

L'oubli forcé des *Boréades* de Rameau

Sylvie Bouissou

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

Fallait-il que le message du livret des *Boréades* fût à ce point subversif, fallait-il que les détracteurs de Rameau aient réussi à construire l'image d'un compositeur « qui radote », fallait-il que d'Alembert ait convaincu l'opinion des égarements théoriques du compositeur pour que les répétitions des *Boréades*, commencées en avril 1763, fussent définitivement arrêtées. Comment expliquer le paradoxe de cet oubli forcé, face aux multiples hommages rendus au compositeur particulièrement en 1763 et 1764, tant à la cour qu'à l'Opéra de Paris. L'oubli forcé des *Boréades* n'a pas été le résultat d'un concours malheureux de circonstances, mais bien l'éviction volontaire de la création d'une œuvre trop dérangeante. L'oubli forcé des *Boréades* eut au moins un avantage ; celui d'épargner à la dernière œuvre de Rameau les jugements malveillants et les incompréhensions du public qui l'auraient conduit inévitablement à édulcorer son texte. Après tout, peut-être valait-il mieux que la tragédie des *Boréades* fût oubliée pendant plus de deux siècles*

* Sylvie Bouissou, Jean-Philippe Rameau, *Les Boréades ou la tragédie oubliée*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.

Le contexte historique

À presque soixante-dix ans, Rameau ne montre absolument aucune marque de fatigue pas plus qu'un manque d'inspiration ; en témoignent ses nombreux écrits théoriques et polémiques, les remaniements quasi systématiques de ses opéras, tout autant qu'une floraison d'œuvres nouvelles : en 1751 *Linus, Acante et Céphise* et *La Guirlande*, en 1753 *Les Sybarites, Daphnis et Églé* et *Lisis et Délie*, en 1754 *Anacréon* et *La Naissance d'Osiris*, en 1757 un nouvel *Anacréon*, en 1760 *Les Paladins* et en 1763 *Les Boréades*. Son énergie défie le raisonnable et le temps ne semble pas avoir de prise sur lui. Ce temps, si précieux surtout à son âge, Rameau le préserve au point de renvoyer l'image d'un génie solitaire, absorbé par ses pensées et rétif à la volatilité des salons, assurément peu courtisan dans une société immergée sous les conventions :

*Le vide qu'il trouvait dans la société la lui faisait négliger. Il se promenait seul la plus grande partie du jour ; souvent ne pensant à rien, il paraissait enfoncé dans les méditations les plus profondes [...]. Il faisait peu sa cour, et n'avait de relations avec les grands que lorsqu'ils [lui] étaient nécessaires**

* Gautier-Dagoty, *Galerie française ou Portraits des hommes et des femmes célèbres qui ont paru en France*, Paris, Hérisant le fils, 1770, p. 8-10.

Dans le calme de son cabinet, il travaille comme un acharné sur deux domaines qui représentent les passions de sa vie, la théorie musicale et l'opéra. Côté théorie, après avoir reçu en novembre 1749 les honneurs de l'Académie royale des sciences pour son *Mémoire où l'on propose les fondements d'un système de musique théorique et pratique*, Rameau publie l'année suivante sa *Démonstration du principe de l'harmonie*, avouant dans sa préface (p. v) l'importance que revêt pour lui la réflexion théorique :

L'ouvrage que je donne aujourd'hui est le résultat de mes méditations sur la partie scientifique d'un art dont je me suis occupé toute ma vie.

Dans cet ouvrage, Rameau défend une nouvelle thèse arguant (avec audace et presque inconscience) que la musique serait une sorte de modèle pour les sciences et les arts, thèse évidemment contestée par la sphère scientifique internationale et appréhendée avec suspicion par l'opinion publique comme l'atteste ce compte rendu du chroniqueur du *Mercure de France* (1761, avril, t. 1, p. 1036) :

Nous ne prétendons pas rendre ici toute la doctrine de M. Rameau ; il faudrait avoir la tête harmonique comme lui, et le coup d'œil assez pénétrant pour voir aussi, comme lui, toutes les sciences et tous les arts dans la musique.

Peu à peu, il se convainc que la perfection intrinsèque de la musique est telle qu'elle aurait présidé à la création de l'univers. Discrédité par la plupart de ses contemporains, Rameau s'engage alors dans un combat acharné pour défendre ses positions et se laisse happer dans un abîme de controverses conduites tant avec Rousseau, qu'avec des personnalités scientifiques de haute volée comme Estève, Euler et surtout d'Alembert qui symbolise à lui seul l'*Encyclopédie*. Contre cette même *Encyclopédie*, dont les articles sur la musique ont été confiés à Rousseau, Rameau part en guerre en publiant ses *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755) et la *Suite des Erreurs* (1756). Ce que Nancy Digerher-Mentelin appelle dans sa thèse le « soulèvement de Rameau »* relève assurément d'une volonté de corriger à la fois les erreurs techniques de Rousseau et sa mauvaise foi, mais stigmatise également son aversion à l'endroit du philosophe et sa rancœur à l'égard de Diderot et d'Alembert pour avoir considéré Rousseau - dont le « défaut d'oreille » exaspère Rameau - comme l'autorité musicale du temps. Côté musique, après 1755, l'Opéra de Paris programme essentiellement des reprises de ses œuvres dont certaines sont si remaniées qu'elles constituent des secondes versions (comme *Castor et Pollux* ou *Zoroastre*). Pour les nouvelles œuvres, il faut citer un second *Anacréon*, rattaché aux *Surprises de l'amour* dans une version réécrite en 1757, *Les Paladins* en 1760, incompris du public et à propos desquels ce sourd de Charles Collé n'entend que « radotage »** , et *Les Boréades* qui font hélas écho à la vision de d'Alembert qui, en 1763, dénonçait la pugnacité des adversaires de Rameau :

*Tous les petits moyens que l'ignorance et l'envie savent si bien mettre en usage contre ce qui leur nuit ou leur déplaît sont employés pour perdre ce dangereux novateur***.*

Pour conclure sur le contexte historique, il faut insister sur le fait que la dernière décennie de la vie de Rameau s'inscrit dans une période culturelle marquée par la naissance de l'esthétique « classique » érigée comme le contre-pied de ce que nous avons coutume d'appeler « musique baroque ». En 1755, soit à une époque où les relations de d'Alembert et Rameau commencent sérieusement à s'altérer, le mathématicien résume bien la mutation esthétique qui s'opère en rendant hommage au musicien tout en annonçant la fin d'une époque, en l'occurrence, la sienne :

*Les Français n'ont eu jusqu'ici que deux écoles de musique, parce qu'ils n'ont eu que deux styles ; celui de Lully, et celui du célèbre M. Rameau. On sait la révolution que la musique de ce dernier artiste a causée en France ; révolution qui peut-être n'a fait qu'en préparer une autre : car on ne peut se dissimuler l'effet que la musique italienne a commencé à produire sur nous****.*

* Nancy Digerher-Mentelin, *Rameau, du cas à la singularité. Germinations, éclosion, ramification d'une intellectualité musicale au temps des Lumières*, EHESS, 2011.

** Collé, *Journal et mémoires, H. Bonhomme* (éd.), Paris, Didot, 1868, t. 2, p. 211.

*** D'Alembert, *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, Amsterdam, Zacharie, Châtelain et fils, 1763, t. 4, p. 387.

**** D'Alembert, art. « École », dans *Encyclopédie*, 1755, t. 5, p. 335.

Pourtant, depuis 1745, Rameau est compositeur de la Chambre du Roi et, à ce titre, est largement mis à contribution pour illustrer tous les événements politiques d'importance : mariage princier, victoires de guerre ou célébration de paix. Déjà en 1748, il avait été sollicité pour composer Naïs destiné à célébrer le traité d'Aix-la-Chapelle, signé le 18 octobre 1748, qui mettait fin à la Guerre de succession d'Autriche. La paix ratifiée en février 1763 de la Guerre de Sept ans ne pouvait que conduire à une nouvelle commande passée au compositeur de sa Majesté.

Les boréades, un opéra pour la paix

De fait, plusieurs documents d'archives confirment que l'œuvre était programmée pour les festivités du Théâtre de Choisy, nouvellement restauré, dans le but évident de célébrer la paix de 1763. Qui d'autre, mieux que Rameau, compositeur officiel de sa Majesté, aurait pu assurer une telle responsabilité ? Pour autant, il serait naïf d'imaginer que Rameau ait pu écrire *Les Boréades* en moins de trois mois. L'œuvre était achevée au moins depuis 1759, voire même avant, et attendait une occasion exceptionnelle pour être créée. Tout occupé à la création des *Paladins*, probablement affecté par la mort de Cahusac (décédé en 1759 après son aliénation à Charenton), Rameau dut donner les derniers coups de plume à sa tragédie au printemps 1763 en vue de sa programmation. Comme de coutume, d'autres compositeurs, officiellement attachés à la Musique du Roi, furent également sollicités, tel Benjamin de Laborde, élève de Rameau, qui reçut la commande d'*Ismène et Isménias*. Pour assurer l'exécution des *Boréades*, Jean Durand, copiste en chef de l'Opéra de Paris, achève en avril 1763 la mise au net de l'autographe de Rameau et supervise la préparation du matériel d'exécution. La première répétition a lieu à Paris le lundi 25 avril 1763, dans le magasin de l'Opéra rue Saint-Nicaise, quelques jours après l'incendie le 6 avril de la salle de l'Opéra ; la seconde à Versailles, deux jours plus tard, le mercredi 27 avril. Les chanteurs et chanteuses de la troupe de l'Opéra de Paris (Sophie Arnould, Pierre Jéliote, Nicolas Gélin, Henri Larrivée), et les doublures de Jéliote (Jean-Pierre Pillot, Julien Muguet) sont présents aux côtés de Rameau (pour qui on a commandé un carrosse), de Rebel et Francœur (directeurs de l'Opéra de Paris) et des premiers pupitres de l'orchestre. Les choristes de la Musique du Roi se déplacent pour la répétition parisienne rejoignant les choristes de l'Opéra de Paris. Il est encore trop tôt pour solliciter les danseurs.

Pourtant, en juin 1763, il n'y eut pas de création des *Boréades* à la cour. Ni les grèves réitérées des artistes dont se plaint Papillon de La Ferté (l'intendant des Menus-Plaisirs) ni la difficulté technique de l'œuvre n'auraient pu suffire à « déprogrammer » une œuvre du compositeur du Roi. Comme pour excuser l'inexplicable, Decroix (qui consacra sa vie à réunir les œuvres de Rameau), dans l'avertissement de la copie de sauvegarde des *Boréades* qu'il fait réaliser, affirme l'existence d'une programmation parisienne :

L'Académie royale de musique en allait faire la répétition, lorsque l'auteur mourut en septembre 1764. La représentation n'eut pas lieu. Le poème et la musique n'ont point été gravés ni imprimés. L'auteur du poème n'est pas connu.

Mais rien ne confirme ses propos. Peut-on sérieusement imaginer que l'administration de l'Opéra de Paris aurait manqué l'occasion de créer post-mortem la dernière œuvre de Rameau ? Il faut chercher dans le registre des non-dits une explication à cette situation très inhabituelle, et convoquer la censure royale, chargée de filtrer toute ébauche de contestation du système politico-social ou de dérogation aux convenances. Plus que jamais depuis l'effroyable affaire en 1757 de l'attentat de Damiens - tenaillé, amputé du poing et écartelé vif pour sa tentative de régicide contre Louis XV - tout texte suspecté d'altérer l'autorité royale était aussitôt muselé ; le livret des *Boréades* ne fut d'ailleurs jamais imprimé. S'il est avéré que la censure avait déjà frappé d'interdit Samson au seul prétexte que Dalila y arborait davantage le profil d'une « putain » que celui d'une héroïne d'histoire sacrée, l'hypothèse d'une censure des *Boréades*, à la lumière d'une lecture analytique du livret, semble aujourd'hui d'une troublante évidence.

Un livret censurable

On ignore les circonstances du rapprochement de Rameau et Cahusac, mais il fut étonnamment fusionnel. Les deux hommes collaborent dès 1745 et Cahusac devient le librettiste favori de Rameau. Avec le fiel qui le caractérise, Collé, dans son Journal et Mémoires (t. 2, p. 375) explique cette idylle par le fait que Cahusac n'avait, selon lui, aucune colonne vertébrale et se serait plié avec la plus indécente soumission au caractère peu flexible de Rameau :

Tous ceux qui ont travaillé avec lui [comprendre Rameau] étaient obligés d'étrangler leurs sujets, de manquer leurs poèmes, de les défigurer, afin de lui amener des divertissements ; il ne voulait que cela. Il brusquait les auteurs à un point qu'un galant homme ne pouvait pas soutenir de travailler une seconde fois avec lui ; il n'y a que le Cahusac qui y ait tenu ; il en avait fait une espèce de valet de chambre parolier ; la bassesse d'âme de ce dernier l'avait plié à tout ce qu'il avait voulu.

Pourtant, à étudier les positions de Cahusac, on perçoit la nature de la collaboration entre lui et Rameau non pas comme l'histoire d'une domination, mais comme le fruit d'un échange gourmand et d'une ambition de réformes qui transparait à travers certains passages du Traité historique de la danse ancienne et moderne (t. 3, p. 100-101) :

Il n'y a pas dix ans que la danse a osé produire quelques figures différentes de celles que Lulli avait approuvées, et j'ai vu fronder, comme des nouveau-tés pernicieuses, les premières actions qu'on a voulu y introduire. Sur un Théâtre créé par le génie, pour mettre dans un exercice continuels la prodigieuse fécondité des arts, on n'a chanté, on n'a dansé, on n'a entendu, on n'a vu constamment que les mêmes choses et de la même manière, pendant le long espace de plus de soixante ans. Les acteurs, les danseurs, l'orchestre, le décorateur, le machiniste ont crié au schisme, et presque à l'impiété, lorsqu'il s'est trouvé par hasard quel qu'esprit assez hardi pour tenter d'agrandir et d'étendre le cercle étroit dans lequel une sorte de superstition les tenait renfermés.

Ce discours avant-gardiste et audacieux, publié en 1754, mais défendu sans doute depuis bien des années, a dû séduire l'esprit rebelle de Rameau, tout autant que la dimension théorique et pratique du personnage. Et ce n'est certes pas la mauvaise réputation que certains littéraires cultivaient à l'endroit de Cahusac qui entama la détermination de Rameau à construire avec lui de nouveaux projets. Peu lui importe que son nom soit banni avec haine de certaines petites sociétés d'esprit où, affirme Joseph de La Porte dans son Voyage au séjour des ombres, (t. 2, p. 162), il n'est « pas seulement permis de prononcer son nom ». Son talent et son rapprochement de Rameau, écrit encore La Porte (p. 163), en exaspéraient plus d'un et pourraient être à l'origine d'une jalousie indéfectible :

Je prévois dès ce moment [comprendre son premier opéra], qu'on ne lui pardonnerait ni son talent ni sa philosophie.

Les thèmes du livret

Tiré de la mythologie gréco-romaine, le sujet s'inspire des amours difficiles de la nymphe Orithye (fille du Roi athénien Érechtée) et de Borée (dieu du vent du Nord) ; il convoque aussi un cadre féérique. Empêché d'épouser Orithye, Borée l'enlève et la viole. De leur union, naissent deux fils Boréades, Zétès et Calaïs (Borilée et Calisis dans l'opéra). Pour incarner le personnage de la reine Alphise, éprise d'Abaris, Cahusac fait peut-être référence à la nymphe de Diane que Virgile évoque sous le nom d'Op-sis dans Les Géorgiques. De son côté, Abaris emprunte à l'évidence ce héros scythe ou hyperboréen, grand prêtre d'Apollon, qui aurait parcouru la Grèce avec une flèche magique pour y répandre des oracles divinatoires.

Bien que resté anonyme, il est admis que le livret est bien de Cahusac. Déjà en 1776, Decroix révèle sans ambiguïté que les paroles des Boréades « sont de feu M. de Cahusac* ». L'analyse du texte et des thèmes abordés sont bien dans la manière du poète : la justification dramatique des divertissements, l'utilisation du merveilleux avec la flèche enchantée, la machinerie spectaculaire et surtout les thèmes chers au librettiste - l'exotisme avec la Bactriane (ancien Afghanistan) comme lieu d'action (qui était déjà celui de Zoroastre) et la femme martyre, objet de désir et victime du pouvoir despotique. De même, l'adhésion de Cahusac à la franc-maçonnerie (il était secrétaire du comte de Clermont, grand maître de la Loge du Grand Orient) transparait à travers le voyage initiatique d'Abaris, évoluant du statut d'anti-héros défaitiste et poltron à celui de héros vainqueur, magnanime et éclairé. Le parallèle avec la métamorphose de Zoroastre, autre héros de Cahusac passant du statut d'ignorant indécis à celui de salvateur de l'univers à l'issue de son voyage initiatique, est à ce titre édifiant. Il y a tout lieu de croire que l'aspect subversif du texte de Cahusac entraîna sa déprogrammation au profit d'Ismène et Isménias (Laborde) ; sans doute aussi que la proximité de la publication du sulfureux *Traité sur la tolérance* de Voltaire en cette même année 1763 empêchait le pouvoir d'accepter qu'un livret d'opéra attise encore le climat contestataire. Dans la société de l'époque, il valait mieux suggérer ou sous-entendre que déclarer ouvertement. Aussi, en raillant l'obscurantisme, en dénonçant l'intolérance dans les pas de Voltaire ou Diderot, - Alphise n'est-elle pas torturée car elle s'oppose au pouvoir en place ? -, en défendant des valeurs libertaires et progressistes, le texte de Cahusac s'exposait à la censure royale.

* Jacques-Joseph-Marie Decroix, *L'Ami des arts, Amsterdam, Paris, Marchands de Nouveautés*, p. 154.

Le livret des boréades, face à la censure

Comme bien d'autres livrets, celui des Boréades ne se limite pas à raconter une histoire d'amour contrariée, mais s'érige comme un vecteur d'idéaux. Dans *Les Boréades*, il sont centrés sur une doctrine libertaire que résume le cri d'insurrection de la nymphe Orithie : « Le bien suprême, c'est la liberté ! » (II, 6). Cette doctrine est développée à travers trois thèmes. Le premier, incarné par Alphise, revendique le droit d'aimer librement ; la jeune femme préfère abdiquer que de se soumettre aux obligations politiques, attitude inconvenante en regard des règles diplomatiques de la royauté. Le second, représenté par Abaris, est celui de l'anti-héros en proie au doute et à la faiblesse, prêt à se tuer plutôt qu'à combattre, acte invalidé par l'Église farouchement hostile au suicide. Bien que de naissance inconnue, il parvient à s'élever par ses seuls mérites (ou presque car la flèche magique l'aide un peu) au statut de héros et de Roi. Le troisième, le plus sulfureux, dénonce l'abus de pouvoir déployé à travers la tyrannie des princes Boréades et de Borée à l'égard d'Alphise, suppliciée publiquement comme une femme du petit peuple en raison de son insoumission. La position de Cahusac, réfractaire à la monarchie à la française, qui peut paraître paradoxale au vu de ses relations avec la cour, s'était néanmoins déjà exprimée dans sa deuxième tragédie, *Le comte de Warwick*, favorable à la monarchie anglicane dont la première version avait été censurée, pour finalement être retirée de l'affiche au bout d'une seule représentation. En dépit de la mythologie, qu'on oublie presque tant le rôle d'Apollon est réduit, en dépit du merveilleux, discrètement utilisé comme pour uniquement s'acquitter des conventions du genre lyrique, il se dégage des Boréades une morale décapante qui remet en cause les acquis et les privilèges des droits du sang, une philosophie insufflée par le siècle des Lumières attachée à défendre le droit et la liberté de l'individu et dénonçant l'intolérance, l'injustice et la torture. Les censeurs ne s'y trompèrent pas. La dimension contestataire du livret ne pouvait être présentée en l'état au Roi et à la cour, surtout pour une occasion officielle comme celle de la célébration de la paix. On imagine la déception de Rameau, revivant sans doute les désillusions de Samson. Sur un livret de Voltaire, cette tragédie biblique avait été censurée une première fois en 1734, puis à nouveau en 1736 dans une seconde version pourtant aménagée. Mais, Cahusac étant mort et compte tenu du calendrier serré, il était difficile pour le musicien d'édulcorer son texte, tant est qu'il ait voulu se soumettre à l'exercice.

Une prouesse musicale

Au vu de l'âge de Rameau et de son catalogue, on aurait pu s'attendre à ce qu'il s'auto-emprunte quelques pièces, comme il l'avait déjà fait pour certaines œuvres. Mais, Rameau, intarissable, se borne à utiliser un air tiré de *La Naissance d'Osiris* (1754) et une loure incomplète extraite des *Paladins*. L'ouverture en trois mouvements (Allegro, Menuet, Allegro) - conçue sur le modèle de la symphonie italienne - présente l'originalité d'un troisième mouvement qui sert de prélude au drame. Construit sur un motif cynégétique à 6/8 et en fa majeur, il s'enchaîne sans rupture au récitatif d'Alphise, « Suivez la chasse, allez » (I, 1), sur lequel se greffent des appels de cors faisant écho à l'ouverture. L'œuvre suit une dramaturgie musicale en arche dont les deux versants forment un manichéisme opposant le Bien (jusqu'à la moitié de l'acte III) au Mal (de la seconde moitié de l'acte III à la fin). Ainsi, durant l'acte I, les princes Boréades s'expriment à travers des airs tendres et sereins comme celui de Calisis, « Cette troupe aimable et légère » (I, 4), tandis que les danses sont conçues dans le même esprit. Seule l'ariette de Sémire, confidente d'Alphise, « Un horizon serein, le doux calme des airs » (I, 4), laisse entrevoir le malaise qui s'installe par ce vers, « Et sous les nœuds de fleurs, je ne vois que des fers ». De structure tripartite (ABA), cette ariette fait figure de morceau de bravoure. La partie A, orchestrée pour flûtes, cors, bassons et cordes, permet à la voix d'exprimer toute sa puissance avec force vocalises placées sur « gronde » ou avec des notes répétées très efficaces sur « soulève les mers ». Après ce premier acte qui plante un décor faussement serein, Rameau s'attache à peindre musicalement les personnalités d'Abaris, d'Adamas et d'Alphise. Abaris se voit confier un monologue, « Charmes trop dangereux, malheureuse ten-dresse » (II, 1), dont la forme ouverte laisse une impression d'instabilité et croque un héros tendre, troublé et même faible, soutenu par une écriture musicale d'une grande délicatesse. À l'opposé, l'air d'Adamas, « Lorsque la lumière féconde » (II, 2), généreusement orchestré, favorise des lignes vocales planantes et ascendantes qui confèrent au grand Prêtre une sorte de plénitude rassurante. La figure d'Alphise rompt avec cette atmosphère. Dans une grande séquence concertante, « Ministres saints, le trouble, l'épouvante » (II, 3), la Reine relate un songe dans lequel elle voit s'exécuter les menaces de Borée, exprimées par une répétition de motifs courts et abrupts. Rameau varie le discours d'Alphise en incorporant à sa ligne mélodique disloquée et athématique, différentes interventions d'Abaris et d'Adamas en récitatifs. Ces ruptures constantes dynamisent le discours sans en altérer l'unité qui est assurée par l'exploitation de deux courts motifs répartis dans les différents pupitres de l'orchestre. La musique suit le texte à la lettre et lorsque la Reine, terrifiée, confesse à Abaris et Adamas ce que Borée lui a dit dans ce songe, « Je te suivrai jusqu'aux Enfers », Rameau propose des valeurs inexorablement lentes et descendantes pour en symboliser l'abîme. Le divertissement qui s'enchaîne annonce par ses danses, ses chœurs et ses airs, l'arrivée pacifique d'Apollon. Pour autant, une fois encore, l'atmosphère se crispe lorsque Boréade propose que soient relatées les amours de Borée et d'Orithye. Tandis qu'une Nymphe entonne un air de facture simple, « C'est la liberté qu'il faut que l'on aime | Le bien suprême, c'est la liberté » (II, 6), le discours musical tend à persuader la Reine qu'elle doit se plier aux règles Boréades si elle ne veut pas subir le sort d'Orithye, enlevée et violée par Borée. Les nombreux chœurs décoratifs, dans lesquels Rameau est si à l'aise, apportent ici une qualité musicale d'exception et invitent la Reine à se laisser convaincre par les propos des princes Boréades. Pourtant l'Amour apparaît à la place d'Apollon et relance l'action en déclarant à la Reine qu'il approuve son penchant pour Abaris. Partant, il lui offre une flèche magique de laquelle Alphise doit tout espérer.

L'acte III est celui des révélations et s'inscrit comme la clé de voûte de l'œuvre. Il est lancé par un monologue d'Alphise, de structure bipartite, dans lequel, une fois de plus, sont exposés les sentiments contraires de la jeune femme : « Songe affreux, image cruelle » pour la partie sombre et lente en sol mineur, et « Vole, triomphe doux espoir » pour la partie gaie avec vocalises en sol majeur. Tandis que les amants s'avouent leur amour mutuel, le peuple bactrien les interrompt pour célébrer la future union d'Alphise avec un prince. Chœurs brillants, airs et danses s'enchaînent jusqu'à l'ariette trépidante avec chœur de Calisis, « Jouissons, jouissons de nos beaux ans » (III, 3).

Alors même que chacun s'attend à ce que la Reine désigne le prince de son choix, celle-ci abdique, préférant renoncer au pouvoir pour choisir libre-ment Abaris. Sur le plan dramaturgique, tout bascule alors vers la violence : violence de Calisis outragé, hystérie de Borilée indigné qui exhortent tous deux Borée à les venger dans un duo au discours très accidenté qui se superpose à celui des Bactriens, quant à eux favorables au choix de leur Reine. Cette opposition de sentiments cultive un malaise profond par une écriture disloquée qui renvoie au chaos de la situation. Rameau enchaîne cet épisode à un Orage, ton-nerre et tremblement de terre qui constitue assurément la catastrophe naturelle la plus longue de l'histoire de l'opéra baroque (si on exclut celle de Linus, ont il ne reste que la partie de premier violon). Cette large séquence, prodigieu- sement inventive, combine l'orchestre déchaîné au chœur terrifié, « Quels feux ! quels terribles éclats » (III, 4), entre-coupé de phrases désarticulées d'Abaris et d'Alphise jusqu'à l'enlèvement de cette dernière par Borée. Ainsi le tragique destin d'Orithye se reproduit-il. Selon un schéma totalement inédit, l'acte IV se soude à l'acte III par une Suite des vents qui continue l'Orage, ton-nerre et tremblement de terre, page symphonique qui sert à la fois d'entracte et de prélude au chœur des Bactriens suivant, « Nuit redoutable ! jour affreux ! » (IV, 1). Le syllabisme soudain de ce chœur est renforcé par l'orchestre dont l'accompagnement crée une agitation à grand renfort de traits-fusées partant dans tous les sens et de notes martelées. Ce climat apocalyptique perdure encore sur près de soixante-dix mesures sur lesquelles s'entrechoquent les interjections des princes Boréades fous de rage et les cris de désespoir des Bactriens terminant a cappella leur chœur « Nous périssons tous ! ». Loin de se révolter contre l'abus de pouvoir de Borée, qui lui a ravi pourtant sa bien-aimée, Abaris crie son malheur, occasion pour Rameau de composer l'un de ses plus beaux airs, « Lieux désolés, les tendres soins de Flore » (IV, 2). Cet air de lamentation est construit sur une symbolique de mort et de plainte, concrétisée par une basse à courbe descendante (parfois chromatique) et par l'utilisation obsessionnelle d'une seconde et d'une quinte jouées aux violons et flûtes, accrochées çà et là sur une trame sonore « amélodique » et aussitôt absorbées par un silence pesant. Alors qu'Abaris veut se percer le sein de la flèche enchantée, Adamas empêche son geste funeste et l'encourage à réagir. Vient alors le long divertissement, dans ce qui apparaît comme étant l'initiation maçonnique du héros tant il en ressort transformé. Amorcé par l'extraordinaire entrée de Polymnie qui atteint une sorte de magie indicible, le temps s'y écoule, aux sons de la Gavotte pour les Heures et les Zéphyr et d'un Air pour les Saisons et les Zéphyr, tandis qu'Abaris traverse les airs, les mers, les terres et les mers porté par des chœurs contrapuntiques généreux. À l'issue de son périple (et donc du divertissement), Abaris se révèle confiant et désireux de mettre son pouvoir au service « du bonheur des humains » pour « changer leurs destins ». Dans une ariette enfin vindicative, « Fuyez, reprenez vos chaînes » (IV, 4), il pousse même l'audace jusqu'à haranguer les Vents souterrains de Borée en leur ordonnant de rentrer dans « leurs antres profonds ». Sa métamorphose accomplie, il chante une ariette à la fois brillante et tendre où s'exprime sa détermination à sauver sa bien-aimée, « Je vole amour, je vole où tu m'appelles » (IV, 4).

L'acte V s'ouvre sur un air ingénieux de Borée avec chœur, « Obéissez, quittez vos cavernes obscures » (V, 1), dont l'écriture, par ses traits disloqués et sa trame orchestrale « trouée » de multiples silences, symbolise la perte de pouvoir de Borée auquel les Vents souterrains n'obéissent plus. Tandis que la Reine résiste aux ordres de Borée, celui-ci envoie ses Sui-vants la supplicier sur un rythme endiablé en 6/8 qui évoque une ronde infernale où s'entremêlent des danses alertes, le chœur syllabique « Qu'elle gémisses | Quelle périsse ! » et le lyrisme d'Alphise qui s'obstine à tenir tête à Borée, « Vous m'avez arrachée au plus cher des amants ! » (V, 2). L'arrivée d'Abaris interrompt les tourments de la Reine et four-nit à Rameau l'occasion d'un trio de voix d'hommes pour Borée, Borilée et Calisis soutenu par un chœur masculin, « Tu causes ses maux et nos peines » (V, 4). Abaris brandit sa flèche et lance une réplique qui dut gêner les censeurs à l'heure où Louis XV avait perdu son surnom de Louis le Bien-aimé, « Vous voulez être craints, pouvez-vous être aimés ? ». Tout concourt ensuite à infléchir l'histoire vers une fin heureuse : le descente d'Apollon révélant qu'Abaris est son fils, la magnanimité d'Abaris pardonnant aux bour-reaux, le changement de décor en un lieu paisible, les danses légères, le duo pour Abaris et Alphise, « Que ces moments sont doux ! Quel transport ! l'heureux jour ! »

et encore l'ariette d'Abaris « Que l'amour embellit la vie » jusqu'aux deux contredanses vives conclusives (encore une configuration inédite) dont les formes en rondeau avec reprise de la première contredanse créent un tourbillon enivrant, populaire et d'une gaieté insolente, presque en décalage avec le mysticisme de l'œuvre.

Tel un alchimiste, Rameau sait parfaitement jouer avec nos émotions ; il a ce pouvoir inexplicable de nous bouleverser en nous plongeant dans la plus profonde tristesse pour nous entraîner vers une lumineuse sérénité à la page suivante. On serait presque tenté d'accorder quelque crédit à la déclaration sincère de Châteaulyon :

*Je connais des gens à qui un opéra de M. Rameau a valu les conseils des Molins et des Vernages [médecins célèbres de l'époque] ; ils étaient fort malades en entrant, ils en sortaient guéris.**

* D'Aquin de Châteaulyon, *Siècle littéraire de Louis XV*, Paris, Duchesne, 1753, t. 1, p. 25.

Fallait-il qu'il soit rebelle, indiscipliné, anticonformisme, peu dévot, hostile aux obligations sociales, impatient, insoumis, volontaire et par dessus tout, musicien, pour être capable de faire naître une anecdote sur sa mort, capable de nous faire sourire :

Rameau était au lit de la mort. Différents prêtres de St-Eustache n'ayant pu le déterminer à se confesser, le curé vint lui-même. Il péroré le moribond, qui, fatigué de l'entendre, s'écrie avec une sorte de fureur : que me chantez-vous là, monsieur le curé ! Vous avez la voix fausse !*

* Sallentin, *L'improvisateur français*, Paris, Goujon, 1804, t. 9, p. 219.

Sylvie Bouissou,
Directrice de recherche au CNRS