

cité de la musique

Jean-Philippe Billarant

président du conseil d'administration

Brigitte Marger

directeur général

Figures de la passion – la nouvelle exposition temporaire présentée par le **musée de la musique** du 23 octobre au 20 janvier – explore la fascination ressentie par les artistes et théoriciens français de l'époque classique (1620-1740) pour l'expression et la codification des diverses passions humaines.

Pour inaugurer le cycle de concerts organisé en synergie avec l'exposition, la **cité de la musique** a demandé à William Christie d'imaginer un programme spécial rendant hommage au répertoire de la tragédie lyrique française des XVII^e et XVIII^e siècles. Véritable laboratoire des passions, l'opéra exalte en effet les mouvements de l'âme des grandes figures qu'il met en scène, de Médée, la magicienne criminelle par dépit, au couple Orphée et Eurydice que l'amour réunit... ou de Phèdre, languissant pour Hippolyte, à Jephthé et Idoménée, tous deux contraints de sacrifier leur progéniture. Rompus au langage des passions, Charpentier, Campra, Montéclair, Rameau et Gluck en traduisent admirablement les tourments et les délices.

Pour accompagner ce programme et éclairer les liens qui existent entre le programme de ce concert et l'exposition *Figures de la passion*, une rencontre avec William Christie, Martine Kaufmann et Frédéric Dassas, directeur du musée de la musique, est prévue le samedi 27 octobre à 18h30 dans l'amphithéâtre du musée (accès libre sur réservation).

**vendredi 26
et samedi
27 octobre - 20h**
salle des concerts

les passions de l'âme baroque

Marc-Antoine Charpentier

Médée (extrait)

Prélude à « Noires filles du Styx » (acte III, sc. 5)

Pierre Perrin

« *J'ai cru que la fin du poète lyrique était de donner lieu à une musique parfaite...* » (extrait du *Recueil de paroles de musique*, 1666)

Marc-Antoine Charpentier

Médée (extraits)

« *Qu'ay-je à résoudre encore ?* » (Jason, Créuse ; acte II, sc. 5)

« *Quel prix de mon amour* » (Médée ; acte III, sc. 3)

« *Quel feu dans mes veines s'allume* » (Créuse ; acte V, sc. 5)

« *Ah, Roi trop malheureux* » (Créuse, Jason ; acte V, sc. 6)

« *Elle est morte et je vis* » (Jason, Médée ; acte V, sc. 7)

« *C'est peu pour contenter* » (Jason, Médée ; acte V, sc. 8)

durée : 15 minutes

Bernard-Germain-Étienne Lacépède

« *Ne considérons les passions qu'en général ; formons-nous en une idée nette...* » (extrait de *La Poétique de la musique*, 1785)

Michel Pignolet de Montéclair

Jephthé [*Serment de Jephthé*]

« *Seigneurs, nos ennemis menacent nos rivages* » (Jephthé, Abdon ; acte I, sc. 6)

« *Qu'ay-je entendu ? Tout fuit...* » (Jephthé ; acte I, sc. 7)

Marche

durée : 6 minutes

Victor Bérard

« *Les agréments bien exécutés sont dans le chant ce que les figures habilement employées...* » (extrait de *L'Art du chant*, 1755)

André Campra

Idoménée (extraits)

Passacaille, Bourrées 1 & 2, Air « Gloire brillante » (Une Crétoise ; acte V, sc. 3)

« *Quel feu dans mon sein se rallume* » (Idamante, Ilione, Idoménée ; acte V, sc. 5)

durée : 13 minutes

entracte

Victor Bérard

« *Les paroles qui n'ont point de caractère marqué...* » (extrait de *L'Art du chant*, 1755)

Jean-Philippe Rameau

Les Boréades (extraits)*

Gavottes 1 & 2, Ariette « Un horizon serein » (Alphise ; acte I, sc. 4),

Contredanse en rondeau

durée : 11 minutes

Bernard-Germain-Étienne Lacépède

« *Le musicien qui devra représenter l'amour sur la scène tragique, devra toujours le...* » (extrait de *La Poétique de la musique*, 1785)

Jean-Philippe Rameau

Hippolyte et Aricie (extraits)**

« *Cruelle mère des amours* » (Phèdre ; acte III, sc. 1)

« *Eh bien ! Viendra-t-il en ces lieux* » (Phèdre, CEnone ; acte III, sc. 2)

« *Reine, sans l'ordre* » (Phèdre, CEnone, Hippolyte ; acte III, sc. 3)

« *Que vois-je ?* » (Phèdre, CEnone, Hippolyte, Thésée ; acte III, sc. 4)

« *Sur qui doit tomber ma colère ?* » (CEnone, Hippolyte, Thésée ; acte III, sc. 5)

« *Quoi ! Tout me fuit...* » (CEnone, Thésée ; acte III, sc. 6) « *De mon heureux retour...* » (Thésée ; acte III, sc. 7)

« *Pour l'auteur de mes jours...* » (Thésée ; acte III, sc. 8)

« *Quels biens !* », « *Frémissement des flots* » (Thésée ; acte III, sc. 9)

durée : 15 minutes

Jean-Jacques Rousseau

« *ACCENT - On ne trouve point de sang-froid le langage des passions, et c'est une vérité...* » (extrait du *Dictionnaire de musique*, 1764)

Christoph Willibald Gluck

Orphée et Eurydice (extraits)

« *Objet de mon amour* » (Orphée ; acte I, sc. 2)

« *Tendre Amour, que tes chaînes ont de charmes* » (Amour, Euridice, Orphée ; acte III, sc. 3)

durée : 7 minutes

durée du concert (entracte compris) : 1 heure 30 minutes

William Christie, direction

Cassandra Berthon, Stéphanie d'Oustrac, sopranos

Paul Agnew, ténor

Matthieu Lécroart, basse

Myriam Gevers, violon solo

Les Arts Florissants

François Beaulieu, narrateur

Vincent Boussard, conseiller dramaturgique

concerts enregistrés par *Radio France*

* *Les Boréades*, œuvre posthume de Jean-Philippe Rameau (1764) ; origine : manuscrit Bibliothèque nationale de France, Paris, Rés. Vmb Ms4 ; copyright Alain Villain-Éditions STIL Sarl, Paris, 1982, 1998 et 2001.

** *Hippolyte et Aricie* est édité par Gérard Billaudot.

Une rencontre avec William Christie, Martine Kaufmann et Frédéric Dassas, directeur du musée de la musique, est prévue le samedi 27 octobre à 18h30 dans l'amphithéâtre du musée (accès libre sur réservation). Cette rencontre éclairera les relations qui existent entre le programme de ce concert et l'exposition *Figures de la passion*.

les passions de l'âme baroque

Si dans toute l'Europe musicale l'opéra devient, au ^{xvii}e siècle, le plus somptueux miroir des passions humaines, l'expression de ces passions diffère selon les traditions nationales. Tandis qu'en Italie le *dramma per musica* se présente rapidement comme le principal genre théâtral, la tragédie en musique française, tardivement créée, se trouve dès son origine confrontée à l'imposant modèle de la tragédie classique. En effet, lorsqu'en 1673, avec *Cadmus et Hermione*, Jean-Baptiste Lully et son librettiste Philippe Quinault décident de transcender la nature pastorale et purement sentimentale des premiers essais lyriques parisiens pour les hisser vers un idéal tragique nouveau, Corneille s'apprête à renoncer à la scène et Racine a déjà livré une grande partie de ses chefs-d'œuvre. Créer un genre dramatique nouveau, une « tragédie mise en musique » selon le terme ambitieux qui apparaît alors sur les livrets, n'est pas un acte anodin dans le paysage littéraire très codifié du siècle de Louis XIV et va susciter nombre de débats.

La légende va cristalliser l'image d'un Lully allant puiser l'inspiration aux sources mêmes de l'idéal tragique classique, s'imprégnant à la Comédie française de la déclamation de la grande interprète racinienne, la Champmeslé, pour forger son propre récitatif. Ce mythe masque la nature initialement hétérogène de l'opéra français, l'importance des danses héritées du ballet de cour, la somptuosité des décors et des costumes, l'affluence des chœurs : tout ce spectacle du monde qui, dans la tragédie classique, n'atteint les princes enfermés dans leurs palais que par les échos assourdis des récits des messagers et des confidents, mais qui, dans la tragédie en musique, est montré avec complaisance sur la scène. Ce mythe masque encore d'autres différences essentielles, comme le dénouement heureux couronnant l'amour des héros, la mise en scène du merveilleux, l'alternance de scènes et de divertissements instaurant un autre rythme dramatique. Il masque surtout l'importance du modèle italien, car si le fondateur (sinon l'inventeur) de l'opéra français est natif de Florence, si le genre lui-même est né outre-monts trois quarts de siècle plus tôt, il faut nécessairement que

la tragédie en musique soit reçue en France comme l'émanation du Roi-Soleil, par l'entremise de Lully. Mais comme tous les mythes, celui-ci contient sa part de vérité, ne serait-ce que par son influence sur la réalité : la revendication d'un idéal tragique classique va inciter les musiciens, à la suite de Lully, à contenir dans les bornes du raisonnable la dimension spectaculaire, à user avec mesure et vraisemblance de l'illustration musicale, à concentrer l'intérêt sur une déclamation sobre, noble, épurée et sublime. Dans la vivacité des dialogues en récitatif comme dans la splendeur des grands airs-monologues, héros et héroïnes expriment leurs passions à travers une langue musicalisée, où le sonore renforce avec une discrète et secrète puissance la charge pathétique de vers toujours compréhensibles – jamais occultés, comme en Italie, par le jaillissement purement musical de la vocalise. Souvent ce sera l'orchestre, dans les airs, qui peindra l'état émotionnel du personnage, afin de libérer la simplicité sculpturale de la déclamation chantée.

Marc-Antoine Charpentier

Médée

Chaque compositeur d'opéras, après Lully, saura respecter le cadre dramatique et l'esthétique de la tragédie en musique, sans pour autant s'interdire de faire évoluer l'écriture musicale. Ainsi Marc-Antoine Charpentier, compositeur prolifique de musique religieuse, livre en 1693 un chef-d'œuvre très personnel avec sa *Médée*, sur un livret de Thomas Corneille. Pour rendre le caractère émouvant et terrible de la magicienne tuant ses propres enfants afin de punir Jason de son infidélité, pour peindre la mort de Créuse, sa rivale, et la violente confrontation finale où Médée se vante de ses crimes devant Jason éperdu avant de s'envoler sur un char tiré par des dragons, il fallait le style complexe et savant de Charpentier, sa riche harmonie influencée par l'art italien, son orchestration opulente et son écriture vocale souple et puissante.

Michel Pignolet de Montéclair

Jephté

L'unique tragédie en musique de Michel Pignolet de Montéclair, contrebassiste de l'Opéra et théoricien réputé, est exceptionnelle à bien des égards. Composée sur

un livret de l'abbé Pellegrin, *Jephté*, créée en 1732, est une tragédie biblique, fondée sur un épisode de l'Écriture. Au premier acte, au moment où les Israélites s'apprentent à combattre leurs ennemis ammonites, Jephté qui les guide promet de sacrifier la première personne qu'il rencontrera à son retour, pour peu que Dieu lui donne la victoire – sans imaginer qu'il s'agira de sa propre fille. Il part à la tête de ses troupes sur une marche guerrière. Si cette scène est proche de la Bible, la suite de la tragédie prendra des libertés avec l'Écriture : la fille de Jephté sera finalement sauvée par la miséricorde divine.

André Campra

Idoménée

Transposé dans le monde païen, l'argument d'*Idoménée* n'est pas éloigné de celui de *Jephté*. Cette tragédie en musique d'André Campra, sur un livret de Danchet, fut créée en 1712 et profondément remaniée en 1731, avant de servir de modèle à Mozart pour son opéra du même nom. Sauvé de la tempête par Neptune, Idoménée, roi de Crète, doit lui sacrifier son propre fils, Idamante. Idoménée croit apaiser le dieu marin en renonçant à la fois à son trône et à son amour au profit d'Idamante, mais la fête du couronnement est interrompue par Némésis qui surgit des enfers pour frapper Idoménée de folie. Le vieux roi, dans son délire, tue son fils et remplit ainsi contre son gré ses engagements envers Neptune. Le contraste entre la joie collective et la consommation du drame, la puissance de la déclamation d'Idoménée lors du dénouement tragique, font de cette scène l'une des plus émouvantes de l'opéra français.

Jean-Philippe Rameau

Hippolyte et Aricie

La relation étroite entre la tragédie en musique et son modèle dramatique est parfaitement illustrée par le premier opéra de Rameau, *Hippolyte et Aricie*, créé en 1733. Si le livret de Pellegrin se démarque de la *Phèdre* de Racine par une attention plus grande portée à l'intrigue amoureuse entre les deux personnages éponymes, le rôle de Phèdre offre à Rameau l'occasion d'écrire quelques-unes de ses plus belles pages. À l'acte III, la reine s'adresse à Vénus qui lui a infligé le

terrible amour incestueux qui la ronge, puis finit par avouer sa passion à Hippolyte dans une scène très proche de celle de Racine, interrompue elle aussi par l'irruption de Thésée (l'époux de Phèdre que l'on croyait mort et qui, sur la fausse dénonciation de la nourrice CEnone, va demander à Neptune de le venger de son fils). Le modèle racinien est tout proche, condensé à l'extrême pour entrer dans les limites d'un livret, mais la musique permet de compléter ce que l'expression verbale aurait de trop abrupt en renforçant le pathétique des situations par le soutien d'une harmonie savante et d'un orchestre coloré.

Les Boréades

Les tragédies en musique de Rameau ne sacrifient pas toujours à des passions aussi violentes et, souvent, le drame est coupé d'épisodes légers ou tendres qui relâchent la tension. Dans le premier acte de l'ultime ouvrage du musicien, *Les Boréades*, composé en 1763, une troupe costumée en Plaisirs et en Grâces danse d'élégantes gavottes et une vive contredanse, tandis qu'un air à roulades évoque les tempêtes marines avec plus de pittoresque que de frayeur.

Christoph Willibald

Gluck

Orphée et Eurydice

L'*Orphée* de Gluck marque un tournant dans l'histoire lyrique française. Cet opéra créé en italien à Vienne en 1762 est traduit et remanié pour Paris en 1774. La réforme gluckiste introduit une nouvelle sensibilité dans le style vocal de tradition italienne, mais le librettiste Calzabigi s'inspire des opéras français pour la rigueur de leur structure dramatique. La première grande déploration d'Orphée sur le tombeau d'Eurydice, appelant sa bien-aimée et ne récoltant que les échos assourdis de la nature compatissante, inaugure une ère nouvelle à l'Académie royale de Musique. Quant au trio final, réunissant Orphée, Eurydice et l'Amour (et repris d'une œuvre antérieure, *Paride e Elena*), il résume en ses deux parties contrastantes, le passage de l'angoisse des épreuves à la joie des retrouvailles.

Raphaëlle Legrand

**passions
dans le texte**

Au XVII^e siècle l'esprit d'analyse conduit philosophes et lettrés à définir scientifiquement les passions considérées comme des émotions de l'âme sensitive : Descartes écrit le traité des *Passions de l'âme*, Marin Cureau de la Chambre le *Caractère des passions*, et le peintre Le Brun donne des conférences illustrées de croquis censés exprimer les passions ou affections de l'âme. Le roman est le territoire des passions amoureuses que la tragédie ennoblit, le portait celui des passions intimes qui dévoilent le « caractère ». Tourments de l'âme ou « brèches de l'esprit » selon Baltasar Gracian, les passions vont trouver sur la scène lyrique un espace de représentation idéal.

Les extraits et les grands airs sélectionnés par William Christie sont accompagnés d'un choix de courts textes des XVII^e et XVIII^e évoquant l'expression des passions, tirés des écrits de l'abbé Pierre Perrin, poète et librettiste du XVIII^e, cofondateur en 1669 sur privilège de Louis XIV des « Académies d'opéra en France » ; de Victor Bérard, haute-contre à l'opéra de Paris qui rendit public en 1775 le traité *L'Art du chant* dédié à Madame de Pompadour ; du comte de Lacépède, homme de science et compositeur qui publia en 1785 un monumental ouvrage intitulé la *Poétique de la musique* ; ainsi que de Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique*. Au-delà de la richesse documentaire de ces extraits, il nous a paru important de donner à entendre cette langue française des XVII^e et XVIII^e siècles si étroitement liée à la naissance et au développement d'une expression lyrique française originale.

Vincent Boussard

William Christie - Les Arts Florissants

Vous, où j'ai tant trouvé de sensibles attraits,
Doux repos, quittez-moi, ne revenez jamais.

Jason

De la tranquillité doit-on se mettre en peine,
Quand on sent un trouble si doux ?

Créuse

J'en jouirais encore sans vous.

Jason

Contre l'Amour la résistance est vaine,
Goûtons l'heureux plaisir de perdre cette paix.

Créuse

Doux repos, quittez-moi, ne revenez jamais.

Ensemble

Goûtons l'heureux plaisir de perdre cette paix.
Doux repos, quittez-nous, ne revenez jamais.

Créuse

Médée eut sur votre âme un souverain empire,
L'Amour lui soumettait toutes vos volontés ;
Pour rallumer vos feux la pitié peut suffire,
Quel désespoir si vous la regrettez.

Jason

Oronte vous adore, il viendra vous le dire,
L'Amour tiendra sur vous ses regards arrêtés ;
Ses soupirs vous pourront parler de son martyre,
Quel désespoir si vous les écoutez !

Créuse

Quand son amour serait extrême,
Vous n'avez rien à redouter :
Dans le temps même
Que je paraissais l'écouter,
Mes yeux vous diront je vous aime.

Jason (*seul puis ensemble*)

Ah ! Disons-le cent fois dans les tendres désirs
Que le sincère amour inspire,
On ne saurait assez le dire.
Le plaisir d'être aimé passe tous les plaisirs.

acte III, scène 3

Médée

Quel prix de son amour, quel fruit de mes forfaits,
Il craint des pleurs qu'il m'oblige à répandre
Insensible au feu le plus tendre
Qu'on ait vu s'allumer jamais ;

Pierre Perrin

« J'ai cru que la fin du poète lyrique était de donner lieu à une musique parfaite et accomplie, qui, pour enlever l'homme tout entier, touchât en même temps, l'oreille, l'esprit et le cœur : l'oreille par un beau son, résultant tant des paroles que de la musique, l'esprit par un beau discours et par une belle composition de musique bien entreprise et bien raisonnée, et le cœur en excitant en lui une émotion de tendresse.

Sur ce pied, j'ai taché de faire mon discours de musique beau, propre au chant et pathétique : et dans cette vue j'en ai toujours choisi la matière dans les passions tendres qui touchent le cœur par sympathie d'une passion pareille, d'amour ou de haine, de crainte ou de désir, de colère, de pitié, de merveille... »

in *Recueil de paroles de musique* (1666)

Marc-Antoine Charpentier

Médée

acte II, scène 5

Jason

Qu'ai-je à résoudre encore ?
Il faut vivre pour vous.
Est-il un plus grand avantage
Que de borner mes souhaits les plus doux
À rendre à vos beautés un éternel hommage ?
Plus je vous vois, plus je me sens charmé,
À mon amour mon cœur ne peut suffire.
Quand on aime ardemment quel plaisir d'être
[aimé !

Quel triomphe de l'oser dire !

Créuse

Pour régner partout à son choix
L'impérieux amour ne respecte personne.

Jason

Il faut faire ce qu'il ordonne,
Le vrai bonheur est de suivre ses lois.

Créuse

Avant que de vous voir mon cœur était tranquille,
Et quand vous en troublez la paix
Je sens qu'à mon bonheur la perte est inutile ;

Quand mes soupirs peuvent suspendre
L'injustice de ses projets ;
Il fuit pour ne pas les entendre.
J'ai forcé devant lui cent monstres à se rendre,
Dans mon cœur où régnait une tranquille paix.
Toujours prompte à tout entreprendre
J'ai su de la nature effacer tous les traits,
Les mouvements du sang ont voulu me sur-
[prendre,

J'ai fait gloire de m'en défendre,
Et l'oubli des serments que cent fois il m'a faits ;
L'engagement nouveau que l'amour lui fait
[prendre,

L'éloignement, l'exil, sont les tristes effets
De l'hommage éternel que j'en devais attendre ;
Quel prix d'amour, quel fruit de mes forfaits !

acte V, scène 5

Créuse

Quel feu dans mes veines s'allume !
Quel poison dont l'ardeur tout à coup me
[consume,

Dans cette robe était caché,
Soutenez-moi, je n'en puis plus, je tremble,
Je brûle, sur mon corps un brasier attaché
Me fait souffrir mille tourments ensemble,
Mon mal est sans remède, à quoi servent ces
[pleurs ?
Rien ne peut soulager l'excès de mes douleurs.

acte V, scène 6

Jason

Ah ! Roi trop malheureux !
Mais, ô Ciel la Princesse paraît mourante entre
[vos bras.
Qui la met dans cette faiblesse ?

Créuse

Approchez-vous Jason, ne m'abandonnez pas.
Mon père est mort, je vais mourir moi-même,
Je périr par les traits que Médée a formés.
Mille poisons dans sa robe enfermés,
Par une violence extrême
Vous ôte ce que vous aimez.
Ce que j'endure est incroyable,
Mais au moins j'ai de quoi rendre grâce aux Dieux.
Que sa fureur impitoyable
Me laisse la douceur de mourir à vos yeux.

Jason

Appelez-vous douceur un effet de sa rage ?
De cet affreux spectacle elle a su la rigueur.
Pouvait-elle mettre en usage un supplice
Plus propre à m'arracher le cœur ?

Jason, Créuse

Hélas ! Près d'être unis par les plus douces chaînes
Faut-il nous voir séparés à jamais ?

Créuse

Peut-on rien ajouter à l'excès de ma peine ?

Jason

Peut-on lancer sur moi de plus terribles traits ?

Créuse

Mais déjà de la mort les horreurs me saisissent,
Je perds la voix,
Mes forces s'affaiblissent,
C'en est fait, j'expire, je meurs.

acte V, scène 7

Jason

Elle est morte et je vis, courons à la vengeance,
Pour être en liberté de renoncer au jour,
La perte de Médée est due à mon amour,
Quel supplice assez grand peut expier l'offense ?
Mais par quel effet de son Art ?

Médée

C'est peu pour contenter la douleur qui te presse
D'avoir à venger la Princesse,
Venge encore tes Enfants,
Ce funeste poignard les a ravés à ta tendresse.

Jason

Ah ! Barbare !

Médée

Infidèle, après ta trahison
Ai-je dû voir mes fils dans les fils de Jason.

Jason

Ne crois pas échapper au transport qui m'anime,
Pour te punir j'irai jusqu'aux Enfers.

Médée

Ton désespoir choisit mal sa victime,

Que pourra-t-il, puisque les Aïrs
Sont pour moi des chemins ouverts ?

Jason

Ah ! Le ciel qui toujours protégea l'innocence...

Médée

Adieu Jason, j'ai rempli ma vengeance,
Voyant Corinthe en feu [et] ces Palais embrasés,
Pleure à jamais les maux que ta flamme a causés.

Bernard-Germain-Étienne Lacépède

« Ne considérons encore les passions qu'en général ; formons-nous en une idée nette, avant de parler de la manière de les peindre. Qu'est-ce que les passions ? Toute affection de notre âme qui l'ôte de son état naturel, qui l'émeut, qui la réjouit, l'attriste, l'enflamme, etc., est un sentiment : lorsque ce sentiment dure pendant un certain temps, ou pour mieux dire, lorsque plusieurs sentiments semblables se succèdent presque sans interruption, une passion est allumée. Comment la représenter ? Comme on peindrait un des sentiments qui la composent. Mais comment représenter un sentiment ? (...) Il faut, premièrement, avoir recours au chant. La nature n'a-t-elle pas toujours destiné quelque cri, quelque son particulier, à être le signe des affections ? Il faut l'employer de préférence (...). Un chant ainsi composé exprimera nécessairement le sentiment qu'on voudra peindre, il en réveillera l'idée, il en fera même passer tous les feux dans l'âme des spectateurs, il les émouvra de même que les cris, les sanglots d'un homme qui se plaint amèrement nous touchent et nous déchirent.

Mais le musicien n'atteindra pas véritablement à son but, s'il se contente de montrer dans son chant, la peinture du sentiment qu'il veut représenter ; il faut encore que cette peinture soit agréable à l'âme, qu'elle ne la révolte jamais (...). Le musicien se servira aussi des accompagnements pour peindre tous les accessoires du sentiment, comme la démarche plus ou moins précipitée, les gestes violents, les larmes, les sanglots, les battements de cœur. »

in *La Poétique de la musique* (1785) (p. 183-186)

Michel Pignolet de Montéclair

Jephté

acte I, scène 6

Abdon

Seigneur, nos ennemis menacent nos rivages ;
Les flots ne sont pour eux que de faibles remparts ;
Fiers de leurs premiers avantages,
Ils nous pressent de toutes parts.
Tout le camp est troublé, tout s'alarme, tout tremble ;
On ne voit plus que chefs et que soldats épars.

Jephté

Ciel ! C'est assez : allez ; que sous mes étendards
La Trompette sacrée, à l'instant, les rassemble.

acte I, scène 7

Jephté

Qu'ai-je entendu ? Tout fuit, tout est glacé d'effroi !
Seigneur, arme mon bras de ton pouvoir suprême ;
Il y va de ta gloire même ;
Jephté ne combat que pour toi.
Eh quoi ? Diraient enfin ces Peuples de la terre,
Chez qui ton nom terrible est cent fois parvenu,
Ce Dieu si grand, ce Dieu plus craint que le tonnerre,
Ce Dieu des autres Dieux, qu'est-il donc devenu ?
Mais tu n'as point changé ; c'est ton Peuple
[qui change ;

J'apprends que sous tes lois à regret il se range ;
Eh bien tu seras apaisé ;
Ce n'est que par du sang qu'il faut que je te venge
Du sang que l'on t'a refusé.
Dieu d'Israël, Dieu que j'adore,
Ton zèle en ce moment m'embrase, me dévore.
Grand Dieu ! Sois attentif au serment que je fais.
Contre tes Ennemis, si je soutiens ta gloire,
Le premier qu'à mes yeux offrira mon palais,
Sera sur tes autels le prix de ma victoire :
Je jure de te l'immoler ;
C'est à toi de choisir le sang qui doit couler.
Que vois-je ? Quel heureux présage !
Le ciel a reçu mon serment ;
Jourdain, c'est pour répondre à mon empressement,
Qu'au travers de tes flots tu m'ouvres un passage.

Victor Bérard

« Les agréments bien exécutés sont dans le chant, ce que les figures habilement employées sont dans l'éloquence : c'est par elles qu'un grand orateur remue à son gré les cœurs, les pousse là où il veut, et qu'il y jette successivement toutes les passions : les agréments produisent les mêmes effets dans le chant. Pour peu qu'on réfléchisse sur leurs différents caractères de force, d'énergie, de douceur, d'aménité et de tendresse, on sera forcé de convenir que dans la bouche d'un bon chanteur, ils sont très propres à affecter puissamment l'âme, qu'ôter au chant ses agréments, ce serait lui ôter la plus belle partie de son être. J'appelle de la vérité des réflexions que je viens de faire au jugement du sens intime : lorsque les agréments sont parfaitement exécutés, ils semblent emprunter des organes et de l'art de ceux qui chantent, un caractère d'harmonie et de passion : l'oreille est délicieusement flattée, et le cœur violemment ému est entraîné dans des passions différentes, ou bien il passe à divers degrés de la même passion. Il est réservé aux esprits fins et au sentiment délicat, de démêler les nuances dont je viens de parler : c'est pourquoi l'on aurait tort de définir un bon chanteur, un être qui a des poumons, un gosier, une bouche et des oreilles bien organisées. Il faut de plus qu'il pense et qu'il sente. »

in *L'Art du chant*, dédié à Madame de Pompadour (1755) (pages 136-138, chapitre VII « Avantage des Agréments bien exécutés »)

André Campra

Idoménée

acte V, scène 3

Une Crétoise

Gloire brillante,
Charmants Plaisirs,
De deux cœurs amoureux vous couronnez l'attente,
Augmentez leurs désirs.
Que la Paix qui succède à de tristes soupirs
Rende leur flamme plus constante.
Gloire brillante,
Charmants plaisirs,
De deux cœurs amoureux vous couronnez l'attente,
Augmentez leurs désirs.

acte V, scène 5

Idoménée

Quel feu dans mon sein se rallume !
Quel trouble renaissant ! Quel poison me consume !
Où suis-je ? Quels objets à mes yeux sont offerts ?
Ce trône est renversé ! Quels éclairs ! Le tonnerre
Éclate dans les airs !...
D'un coup de son trident Neptune ouvre la terre !.
Dieu Cruel, régnes-tu jusques dans les Enfers ?
Tu fais sortir les Euménides !...
Je vois leurs troupes parricides !
Quels serpents ! Quels flambeaux !
Quels sifflements ! Quels feux !
Filles du Styx, soyez mes guides,
Je vous suis, je ressens tous vos transports affreux.

Idamante

Ô Ciel ! Que sa peine finisse.

Idoménée

Quel pouvoir m'a conduit sur ce bord écarté ?
Pour calmer Neptune irrité,
Je vois tous les apprêts d'un pompeux sacrifice !
J'aperçois la victime, on la pare de fleurs...
Ministres, arrêtez : c'est à moi de réparer
Ce sang qui va des Dieux apaiser les fureurs.
Qu'elle expire, c'est trop attendre...

Ilione, à Idamante

Ah ! Fuyez cher Amant...

Idoménée

De peur du coup mortel,
La victime tremblante échappe de l'autel !
Tu fuis en vain....

Ilione

Arrête...Ô fureur inhumaine,

Idoménée

Les Dieux calment leur haine.
Mon trouble est dissipé : que l'on cherche mon fils.
Quel fer ? Quelle furie en mes mains l'a remis ?
Je sens une frayeur soudaine !
(à Ilione) Je vous revois...

Ilione

Cruel, quel crime as-tu commis ?
Vois ton fils...

Idoménée

Qu'ai-je fait ! Que vois-je ! Il faut le suivre,
Il faut... Ah ! Laissez-moi, pourquoi me secourir ?

Je crains les chaînes qu'ils préparent,
Et sous des nœuds de fleurs
Je ne vois que des fers.

Bernard-Germain-Étienne Lacépède

« Le musicien qui devra représenter l'amour sur la scène tragique, devra toujours le peindre en grand, (...) toujours produisant de grands événements, toujours allumant des flammes dévorantes, toujours à la tête des grandes vertus, ou toujours suivi de grands crimes. Que ce sentiment ne paraisse pas sur la scène s'il ne doit y régner ; et de tous les théâtres, c'est surtout sur le théâtre tragique qu'il ne doit jouer que le premier rôle. Que le musicien renforce donc les traits qu'il peut employer, lorsqu'il voudra peindre cette passion : que pour la représenter, il mêle l'expression de la joie avec celle de l'inquiétude, qu'il y joigne le tableau de l'amitié, et quelquefois même celui de la pitié : qu'il répande au milieu de ces expressions, celle de la crainte, du trouble, de l'horreur, de la fureur, de la terreur même. (...) Qu'au milieu de ces peintures, paraisse celle de la jalousie, de la douleur, de la rage, du désespoir, compagnons trop inséparables de cette passion terrible et funeste. »

in *La Poétique de la musique* (1785) (p. 224-225 « L'amour... »)

Jean-Philippe Rameau

Hippolyte et Aricie

acte III, scène 1

Phèdre

Cruelle mère des amours,
Ta vengeance a perdu ma trop coupable race ;
N'en suspendras-tu point le cours ?
Ah ! Du moins, à tes yeux, que Phèdre trouve
[grâce.

Je ne te reproche plus rien,
Si tu rends à mes vœux Hippolyte sensible.
Mes feux me font horreur ; mais mon crime est
[le tien ;
Tu dois cesser d'être inflexible.

Ilione

Pour le punir, laissez-le vivre,
C'est à moi seule de mourir.

Victor Bérard

« Les paroles qui n'ont point de caractère marqué, c'est à dire qui signifient des choses indifférentes, n'exigent qu'une prononciation naturelle : cette règle s'étend à presque tous les vers destinés à préparer les scènes ou à les lier entre elles. (...) Quand les paroles représentent les divers degrés d'accroissement d'une passion, la prononciation doit devenir plus dure, ou plus douce, plus obscure ou plus claire par degrés : quand elles expriment le passage d'une passion à une autre opposée, comme de la tristesse à la joie, une prononciation douce et claire doit succéder à une prononciation dure et obscure : quand les paroles peignent le passage d'une passion à une autre passion analogue, par exemple de l'amitié à l'amour, on doit adoucir et éclaircir par degrés presque insensibles la prononciation ; quand elle représente une passion qui a les airs d'une autre passion, comme un espoir inquiet, il doit régner dans la prononciation un certain mélange de dureté, et de douceur, d'obscurité, et de clarté. (...) Les diverses prononciations sont très propres à exprimer vivement certains bruits, ou certaines passions qu'elles se proposent d'imiter (...) Elles sont dans le chant ce que les couleurs sont dans la peinture : (...) la source d'une infinité de plaisirs qui ont leurs racines dans l'imitation de la nature. »

in *L'Art du chant*, dédié à Madame de Pompadour (1755) (p. 75-76, chap. VI et VII « Les paroles... »)

Jean-Philippe Rameau

Les Boréades

acte I, scène 4

Alphise

Un horizon serein, le doux calme des airs
Invitent à voguer sur l'onde,
Tout à coup le vent gronde
Il amène l'orage et soulève les mers
Par l'attrait des biens les plus chers.
C'est ainsi que l'amour et l'hymen nous égarent.

acte III, scène 2

Phèdre

Eh bien ! Viendra-t-il en ces lieux,
Ce fatal ennemi que, malgré moi, j'adore ?

Œnone

Hippolyte bientôt va paraître à vos yeux.

Phèdre

Je tremble ; à quel aveu l'ardeur qui me dévore,
Au mépris de ma gloire, enfin, va me forcer ?
Il vient, Dieux, par où commencer ?

acte III, scène 3

Hippolyte

Reine, sans l'ordre exprès qui dans ces lieux
[m'appelle,
Quand le ciel vous ravit un époux glorieux,
Je respecterais trop votre douleur mortelle,
Pour vous montrer encor un objet odieux.

Phèdre

Vous, l'objet de ma haine ? Ô ciel ! Quelle injustice !
J'ai su d'une ennemie affecter la rigueur ;
Mais enfin, il est temps que je vous éclaircisse.
Hélas ! Si vous croyez que Phèdre vous haisse,
Que vous connaissez mal son cœur !

Hippolyte

Qu'entends-je ? À mes désirs Phèdre n'est
[plus contraire !
Ah ! Les plus tendres soins de votre auguste époux
Dans mon cœur désormais vont revivre pour vous.

Phèdre

Quoi ? Prince...

Hippolyte

À votre fils je tiendrai lieu de père ;
J'affermirai son trône, et j'en donne ma foi.

Phèdre

Vous pourriez jusque-là vous attendre pour moi ?
C'en est trop ; et le trône, et le fils, et la mère,
Je range tout sous votre loi.

Hippolyte

Non ! Dans l'art de régner je l'instruirai moi-même ;
Je ne compte pour rien l'éclat de la grandeur.
Aricie est tout ce que j'aime,

Et si je veux régner, ce n'est que sur son cœur.

Phèdre

Que dites-vous ?

(à part)

Ô ciel ! Quelle était mon erreur !
Malgré mon trône offert, vous aimez Aricie !

Hippolyte

Quoi ! Votre haine encor n'est donc pas adoucie ?

Phèdre

Tremblez, craignez pour elle un courroux éclatant !
Je ne la hais jamais tant.

Phèdre

Ma fureur va tout entreprendre
Contre des jours trop odieux.
Je ne hais rien tant sous les cieux
Que le sang que je veux répandre.

Hippolyte

Gardez-vous de rien entreprendre
Contre des jours si précieux !
Rien ne m'est si cher sous les cieux
Que le sang que je veux défendre.
Mais, pour l'objet de mon amour,
Qui peut vous inspirer cette haine fatale ?

Phèdre

Elle a trop su te plaire ; elle en perdra le jour ;
Puis-je avec trop d'ardeur immoler ma rivale ?

Hippolyte

Votre rivale ! Je frémis,
Thésée est votre époux, et vous aimez son fils ?
Ah ! je me sens glacé d'une horreur sans égale.
Terribles ennemis des perfides humains,
Dieux si prompts autrefois à les réduire en poudre,
Qu'attendez-vous ? Lancez la foudre.
Qui la retient entre vos mains ?

Phèdre

Ah ! Cesse par tes vœux d'allumer le tonnerre.
Éclate, éveille-toi, sors d'un honteux repos ;
Rends-toi digne fils d'un héros
Qui de monstres sans nombre a délivré la terre ;
Il n'en est échappé qu'un seul à sa fureur ;
Frappe ! Ce monstre est dans mon cœur.

Hippolyte

Grand Dieux !

Phèdre

Tu balances encore !
Étouffe dans mon sang un amour que j'abhorre.
Je ne puis obtenir ce funeste secours !
Cruel, quelle rigueur extrême !
Tu me hais autant que je t'aime ;
Mais, pour trancher mes tristes jours
Je n'ai besoin que de moi-même,
Donne...

Hippolyte

Que faites-vous ?

Phèdre

Tu m'arraches ce fer !

acte III, scène 4

Thésée

Que vois-je ? Quel affreux spectacle !

Hippolyte

Mon père !

Phèdre

Mon époux !

Thésée

Ô trop fatal oracle !
Je trouve les malheurs que m'a prédits l'Enfer.
(à Phèdre)
Reine, dévoilez-moi cet odieux mystère !

Phèdre (à Thésée)

N'approchez plus de moi ; l'amour est outragé,
Que l'amour soit vengé.

acte III, scène 5

Thésée

Sur qui doit tomber ma colère ?
Parlez, mon fils, parlez ; nommez le criminel !

Hippolyte

Seigneur...

(à part)

Dieux ! Que vais-je lui dire ?

(à Thésée)

Permettez que je me retire ;
Ou plutôt, que j'obtienne un exil éternel.

acte III, scène 6

Thésée

Quoi ! Tout me fuit, tout m'abandonne !
Mon épouse, mon fils.
(à Œnone)

Ciel, demeurez, Œnone ;
C'est à vous seule à m'éclairer
Sur la trahison la plus noire.

Œnone (à part)

Ah ! Sauvons de la reine et les jours et la gloire !
(à Thésée)

Un désespoir affreux... Pouvez-vous l'ignorer ?
Vous n'en avez été qu'un témoin trop fidèle.
Je n'ose accuser votre fils ;
Mais, la Reine... Seigneur, ce fer armé contre elle
Ne vous en a que trop appris.

Thésée

Dieux ! Achève !

Œnone

Un amour funeste...

Thésée

C'en est assez ; épargne-moi le reste.

acte III, scène 7

Thésée

De mon heureux retour, au Dieu des vastes mers,
Mes peuples viennent rendre grâce ;
Et je voudrais encore être dans les Enfers.
Cachons-leur avec soin les crimes de ma race,
Et sous un front serein déguisons nos revers.

acte III, scène 8

Thésée

Pour l'auteur de mes jours j'aime à voir votre zèle ;
Puisse-t-il à jamais sur un peuple fidèle
Répandre tous les biens qu'il daigne m'accorder !
Mais, allez ; en secret il faut que je l'implore ;
Le sort qui me poursuit fait qu'il me reste encore
D'autres biens à lui demander.

acte III, scène 9

Thésée

Quels biens ! Je frémis quand j'y pense,
Si c'en est un que la vengeance,
Qu'elle va coûter à mon cœur !
À punir un ingrat d'où vient que je balance ?
Quoi ! Ce sang qu'il trahit me parle en sa faveur !
Non, non, dans un fils si coupable,
Je ne vois qu'un monstre effroyable ;
Qu'il ne trouve en moi qu'un vengeur.

Frémissement des flots.

Thésée

Mais, de courroux l'onde s'agite ;
Tremble ! Tu vas périr, trop coupable Hippolyte.
Le sang a beau crier ; je n'entends plus sa voix :
Tout s'apprête à venger une injure mortelle ;
Neptune me sera fidèle,
C'est aux Dieux à venger les rois !

Jean-Jacques Rousseau

ACCENT

« On ne trouve point de sang-froid le langage des passions, et c'est une vérité rebattue qu'il faut être ému soi-même pour émouvoir les autres. Rien ne peut donc suppléer dans la recherche de l'accent pathétique à ce génie qui réveille à volonté tous les sentiments, et il n'y a d'autre art en cette partie que d'allumer en son propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. (Voyez GÉNIE) »

GÉNIE

« Le Génie du musicien soumet l'Univers entier à son art. Il peint tous les tableaux par des sons ; il fait parler le silence même ; il rend les idées par des sentiments, les sentiments par des accents ; et les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes ; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris ; il brûle sans cesse et ne se consume jamais. Il exprime avec chaleur les frimas et les glaces ; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'âme ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, et qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir. »

[ACCENT] « Est-il question de l'accent rationnel : l'Art a tout aussi peu de prise pour le saïr, par la raison qu'on n'apprend point à entendre à des sourds. Il faut avouer aussi que cet accent est moins que les autres du ressort de la Musique, parce qu'elle est bien plus le langage des sens que celui de l'esprit. Donnez donc au Musicien beaucoup d'images ou de sentiments et peu de simples idées à rendre : car il n'y a que les passions qui chantent ; l'entendement ne fait que parler. »

in *Le Dictionnaire de musique* (1764)

Christoph Willibald Gluck

Orphée et Eurydice

acte I, scène 2

Orphée

air

Objet de mon amour,
Je te demande au jour
Avant l'aurore ;
Et quand le jour s'enfuit,
Ma voix pendant la nuit
T'appelle encore.

récit

Eurydice, Eurydice ! Ombre chère,
Ah, dans quels lieux es-tu ?
Ton époux gémissant, interdit, éperdu
Te demande sans cesse à la nature entière.
Les vents hélas emportent sa prière !

air

Accablé de regrets,
Je parcours des forêts
La vaste enceinte.
Touché de mon destin,
Écho répète en vain
Ma triste plainte.

récit

Eurydice, Eurydice ! De ce doux nom
Tout retentit, ces bois, ces rochers, ce vallon ;
Sur ces troncs dépouillés, sur l'écorce naissante,
On lit ce mot gravé par une main tremblante !
Eurydice n'est plus, et je respire encore !
Dieux, rendez-lui la vie ou donnez-moi la mort !

air

Plein de trouble et d'effroi
Que de maux loin de toi
Mon cœur endure ;
Témoin de mes malheurs,
Sensible à ma douleur,
L'onde murmure.

récit

Divinités de l'Achéron,
Ministres redoutés de l'empire des Ombres,
Vous qui dans les demeures sombres
Faites exécuter les arrêts de Pluton,
Vous que n'attendrit point la beauté, la jeunesse,
Vous m'avez enlevé l'objet de ma tendresse.
Oh cruel souvenir !
Eh quoi ! Les grâces de son âge
Du sort le plus affreux n'ont pu la garantir ?
Implacables tyrans, je veux vous la ravir !
Je saurai pénétrer jusqu'au sombre rivage.
Mes accents douloureux fléchiront vos rigueurs.
Je me sens assez de courage
Pour braver toutes vos fureurs.

acte III, scène 2

trio

Eurydice

Tendre amour, que tes chaînes
Ont de charmes pour nos cœurs.

Orphée

Tendre amour, à tes peines
Que tu mêles de douceur.

L'Amour

Je dédommage tous les cœurs
Par un instant de mes faveurs.

Eurydice

Tendre amour, que tes chaînes
Ont de charmes pour nos cœurs.

Orphée

Tendre amour, à tes peines
Que tu mêles de douceur.

L'Amour

Que l'ardeur qui vous enflamme
Toujours règne dans votre âme.
Ne craignez plus mes rigueurs
Que l'ardeur qui vous enflamme, etc.

Eurydice, Orphée

Quels transports et quel délire
Ô tendre amour, ta faveur nous inspire.
Célébrons pour jamais tes bienfaits, etc.

L'Amour

Célébrez pour jamais mes bienfaits, etc.

Pour le confort du lecteur, l'orthographe des textes a été modernisée.

biographies

William Christie

Claveciniste, chef d'orchestre, musicologue et enseignant, William Christie est l'artisan d'une des plus remarquables aventures musicales de ces vingt dernières années : pionnier de la redécouverte, en France, de la musique baroque, il a notamment révélé à un public de plus en plus large le répertoire français des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles. La carrière de ce natif de Buffalo (État de New York), formé à Harvard et à Yale, installé en France depuis 1971, a pris un tournant décisif quand il a fondé en 1979 Les Arts Florissants. À la tête de cet ensemble instrumental et vocal, William Christie a imposé très vite, au concert et sur les scènes d'opéra, une griffe très personnelle de musicien / homme de théâtre, renouvelant l'interprétation d'un répertoire jusqu'alors largement négligé ou oublié. C'est en 1987 qu'il a connu une véritable consécration publique avec la création d'*Atys* de Lully à l'Opéra-Comique, production qui a ensuite triomphé sur de nombreuses scènes internationales. Sa prédilection

pour le baroque français ne s'est jamais démentie. De Charpentier à Rameau, en passant par Couperin, Mondonville, Campra ou Montéclair, il est le maître incontesté de la tragédie-lyrique comme de l'opéra-ballet, du motet français comme de la musique de cour. Mais son attachement à la musique française ne l'empêche pas d'explorer d'autres répertoires européens : nombre de ses interprétations de la musique italienne (Monteverdi, Rossi, Scarlatti) ont fait date, et il aborde avec autant de bonheur Purcell, Händel que Mozart. Son abondante production discographique (plus de 70 enregistrements couronnés de nombreux prix et distinctions en France et à l'étranger) chez Harmonia Mundi puis Erato-Warner Classics, en exclusivité depuis 1994, en témoigne. Sa production lyrique se poursuit sur un rythme très soutenu et ses collaborations avec de grands noms de la mise en scène de théâtre et d'opéra (Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Jorge Lavelli, Graham Vick, Adrian Noble, Andrei Serban...) font chaque fois figure d'événement : à l'Opéra

de Paris (*Hippolyte et Aricie* en 1996, *Les Indes galantes* et *Alcina* en 1999), au Théâtre de Caen (*Médée* en 1993), à l'Opéra du Rhin (*L'Enlèvement au sérail* en 1993), au Théâtre du Châtelet (*King Arthur* en 1995) ou au Festival d'Aix-en-Provence, où Les Arts Florissants ont présenté de nombreux spectacles dont *Castor et Pollux* (1991), *Fairy Queen* (1992), *La Flûte enchantée* (1994), *Orlando* (1997), sans oublier un récent et triomphal *Retour d'Ulysse dans sa patrie* de Monteverdi qui sera repris en tournée à Lausanne, Paris, Caen, Bordeaux, New York et Vienne en 2002. En tant que chef invité, William Christie répond régulièrement aux sollicitations de festivals d'art lyrique comme Glyndebourne (où il a dirigé, à la tête de l'Orchestre de l'Âge des Lumières, *Theodora* puis *Rodelinda*, de Händel, qui sera repris en janvier 2002 au Théâtre du Châtelet) ou de maisons d'opéra comme l'Opernhaus de Zurich, où il vient de diriger *Iphigénie en Tauride* de Gluck. En octobre 2002, il est invité pour une série de concerts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin. La for-

mation et l'insertion professionnelle des jeunes artistes sont également au cœur des préoccupations de William Christie qui a révélé, en vingt-cinq ans d'activité, plusieurs générations de chanteurs et d'instrumentistes. C'est d'ailleurs aux Arts Florissants que la plupart des directeurs musicaux d'ensembles baroques ont commencé leur carrière. Professeur au Conservatoire de Paris en charge de la classe de musique ancienne de 1982 à 1995, il est fréquemment invité à diriger des master-classes et des académies comme celles d'Aix-en-Provence ou d'Ambroise. Soucieux d'approfondir son travail d'enseignant, il créera à l'automne 2002 un atelier européen de formation et d'insertion professionnelle pour les jeunes chanteurs, *Le Jardin des Voix*. Chevalier de la Légion d'honneur depuis 1993, il a acquis la nationalité française en 1995. Il est également officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres.

Cassandra Berthon

commence l'étude du violon à l'âge de quatre ans. Élève pendant cinq ans de Jean Per Merguerian (Premier prix du Concours

Jacques-Thibaud et élève d'Igor Oïstrakh – dont il a été l'assistant à Moscou), elle fréquente également les classes de musique de chambre et de formation musicale du Conservatoire de Marseille. Une grande exigence artistique et une soif de connaissance dans divers domaines la poussent à commencer le chant en 1990 avec Camille Maurane, rencontré lors d'un stage pendant lequel Cassandra Berthon travaille également le violon avec Devy Erlh. Depuis, plusieurs prix l'ont récompensée, notamment le Prix Chabrier-Poulenc du Concours international de Musique française organisé à Paris par le Tryptique et, en 1994, le Prix du jeune Espoir du concours international de l'UFAM présidé par Dame Joan Sutherland. Au cours de l'été 1996, Cassandra Berthon obtient un triomphe pour ses débuts sur scène à l'Opéra de Francfort dans le rôle de Chérubin des *Nozze di Figaro* sous la direction de Sylvain Cambreling. Elle est immédiatement réinvitée pour la reprise de cette production en juillet 1997. L'Opéra de Francfort l'a également accueillie dans Feodor de *Boris*

Godounov. On a pu l'entendre ensuite dans une nouvelle production de *Boris Godounov* signée Nicolas Joël au Théâtre du Capitole de Toulouse aux côtés de José Van Dam et sous la direction de Michel Plasson, dans *Orphée aux Enfers* (Cupidon) à Genève et à l'Opéra national de Lyon, et dans *La Clemenza di Tito* (Annius) à l'Opéra de Saint-Étienne. Durant l'automne 1998, Cassandra Berthon fait ses débuts à l'Opéra de San Francisco dans *Don Carlo* (Tebaldo) et l'année suivante à l'Opéra national de Paris dans *Platée* de Rameau (Clarine et l'Amour, rôles repris à l'Opéra d'Anvers la saison dernière). En 1999 et 2000, le Festival d'Aix-en-Provence l'accueille dans une nouvelle production de *L'Incoronazione di Poppea* (Damigella et Amore) signée Klaus Michael Gruber, sous la direction de Marc Minkowski, production reprise à Vienne dans le cadre des Wiener Festwochen et en concert à la cité de la musique à Paris. Cassandra Berthon a également chanté *L'Incoronazione di Poppea* avec Les Musiciens du Louvre en concert à Grenoble et à Salzbourg.

Au cours de la saison 1999-2000, on a pu l'entendre dans *Faust* (Siebel) à l'Opéra de Marseille et dans *L'Enfant et les Sortilèges* (L'Enfant) en tournée en Allemagne sous la direction de Sylvain Cambreling. En concert, Cassandre Berthon est apparue notamment dans *Rinaldo* de Händel à Beaune, dans le *Requiem* de Mozart au Festival d'Auvers-sur-Oise, dans les *Madrigaux* de Monteverdi avec les Talens Lyriques et dans *La Création* de Haydn avec l'Orchestre de Caen. Récemment, on l'a retrouvée dans *Orphée aux Enfers* (Cupidon) à l'Opéra national de Lyon, production à laquelle elle participa de nouveau à l'Opéra de Nice en 2002, *Platée* à Genève, Bordeaux et Montpellier, *Les Mousquetaires au couvent* (Marie) à l'Opéra de Nice, *Le Nozze di Figaro* (Barberine) au Festival de Salzbourg. Ses engagements à venir comprennent *Ariadne auf Naxos* à l'Opéra de Marseille, *Jenufa* à l'Opéra de Nancy, *Don Giovanni* à l'Opéra national de Bordeaux et *Cendrillon* à l'Opéra national du Rhin.

Stéphanie d'Oustrac

Née à Rennes, Stéphanie d'Oustrac étudie le chant au CNSM de Lyon, où elle obtient le Premier prix en 1988. Dans le cadre de sa formation, elle a l'occasion d'aborder différents opéras (*L'Enfant et les sortilèges* de Ravel, *Didon et Énée* de Purcell, *Une Éducation manquée* de Chabrier) et oratorios (*La Création* de Haydn, *La Passion selon saint Matthieu* de Bach). En octobre 1998, Stéphanie d'Oustrac est retenue pour le rôle de Médée dans *Thésée* de Lully, que William Christie dirige à l'Académie d'Ambronay, puis en tournée. Le fondateur des Arts Florissants lui confie ensuite le rôle-titre d'un autre ouvrage de Lully, *Les Métamorphoses de Psyché*, mis en espace par J.-M. Villégier, à Cherbourg, Lyon, Caen, Bordeaux, ainsi qu'à l'Opéra-Comique. L'année 1999, après *Pénélope* de Fauré à l'Opéra de Rennes, est marquée par la résurrection de *La Purpura de la Rosa* de Torrejon y Velasco (le premier opéra créé en Amérique latine, en 1701), sous la baguette de Gabriel Garrido, d'abord au Grand Théâtre de

Genève, puis au Teatro de la Zarzuela de Madrid. Début 2000, Stéphanie d'Oustrac participe à la tournée de la trilogie des opéras de Monteverdi dirigée par Jean-Claude Malgoire, coproduction entre Saint-Quentin-en-Yvelines et l'Atelier lyrique de Tourcoing. Puis, elle incarne Zerline de *Don Giovanni* à Rennes et à Tours, avant de retrouver William Christie au Festival d'Aix-en-Provence, pour *Il Ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi. En concert, Stéphanie d'Oustrac a notamment interprété le *Requiem* de Franz von Suppé à l'Auditorium Maurice-Ravel de Lyon, *Les Nuits d'été* de Berlioz au Festival de Deauville, dirigées par Christopher Hogwood et de nombreux récitals de *Lieder* et de mélodies en France et à l'étranger. Elle a été très remarquée en interprétant Didon dans *Didon & Aeneas* de Purcell en tournée en Europe et aux États-Unis avec les Arts Florissants. Parmi ses projets : le rôle d'Oreste dans la reprise de *La Belle Hélène* au Châtelet, Cherubino dans *Le Nozze di Figaro* à Saint-Étienne, Mercedes dans *Carmen* à l'Opéra de Paris, Ascagne dans *Les Troyens* au

Théâtre du Châtelet, ainsi que de très nombreux concerts.

Paul Agnew

est né à Glasgow et a commencé son apprentissage musical à la Choral Scholar du Magdalen College d'Oxford. Il s'est ensuite rapidement imposé comme l'un des chanteurs incontournables des répertoires baroque et classique. En concert, Paul Agnew travaille régulièrement avec la plupart des grands chefs. Il s'est notamment produit dans *King Arthur* (avec le Monteverdi Choir, dir. John Eliot Gardiner), *L'Enfance du Christ* (La Chapelle royale, dir. Philippe Herreweghe), *Joshua* (Academy of Ancient Music, dir. Christopher Hogwood), *Dioclesian* (Tafelmusik, dir. Trevor Pinnock), la *Messe en si mineur* et plusieurs cantates de Bach (Amsterdam Baroque Orchestra, dir. Ton Koopman), d'autres cantates de Bach (The Orchestra of The Age of Enlightenment) et *Médée* de Charpentier (Les Arts Florissants, dir. William Christie). En récital, Paul Agnew chante régulièrement avec le luthiste Christopher Wilson, à

Paris, Londres, Montreux et Vienne. À l'opéra, il a participé aux productions d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau (Palais Garnier) et de *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi (Festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence). Il a également chanté Arbace (*Idomeneo*) aux opéras de Rennes et de Nantes, Orfeo (*Orfeo*) et Telemaco (*Il Ritorno d'Ulisse in patria*, dir. Trevor Pinnock). Il a actuellement enregistré pour Harmonia Mundi, Deutsche Grammophone, Erato et Virgin Classics. Parmi ses récents engagements : Septimus (*Theodora* de Händel) avec The Gabrieli Consort (dir. Paul McCreesh), la *Passion selon saint Marc* de Bach avec l'Amsterdam Baroque Orchestra (dir. Ton Koopman pour une série de concerts à Vienne, Amsterdam, Rome et New York), l'*Oratorio de Pâques* de Bach avec The Gabrieli Consort (dir. Paul McCreesh), *Orfeo* de Monteverdi avec Early Music Vancouver. Durant la saison 2000-2001, il a chanté *Les Indes galantes* de Rameau à l'Opéra-Bastille, le *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi avec le

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, la *Passion selon saint Matthieu* de Bach avec l'Amsterdam Baroque Orchestra (dir. Ton Koopman) pour une tournée au Japon, la *Passion selon saint Jean* du même compositeur avec la Brooklyn Academy of Music de New York, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* avec The English Consort et *Solomon* de Händel avec The Gabrieli Consort.

Matthieu Lécroart

chante dès son plus jeune âge au sein de la Maîtrise d'Antony. Après des études musicales et littéraires, il devient élève de Christiane Eda-Pierre, et entre dans sa classe au Conservatoire de Paris en 1992. Il y chante, entre autres, le rôle-titre d'*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, et le rôle de Léandre dans *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev, mis en scène par Andrei Serban ; il obtient un Premier prix de chant en 1997, puis est reçu en cycle de perfectionnement dans la classe de Christiane Patard. Parallèlement, il donne des récitals, accompagné, entre autres, par Erika Guiomar et Noël Lee, par-

ticipe à plusieurs créations contemporaines, et se produit en oratorio : il chante notamment le *Requiem* de Fauré, la *Petite Messe solennelle* de Rossini, la *Messa di Gloria* de Puccini sous la direction de Michel Piquemal, *La Création* de Haydn, le *Requiem allemand* de Brahms et la *Première Nuit de Walpurgis* de Mendelssohn avec l'ONIF dirigé par Jacques Mercier. En 1996 il entame avec William Christie et les Arts Florissants une collaboration qui le mène à Paris (cité de la musique, Châtelet, Palais Garnier), aux festivals d'Ambronay, de Lucerne et d'Aix-en-Provence, à l'Opéra de Monte-Carlo, à Londres, Vienne, Amsterdam, Chicago, New York... Il y chante, entre autres, des madrigaux italiens, les *Grands Motets* de Mondonville, la *Vengeance* dans *Zoroastre* de Rameau, la *Deuxième Parque* dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau (mise en scène J.-M. Villégier), et *King Arthur* de Purcell (mise en espace Ana Yepes) ; il enregistre certaines de ces œuvres au disque. Sur scène, il a chanté le rôle-titre d'*Orfeo* de Monteverdi à Lyon, Papageno dans la *Flûte*

enchantée pour Olivier Desbordes, Marullo dans *Rigoletto* de Verdi, le Comte dans *Madame l'Archiduc* d'Offenbach à Rennes, Ali et Sander dans *Zémire et Azor* de Grétry au Printemps des Arts de Nantes et à Ambronay, Curio dans *Jules César* de Händel sous la direction de René Jacobs aux côtés de Jennifer Larmore et Maria Bayo, Gaudenzio dans *Il Signor Bruschino* de Rossini à l'Opéra de Clermont-Ferrand et Gaspard dans *Rita* de Donizetti, ainsi que le Bailli dans *V'lan dans l'œil* d'Hervé, mis en scène par Mireille Larroche à l'Opéra-Comique. En 1999, il a participé aux concerts des Révélation classiques de l'ADAMI. Parmi ses plus récentes prestations, il faut noter le rôle de Figaro des *Noces* (mise en scène de P. Jourdan), celui du Gouverneur dans *l'Île des Fous* de Duni (mise en scène par Ph. Lenaël), celui d'Escamillo de *Carmen* et, dans un registre tout à fait différent, le remplacement de dernière minute qu'il a effectué pour *Radio France* en février 2001 dans le cadre du festival « Présences » pour lequel il a chanté *Todesfuge* d'Olivier Greif et

remporté un triomphe. Au cours de la saison 2001-2002, il participera à de nombreuses créations : la création française de *Christophe Colomb* de Jacques Offenbach, celle de *La Clef des Chants*, de l'opéra *Marianne* à Saint-Étienne et de *Cendrillon* (opéra de chambre de Pauline Viardot), pour n'en citer que quelques-unes...

François Beaulieu

Ancien élève de l'École nationale des Arts appliqués, c'est dans un esprit d'ouverture à toutes les formes d'arts qu'il vient au théâtre, ce dernier étant pour lui envisagé comme un moyen direct et immédiat de transmission et de partage. Les premiers prix du Conservatoire national d'Art dramatique de Paris lui ouvrent les portes de la Comédie française où il exerce depuis 1968 un art nourri de travail, de curiosité et de culture. Artiste recherché pour son talent d'acteur, il l'est aussi pour sa culture et ses qualités de dialogue. Son expérience de la scène, à laquelle s'ajoute une réflexion approfondie et constante sur l'homme, les textes et les auteurs, en font un interlocuteur passionné et passionnant sachant donner une profondeur à

l'exercice immédiat de l'acteur, et éclairer les principes de l'art théâtral. Vivant homme de culture, il entretient un dialogue nourri avec les professionnels de son temps, joignant des qualités d'écoute et d'ouverture à son talent d'homme de théâtre. Membre actif de la société des Comédiens français, il interprète les plus grands rôles à travers tous les styles, tous les genres, tous les auteurs et toutes les époques ; il y met en scène et multiplie les expériences scéniques, télévisuelles et radiophoniques. Ambassadeur de la langue française, il participe et anime des manifestations culturelles de toutes sortes à Paris, en périphérie et à l'étranger. Son sens du dialogue et son intérêt pour le renouveau de l'art théâtral l'amènent à assurer pendant douze ans la formation de jeunes acteurs. Témoin d'un monde en mouvement, il aborde également l'écriture à travers la mise au point d'une approche esthétique et technique de l'art théâtral. Sa culture humaine et théâtrale, résultat d'études et de réflexions passionnées, sans cesse soumises à l'épreuve de la scène et nourries de la

diversité des dialogues et des rencontres, font de cet artiste aux mille facettes un des piliers d'un art théâtral réconciliant tradition et modernité. Il est Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres.

Vincent Boussard

Diplômé de l'université Paris-x Nanterre (maîtrise d'études théâtrales, 1992), Vincent Boussard a suivi une formation d'acteur au Théâtre École de Montreuil et a participé aux actions de formation de l'Académie expérimentale des Théâtres. De 1992 à 1996, acteur puis assistant metteur en scène au théâtre et à l'opéra, il collabore avec Iannis Kokkos (*Don Giovanni*, *Carmen*, *Tosca*, aux Chorégies d'Orange, *Norma* à l'Opéra national de Paris, *Tristan et Isolde* au WNO de Cardiff, *Zelmira* au ROF de Pesaro, *La Thébaïde* de Racine à la Comédie française...), Claudia Stavisky (*Comme tu me veux* de Pirandello au Théâtre de Gennevilliers, *Tuesday* de Bond au Théâtre national de la Colline), Nicolas Joël (*Ballo in Maschera* à l'Opéra national de Paris), Jean-Claude Drouot (*Cinna* de Corneille au Théâtre 13), etc. Il réalise plusieurs

mettes en espace et courts spectacles parmi lesquels *L'Histoire du soldat* de Stravinski et Ramuz, avec l'Orchestre national de Lyon (Théâtre des Célestins), une soirée consacrée à Janáček avec le Quatuor Prazak (Théâtre des Bouffes du Nord), *De Libido Sentiendi* d'après Bossuet (Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet)... Il anime également des ateliers de pratique théâtrale en milieu scolaire auprès des sections théâtre. Après avoir collaboré à l'ouverture du Studio-Théâtre de la Comédie française, il en assure la direction déléguée pendant quatre saisons et y réalise deux mises en scène avec les Comédiens-Français : *Le Glossaire* de Max Rouquette (novembre 98) et *Escorial, trois acteurs, un drame...* de Michel de Ghelderode (mai 2000). Depuis, il se consacre essentiellement à l'opéra, rejoignant notamment Les Arts Florissants pour la mise en espace de *Didon et Énée* de Purcell et *Actéon* de Charpentier. Il est invité, en juillet 2001, au Encuentro Musical de Santander (Espagne) où il met en scène *Così fan tutte* de Mozart.

Les Arts Florissants

Ensemble de chanteurs et d'instrumentistes voués à la musique baroque, fidèles à l'interprétation sur instruments anciens, Les Arts Florissants sont dans leur spécialité l'une des formations les plus réputées en Europe et dans le monde. Fondés en 1979, et dirigés depuis lors par le claveciniste et chef d'orchestre franco-américain William Christie, ils portent le nom d'un petit opéra de Marc-Antoine Charpentier. Les Arts Florissants ont joué un rôle pionnier pour imposer dans le paysage musical français un répertoire jusqu'alors méconnu (en exhumant notamment les trésors des collections de la Bibliothèque nationale de France) et aujourd'hui largement interprété et admiré : non seulement le Grand Siècle français, mais plus généralement la musique européenne des ^{xvi} et ^{xvii} siècles. Depuis le triomphe d'*Atys* de Lully à l'Opéra-Comique en 1987, c'est la scène lyrique qui leur a assuré les plus grands succès : aussi bien avec Rameau (*Les Indes galantes* données en 1990 et en 1999, *Hippolyte et Aricie* en 1996), Charpentier (*Médée* en 1993 et 1994), que

Händel (*Orlando* en 1993, *Acis & Galatea* en 1996, *Semele* en 1996, *Alcina* en 1999), Purcell (*King Arthur* en 1995), Mozart (*La Flûte enchantée* en 1994, *L'Enlèvement au sérail* à l'Opéra du Rhin en 1995), ou encore Monteverdi (*Il Ritorno d'Ulisse in patria* créé triomphalement à Aix-en-Provence en juillet 2000 et qui sera repris en tournée à Lausanne, Paris, Caen, Bordeaux, New York et Vienne en 2002). Dans les productions auxquelles ils participent, Les Arts Florissants sont associées à de grands noms de la scène tels que Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Pier Luigi Pizzi, Jorge Lavelli, Adrian Noble, Andrei Serban, Graham Vick – ainsi que les chorégraphes Francine Lancelot, Béatrice Massin, Ana Yepes, Shirley Wynne, Maguy Marin, François Raffinot, Jiri Kylian... Leur activité lyrique ne doit pas masquer la vitalité des Arts Florissants au concert et au disque comme le prouvent leurs nombreuses et marquantes interprétations d'opéras en version de concert (*Zoroastre*, les *Fêtes d'Hébé* de Rameau, *Idoménée* de Campra, *Jephté* de Montéclair, *Il Sant'Alessio* de Landi,

L'Orfeo de Rossi), ou encore d'œuvres profanes de chambre (*Actéon*, *Les Plaisirs de Versailles*, *Orphée aux Enfers* de Charpentier ou *Dido & Aeneas* de Purcell), de musique sacrée (comme les *Grands Motets* de Rameau, Mondonville, Desmarest ou les oratorios de Händel, *Le Messie*, *Israël en Égypte* ou *Theodora*) ainsi que l'ensemble du répertoire choral. Les Arts Florissants ont également abordé le répertoire contemporain en créant en 1999 *Motets III – Hunc igitur terrorem* de Betsy Jolas à l'occasion de leur vingtième anniversaire. La discographie des Arts Florissants est également très riche : après Harmonia Mundi, chez qui ils ont gravé plus de quarante titres, leur contrat d'exclusivité avec Warner (Erato) les a amenés, depuis 1994, à enregistrer plus de vingt titres, très souvent couronnés par la critique, notamment le Gramophone Award qu'ils ont reçu à quatre reprises. Le dernier titre paru est *La Guirlande/Zéphyre* de Rameau ; leur enregistrement des *Noëls* de Charpentier sera disponible avant la fin de l'année 2001. En résidence

privé depuis plus de dix ans au Théâtre de Caen, Les Arts Florissants présentent chaque année une saison de concerts en région Basse-Normandie. L'ensemble assure en même temps une large diffusion nationale, tout en jouant un rôle actif d'ambassadeur de la culture française à l'étranger (il se voit ainsi régulièrement invité à la Brooklyn Academy et au Lincoln Center de New York, au Barbican Centre de Londres...). Les projets internationaux des Arts Florissants incluent une collaboration avec la Philharmonie de Berlin en 2002 et une tournée au Japon et dans le Sud-Est asiatique en 2003.

Les Arts Florissants sont subventionnés par le ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Caen, le Conseil régional de Basse-Normandie et sont parrainés par Morgan Stanley.

flûtes

Serge Saïtta
Charles Zebley
Sébastien Marq

hautbois

Pier Luigi Fabretti
Michel Henry

bassons

Claude Wassmer
Philippe Miqueu

trompettes, cors

Claude Maury
Edward Deskur

percussions, timbales

Marie-Ange Petit

clavecin, orgue

Bertrand Cuiller (continuo)

dessus de violon

Marie-Ange Gevers (solo)
Bernadette Charbonnier
Mihoko Kimura*
Valérie Mascia
Alba Roca
Andrée Mitermite
Simon Heyerick
Jean-Paul Burgos
Roberto Crisafulli
Michiyo Kondo
Michèle Sauvé
Peter Van Boxelaere**

hautes-contre de violon

Galina Zinchenko
Samantha Montgomery**
Jean-Luc Thonnerieux***

tailles de violon

Michel Renard
Martha Moore*
Anne Weber***

violoncelles et basses de violon

Emmanuel Balssa (continuo)
Paul Carlouz
Ulrike Brütt
Elena Andreyev

viole

Anne-Marie Lasla (continuo)

contrebasse

Jonathan Cable (continuo)

* violon 1 dans *Orphée*

** violon 2 dans *Orphée*

*** quinte dans les partitions à trois voix d'alto

Merci à Serge Saïtta pour sa contribution à l'élaboration du programme musical de cette soirée.

technique

régie générale

Joël Simon
Didier Belkacem (amphi)

régie plateau

Jean-Marc Letang
Eric Briault (amphi)

régie lumières

Joël Boscher
Valérie Giffon (amphi)

régie son

Gérard Police (amphi)