espagnol lui promet la fidélité et le français lui promet l'inconstance amoureuse. Mais, Zima rejette les deux courtisans pour se jeter dans les bras d'Adario. La scène finale représente la danse du grand Calumet de la paix retrouvée entre les indiens et les européens.



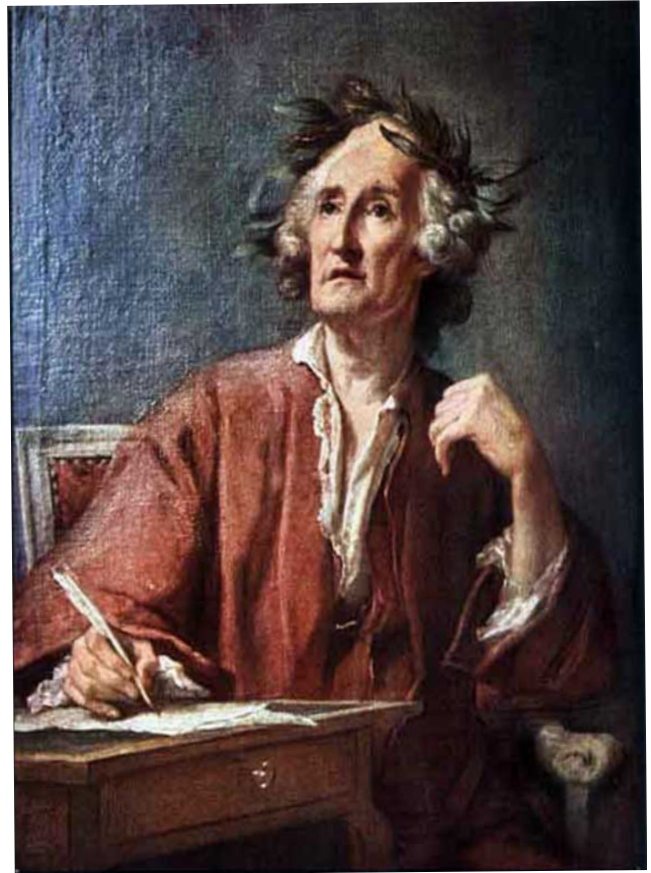
La conquête de l'Amérique

# Jean-Philippe Rameau (1683 - 1764)

Les quarante premières années de la vie de Rameau sont mal connues... y compris pour sa femme. Noyé au milieu d'une nuée de frères et sœurs, l'enfant devient organiste (et claveciniste) dans les pas de son père, quoique celui-ci le verrait davantage magistrat. Il se trouve que l'enfant ne travaille rien d'autre que la musique : une carrière d'organiste s'offre donc à lui dans sa ville de Dijon. Un bref séjour en Italie, trop court, un recueil de pièces de clavecin, des activités dans une troupe ambulante et des déménagements incessants, de la musique pour le théâtre de foire à Paris... : où est le génie français que l'on comparera plus tard à Bach ? À une époque où l'on commence à composer jeune et en grande quantité (Telemann ou Vivaldi ont déjà composé l'essentiel de leur œuvre à son âge), Rameau ne représente pas grand-chose à 50 ans : il est connu seulement comme violoniste, claveciniste et organiste (certes, le meilleur du royaume), ainsi que comme théoricien.

Un début de reconnaissance vient avec la musique qu'il compose pour un spectacle de « sauvages réels » : sa musique est vive, colorée et belle. Dans la foulée, il fait la connaissance de celui qui va changer son destin : le fermier général Le Riche de La Pouplinière. Il a 50 ans (la fin d'une vie et d'une carrière à l'époque) lorsqu'il compose sa première œuvre représentée à l'opéra : *Hippolyte et Aricie*, une tragédie lyrique dans la tradition de Lully, d'une qualité musicale peu commune. L'accueil chaleureux du public est encourageant et le rêve de Rameau se réalise : il devient en quelques années le plus grand musicien français. *Dardanus* (sa troisième tragédie lyrique), composé à 56 ans, est parmi les plus belles œuvres de cette époque, la musique en est même exceptionnelle. *Les Indes galantes* (son premier opéra-ballet), composé à 52 ans, est à nouveau un chef-d'œuvre dont les danses impressionnent beaucoup. Rameau a donc le don de réussir à la fois dans le registre sérieux - voire tragique - et dans le registre léger.

Il disparaît en pleine gloire à 81 ans, après avoir été anobli et avoir obtenu une pension de la cour ainsi que le titre de compositeur du cabinet du roi. À son inhumation à l'église Saint-Eustache à Paris font écho de nombreuses cérémonies dans plusieurs villes du royaume.



Rameau par Jean Baptiste Greuse

## Oeuvres scéniques de Rameau :

### Tragédies en musique

*Hippolyte et Aricie* (1733, révisé en 1742)  
*Castor et Pollux* (1737, révisé en 1754)  
*Dardanus* (1739, révisé en 1744 et en 1760)  
*Zoroastre* (1749, révisé en 1756)  
*Les Boréades* or *Abaris* (jamais interprétée du vivant de Rameau, en répétition en 1763)

### Opéra-ballets

*Les Indes galantes* (1735, révisé en 1736)  
*Les Fêtes d'Hébé* ou *les Talents Lyriques* (1739)  
*Les Fêtes de Polymnie* (1745)  
*Le temple de la gloire* (1745, révisé en 1746)  
*Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* ou *Les Dieux d'Égypte* (1747)  
*Les Surprises de l'amour* (1748, révisé en 1757)

### Pastorales héroïques

*Zaïs* (1748)  
*Naïs* (1749)  
*Acanthe et Céphise* ou *La sympathie* (1751)  
*Daphnis et Églé* (1753)

### Comédies lyriques

*Platée* ou *Junon jalouse* (1745)  
*Les Paladins* ou *Le Vénitien* (1760)



# Le spectacle

## Les *Indes* de Lydia Steier

Pour cette nouvelle production des *Indes Galantes* au Grand Théâtre de Genève, Lydia Steier a choisi de situer l'action dans un pays en guerre, qui pourrait appartenir au monde contemporain tout comme au XXème siècle.

Le prologue s'ouvre sur une fête qui bat son plein dans les ruines d'un théâtre abandonné occupé par Hébé, la « maîtresse de cérémonie », et un groupe qu'elle exhorte à s'adonner à l'amour et au plaisir. Les festivités sont interrompues par une troupe de combattants conduite par Bellone, qui surpris par la scène qui s'offre à ses yeux, répond à la lascivité des occupants du théâtre par la violence et le saccage.

Mais le théâtre, même en ruine, reprend rapidement ses droits, et ayant trouvé des costumes parmi les débris, Bellone et ses « conquérants » vont contraindre Hébé et les « occupants » à une série de représentations où les rapports de force réels et fictionnels se superposent et se confondent. Lorsque Bellone incarne Osman, le « Turc généreux » de la première entrée, la clémence dont il fait preuve envers les captifs s'applique-t-elle à l'ensemble des occupants du théâtre ? Lorsque l'occupante qui incarne Phani dans la deuxième entrée chante son aria, est-ce elle ou son personnage qui émeut l'auditoire ?

Toutefois la fatalité de la guerre, à intervalles réguliers, se rappelle aussi bien aux conquérants qu'aux occupants du théâtre sous la forme des bombes qui zèbrent le ciel, annihilent la musique sous leurs détonations et marquent les chairs.

Tous égaux devant le danger qui les surplombent, les deux clans devront finalement faire face ensemble, unis par leur condition commune d'humains..



**Lydia Steier, née en 1978 à Hartford (Connecticut), est une metteuse en scène d'opéras américaine. Elle étudie le chant au Oberlin Conservatory of Music dans l'Ohio et la mise en scène à l'Université Carnegie-Mellon.**

**Bénéficiaire d'une bourse du programme Fulbright elle se rend à Berlin en 2002. Au cours de son séjour elle réalise une production multimédia : *Huit chansons pour un roi fou* de Peter Maxwell Davies, et met en scène la pièce de théâtre d'Eugène Ionesco *La Leçon*. Elle poursuit son travail au Komische Oper Berlin, au Staatstheater Stuttgart. Au Théâtre national allemand de Weimar, elle crée, en 2009, simultanément *Der Bajazzo* de Ruggero Leoncavallo et *Turandot* de Ferruccio Busoni. Son travail est salué par la presse.**

***Je dois réussir à rendre mon idée plausible aux musiciens et aux chanteurs. J'étais une chanteuse. Je ne joue pas contre les chanteurs, mais avec eux. Je m'assure toujours qu'ils puissent bien respirer. Je pense vocalement...***

**Lydia Steier**

## **Cette musique, c'est comme un virus**

### **Entretien avec Leonardo García Alarcón**

Entre leur nom, aux notes de citron et de myrte, leur réputation bâtie sur des interprétations enlevées du répertoire italo-ibérique avec le renfort de pratiques musicales folkloriques moyen-orientales et, disons-le, cette hispanidad argentine qui définit Leonardo García Alarcón et ses amis, faut-il lui demander si c'était un choc culturel de passer à la musique française de Charpentier et Rameau ? Or, la première fois qu'il a dirigé Rameau, c'était à l'église de Ferney-Voltaire en... 2003 ! C'était aussi la première fois que Cappella Mediterranea jouait une pièce lyrique : une mise en espace des Fêtes de Ramire, œuvre où Rameau a collaboré avec Rousseau et Voltaire, une pièce qu'il rêve de donner avec une vraie mise en scène, parce qu'il la trouve formidable. De Ramire, la Cappella est passée aux Grands motets, a inclus des airs de Rameau en récital mais leur incursion prolongée dans les œuvres oubliées du baroque italien – Cavalli, Saccati, Falvetti – présentées le plus souvent en premières mondiales, les a beaucoup accaparés. Avec *Les Indes galantes*, Leonardo García Alarcón peut enfin aborder la planète Rameau.

Il arrive de Paris, d'une production très remarquée (et pas entièrement consensuelle, dû à l'idiome hip-hop et street du metteur en scène et chorégraphe Clément Cogitore), programmée dans le cadre du 350<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de l'Académie royale de danse et de musique, devenue de nos jours l'Opéra de Paris. Leonardo prépare le terrain en faisant venir en 2018 sur scène à Versailles, *La Finta Pazza* de Francesco Saccati (1645), le même opéra vénitien que Mazarin fit venir en France pour montrer à la cour du jeune Louis XIV ce qu'était cet opéra dont les plus riches cours italiennes faisaient leurs délices. Et puis, attaque majeure sur scène à Genève, en mai 2019, avec le *Médée* de Charpentier, suivi d'une belle salve en studio, l'enregistrement des Grands motets de Lully avec le Chœur de chambre de Namur. La grande fête de l'opéra français du XVIII<sup>e</sup> que sont *Les Indes galantes* est aussi une célébration des métissages, des migrations et des mariages de cultures : la production parisienne qui fait de la bourrée un break-dance est en cela, pour Cappella Mediterranea, une belle victoire.

Leonardo García Alarcón savoure particulièrement l'expérience de diriger, en deux productions consécutives, le même opéra. Non sans une certaine appréhension, surtout pour ses musiciens,



car le besoin de changer radicalement d'interprétation est manifeste dès les premières répétitions avec Lydia Steier. Tous les paramètres vont changer radicalement ; du prologue qui développera une immense sensualité érotique, proposée par Hébé, avec changement de tempi à la clef, à la conclusion de l'œuvre sur « Forêts paisibles », dont l'interprétation est le plus souvent fortement scandée en souvenir de ses origines amérindiennes dans le rondeau « Les Sauvages », mais que Lydia Steier veut entendre comme une grande prière. Tous les chromatismes que Rameau met dans sa musique, y compris dans cette « Grande danse du calumet de la paix », ressortiront dans cette nouvelle production avec une dimension spirituelle inouïe pour les auditeurs qui connaissent l'œuvre.

Virer ainsi soudainement de bord ne dérange pas Leonardo García Alarcón : pour lui, même un simple changement d'éclairage sur scène peut lui faire passer un chœur noté vivace forte en un adagio pianissimo. Il regrette d'ailleurs quelque peu la frilosité de nombre de ses collègues baroqueux lorsqu'il s'agit de saisir et d'exprimer les émotions par la musique, de questionner les paramètres, de prendre le risque de l'instable. Est-ce que cette interprétation sur le fil du rasoir compromet la pratique, inhérente aux *Indes galantes*, de la danse ?

Leonardo García Alarcón ne le croit pas. Les ballets lyriques originaux sont perdus ou difficilement restituables, mais dans *Les Indes galantes*, le chef argentin entend une danse dans chaque morceau chanté, ce qui n'est pas le cas des œuvres strictement lyriques de Rameau, comme *Hippolyte et Ariane*. Rameau est le premier grand musicien français à puiser dans la danse et qui assume complètement qu'en musique, la France, c'est la danse. Lully a inventé l'ouverture « dansée » à la française, mais chez Rameau, même les récitatifs sont mesurés et « dansants ».

De sa longue fréquentation de Monteverdi et Cavalli, Leonardo García Alarcón a appris la pratique du tactus, cette pulsation certes rythmique mais qui doit aussi savoir se ralentir ou s'accélérer selon la nature des émotions exprimées. Cette asymétrie émotionnelle construit un discours musical. Chez Rameau, c'est le tempus, le tempo fixe, le battement du bâton du maître à danser qu'était Lully, qui construit la pièce. Rameau considérait que même une machine pouvait diriger ses opéras, tant son écriture était parfaite au niveau de ses proportions. Quand Leonardo García Alarcón lit Descartes, il l'entend annoncer Rameau : peut-être qu'il n'est pas vrai qu'on puisse exprimer les émotions « à l'italienne » par des proportions de mesure exacte, mais c'est quand même une belle utopie. Lully, par des changements constants de proportions de mesure (3/2, 4/4, alla breve), développe l'asymétrie émotionnelle. Rameau a appris cela de Lully et il l'applique. C'est cela qui nous permet aujourd'hui d'écouter la musique de Rameau et d'y ressentir une étrange et très présente modernité. Il a réussi à décrire, de manière parfaitement rationnelle, les asymétries émotionnelles des êtres humains. Pour Leonardo García Alarcón, Rameau a été presque le seul au XVIII<sup>e</sup> siècle à le faire, Gluck a essayé sans succès. Haendel y réussit une seule fois, dans le trio « *The flocks shall leave the mountains* » d'*Acis and Galatea*, où la basse courroucée de Polyphème rugit sous les voix tendrement enlacées de Galatée et d'Acis, tout comme dans la deuxième entrée des *Indes galantes*, Phani et Carlos chantent « Pour jamais l'amour nous engage » tandis que Huascar menace « Non, non, rien n'égale ma rage ».

Rameau n'était pas pétri de modestie quant à ses aptitudes de compositeur. À son collègue allemand, Johann Adolf Hasse, qui lui demandait sa méthode de composition, il répondait : « Simplement, monsieur, je n'arrive pas à écrire de la mauvaise musique. »

Mais derrière cette arrogance, il y a l'héritier de Lully, l'Italien qui inventa une manière de chanter en français qui imiterait la prosodie italienne (accentuée sur la pénultième, a-mo-re, mi-o po-ssodi-re) alors que le français place l'accent (faiblement) sur la dernière (beau-té, cou-rage, per-fidie). Lully et Rameau prolongent cette syllabe finale d'un mélisme de trois ou quatre notes pour l'« italianiser ». Rameau, héritier de la tradition, est en même temps un grand novateur du point de vue de l'orchestration ; sa recherche de couleurs orchestrales est inégalée depuis Monteverdi. Leonardo García Alarcón est convaincu que si Rameau avait connu le saxophone, il en aurait mis dans son orchestre. N'a-t-il pas mis des clarinettes dans la fosse de son dernier opéra, *Les Boréades* ? C'est d'ailleurs un trait du génie de Rameau que de composer une musique hautement scénographique : il crée un décor en musique qui, même sans mise en scène, est absolument auto-suffisante. En grand théoricien de l'harmonie, il utilise à merveille son système de codification des intervalles, associés aux émotions, tout comme l'organiste qu'il était à Dijon faisait usage des registres de l'orgue. Si on a envie de pleurer quand on entend « Viens, Hymen », c'est l'effet d'une illusion mathématique formidable, de la force des intervalles en rapport au texte. Les innovations instrumentales de Rameau lui permettent cette force. Car l'harmonie part de la basse et Leonardo García Alarcón affirme que Rameau a donné un prestige nouveau au basson, instrument champêtre vaguement comique, pour provoquer des intervalles de neuvième et de septième, qui soutiennent dans toutes les entrées de ballet des *Indes galantes*, des harmonies à cinq ou six voix d'une grande noblesse. Même Ravel utilise cette technique des « intervalles français » de la septième et la neuvième, précisément à cet effet.

Quand on demande à Leonardo García Alarcón pourquoi la musique de Bach, Haendel et Vivaldi est si connue et appréciée, alors que Rameau, leur contemporain exact, figure si peu aux répertoires des concerts et des opéras et que son nom ne dit souvent rien au citoyen lambda, son explication est simple. Il y a une raison économique qui limite fortement la production des opéras de Rameau. Haendel peut être représenté par n'importe quel théâtre avec son orchestre maison, alors que pour Rameau, au-delà du coût supplémentaire que représentent les ballets inhérents aux œuvres, l'orchestre doit jouer à un diapason plus bas que seul un orchestre spécialiste peut proposer, sinon aucun chanteur n'arrive à chanter confortablement, sans s'égosiller.



On renonce donc le plus souvent à le programmer parce que ça coûte trop cher. En revanche, les chorégraphes contemporains ont été parmi les supporters les plus enthousiastes de la musique, intensément dansante, de Rameau : Pina Bausch, Trisha Brown, ici à Genève Ba'rock de Jeroen Verbruggen. Leonardo García Alarcón trouve que le retour en force actuel de Rameau est dû à sa grande modernité : ce qu'on a ressenti à Paris et ce qu'on ressentira à Genève aussi, c'est qu'une fois qu'on a entendu Rameau, c'est comme un virus. On est pris, pour la vie, par cette musique si évidente, si facile à aimer, pour toujours. Cet homme de 50 ans qui se met à composer des opéras (Rossini prendra sa retraite à 36 ans !), de qui on disait que son problème c'est que s'il s'achète le journal, il en ferait un opéra, a eu le génie de faire la synthèse de tout ce qui s'était fait avant lui, associée l'une des plus belles et uniques imaginations musicales, dont l'aisance et la liberté sont capables de nous toucher directement encore aujourd'hui.

*propos recueillis par Christopher Park*



**Né en 1976 à La Plata (Argentine), Leonardo García Alarcón a tout d'abord étudié l'orgue et le clavecin en Argentine, avant de venir parfaire son éducation musicale au conservatoire de Genève, à l'âge de 21 ans. Il devient ensuite l'assistant de Gabriel Garrido à la tête de l'ensemble Elyma, puis fonde, en 2005, son propre ensemble, Cappella Mediterranea. C'est avec cet ensemble qu'il rentre en résidence au Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay en 2010, alors qu'il devient aussi directeur artistique et chef principal du Chœur de Chambre de Namur. Il est, ces dernières années, invité à diriger et à jouer dans de nombreux festivals et salles du monde entier, parmi lesquels le Festival d'Aix en Provence (*Acis et Galatée* de Haendel en 2011, *Elena* de Cavalli en 2013), le Théâtre des Champs-Élysées...**

## Coup d'oeil sur les décors et costumes ...

**Scénographie** Heike Scheele

**Costumes** Katharina Schlipf



**La construction du «théâtre abandonné»**

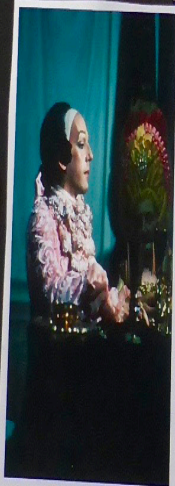
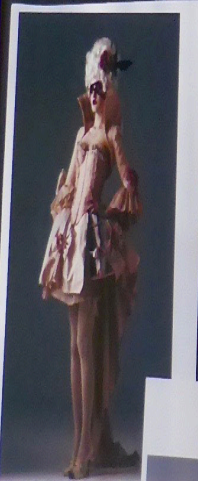
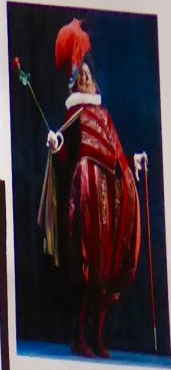






# Baroque Costume pieces

→ Barock-Kostümerei (fragmentarisch)  
→ Vorhang... Unvollständigkeiten ...



Les noces de Figaro, Jean Paul Gaultier Atelier MBV (6)



Moodboard costumes



# ALI

Group  
Outfit



Chambré  
open  
slung?

Trousers  
bun?



Bellone's  
Costume

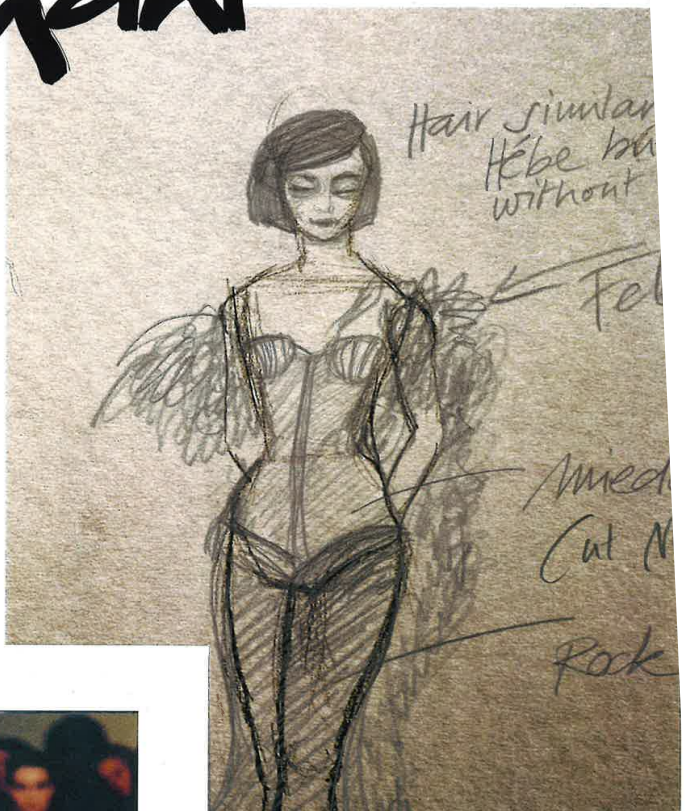
Luca Buratto  
Ali

Osman - Kostüm!



31

# Thani



Hair similar  
Hebe but  
without

Fel

Mixed  
Cut M

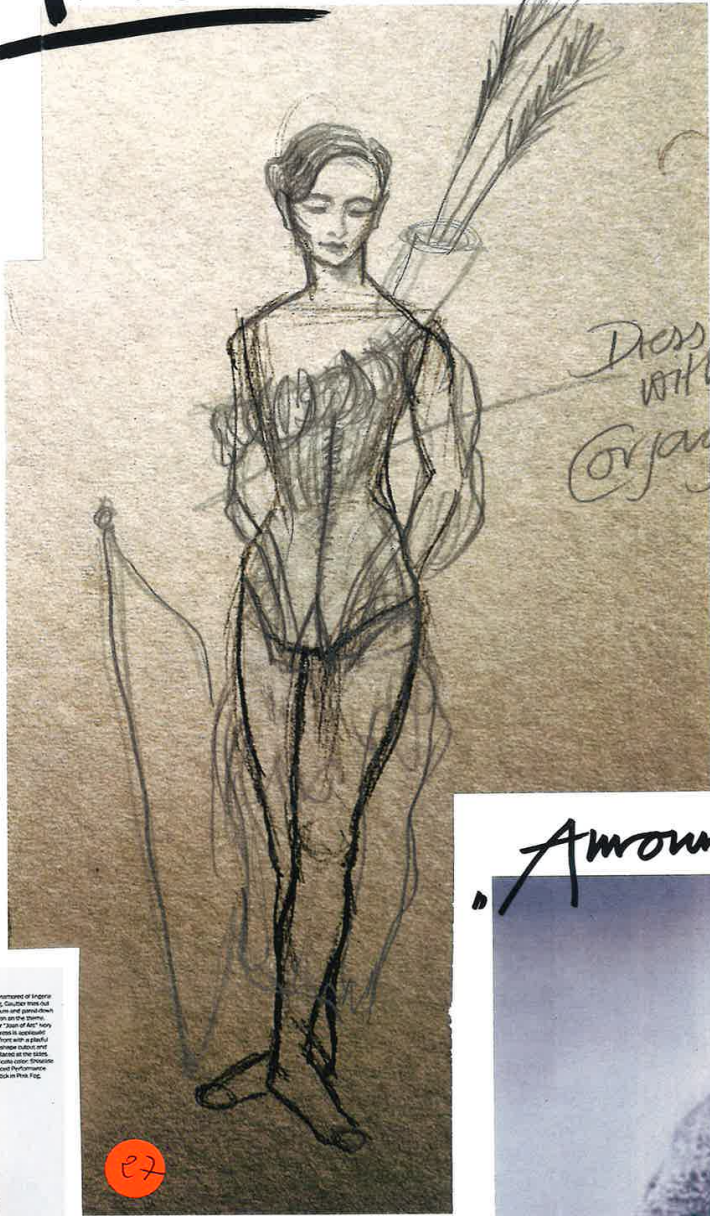
Rock







# Amour



Dress (Chiffon)  
with  
Corset

→ + Kostüm "Emilie"

Amour / Zeina



original thinkers



Medium ensembles of lingerie  
inspired. Corset dress cut  
a heavy cum and gathered  
suspender over the bust.  
The dress is applied  
to the form with a  
corset shape and  
gathered at the bust.  
Now delicate color. Shouko  
Advanced Performance  
Lipstick in Pink Pig.

27





# Pistes pour la classe

## Tout savoir sur *les Indes Galantes* (ou presque)

Par Charlotte Landru-Chandès

Pour le site de France Musique

<https://www.francemusique.fr/musique-baroque/jean-philippe-rameau-tout-savoir-ou-presque-sur-les-indes-galantes-77113>

**Dans *les Indes Galantes*, Rameau propose au public un voyage des plus exotiques, mêlant danse, musique et grand spectacle. Retour sur l'un des plus célèbres opéras-ballets du compositeur.**

C'est le 23 août 1735 que le public français découvre pour la première fois les *Indes galantes*, opéra-ballet de Jean-Philippe Rameau, écrit sur un livret de Louis Fuzelier. Il s'agit de son deuxième coup d'essai pour la scène lyrique, après *Hippolyte et Aricie*, créé deux ans plus tôt. Le compositeur a 50 ans passés et pourtant, tous ses grands opéras restent à venir.

Dans les *Indes*, le thème est exposé dans le Prologue : comme la jeunesse européenne a délaissé l'amour au profit de la guerre, les dieux décident d'envoyer les amours vers des contrées plus lointaines. S'en suivent quatre tableaux indépendants qui nous font voyager en Turquie, au Pérou, en Perse et en Amérique du Nord.

### Exotisme et rêves de voyage

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le terme « Indes » a un sens différent de celui qu'on lui prête aujourd'hui. Plus vague, il désigne à la fois l'Est de l'Asie et les Amériques.

À l'époque, les grandes aventures font rêver. Le lointain attire et effraie tout à la fois. Les conquêtes coloniales alimentent nombre de fantasmes. On lit les récits de grands voyageurs comme Théodore de Bry, on se passionne pour la traduction en français des *Mille et une nuits* (1717) ou pour les récits des Lumières, parmi lesquels les *Lettres persanes* de Montesquieu (1721) ou *Zadig* de Voltaire (1747). Littérature, musique, peinture... aucun art n'est épargné par la vague d'exotisme qui envahit l'Europe.

C'est aussi grâce au commerce avec les « Indes », et de manière plus générale avec l'étranger, que les Français découvrent de nouvelles denrées, notamment le maïs et le café.



### Les Indes galantes, avec ou sans stéréotypes ?

Dans les *Indes galantes* comme dans la plupart des œuvres de l'époque, la vision de l'étranger qui s'impose apparaît déformée. En témoigne la Quatrième Entrée, celle des « Sauvages », sorte de comédie pacifique ajoutée en 1736 et qui est probablement la plus célèbre de l'œuvre. Elle reprend à son compte le mythe du « bon sauvage » qui idéalise les peuples indigènes qui vivent au contact de la nature. Peu attirée par ses prétendants européens, l'un inconstant, l'autre trop sérieux, la jeune Indienne Zima leur préfère Adario, chef des guerriers.

Pourtant, Fuzelier prend parfois le contrepied de l'imaginaire populaire : dans la Première Entrée, le personnage d'Osman est bien loin de l'image du tyran sanguinaire. Il est un sultan magnanime, inspiré d'une personnalité réelle, le grand vizir Topal Osman. Cependant, l'histoire qu'il en tire est invraisemblable : fou amoureux de son esclave Emilie, Osman doit se résigner car elle en aime un autre, Valère, qui avait rendu sa liberté à Osman lui-même, des années auparavant.

## De la danse et du spectaculaire

A l'époque de Rameau, deux genres lyriques se partagent l'affiche : la tragédie lyrique et l'opéra-ballet. Notre compositeur s'est essayé aux deux avec cinq œuvres pour le premier, six pour le deuxième.

Héritier du ballet de cour, l'opéra-ballet connaît son âge d'or de la fin du XVIIe au milieu du XVIIIe siècle. L'Europe galante d'André Campra, créé en 1697, serait l'un des premiers.

Si le genre mêle danse, airs, récitatifs, chœurs, symphonies, il vise surtout le spectaculaire. Les entrées sont indépendantes les unes des autres et cette grande souplesse plaît aux directeurs de théâtres. A tel point que ceux-ci n'hésitent pas à fragmenter les œuvres pour proposer au public les actes les plus satisfaisants, parfois même d'auteurs différents !

Ainsi sur 130 œuvres données à l'Opéra de Paris entre la création de l'Europe galante et celle des Indes galantes, 40 sont des opéra-ballets.

## Le Crépuscule des dieux

Avec l'opéra-ballet, les dieux perdent de leur superbe. On recherche davantage de naturel, de vraisemblance. Dans les Indes galantes, hormis dans le Prologue où apparaissent les dieux Hébé, Bellone et Amour, et à la fin de l'acte de la Fête des Fleurs, on ne trouve aucune présence divine dans le livret de l'opéra.

« Un Auteur occupé du soin de plaire au Public a-t-il tort de penser qu'il faut quelquefois essayer de le divertir sans le secours des Dieux et des Enchanteurs ? », Louis Fuzelier, préface des Indes galantes.

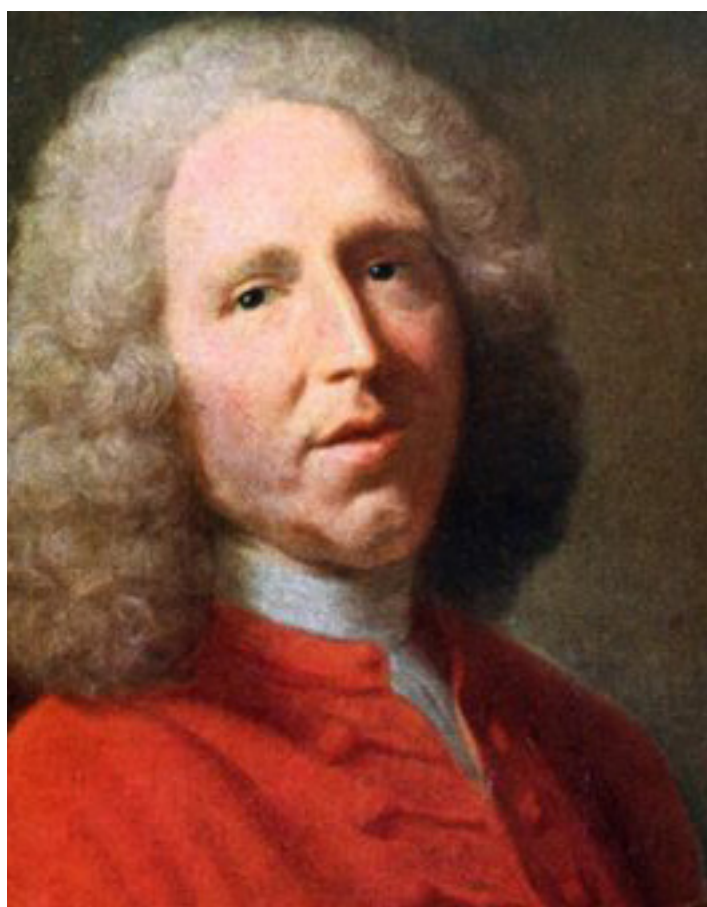
En effet, Rameau et Fuzelier délaissent la mythologie au profit de la nature. « S'il faut du merveilleux (...), un peu plus conforme à la « nature », que son explication soit possible par la physique (ou par la physique amusante) », d'après le musicologue Philippe Beaussant (Avant-Scène Opéra). Ainsi, une tempête ou une éruption volcanique ne sont plus le fait des dieux mais s'expliquent tout simplement par des lois physiques. Il ne faut pas oublier que nous sommes au siècle des Lumières...

## Trop ou pas assez de musique ?

Quand Rameau présente ses *Indes Galantes* en 1735, sa réputation est celle d'un compositeur « scandaleux ». Tout le monde a encore en tête son opéra *Hippolyte et Aricie*, dans lequel on lui reprochait un « excès » de musique. Campra disait même : « il y a assez de musique dans cet opéra pour en faire dix ».

Lors de la création, *les Indes galantes* créent la surprise, en particulier chez les partisans de la musique de Lully. On cherchait à se divertir, à être émerveillé par les danses, le jeu des machineries, la beauté des costumes... en un mot, on venait au spectacle. Or la musique, omniprésente, éclipse tout le reste et va à l'encontre du style prôné par Lully.

Rameau ne fait pas non plus l'unanimité auprès des Italiens. Plus tard on lui reprochera cette fois-ci de... délaissé la musique ! En effet pour les Italiens, trop de récitatif et pas assez de chant. La fameuse querelle des Bouffons ne tardera pas à éclater...



## Oubliées pendant plus d'un siècle

Au XIXe siècle, si on parle de Rameau, on joue peu sa musique. Pourtant, malgré ses débuts houleux, l'opéra a fini par s'imposer peu après sa création et a été régulièrement repris jusqu'en 1761. Et selon Berlioz «Rameau est le premier musicien français qui mérite le nom de maître ». Mais jusqu'au début du XXe siècle, on n'entendra plus que des extraits des Indes Galantes.

La première édition moderne de l'œuvre paraît en 1902 et en 1952, l'œuvre est reprise à Garnier; on ne l'avait pas entendue jouée en intégralité depuis 1761.





## Le mythe du Bon Sauvage

**Les Sauvages, c'est ainsi que s'intitule la dernière entrée des Indes Galantes, ajoutée à l'opéra en 1736, afin d'en parfaire le tour des « nouveaux mondes ».**

**En effet, suite à la découverte du continent américain par Christophe Colomb en 1492, et aux grands voyages entrepris par des explorateurs tels que Vasco de Gama ou Magellan, les penseurs contemporains de ces découvertes, puis les philosophes des Lumières s'interrogent sur l'état de nature et sur le terme de « sauvage » (de selvaticus, habitant de la forêt en latin).**

**Le mythe du « bon sauvage » selon lequel l'Homme serait bon et heureux à l'état de nature, puis perverti par la civilisation, est né...**

**Le voici à travers trois textes de Montaigne, Rousseau et Voltaire, à lire en regard du célèbre rondeau «Forêts paisibles...»**

### Montaigne Les Essais

#### Livre I, chapitre XXXI Des Cannibales (1580)

Or je trouve, pour revenir à mon propos, qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à ce qu'on m'en a rapporté ; sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage ; comme de vrai, il semble que nous n'avons d'autre mire de la vérité et de la raison que l'exemple et l'idée des opinions et usances du pays où nous sommes.

Là est toujours la parfaite religion, la parfaite police, parfait et accompli usage de toutes choses. Ils sont sauvages, de même que nous appelons sauvages les fruits que nature, de soi et de son progrès ordinaire, a produits : là où, à la vérité, ce sont ceux que nous avons altérés par notre artifice, et détournés de l'ordre commun, que nous devrions appeler plutôt sauvages. En ceux-là sont vives et vigoureuses les vraies et plus utiles et naturelles vertus et propriétés, lesquelles nous avons abâtardies en ceux-cy, et les avons seulement accommodées au plaisir de notre goût corrompu.

Et si pourtant, la saveur même et délicatesse se trouve à notre goût excellente, à l'envi des nôtres, en divers fruits de ces contrées-là sans culture. Ce n'est pas raison que l'art gagne le point d'honneur de sur notre grande et puissante mère Nature. Nous avons tant rechargé la beauté et la richesse de ses ouvrages par nos inventions, que nous l'avons tout étouffée. Si est-ce que partout où sa pureté reluit, elle fait merveilleuse honte à nos vaines et frivoles entreprises.

### Rousseau

#### Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes (1755)

Tant que les hommes se contentèrent de leurs cabanes rustiques, tant qu'ils se bornèrent à coudre leurs habits de peaux avec des épines ou des arêtes, à se parer de plumes et de coquillages, à se peindre le corps de diverses couleurs, à perfectionner ou à embellir leurs arcs et leurs flèches, à tailler avec des pierres tranchantes quelques canots de pêcheurs ou quelques grossiers instruments de musique ; en un mot tant qu'ils ne s'appliquèrent qu'à des ouvrages qu'un seul pouvait faire, et qu'à des arts qui n'avaient pas besoin du concours de plusieurs mains, ils vécurent libres, sains, bons, et heureux autant qu'ils pouvaient l'être par leur nature, et continuèrent à jouir entre eux des douceurs d'un commerce indépendant : mais dès l'instant qu'un homme eut besoin du secours d'un autre ; dès qu'on s'aperçut qu'il était utile à un seul d'avoir des provisions pour deux, l'égalité disparut, la propriété s'introduisit, le travail devint nécessaire, et les vastes forêts se changèrent en des campagnes riantes qu'il fallut arroser de la sueur des hommes, et dans lesquelles on vit bientôt l'esclavage et la misère germer et croître avec les moissons.



## Voltaire

### Questions sur l'Encyclopédie, article « Homme » (1770)

Tous les hommes qu'on a découverts dans les pays les plus incultes et les plus affreux vivent en société comme les castors, les fourmis, les abeilles, et plusieurs autres espèces d'animaux. On n'a jamais vu de pays où ils vécut séparés, où le mâle ne se joignît à la femelle que par hasard, et l'abandonnât le moment après par dégoût ; où la mère méconnût ses enfants après les avoir élevés, où l'on vécut sans famille et sans société. Quelques mauvais plaisants ont abusé de leur esprit jusqu'au point de hasarder le paradoxe étonnant que l'homme est originairement fait pour vivre seul comme un loup-cervier, et que c'est la société qui a dépravé la nature. Autant voudrait-il dire que dans la mer les harengs sont originairement faits pour nager isolés, et que c'est par excès de corruption qu'ils passent en troupe de la mer Glaciale sur nos côtes ; qu'anciennement les grues volaient en l'air chacune à part, et que par une violation du droit naturel elles ont pris le parti de voyager en compagnie.

Chaque animal a son instinct, et l'instinct de l'homme, fortifié par la raison, le porte à la société comme au manger et au boire. Loin que le besoin de la société ait dégradé l'homme, c'est l'éloignement de la société qui le dégrade. Quiconque vivrait absolument seul perdrait bientôt la faculté de penser et de s'exprimer : il serait à charge de lui-même ; il ne parviendrait qu'à se métamorphoser en bête... (...) Le premier qui ayant enclos un terrain s'avisait de dire : « Ceci est à moi » et trouva assez de gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile. Que de crimes, de guerres, de meurtres, que de misères, que d'horreurs n'eût point épargné au genre humain celui qui arrachant les pieux ou comblant les fossés, eût crié à ses semblables : « Gardez-vous d'écouter cet imposteur, vous êtes perdus si vous oubliez que les fruits sont à tous, et que la terre n'est à personne. »

Ainsi, selon ce beau philosophe, un voleur, un destructeur aurait été le bienfaiteur du genre humain et il aurait fallu punir un honnête homme qui aurait dit à ses enfants : « Imitons notre voisin, il a enclos son champ, les bêtes ne viendront plus le ravager, son terrain deviendra plus fertile ; travaillons le nôtre comme il a travaillé le sien, il nous aidera et nous l'aiderons. Chaque famille cultivant son enclos, nous serons mieux nourris, plus sains, plus paisibles, moins malheureux. Nous tâcherons d'établir une justice distributive qui consolera notre pauvre espèce, et nous vaudrons mieux que les renards et les fouines à qui cet extravagant veut ressembler.



### Les Indes Galantes Danse des Sauvages

Forêts paisibles,  
Jamais un vain désir ne trouble ici nos cœurs.  
S'ils sont sensibles,  
Fortune, ce n'est pas au prix de tes faveurs.

(Chœur des sauvages) :  
Forêts paisibles,  
Jamais un vain désir ne trouble ici nos cœurs.  
S'ils sont sensibles,  
Fortune, ce n'est pas au prix de tes faveurs.

Dans nos retraites,  
Grandeur, ne viens jamais  
offrir de tes faux attraits !  
Ciel, tu les as faites  
pour l'innocence et pour la paix.

Jouissons dans nos asiles,  
Jouissons des biens tranquilles !  
Ah ! Peut-on être heureux,  
Quand on forme d'autres vœux ?

# Guide d'écoute

## OUVERTURE

Mise au point par Jean-Baptiste Lully comme introduction à ses œuvres scéniques et particulièrement ses tragédies en musique, l'ouverture dite « à la française » a connu un énorme succès aux XVIIe et XVIIIe siècles, auprès de la plupart des musiciens français et européens, tels que Purcell, Bach et Haendel (dont les opéras « très italiens » (opera seria) débute tous par une ouverture à la française.)

Cette forme musicale standardisée par Lully comprend trois sections ou parfois deux seulement comme c'est le cas ici :

- la première, solennelle et majestueuse, en notes « pointées »



(Ex.1, extrait de l'ouverture des Indes Galantes de J.P. Rameau)

- la seconde est un fugato\* plus rapide



(Ex.2, extrait de l'ouverture (suite) des Indes Galantes de J.P. Rameau)

- la troisième reprend, parfois modifiée, la section initiale

L'origine de cette forme remonterait au XVIe siècle, et de l'association de deux danses : pavane et gail-larde dont les caractères respectifs sont dans le même contraste.

## Scène 1, Hébé : « Vous, qui d'Hébé suivez les lois »

### HÉBÉ

Vous, qui d'Hébé suivez les lois,  
Venez, rassemblez-vous, accourez à ma voix!  
Vous chantez dès que l'aurore  
Éclaire ce beau séjour:  
Vous commencez avec le jour  
Les jeux brillants de Terpsichore;  
Les doux instants que vous donne l'Amour  
Vous sont plus chers encore.





Vous, qui d'Hé - bé sui-vez les lois, Ve - nez, ras-sem-blez - vous, accou - rez à ma voix!

ex.3, extrait de la partition des *Indes Galantes*, début de l'air d'Hébé

De manière générale, dans sa composition musicale, Rameau cherche à imiter le rythme de la langue française déclamée (ici, les mots sous les notes blanches, ou noires avec un point, sont longs, et les mots sous les notes avec un crochet sont courts).

Les croix placées au-dessus des notes sont des signes d'ornementations. Durant la période Baroque, les mélodies instrumentales ou vocales regorgeaient d'ornementations qui constituaient une véritable marque de fabrique stylistique. Considérés par le Dictionnaire de L'Académie française comme des *agrémens* (qui rend le chant plus agréable), les ornements sont l'ajouts de petites notes rapides dont le but est d'embellir la ligne musicale et de la rendre plus expressive. Elles sont « grâces, subtilités, douceurs, emportements et émotions complémentaires suscitées par la mélodie, l'harmonie et surtout par le texte. » (Abbé Duval)

Dans ses *Principes de Musique* (1736) Montéclair donne une idée précise sur la diversité de l'ornementation et l'extrême richesse de la musique baroque. « Il y a Dix huit agréments principaux dans le Chant : Le Coulé, Le Port de Voix, La Chûte, l'Accent, Le Tremblement, Le Pincé, Le Flatté, Le Balancement, Le Tour-de Gosier, Le Passage, La Diminution, La Coulade, Le Trait, Le Son filé, Le Son enflé, Le Son Diminué, Le Son glissé, et le Sanglot ».

### Scène 3, Bellone et chœur : « La Gloire vous appelle »

#### BELLONE

La Gloire vous appelle: écoutez ses trompettes ! Hâtez-vous, armez-vous, et devenez guerriers ! Quittez ces paisibles retraites ! Combattez, il est temps de cueillir des lauriers.



7

La Gloi - re vous ap - pel - le: é - cou - tez ses trom - pet - tes!

Le rythme de la mélodie de Bellone est ici aussi très proche de la déclamation (rappel : les mots sous les notes blanches sont longs et ceux sous les notes avec des crochets sont courts). L'évocation de la musique militaire est construite grâce aux rythmes très scandés et répétitifs, aux roulements de tambour et à la mélodie imitant les sauts de quarte et de quinte des trompettes naturelles utilisées dans les corps d'armée (trompette de cavalerie sans piston).

## Duo Amour, Hébé et chœur: « Traversez les plus vastes mers, volez Amours »

### L'AMOUR ET HÉBÉ

Traversez les plus vastes mers,  
Volez, volez, Amours, volez, volez!  
Portez vos armes et vos fers  
Sur le plus éloigné rivage!  
Est-il un cœur dans l'univers  
Qui ne vous doive son hommage?

### CHOEUR

Les Amours s'envolent pendant le chœur et se dispersent  
loin de l'Europe dans les différents climats de l'Inde.  
Traversez les plus vastes mers,  
Volez, volez, Amours, volez, Amours.  
Portez vos armes et vos fers  
Sur le plus éloigné rivage !

The image shows a musical score for two parts: 'L'Amour 220' and 'Hébé'. Both parts are in 3/4 time and G major. The lyrics are: 'Tra-ver - sez les plus vas-tes mers, Vo - lez,'. The score uses a 'figuralism' technique where the melody is written to sound like the words it represents. For example, the word 'Traversez' is written with a descending melodic line, and 'Volez' is written with an ascending melodic line. There are plus signs (+) above some notes in the 'Volez' section, indicating a specific rhythmic or melodic emphasis.

Les mots « Traversez » et « Volez » sont soutenus par un procédé d'écriture que l'on nomme *figuralisme*. Ce procédé d'écriture permet d'évoquer musicalement le sens du mot ou plus généralement d'une idée, d'une action ou d'un sentiment (ex : la mort sera représentée musicalement par une mélodie descendante si c'est vers les enfers ou montante si c'est vers le paradis).

## 1ère ENTRÉE – LE TURC GÉNÉREUX

### Scène I, Air Osman : « Il faut que l'amour s'envole »

#### OSMAN

(Récitatif) Ah! Que me faites-vous entendre?  
C'est trop m'accabler par vos pleurs,  
Cessez d'entretenir d'inutiles douleurs!

(Air) Il faut que l'amour s'envole,  
Dès qu'il voit partir l'espoir.  
A l'ennui la constance immole  
Le cœur qui s'en fait un devoir.  
Je vous quitte, belle Émilie.  
Songez que le noeud qui vous lie  
Vous cause chaque jour des tourments superflus!  
Vous aimez un objet que vous ne verrez plus. (Osman sort)

#### ÉMILIE

Que je ne verrai plus, barbare! ...  
Que me présage ce discours?  
Ah! Si de mon amant le trépas me sépare,  
Si mes yeux l'ont perdu, mon cœur le voit toujours.

**Osman**  
128

Il faut que l'a - mour s'en - vo - le, Dès qu'il voit par -

Notons ici le figuralisme musical sur le mot « s'envole » grâce à la gamme ascendante et à son saut de quarte final qu'exécute la voix d'Osman.

## Scène 2, Emilie et chœur : Tempeste, « La nuit couvre les cieux, quel funeste ravage »

### ÉMILIE

La nuit couvre les cieux!  
 Quel funeste ravage!  
 Vaste empire des mers où triomphe l'horreur,  
 Vous êtes la terrible image  
 Du trouble de mon coeur.  
 Des vents impétueux vous éprouvez la rage,  
 D'un juste désespoir j'éprouve la fureur.

### CHOEUR DES MATELOTS

La tempête continue avec la même violence.  
 Ciel! De plus d'une mort nous redoutons les coups!  
 Serons-nous embrasés par les feux du tonnerre?  
 Sous les ondes périrons-nous,  
 À l'aspect de la terre?

33 Tempeste  
Emilie

Pour imiter la tempête et l'orage, le martèlement de la pluie est représenté ici par l'orchestre grâce aux répétitions rapides des mêmes notes et les rafales de vent par les gammes ascendantes de la flûte (instrument à vent) dès la deuxième mesure.



## 2ème ENTRÉE – LES INCAS DU PÉROU

**Huascar et chœur : « Brillant soleil, jamais nos yeux »**

### HUASCAR

Brillant soleil, jamais nos yeux, dans ta carrière,  
N'ont vu tomber de noirs frimas,  
Et tu répands dans nos climats  
Ta plus éclatante lumière (bis).

### CHŒUR

Brillant soleil, jamais nos yeux, dans ta carrière,  
N'ont vu tomber de noirs frimas,  
Et tu répands dans nos climats  
Ta plus éclatante lumière (bis).

**Tremblement de terre, Chœur : « Dans les abîmes de la terre »**

### CHŒUR

Dans les abîmes de la terre,  
Les vents se déclarent la guerre.  
Les rochers embrasés s'élancent dans les airs,  
Et portent jusqu'aux cieux les flammes des enfers.

Musical notation for the Chœur part of 'Tremblement de terre'. The score is in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: 'Dans les a - - bi - - mes de la ter - - re,'. The melody features a prominent descending line, illustrating the 'figuralisme' mentioned in the text.

On peut facilement repérer ici le figuralisme utilisé par Rameau et faire le lien entre le mot «abîmes» et la grande descente de la ligne mélodique vers les extrémités graves de la voix.

## 3ème ENTRÉE – LES FLEURS, FÊTE PERSANE

**Entracte – Deuxième Rondeau pour les fleurs**

Musical notation for the Entracte – Deuxième Rondeau pour les fleurs. The score is in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'très doux'. The score is divided into two systems. The first system starts with the word 'Gratieux' and a '1' above the first measure. The second system starts with the number '11' above the first measure. The score includes various ornaments (marked with '+') and dynamic markings for 'Flutes' and 'Tous'. The bottom of the second system contains a series of rhythmic patterns: 6/4, #, 6+6, 6+, 6/8 #, 6, 7 4 #.

Rameau travaille le caractère « gratieux » annoncé au début de la partition par l'ajout d'une série d'Agréments notée ici par des croix et des notes en petite police, et par un tendre jeu d'écho entre les flutes et l'orchestre. Enfin, le balancement rythmique ternaire donne à la musique grâce et légèreté telle une danse délicate.

## Scène 4, Quatuor : « Tendre amour, que pour nous la chaîne dure »

**TACMAS, ZAÏRE, FATIME, ALI**

Tendre amour, que pour nous ta chaîne  
Dure à jamais !

*Tacmas*  
Tendre amour, que pour nous ta chaîne - - - - -

*Ali*  
Tendre a-

4 2 6 2 7 6 7 #

La grande expressivité de ce quatuor vient en partie du rapport entre la basse et le chant. Les légères dissonances dans l'harmonie (cf les retards des notes de la basse chiffrée 4/2 et 2) créent un « frottement » au sens propre (musical) comme au sens figuré (des amants). Puis le mot « chaîne » est traduit par Rameau grâce à cette longue enfilade de notes très mélodieuses et raffinées semblable à des maillons. De plus, ce motif cyclique descendant est construit de manière à pouvoir être reproduit sur toutes les notes de la gamme. Ainsi, lorsqu'il est chanté en canon par les autres voix, il devient alors un figuralisme des dernières paroles du texte «dure à jamais».

## 4ème ENTRÉE – LES SAUVAGES (Amérique)

**Zima et Adario , Duo des sauvages et chœur; « forêts paisibles »**

230 Quatrième Entrée - Scène VI

**133** Duo des Sauvages en Rondeau

137 *Zima*  
Fo-rêts pai - si - bles, fo-rêts pai - si - bles, Ja-mais un vain dé - sir ne

*Adario*  
fo-rêts pai - si - bles, Ja-mais un vain dé - sir ne

6 6 5 6 4

143

trou - ble i - ci nos coeurs. S'ils sont sen - si - bles, s'ils sont sen -

trou - ble i - ci nos coeurs. S'ils sont sen -

6 #

Rythme enjoué et saltatoire (cf les mouvements de la ligne de basse), mélodie simple reprise ensuite par le chœur, assurément c'est l'un des grands tubes de cet opéra-ballet qui est une synthèse des plus réussies de la fusion entre le chant et la danse.