



© Charles Freger (détail, voir photo en entier p.21)

Ensemble vocal et instrumental
À BOUT DE SOUFFLE
Direction : Stéphane Delincak

ACTÉON, UN OPÉRA DE CHASSE

de

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Août 2017

Actéon, tout jeune roi de Thèbes, chasse à tout va dans les bois et aime cela. Soudain fatigué de ses efforts, il souhaite se reposer en pleine nature. Il s'approche d'une rivière où il aperçoit Diane au bain et prend, inconscience, la liberté de la regarder. Il se dérobe à son regard, mais la déesse chasserresse le voit, et, par vengeance et pudeur, le métamorphose en cerf. L'horreur de l'initiation ne finit pas là : Actéon se fait dévorer par ses propres chiens.

Inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide, le livret que choisit Marc-Antoine Charpentier lui donne l'occasion d'une écriture dramatique à la gravité épurée. Ce petit chef d'œuvre alternant l'élégiaque et le vigoureux aurait pu marquer son siècle de son génie si la suprématie de Lully ne l'avait pas empêché d'essaimer... qu'importe pour le Grand Siècle : nous avons aujourd'hui des raisons de redécouvrir cet opéra illustrant, comme dans un rite de passage, la fragilité humaine face à la puissance du monde !

SOMMAIRE

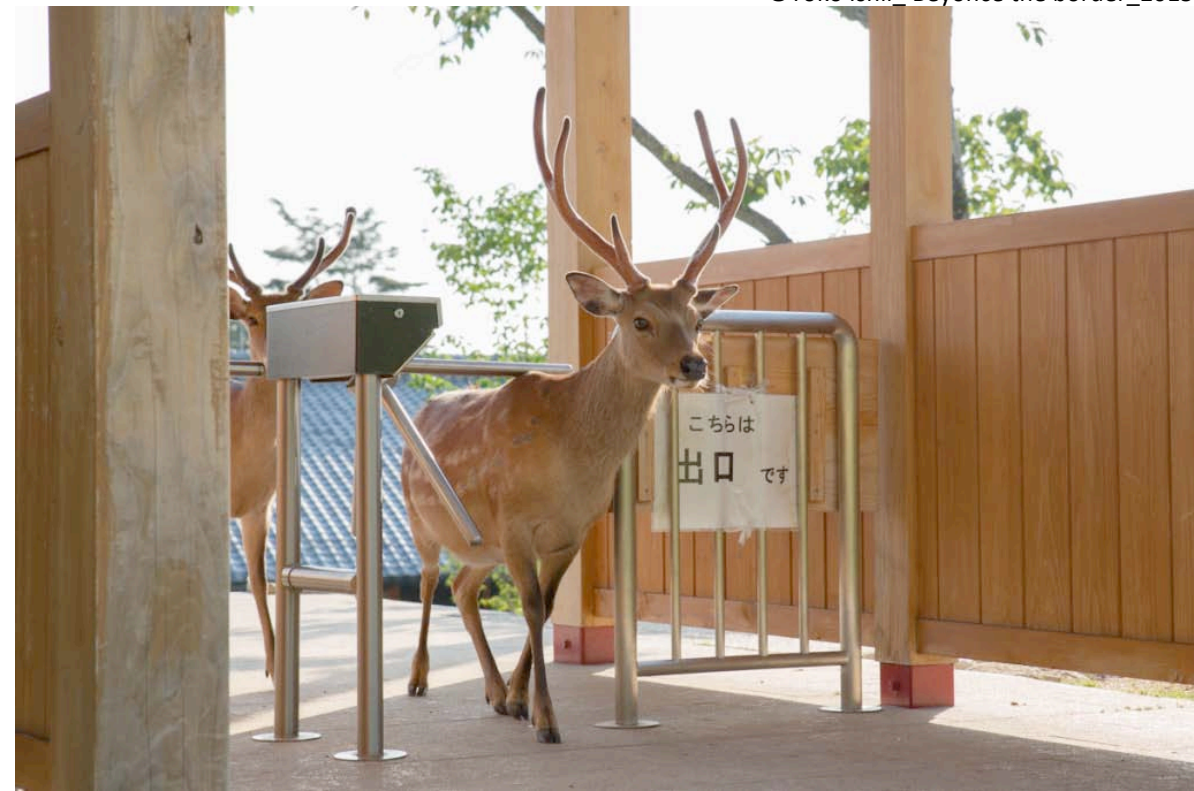
A— LE SPECTACLE	4
1- UN CONDENSÉ D'ÉMOTION	4
2- HUMAINE FRAGILITÉ ET TROP HUMAINE CRUAUTÉ	5
3- L'ÉQUIPE ARTISTIQUE	6
B— ENJEUX	7
1- ENTRE ORDRE ET CHAOS : L'OPÉRA SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XIV	7
2- ENTRE LIBERTÉ ET AUTHENTICITÉ : L'OPÉRA BAROQUE AU XXI ^{ÈME} SIÈCLE	9
3- ENTRE CHANT ET DÉCLAMATION : LA VOIX SINGULIÈRE DE L'OPÉRA FRANÇAIS AU XVII ^{ÈME} SIÈCLE	10
4- ENTRE HUMAINS ET NON HUMAINS : DES MÉTAMORPHOSES	11
5- ENTRE LE SAUVAGE ET LE DOMESTIQUE : DES PASSAGES	12
C— POUR AMORCER OU POURSUIVRE LE SPECTACLE	13
1- SYNOPSIS DE L'OPÉRA	13
2- ACTÉON : LA VERSION D'OVIDE	14
3- COMMENTAIRES D'ÉCOUTE	17
> SCÈNE 1— LE RYTHME DE LA COURSE	17
> SCÈNE 2— DES AIRS À DANSER	17
> SCÈNE 3 — DES ACCENTS DE VOIX PARLÉE	17
> SCÈNE 4 — L'INEFFABLE PLAINTÉ	17
> SCÈNE 5 — PARMIS LES JOIES SIMPLES, UN APPEL SANS RÉPONSE	17
> SCÈNE 6 — LE CHEMIN DU DEUIL	17
> À L'ÉCOUTE DES SILENCES AUSSI	17
4- DÉFINITION DE TERMES MUSICAUX	18
5- DES ŒUVRES EN ÉCHO	19
6- QUESTIONS DE MISE EN SCÈNE	22

A— LE SPECTACLE

1- un condensé d'émotion

Quelle jubilation de monter un nouveau spectacle avec l'une des pièces maitresses de l'opéra baroque français : *Actéon*, de Marc-Antoine Charpentier, où l'inconscience de ce jeune chasseur le conduit à être, par les Dieux, changé en cerf et dévoré par sa propre meute de chiens. Du drame et de l'émotion condensés en un court opéra d'environ 45 minutes : concision de l'action, alliance étroite entre le texte et l'écriture musicale, densité harmonique, vivacité et ornements qui subliment la voix parlée, recherche d'un art réunissant tous les autres jusqu'à faire de la musique un langage du corps pour le pauvre cerf privé de parole... Par ses magnifiques passages d'orchestre, ses airs virtuoses et poignants et ses chœurs puissants intégrés à l'action, *Actéon* est un chef d'œuvre, peu connu, mais qui raconte une histoire qui nous touche, aujourd'hui !

Stéphane Delincak, directeur artistique



©Yoko Ishii_Beyonce the border_2015

2- Humaine fragilité et trop humaine cruauté

Actéon est un adolescent inconséquent. Un âge charnière aux certitudes fragiles.

L'opéra s'ouvre par des jeux, jeux cruels de la chasse pour l'éphèbe conquérant.

Égoïste et naïf, il se grise dans la démesure.

Le jeune Actéon et sa troupe de chasseurs sont fiers de leurs massacres « sur le mont tout sanglant du gibier abattu ». Ces jeunes gens jouissent de leur supériorité sur le monde animal qui flatte leur virilité tâtonnante.

Mais les interventions divines vont dérégler le frêle équilibre de ces humains.

Inconséquent, le jeune Actéon a joué à tuer dans la forêt de Diane, on ne chasse pas sur les plates-bandes d'une déesse pour traquer le gibier sacré ni pour exécuter la maman de Bambi...

Fatigué d'avoir trop joué, il fait une halte pour se reposer. Mauvais endroit, c'est là que la déesse vierge et un peu perverse vient se baigner nue avec ses nymphes.

Le puceau ne détourne pas les yeux, tel est pris qui croyait prendre, l'arroseur arrosé... La déesse cruelle se venge, le chasseur devient gibier, il est déchiqueté par ses chiens.

On ne peut pas jouer n'importe où à n'importe quoi quand on est humain... épreuve initiatique de jeunesse, fable morale castratrice, réflexion sur la place de l'homme dans l'environnement ?

Des lés étroits de papier de soie blancs et fragiles forment un dédale sur la scène, où les personnages se cachent et surgissent, se perdent et se révèlent...

Des rétroprojecteurs mobiles manipulés à vue permettent de projeter des textes, des images fabriquées en direct pour tenter de montrer l'impossible sur ces écrans éphémères... matières, métamorphoses, colères divines et leçons de vie...

D'une vie de jeux au jeu de la vie

Du blanc au rouge

Fatalité ou simple passage ?

Patrick Abéjean, metteur en scène

3- L'équipe artistique

Direction artistique, direction musicale : Stéphane Delincak

Mise en scène, scénographie : Patrick Abéjean

Conception artistique : Patrick Abéjean et Stéphane Delincak

Conseiller musical : Pascal Duc (Les Arts Florissants)

Chorégraphie : Benjamin Forgues et Charlie-Anastasia Merlet
(Cie Les Gens Charles)

Assistanat à la mise en scène : Hélène Lafont

Création costumes : Sohüta

Direction technique, création lumière : Marion Jouhanneau

Régisseur vidéo, conception et vidéo : George Dyson

Réalisation vidéo : Greg Lamazères

Soprano : Aurélie Fargues (Diane)

Mezzo-soprano : Hélène Delalande (Aréthuze, Junon)

Ténor : Paul Crémazy (Actéon)

Chœur « À bout de souffle »

Direction : Stéphane Delincak

Coaching vocal : Antonio Guirao-Valverde

50 choristes

À bout de souffle propose deux versions pour ce spectacle :
une version scène et fosse et une version scène, avec petit
ensemble instrumental sur scène.

Distribution instrumentale version fosse

Continuo : Clavecin : Yvan Garcia

Violoncelle : François Gallon

Orchestre baroque

Violons : Martine Tarjabayle, Mileva Culjic, Amandine Solano-
Parer, Anne-Lise Chevalier, Jennifer Lutter, Céline Lamarre

Violoncelles : François Gallon, Cristelle Costes

Contrebasse : Michele Zeoli

Hautbois : Yoanne Gillard, NC

Traverso : Benjamin Gaspon, Sylvain Sartre

Basson : Florian Gazagne

Percussions : Florent Tisseyre

Distribution instrumentale version plateau

2 violons, 1 traverso, 1 violoncelle, 1 clavecin

B— ENJEUX

1- Entre ordre et chaos : l'opéra sous le règne de Louis XIV

Michel Jeanneret, *Versailles entre ordre et chaos*, Gallimard, coll. Bibliothèque illustrée des histoires, 2012, p.195-205-223&224.

L'opéra une forme où se joue le chaos

Si le ballet de cour a derrière lui une longue histoire, l'opéra (on parle aussi de tragédie lyrique) est alors en France un genre émergent. Le second prend peu à peu la place du premier et, parmi les divertissements proposés au roi et aux courtisans, s'impose dès les années 1670. C'est un spectacle total, qui combine les divers langages de la tragédie, de la musique et du chant, de la danse et, pour le décor, des arts visuels, encore rehaussés, par des effets prodigieux des machines. Tandis que les puristes dénoncent, dans ce luxe de moyens une modernité de mauvais goût, Louis XIV y trouve au contraire, une expression appropriée à la sensibilité du jour et lui prodigue des encouragements. L'habitude se prend, dès 1673, de montrer à la Cour un nouvel opéra chaque année, à la faveur du Carnaval. Les premières représentations sont d'ordinaire réservées au cercle du roi, pour se poursuivre ensuite dans une salle parisienne. **Une grande liberté règne ici, des mises en scène somptueuses, un monde de merveilles et de sensations fortes qui, plus que le théâtre parlé**, fascinent la Cour autant que la ville, si bien que le public afflue et que les spectacles sont souvent prolongés ou repris.

Une indifférenciation qui fascine

Plus souvent que la tragédie parlée, l'opéra du XVII^{ème} siècle prend ses sujets dans la mythologie et se tourne, de préférence, vers les mythes des origines, ceux qui remontent à l'aube des temps lorsque l'humanité était en proie aux dragons et aux géants exposée aux fléaux et aux soubresauts d'une nature encore en gestation. S'il y a une constante dans ces spectacles, c'est la régression vers ce **monde indifférencié où les dieux et les hommes, le ciel, la terre et les enfers, les espèces ordinaires et les corps hybrides, tout cela se communiquait et se croisait**. Cet univers sauvage et instable a beau être euphémisé, domestiqué par un art qui en atténue l'incongruité il n'en exerce pas moins une fascination significative, comme si l'écran de la civilisation trahissait des failles et dévoilait l'envers du décor. Les opéras d'alors, avec leurs figures de papiers et leurs effets machiniques, disent tout haut ce que d'autres arts ne font que suggérer.

Failles de l'inquiétude

Le paradis artificiel où se retranchent les courtisans révèle donc des failles. Jardins, fêtes et spectacles, tout l'appareil de beauté et d'ingéniosité dont ils s'entourent, ne les laissent pas oublier que,

non loin, la violence couve. **Une mince pellicule sépare le cosmos du chaos, une frontière fragile que la poussée des forces maléfiques risque à tout moment de rompre.** Une anthropologie inquiète semble régner, entretenant l'idée que l'homme n'est pas si humain que l'on croit, que la civilité a tôt fait de basculer dans la barbarie.

... et volonté de maîtrise

Cette anxiété ne se limite pas à l'environnement royal. J'ai voulu la saisir à la Cour, infiltrée parmi les splendeurs et les fastes de Versailles, parce que c'est là, sans doute, qu'on l'attendait le moins. Mais il suffit d'élargir l'enquête pour découvrir que le pessimisme et la peur s'étendent à des cercles plus vastes, adoptant, pour dire le même malaise, d'autres modes d'expression. Une bonne part de la pensée de l'époque, la théologie comme la morale, ainsi qu'une tendance dominante dans le monde des lettres, partage, au cours de ces mêmes années 1660-1680, un désarroi comparable. Racine, supplantant Corneille, construit son théâtre sur les ruines de l'idéal

héroïque et prodigue le spectacle des faiblesses et des souffrances humaines. Molière montre comment de dangereux maniaques, prisonniers de leur lubie, risquent de semer autour d'eux la désolation. Pascal déploie longuement le tableau des misères de l'homme au moment même où La Rochefoucauld, puis La Bruyère, dénoncent le triomphe de l'intrigue, du mensonge et l'assujettissement de la créature à la tyrannie des passions. L'humanisme de la Renaissance et le stoïcisme du début du XVII^{ème} siècle, la dignité de l'homme taillé à l'image de Dieu et capable de surmonter ses démons, toute cette confiance, cet esprit de conquête sont épuisés. Le phénomène de désenchantement, à travers un Grand Siècle qui perd son enthousiasme, est bien connu, mais on a moins remarqué **qu'une étrange corrélation se dégage entre cette sensibilité tourmentée et la culture policée qui s'installe et se durcit pour contrôler les arts autant que les conduites.** Plus aigu est le sens de la catastrophe, plus vive l'urgence d'afficher sa maîtrise.

2- Entre liberté et authenticité : l'opéra baroque au XXI^{ème} siècle

Pierre-Paul Lacas, article *William Christie, In Universalis éducation* [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 15 octobre 2016

Jusqu'à une époque récente, des musiciens français comme Lully ou Charpentier n'étaient guère que des noms, connus certes comme de grands compositeurs, mais parfaitement ignorés de la majorité des mélomanes, voire de la plupart des musiciens eux-mêmes. Cette méconnaissance n'était pas sans raisons : la tradition d'interprétation de leur musique était perdue. Aussi convenait-il d'opérer des recherches musicologiques et organologiques approfondies, afin de proposer une interprétation correspondant, autant que faire se peut, à l'esthétique première des auteurs, écrivains, chorégraphes, compositeurs.

L'improvisation, par exemple, désigne une opération fondamentale dans l'approche de la musique ancienne : elle était nécessaire autrefois, et devait être effectuée *aperto libro* – à livre ouvert (...). Dans un esprit de liberté appuyé sur une connaissance approfondie et continuellement entretenue de l'histoire musicale, l'art de William Christie, qui a joué un rôle prépondérant dans la redécouverte de ce répertoire, est à l'opposé de toute fermeture qui confinerait son approche du répertoire ancien à un académisme de chapelle.

Authenticité, « le mot est dangereux, dit William Christie. Nous essayons avec des outils précis de remettre une musique dans un contexte aussi proche que possible de celui qui a vu sa création.

Quand des disques mentionnent qu'un enregistrement a été réalisé sur des instruments "authentiques", cela ne signifie pas grand-chose. **La musique ne revit pas par la vertu d'un instrument : son impact est le fait d'une personne capable d'utiliser honnêtement les données de la musicologie et de l'organologie et dotée surtout d'une personnalité musicale qui lui soit propre** ». L'instrument reste donc une condition nécessaire, mais jamais suffisante. Mais, ajoute-t-il, « si on tente vraiment de comprendre un geste, une rhétorique, on peut aussi bien travailler avec un instrument moderne. [...] Les instruments changent en fonction des mentalités esthétiques. Ils répondent à de nouvelles demandes des interprètes et conditionnent l'écriture musicale [...]. On ne peut pas parler de progrès ; il y a eu, tout au plus, une évolution de la technique, mais la technique est neutre dans ses effets artistiques. C'est une simple question d'organologie. »

On peut aussi s'interroger sur ce que signifie, à l'aube du XXI^{ème} siècle, cette redécouverte de l'art baroque musical et théâtral. En art, le profane et le sacré ont longtemps formé une unité dont notre temps a beaucoup de mal à comprendre la nature, et davantage encore à ressentir les affects qui lui sont connexes. L'âge baroque a développé un sens spécifique des rapports entre l'homme et le monde spirituel qui ne manque pas de nous étonner, nous qui n'avons plus cette sensibilité.

3- Entre chant et déclamation : la voix singulière de l'opéra français au XVII^{ème} siècle

William Christie, *Préface à Actéon et Actéon changé en biche*, éditions des Abesses, Paris, 2006, p.VIII.

Comment définir l'esthétique vocale de Charpentier ? Son art est éminemment lyrique, tout en restant simple et discret. L'Europe lyrique, à la fin du XVII^{ème} siècle, était partagée entre le style italien et le style français. Les Italiens aimaient les belles voix qui pouvaient également séduire par leur technique de colorature ; le chanteur français, certes, devait posséder une belle voix et, comme ses confrères italiens, devait être capable d'effectuer **les diminutions et les doubles**. Pourtant, en France, on était avant tout attiré par le verbe, et par la musicalité propre à la langue française. En Italie, à la fin du XVII^{ème} siècle et au début du XVIII^{ème}, le texte des récitatifs, ou des airs dans un *opera seria*, a le plus souvent une valeur littéraire bien moindre au regard des livrets français.

C'est le parfait équilibre entre chant et déclamation qui doit être visé en musique française. Mais réussir à l'atteindre reste extrêmement difficile pour un chanteur moderne, comme me l'a une nouvelle fois rappelé une expérience récente. Je me trouvais à Harvard pour travailler avec de jeunes chanteurs. Parmi eux, ceux qui comprenaient l'importance du texte étaient parfaitement convaincants ; ceux qui considéraient leur rôle d'un point de vue purement vocal en minimisant le travail linguistique gardaient des réflexes propres à la musique italienne : ils « cherchaient » la voyelle et s'appuyaient sur chacune d'elles (en effet dans les écoles

modernes de chant, tout se résume à un art de lier les voyelles à tout prix). Mon travail fut donc moins musical que déclamatoire, grammatical et littéraire. Il m'a fallu reprendre avec eux le texte, sa déclamation correcte et insister sur l'importance des consonnes et de l'appui syllabique, techniques si chères aux anciens. J'ai également insisté sur un autre élément stylistique de la plus haute importance : **l'ornementation**¹. Les Français l'utilisent avant tout comme une aide grammaticale (sa fonction d'embellissement de la ligne musicale reste secondaire) — ce sur quoi insistent déjà des traités de l'époque comme ceux de Bacilly ou de Bérard. J'ai eu ainsi le plaisir de voir l'une des petites œuvres dramatiques de Charpentier, *Actéon* précisément, reprendre vie grâce à notre exigence d'équilibre entre le chant et la déclamation.

¹ **Diminutions, doubles et ornementation** : voir 4-Définition de termes musicaux (p.18)

4- Entre humains et non humains : des métamorphoses

Philippe Descola, *Par delà nature et culture*, Gallimard Nrf, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 2005, p.56-57.

La manière dont l'Occident moderne se représente la nature est la chose du monde la moins bien partagée. Dans de nombreuses régions de la planète, humains et non-humains ne sont pas conçus comme se développant dans des mondes incommunicables et selon des principes séparés ; l'environnement n'est pas objectivé comme une sphère autonome ; les plantes et les animaux les rivières et les rochers, les météores et les saisons n'existent pas dans une même niche ontologique définie par son défaut d'humanité. Et cela semble vrai quels que soient par ailleurs les caractéristiques écologiques locales, les régimes politiques et les systèmes économiques, les ressources accessibles et les techniques mises en œuvre pour les exploiter.

Au-delà de leur indifférence aux distinctions que le naturalisme² engendre, **le caractère le plus répandu des autres cultures consiste à traiter certains éléments de l'environnement comme**

² **Naturalisme** : Descola nomme *naturalisme* le mode de pensée et d'être (= l'ontologie) qui consiste à considérer comme tout à fait opposés la nature et la culture (ce qu'il décrit au paragraphe précédent). Il caractérise par ailleurs trois autres ontologies (l'analogisme, l'animisme et le totémisme) et fait l'hypothèse que les Européens, avant l'époque moderne, ont été analogistes. Pour approfondir ces questions : cf. Musée de l'homme (Paris) et le catalogue de l'exposition *La Fabrique des images*, 2010-11, Musée du quai Branly (Paris).

des personnes, dotées de qualités cognitives, morales et sociales analogues à celles des humains, rendant ainsi possibles la communication et l'interaction entre des classes d'êtres à première vue fort différents. Les obstacles pratiques qu'une telle conception entraîne sont en partie levés par une distinction tranchée entre un principe d'identité individuelle, stable et susceptible de se manifester par des moyens et sous des avatars fort divers, et une enveloppe corporelle transitoire, fréquemment assimilée à un vêtement³ que l'on endosse ou que l'on quitte au gré des circonstances. **La capacité à se métamorphoser (...) renforce ainsi la porosité des frontières entre les classes d'être.** Tout cela, je l'admets, ne saurait estomper les grandes différences qui existent entre les cultures prises ici en exemple. Mais tout cela est suffisant pour faire toucher du doigt une différence bien plus grande encore, celle qui sépare l'Occident moderne de tous ces peuples du présent et du passé qui n'ont pas jugé nécessaire de procéder à une naturalisation du monde.

³ Comme en témoigne Actéon lui-même, à la scène 4 quand il se métamorphose : « Que vois-je en ce miroir liquide ? Mon visage se ride, un poil affreux me sert d'habit ».

5- Entre le sauvage et le domestique : des passages

Philippe Descola, *Par delà nature et culture*, Gallimard Nrf, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 2005, p.85-86.

Que l'antinomie du sauvage et du domestique se nourrisse, dans le monde méditerranéen, d'un contraste entre la chasse et l'élevage, c'est ce que l'exemple de la Grèce antique montre de façon très nette. Les Grecs, on le sait, ne mangeaient de viande que procédant du sacrifice, idéalement d'un bœuf de labour, ou obtenue par la chasse. Dans l'économie symbolique de l'alimentation et des statuts, les deux activités sont à la fois complémentaires et opposées. La cuisine du sacrifice rapproche les humains et les dieux tout en les distinguant, puisque les premiers reçoivent la chair cuite de l'animal, tandis que les seconds n'ont droit qu'à ses os et à la fumée des buchers. À l'inverse, et comme l'écrit Pierre Vidal-Naquet, « la chasse (...) définit les rapports de l'homme à la nature sauvage ». Il s'y comporte à la manière des animaux prédateurs, dont il se différencie pourtant par la maîtrise de l'art cynégétique, une *technè* qui se rattache à l'art de la guerre et, plus généralement, à l'art politique. **Hommes, bêtes et dieux, un système à trois pôles dans lequel l'animal domestique (*zoon*) est rangé au plus près des humains**, à peine inférieur aux esclaves et aux barbares en raison de son aptitude à vivre en collectivité — songeons à la définition de l'homme comme *zoon politikon* par Aristote — et nettement démarqué des animaux sauvages (*theria*). **La victime sacrificielle représente un point d'intersection entre l'humain et le divin, et il est d'ailleurs impératif d'obtenir d'elle un signe d'assentiment avant sa mise à mort**, comme si l'animal consentait au rôle qu'on lui fait tenir dans la vie civique et liturgique

de la cité. Une telle précaution est inutile dans la chasse où la victoire s'obtient en rivalisant avec le gibier : les adolescents y font preuve de ruse et d'agilité, les hommes mûrs armés du seul épieu y éprouvent leur force et leur adresse. **L'habitat des bêtes sauvages constitue ainsi une ceinture de non-civilisation indispensable à la civilisation pour qu'elle s'épanouisse, un théâtre où peuvent s'exercer des dispositions viriles aux antipodes des vertus de conciliation exigées par le traitement des animaux domestiques et la vie politique.**

Remarque 1 : Actéon, adolescent insouciant et audacieux (ou agile et rusé ?), surprend donc Diane comme si elle était une bête sauvage (car sans son assentiment), elle, la déesse de la chasse. On ne s'étonnera donc pas qu'elle joue la rivalité à plein, et que, pour récupérer son statut de déesse, elle donne à Actéon celui de victime sacrificielle, aux animaux domestiques que sont les chiens de chasse celui de bêtes sauvages, et aux serviteurs d'Actéon celui de chasseurs souverains, tout cela avec l'assentiment des spectateurs subjugués par de tels pouvoirs.

Remarque 2 : Du point de vue du sauvage et du domestique, on comprend mieux pourquoi Junon, déesse du mariage, et donc de l'amour domestique, vient revendiquer le châtiment de ce jeune sauvage chassant les vierges en plein bois (même s'il faut reconnaître que Diane est confondante) : elle l'initie à ne pas confondre une déesse et du gibier...

C— POUR AMORCER OU POURSUIVRE LE SPECTACLE

1- Synopsis de l'opéra

H. Wiley Hitchcock, *Introduction à Actéon et Actéon changé en biche*, éditions des Abesses, Paris, 2006, p.IX-X

Le librettiste de cette œuvre de quarante minutes est inconnu. Il (supposons que ce fut un homme) étoffa le mythe initial conté par Ovide en lui donnant sa forme dramatique : il introduisit aux côtés d'Actéon (un jeune chasseur, prince de Thèbes) et de Diane (déesse des forêts, elle-même chasseresse et protectrice des vierges) trois nymphes parmi celles qui l'entourent (Daphné, Hyale et Aréthuse), Junon (épouse de Jupiter), un chœur de chasseurs et un chœur de nymphes de Diane. Le petit opéra comporte six scènes, après une ouverture inhabituelle pour l'époque, car elle annonce certains aspects de la musique qui suit.

La scène 1 introduit les chasseurs menés par Actéon. Ce dernier, fatigué après plusieurs jours de chasse et importuné par le soleil de la mi-journée, quitte ses compagnons et leurs chiens pour rechercher un coin ombragé dans la forêt.

La scène 2 présente Diane et ses nymphes dans une clairière de la forêt où l'on découvre un bassin alimenté par une source proche. S'étant toute dévêtues, elles se baignent dans le bassin, assurées qu'aucun mortel— surtout quelque ardent amoureux en puissance ne les puisse observer.

Dans la scène 3, Actéon s'approche de la clairière, se disant tout bas qu'à la différence d'un amant insatisfait, il ne connaît ni plainte, ni peine. Et soudain, que voit-il ! Diane et ses nymphes nues qui folâtraient dans le bassin. Elles l'aperçoivent à leur tour et répriman-

dent sévèrement ce « perfide mortel » de les avoir secrètement observées. Diane le menace mais, ayant laissé ses armes de chasseresse sur la berge, elle ne peut que plonger ses mains dans le bassin et lui crier : « que cette eau que ma main fait rejaillir sur toi apprenne à tes pareils à s'attaquer à moi ». Ses nymphes lui font écho et se moquent d'Actéon en le mettant au défi de se vanter devant les Thébains d'avoir surpris Diane au bain et ses nymphes.

La scène 4 met en scène Actéon seul. Pris d'un sentiment étrange, il regarde son reflet à la surface de l'eau d'un étang de la forêt et constate avec horreur sa métamorphose en cerf. À la place de sa voix perdue, les instruments font entendre une longue lamentation suggestive et mélancolique, une plainte.

La scène 5 offre un parfait contraste. Les chasseurs exultent : ils viennent d'apercevoir et lancer leurs chiens sur un cerf effrayé dans la forêt. Ils crient à Actéon de les rejoindre : « quoi n'entendez-vous pas nos voix ? ».

La scène 6 introduit à leur surprise (et à la nôtre) la déesse Junon. Elle révèle aux chasseurs que sa jalousie, due aux hommes odieux qui trahissent leurs amantes (comme le fit Jupiter), l'a conduite à inciter Diane à transformer Actéon en cerf (un cerf que ses propres chiens viennent de tuer). Les chasseurs pleurent leur prince.

2- Actéon : la version d'Ovide

Ovide, *Les Métamorphoses, Actéon*, traduction de Traduction de Louis Puget, Th. Guiard, Chevriau et Fouquier (1876)

Cadmus, la première cause de tes douleurs, ce fut ton petit-fils : son front fut chargé d'un bois qu'il n'avait pas reçu de la nature, et ses chiens s'abreuèrent du sang de leur maître. Cependant, examine en juge équitable, et le hasard te paraîtra plus coupable que lui : quel crime, en effet, pouvait-on imputer à l'erreur ?

Il était une montagne qu'Actéon avait souillée du sang des bêtes sauvages ; déjà le soleil, au milieu de sa course, avait rétréci les contours des ombres, et s'élevait à une égale distance des deux limites qui bornent sa carrière, quand le jeune Actéon rappelle d'une voix douce les compagnons de ses fatigues, dispersés dans des sentiers escarpés. « Nos toiles, amis, et nos armes sont rougies du sang des animaux ; aujourd'hui la fortune a fait assez pour nous. Demain, lorsque l'Aurore, portée sur son char de pourpre, ramènera le jour, nous reprendrons nos travaux : en ce moment, Phébus s'éloigne également des deux extrémités de la terre, et ses brûlants rayons entr'ouvrent le sein des campagnes ; suspendez vos fatigues présentes, et pliez vos filets nouveaux ».

Ses compagnons obéissent et abandonnent leurs travaux. Là s'étendait une vallée ombragée de pins et de cyprès à la cime aiguë : Gargaphie est le nom de ce lieu, cher à Diane chasseresse ; au fond de ce vallon, et dans la sombre épaisseur du bois, s'ouvrait

un antre où la main de l'art ne pénétra jamais ; mais le génie de la nature avait imité l'art, car c'est elle seule qui avait arrondi en voute la pierre-ponce et le tuf léger. À droite, murmure une source dont les eaux limpides coulent dans un lit peu profond, entre deux rives verdoyantes ; c'est là que la déesse des forêts, épuisée par les fatigues de la chasse, aimait à répandre une onde pure sur ses chastes attraits. Elle vient sous la grotte, et remet à la Nymphe, chargée de veiller sur ses armes, son javelot, son carquois et son arc détendu ; une seconde reçoit dans ses bras la robe dont la déesse s'est dépouillée ; deux autres détachent la chaussure de ses pieds ; plus adroite que ses compagnes, la fille du fleuve Ismène, Crocale rassemble et noue les cheveux épars sur le cou de Diane, tandis que les siens flottent en désordre. Néphèle, Hyale, Rhanis, Psécas et Phiale puisent de l'eau, et l'épanchent de leurs urnes profondes.

Pendant qu'elles arrosent, selon la coutume, le corps de la déesse, tout à coup le petit-fils de Cadmus, qui, après avoir interrompu sa chasse, promenait au hasard ses pas incertains dans ce bois inconnu, arrive jusqu'à l'antre où le guide sa destinée. A peine est-il entré dans la grotte où cette fontaine répand une fraîche rosée, que les Nymphes, honteuses de leur nudité à la vue d'un homme, se

frappent le sein, remplissent la forêt de hurlements soudains, et, pressées autour de Diane, lui font un voile de leur corps ; mais la déesse, plus grande qu'elles, les dominait encore de toute la tête. Comme on voit un nuage placé vis-à-vis du soleil, et frappé de ses rayons, se nuancer de mille couleurs, comme brille la pourpre de l'aurore ; ainsi rougit Diane lorsqu'elle se vit exposée toute nue aux regards d'un homme. Bien que la foule de ses compagnes l'environne, elle ne laisse pas de s'incliner et de détourner le visage. Que n'a-t-elle ses flèches toutes prêtes ! Du moins elle s'arme de l'eau qui coule sous ses yeux, la jette au visage d'Actéon, et, répandant sur ses cheveux ces ondes vengeresses, elle ajoute ces mots, présage d'un malheur prochain : « Maintenant, va oublier que Diane a paru sans voile à tes yeux ; si tu le peux, j'y consens ». Là finit sa menace, et, sur la tête ruisselante d'Actéon, elle fait naître le bois d'un cerf vivace, allonge son cou, termine ses oreilles en pointe, change ses mains en pieds, ses bras en jambes effilées, couvre son corps d'une peau tachetée, et jette dans son âme une vive frayeur.

Le héros prend la fuite et s'étonne lui-même de la rapidité de sa course. A peine a-t-il vu l'image de ses cornes dans les eaux où il avait coutume de se mirer : Malheureux ! veut-il s'écrier ; mais il n'a plus de voix, et ses gémissements lui tiennent lieu de paroles ; des pleurs coulent sur son visage, hélas ! jadis humain ; dans son malheur, il ne lui reste que la raison. Quel parti prendre ? doit-il rentrer dans le royal palais, son ancienne demeure, ou se cacher au fond des forêts ? La crainte l'arrête d'un côté, et la honte de

l'autre ; tandis qu'il délibère, ses chiens l'ont aperçu : Mélampe et le subtil Ichnobate, l'un venu de la Crète et l'autre de Sparte, donnent le premier signal par leurs abois ; à leur suite s'élancent, plus prompts que le vent rapide, Pamphagus, Dorcée et Oribase, tous trois de l'Arcadie ; le vigoureux Nébrophon et le féroce Théron avec Lélaps ; Ptérélas et Agré, également précieux, l'un par son agilité, l'autre par la finesse de son odorat ; Hylé, blessé naguère par un sanglier farouche ; Napé, qu'un loup fit naître ; Pémenis, qui marchait autrefois à la suite des troupeaux ; Harpye, accompagnée de ses deux petits ; Ladon de Sicyone aux flancs évidés, et Dromas, et Canace, et Sticté, et Tigris, et Alcé ; Leucon, aussi blanc que la neige, et le noir Asbole, et le robuste Lacon ; Aello, infatigable à la course, et Thoüs, et l'Aigle ; Lycisque avec son frère Cyprius ; Harpale, dont le front noir est marqué d'une tache blanche, et Mélanée, et Lachné au poil hérissé ; Labres et Agriode, nés d'un père de Crète et d'une mère de Laconie ; Hylactor à la voix perçante, et vingt autres qu'il serait trop long de nommer. Cette meute, avide de curée, se précipite à travers des rochers inaccessibles, à travers des sentiers escarpés ou sans voie ; Actéon fuit dans ces mêmes lieux où tant de fois il a poursuivi les hôtes des forêts. Hélas ! Il fuit les siens ! Il voulait leur crier : « Je suis Actéon, reconnaissez votre maître ». La parole trahit sa volonté. Cependant les chiens font retentir l'air de leurs aboiements. Mélanète lui fait au flanc la première blessure, Théridamas la seconde, la dent d'Orésitrophe s'attache à son épaule. Ils étaient partis les derniers ; mais un sentier qui coupe la montagne leur permet de devancer la meute. Tandis qu'ils retiennent leur maître, elle arrive toute entière, et se

jette à coups de dents sur Actéon. Bientôt il ne reste plus sur tout son corps de place à de nouvelles blessures ; il gémit, et si ses accents ne sont pas ceux d'une voix humaine, un cerf du moins ne saurait les faire entendre ; il remplit de ses cris lamentables les monts témoins de ses fatigues. Agenouillé, et dans une attitude suppliante, ne pouvant leur tendre les bras, il promène sur ses compagnons de muets regards.

Cependant ils excitent la troupe alerte par leurs cris accoutumés ; ils ignorent le sort d'Actéon, le cherchent des yeux, et, comme s'il était absent, l'appellent à l'envi. A ce nom d'Actéon, il retourne la tête et les entend se plaindre de son absence et de sa lenteur à venir contempler la proie qui lui est offerte. Hélas ! Il n'est que trop présent ; il voudrait ne pas l'être, il voudrait être le témoin, et non pas la victime des cruels exploits de sa meute ! Les chiens, l'entourant de tous côtés, plongent leurs dents dans les membres de leur maître, caché sous la forme trompeuse d'un cerf, et les mettent en lambeaux. Ce ne fut qu'en exhalant sa vie par ses nombreuses blessures qu'il assouvit, dit-on, le courroux de la déesse qui porte le carquois.

La nouvelle du châtement d'Actéon est diversement accueillie : les uns accusent la déesse de cruauté, d'autres approuvent sa rigueur, et la proclament digne de son austère chasteté ; chacun trouve des

motifs plausibles à l'appui de son opinion. La seule épouse de Jupiter songe moins à témoigner son blâme ou son approbation qu'à se réjouir du malheur des enfants d'Agénor ; la haine qu'elle a conçue contre sa rivale de Tyr retombe sur sa postérité ; à son ancienne injure vient s'ajouter une injure récente : indignée que Sémélé porte dans son sein un gage de la tendresse du grand Jupiter, elle éclate en paroles amères : « Que m'est-il revenu de mes plaintes tant de fois renouvelées ? dit-elle. C'est ma rivale même que je dois attaquer ; oui, je la perdrai, si je mérite d'être appelée la puissante Junon, si ma main est digne de porter un sceptre étincelant de rubis, si je suis la reine des cieux, la sœur et la femme de Jupiter ; je suis sa sœur, au moins. Mais peut-être des plaisirs furtifs suffisent-ils à ma rivale ; peut-être n'a-t-elle fait à ma couche qu'une injure passagère. Mais non : elle conçoit ; il me manquait cet affront. Elle porte, à la face du ciel, son crime dans ses flancs ; et l'honneur d'être mère, dont je jouis à peine moi-même, elle veut le tenir de Jupiter, tant elle a de confiance dans sa beauté ! Je saurai bien tourner cette beauté contre elle. Non, je ne serai plus la fille de Saturne, si Jupiter, son amant, ne la précipite lui-même au fond du Styx. ».

3- Commentaires d'écoute

Avec des éléments donnés par H. Wiley Hitchcock, *Introduction à Actéon et Actéon changé en biche*, éditions des Abesses, Paris, 2006, p.IX-X

> Scène 1— Le rythme de la course

Les voix des chasseurs halètent sur une musique pleine d'éclat, sorte de mouvement irrésistible (« allons allons marchons courons ») vers le destin fatal de Actéon.

> Scène 2— Des airs à danser

Cette scène se distingue très nettement de la première, par sa couleur (obéissant aux stéréotypes du masculin et du féminin). L'atmosphère est plus gaie, grâce à la succession des airs de danse : le duo de Hyale et Daphné est un menuet⁴, le solo d'Aréthuse prend la forme d'une gavotte et la scène se termine sur un rondeau varié.

> Scène 3 — Des accents de voix parlée

La scène 3 est un moment crucial à mi-chemin du drame, et donne à chaque personnage l'occasion d'exprimer ses états d'âmes :

- Actéon tout alangui par la chasse se réjouit de ne pas connaître l'amour (arioso lyrique), puis s'agace à cette idée pour enfin proclamer sa liberté (nouvel arioso) et son indépendance. Naïf, il se laisse pourtant surprendre à la vue de Diane (rythme saccadé et chant soudain plus grave).
- La colère de Diane éclate, entrecoupées d'excuses piteuses d'Actéon, sur des airs de « je ne l'ai pas fait exprès ».
- Les nymphes révèlent leur caractère moqueur (Vante-toi maintenant, profane !)

⁴ menuet, gavotte, rondeau : voir 4-Définition de termes musicaux (p.18).

> Scène 4 — L'ineffable plainte

Actéon métamorphosé regarde son reflet et dans un murmure laisse échapper comme le brame d'un cerf. Les instruments prennent le relai du chant du personnage devenu muet : longue plainte sombre entrecoupée de silences mélancoliques.

> Scène 5 — Parmi les joies simples, un appel sans réponse

L'alternance de la joie brillante des chasseurs et de leurs appels répétés à Actéon qui ne vient pas crée la dramaturgie de cette scène pour les spectateurs qui, eux, connaissent déjà son sort.

> Scène 6 — Le chemin du deuil

Une fois que Junon a revendiqué son acte vengeur, les chasseurs expriment leur douleur (« hélas est-il possible... »), puis leur colère (« faisons monter nos voix... ») et enfin leur résignation (« Actéon n'est donc plus... »).

> À l'écoute des silences aussi

Charpentier porte une attention aux silences, toujours dramatiquement justifiée : à la scène 3, Actéon ne reprend la parole à la vue de Diane qu'« après un peu de silence ». Au contraire, à la scène 2, les airs doivent se suivre « sans interruption ». Après la vengeance de Diane (entre les scène 3 et 4) Charpentier recommande : « ici grand silence ». Enfin, dans le dernier chœur des chasseurs, leur affliction est suggérée par des silences éloquents propres aux personnes affectées.

4- Définition de termes musicaux

Sylvie Bouissou, *Vocabulaire de la musique baroque*, ed. Minerve, coll. musique ouverte, 1996.

Diminution : Principe d'écriture consistant à diminuer (*division* en anglais) les valeurs rythmiques d'une ligne mélodique – par exemple deux noires pour une blanche – au moyen de notes de passages, de broderies ou d'ornements.

Double : Au XVII^{ème} siècle, le terme désigne le second couplet d'un air, varié par un principe de diminution, broderies et ornements, soit par le compositeur – et il est alors noté avec précision –, soit par l'interprète – il est alors improvisé à partir du schème mélodique de base. Par opposition, le premier couplet prend le nom de « simple ». (...)

NB. : Dans le duo de *Daphné et Hyale (Scène 2, Actéon)*, les reprises de la première ligne mélodique sont chantées par les interprètes enregistrés à ce jour avec des diminutions, broderies et ornements, ce sont donc des doubles.

Gavotte : Danse française originaire de Gap (habitants : les Gavots). De mouvement libre (gracieux, gai, tendre, lent) et de mesure binaire (2/4 ou 4/4), elle suit une structure soit en rondeau, soit bipartite à reprises pouvant engendrer des variations. Sa métrique mélodique s'articule en quatre, huit ou douze mesures. Elle s'intègre à la suite instrumentale pour clavier ou ensemble (ex. *J.S.Bach, Suites anglaises n°3 et 6, BWV 808, 811*), au ballet (ex. *Lully, Ballet des plaisirs, 1655, VII^e entrée*) et à l'opéra français (*Lully encore, Armide, 1686, IV,2*).

Menuet : Danse française de mesure ternaire (mais battue à deux temps), qui commence sur le premier temps et se joue dans un mouvement modéré ou rapide. D'origine poitevine, le menuet obéit à une structure bipartite à reprises dont les carrures suivent souvent des cycles de quatre mesures. Très en faveur au bal, on le rencontre également non dansé dans la suite instrumentale (par ex. chez *F. Couperin*) et dans l'ouverture (*Haendel, Roselinda, 1725*) et dansé sur scène (surtout chez *Lully et Rameau*). (...)

Ornementation : dès le Moyen Âge et jusqu'à la période classique, les solistes vocaux ou instrumentaux ont pratiqué cet art de l'improvisation qu'est l'ornementation, souvent aidés par les compositeurs par des annotations. On trouve en musique baroque plus particulièrement celles-ci : le tremblement, le coulé, le mordant, le mezza di voce, le trille...

Rondeau : Principe structurel basé sur une alternance de couplets (ou reprises) – dont la musique diffère à chaque fois – et de refrains généralement invariants (dits rondeau) selon le schéma : a-b-a-c-a-d-a. (...). Le terme de rondeau se voit associé aussi à des danses de structure bipartite (gavotte, menuet, sarabande) et qui de ce fait constitue un embryon de rondeau selon le schéma a-b-a. (Rameau, Le terme de rondeau se voit associé à des danses de structure bipartite (gavotte, menuet, sarabande) et qui de ce fait constitue un embryon de rondeau selon le schéma a-b-a. (*Rameau, Hyppolyte et Aricie, 1733, IV, 3, « Deuxième menuet en rondeau »*, ou encore la fin de la scène 2 de *l'Actéon*).

5- Des œuvres en écho

Sur l'homme et l'animal

> **Musée de la chasse et de la nature** : un musée qui interroge les relations homme-animal, et propose une iconographie contemporaine des plus riches sur le sujet : <http://www.chassenature.org>

> **Neozoon** : une démarche artistique originale qui se propose d'introduire des animaux sauvages en ville...

<http://www.urbain-trop-urbain.fr/neozoon-«nos-animaux-sont-d'authentiques-produits-de-la-ville»/>

> **Wilder mann** : une série de photographies réalisées en 2011 par Charles Freger, dont les deux reproduites ci-après avec son aimable accord.

<http://www.charlesfreger.com/portfolio/wilder-mann/>

Sur les rites initiatiques

> **Yakouba**, de Thierry Dedieu, Seuil : un album qui raconte le rite de passage de l'enfance à l'âge adulte, de la vie de berger à la vie de guerrier. Le lion, mi-animal ni-dieu donne une leçon plus grande que prévue au héros.

<http://www.seuil.com/ouvrage/yakouba-thierry-dedieu/9782021071399>

> **L'Odyssée**, de Homère, **Bilbo le Hobbit**, de J.R.R. Tolkien : les héros bien connus passent d'épreuves en épreuves... une façon de rouvrir le mythe d'Actéon et de lui inventer une suite, ou des antécédents ?

Sur la France du spectacle sous Louis XIV

> **Molière**, film de Ariane Mnouchkine sorti en 1978 : un extrait avec la troupe de Molière qui présente pour la première fois au Roi une tragédie et une comédie (remarquer les effets de la déclamation non chantée sur le Roi...)

<https://www.youtube.com/watch?v=jnbvfl1c6c0>

Le roi danse, film de Gérard Corbiau sorti en 2000 : un extrait où l'on voit le gout du roi pour le spectacle...et la suprématie de Lully à la cour : <https://www.youtube.com/watch?v=ZqMIUoeubLI> et <https://www.youtube.com/watch?v=AKOtxBcNro4>

Sur la colère d'une femme à l'opéra :

> **L'air de la Reine de la nuit**, dans *La Flûte enchantée* de Mozart

Sur la chanson tellement française...

> **Il m'a vue nue**, une chanson de Mistinguet, de 1926, un air des années folles, avec baignade et œillades... et plus encore !



Caretos de Lazarim, Portugal, 2010, de la série WILDER MANN, Charles Fréger



Urtzu et Bardianios, Sardaigne, Italie, 2010, de la série WILDER MANN, Charles Fréchet

6- Questions de mise en scène

L'opéra *Actéon* impose tout particulièrement plusieurs questions de représentation, qui sont autant d'occasion pour le metteur en scène de trouver un langage qui parlera à l'imaginaire du spectateur. Le langage scénographique est composé : des costumes, des placements et des postures des acteurs, des décors, de la lumière, des mouvements, de trucages qui ne peuvent se faire que dans le présent de la représentation...

Comment peut-on représenter sur scène :

- > des gens qui courent dans un espace qui n'est pas fait pour, et alors qu'ils chantent ?
- > un espace naturel dans un espace artificiel (la scène) ?... et en particulier une forêt et une source ?
- > la métamorphose d'un homme en cerf ?
- > la mort d'un cerf ?
- > des Déesses pour montrer qu'elles sont plus qu'humaines

Pour le spectacle donné par « À bout de souffle »

certains éléments de réponse se trouvent déjà dans ce dossier... à vous de les trouver, ou de les imaginer !

Dossier pédagogique composé par Claire Dutrait
avec l'aide de Stéphane Delincak, Patrick Abéjean et Jean-Yves Bonzon

(NB : en imprimant seulement les pages avec images, le dossier prend une forme accessible aux élèves)

ENSEMBLE VOCAL ET INSTRUMENTAL À BOUT DE SOUFFLE

www.aboutdesouffle.com

SIRET : 497 619 452 00038

Licence entrepreneur de spectacle : 2-1050176

Directeur artistique : Stéphane Delincak

06 81 10 10 29

direction@aboutdesouffle.com

Administratrice de production : Dominique Larrondo

06 07 61 91 32

administration@aboutdesouffle.com

