

**RAMEAU AU PIED DE LA LETTRE,  
BASTILLE A CONTRE-PIED**  
***LES INDES GALANTES, OPERA DE PARIS, SEPTEMBRE-  
OCTOBRE 2019***

CHRISTIAN BIET ET MARINE ROUSSILLON

---

Cet article est paru pour la première fois dans le numéro 235 de la revue *Théâtre/Public* (janvier-mars 2020). Il est reproduit ici avec l'aimable autorisation de la revue. Depuis sa publication initiale, Christian Biet nous a quittés, victime d'un accident absurde. Il nous manque et c'est une joie de pouvoir faire entendre ici à nouveau sa voix.

« Les Lumières ont un envers. Le merveilleux cache toujours quelque chose : cet envers qu'une autre scène, un autre spectacle, peuvent révéler. »

Avec ces *Indes galantes*, la musique baroque fait pour la première fois son entrée sur la scène de l'Opéra Bastille, tandis que la *Traviata* est expédiée à Garnier. Il faut être à la hauteur... ou plutôt à la grandeur. Pour faire entendre Rameau dans cet espace réputé trop vaste pour lui, le chef d'orchestre Leonardo Garcia Alarcon a augmenté les effectifs de son ensemble. Les cuivres et les percussions résonnent, et Rameau en sort rafraîchi, plus proche, plus fort.

Certes, cet opéra a déjà pris des allures contemporaines et Laura Scozzi, à Bordeaux en 2014<sup>1</sup> a largement contribué à cette actualisation. Quant à la danse contemporaine, elle s'est déjà intégrée aux *Indes galantes* sous la direction de Sidi Larbi Cherkaoui, à Munich en 2016<sup>2</sup>. Il a montré combien le jeu entre une chorégraphie moderne, un parti-pris d'actualisation dramaturgique et la partition de Rameau pouvait être pertinent. Mais c'est bien une première fois pour Clément Cogitore, qui n'avait jusque-là aucune expérience du spectacle vivant. Issu du Studio national des arts contemporains Le Fresnoy, il a une formation interdisciplinaire de plasticien. Artiste vidéaste, cinéaste, il a réalisé plusieurs courts métrages et un superbe long métrage (*Ni le ciel, ni la terre*, 2015).

Sa première rencontre avec le plateau de l'Opéra Bastille eut lieu en 2017. Il répondait à une commande de la 3<sup>e</sup> Scène en filmant, déjà, la quatrième entrée des *Indes galantes* : sur un grand plateau vide, des danseuses et des danseurs de krump organisent une *battle* sur la musique de Rameau. L'ensemble est chorégraphié, entre autres, par Bintou Dembélé : danseuse, chorégraphe, directrice de la Compagnie Rualité, son parcours l'a menée de la rue à la scène, jusqu'à ce plateau de l'Opéra Bastille. Le très court métrage d'un peu moins de six minutes<sup>3</sup> s'est répandu très vite sur la Toile. Au point de se transformer en spectacle de plus de trois heures.

---

<sup>1</sup> Disponible sur YouTube.

<sup>2</sup> Disponible en DVD, label Bel Air Classiques.

<sup>3</sup> Disponible sur YouTube et sur le site de l'Opéra.

Clément Cogitore, plasticien réalisateur de 36 ans, invite donc les danses urbaines dans le grand concert de la chorégraphie opératique, tout cela sous l'œil actif et bienveillant d'un chef d'orchestre argentin, grand connaisseur de Cavalli et de toute la musique *early modern* : hip-hop d'un côté, abord plastique et interdisciplinaire de l'autre, tout cela sur le grand plateau de l'Opéra Bastille. L'entreprise dramaturgique (Simon Hatab) consiste à prendre en charge le voyage que Rameau et Fuzelier ont imaginé pour, à la fois, le produire comme voyage avec ses séquences, ses rencontres, ses surprises et sa discontinuité, et le ramener vers nous tout en troublant notre regard et notre écoute. On partira donc chez les Turcs, les Péruviens, les Persans et les « sauvages » d'Amérique. Évidemment, certain(e)s critiques musicaux, celles du *Monde*, du *Figaro* et de *La Croix* par exemple, auront quelques réticences à partir avec nous et se demanderont, parfois sincèrement, pourquoi leur jugement diffère tant de l'enthousiasme d'un public conquis. D'autres seront ronchons, cantonnés dans un XVIII<sup>e</sup> siècle dont, par ailleurs, ils semblent ignorer l'ambiguïté, les fantaisies, le côté sombre, voire les contradictions. Tant pis.

En attendant, sur la scène, on s'habille et l'on pose ; on se présente pour le grand jeu. Très vite, ceux qui voudront bien partir pour voir d'autres horizons, quitte à retrouver les leurs, voient des corps et des mouvements que l'Opéra, généralement, ignore. L'altérité est donc là, au début et tout du long, elle ne nous quitte pas, elle nous côtoie lors même que nous partons très loin à sa recherche. Hébé, déesse de la jeunesse, constate que Bellone, la guerre, romaine, mâle et vindicative, a saisi l'Occident. Le prologue annonce qu'il faut fuir et que l'amour nous conduira : nous retrouverons donc, en quatre temps, un peu partout ailleurs dans le monde, nos propres histoires d'amour, de trahison et de pouvoir. Et dans notre errance, nous retrouverons aussi la guerre... Car amours et plaisirs sont aussi des enjeux de pouvoir. Le livret ne cesse de le répéter – l'amour est conquérant, il captive, il enchaîne – et l'énergie des danses issues de pratiques de *battles* contribue à dévoiler la violence qui habite ce discours amoureux comme le plaisir du spectateur.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle voit les Turcs, les Péruviens, les Persans et les « Indiens » d'Amérique avec des yeux européens : curieux, intéressés (dans tous les sens du terme), parfois admiratifs, mais supérieurs, dominateurs, colonisateurs. En même temps, l'« autre », le sauvage,

est un miroir : imaginer le regard de l'autre sur l'Europe permet une critique plus ou moins satirique du monde blanc et dominant. Dans le livret de Fuzelier, et surtout dans la partition de Rameau, l'exotisme et l'éloge de l'impérialisme, ou de la colonisation, n'excluent pas une distance critique par rapport à l'assurance apparente de l'Européen, même voyageur. On sait tout cela, et c'est dans cet espace, dans ce jeu, que le spectacle se glisse. Il ne cherche pas à faire coller le livret, la musique, la danse et la mise en scène dans un récit univoque, mais joue de leurs possibles écarts, tensions, détournements ou résistances, jusqu'à faire de leur rencontre, dans ses modalités diverses, l'objet même qui nous émeut.

De quoi s'émerveille-t-on alors ? Si l'on peut danser au-dessus du volcan, en 1735 comme en 2019 à l'Opéra Bastille, il est nécessaire de montrer pourquoi l'on danse et de figurer ce qu'on trouve dans les volcans, dans, à proprement parler, la fusion. Car l'actualisation peut être une pratique dangereusement simple, et la fusion se révéler récupération. C'est justement en figurant et en déjouant les pièges, en assumant le racolage actualisant et en jouant avec lui (les Persans peuvent donc devenir les travestis ou les putains d'un *red light district*), mais en complexifiant les relations, en problématisant l'appropriation que le spectacle travaille.

Si le principe de la mise en scène est que le merveilleux des Lumières cache le côté sombre du XVIII<sup>e</sup> siècle et le nôtre aussi, le jeu consiste ensuite à inverser les choses puisque l'actualisation dramatique, qui va a priori vers la figuration du côté sombre, peut, en retour, se développer en merveilleux. Dévoiler ce que le merveilleux cache mène en effet à produire un autre merveilleux, plus conscient et plus maîtrisé à partir de cette première révélation. Lors de la première entrée par exemple, où il est question des Turcs, l'actualisation qu'opère la mise en scène n'a rien de léger : elle représente des migrants arrivant chez les Turcs sur une barque épave, accueillis par des hommes et des femmes en blanc qui les désinfectent à grands coups de poudre et les enveloppe d'une couverture de survie — dorée d'un côté et argentée de l'autre. Cette actualisation très « années 2010 » va ainsi plutôt contre une musique et un livret qui parlent classiquement d'amour et de retrouvailles. Mais tout change lorsque les migrants-danseurs, suivant la musique, décalent leur jeu, s'emparent des couvertures de survie et rendent à proprement parler merveilleux, ou poétique, comme on voudra, le ballet qui consiste à danser avec les instruments de leur survie.

Détournement, dérive, appropriation, actualisation, l'or et l'argent s'envolent autour des danseurs-migrants qui imposent leur art du XXI<sup>e</sup> siècle dans le cadre galant de la musique du XVIII<sup>e</sup> et font en sorte que simultanément, nous puissions voir notre temps, entendre le temps ancien pour enfin nous situer dans une distance heuristique capable de penser à la fois les deux moments et leurs rapports possibles, tout cela à travers le médium du hip-hop.

Krump, *voguing*, *popping*, *gliding*, *waacking*, *bboying*, électro, autant de mouvements convoqués pour travailler la musique au corps. Nés dans des contextes différents, ces chorégraphies contre-culturelles qui toutes visent à l'émancipation et à la réappropriation de l'espace public comme le déclare Bintou Dembélé dans le programme de l'Opéra, viennent ainsi inscrire les corps actuels dans les entrées comme dans les récitatifs. Les différents danseurs et danseuses dialoguent entre eux, les hip-hops dialoguent avec Rameau. Si bien qu'à la fin de cette première entrée, quand les amants enfin réunis chantent leur départ pour Cythère – « Jeunes cœurs, volez à Cythère, volez ! » – et lorsqu'un danseur tombe, ce dialogue s'établit plastiquement, musicalement, axiologiquement : Mathias Vidal, qui incarne Valère, semble alors ranimer Lorenzo Da Silva Dasse par sa voix. Le danseur se relève, tombe à nouveau, titube, appelé, élevé, redressé par la voix du soliste. Dans cette rencontre entre présent et passé, entre chant et danse, se joue aussi la libération de corps empêchés, qui aspirent à se redresser. Et le moment peut-être le plus saisissant est celui de la deuxième entrée durant lequel Sabine Devieilhe, en Phani péruvienne, s'accorde au danseur Cal Hunt qui, à proprement parler, tourne autour de son air(e) tandis qu'elle chante : « Viens, hymen, viens m'unir au vainqueur que j'adore ! / Forme tes nœuds, enchaîne-moi ! / Dans ces tendres instants où ma flamme t'implore / L'amour même n'est plus aimable que toi. » Cal Hunt, dans une chorégraphie inspirée du *flex*, enchaîne, au pied de la lettre, la « Palla de la race royale péruvienne », la soprano, l'ensemble du plateau et les spectateurs qui, une fois l'air terminé, interrompent le cours du spectacle pour, à chaque séance, applaudir.

Dès lors on comprendra que les danseurs ne sont pas les exécutants de la musique ou de la voix, mais qu'ils mêlent leurs corps à ceux des chanteurs, sans qu'une hiérarchie opératique vienne rompre leur jeu. Solistes, choristes, figurants, danseurs et même parfois machinistes sont ainsi sans assignation absolue, sans fonctions préalablement déterminées, si bien que l'on saisit combien

les identités auxquelles on croit malheureusement tant ces derniers temps, doivent être brouillées, hybridées, interchangeables. Les Péruviennes peuvent donc aimer les conquérants espagnols malgré le courroux du grand prêtre du Soleil, et déclarer : « Phani : “Non, non, je ne crois pas tout ce que l’on assure / En attestant les cieux. / C’est souvent l’imposture / Qui parle au nom des dieux”. » Le vrai dieu sera donc celui de l’amour, de l’hybridation, du partage, de l’union, tandis que le volcan écrasera le grand prêtre. Nous sommes au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais l’immense espace qui troue le plateau et par lequel passent les objets du décor, des cintres vers les dessous et des dessous vers les cintres, pose en plein centre de la mise en scène, la question de la disparition de toute certitude : c’est finalement l’objectalité des choses, la matérialité des figurations, la dynamique des corps, le souffle intime des voix, qui décident de nous qui voyons et entendons, troublés d’apercevoir que la matière nous transporte.

Au cœur de ce spectacle, l’éruption du volcan est depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle un grand moment d’émerveillement. Les techniques spectaculaires s’y font le relais des techniques militaires européennes admirées par Phani – « Vous avez vu dans l’horreur de la guerre / leur invincible bras disposer du tonnerre » – et l’on admire à notre tour la maîtrise du « tonnerre » qui massacre les Incas rebelles. Mais ici le spectacle – qui n’hésite pourtant pas, ailleurs, à user ou consciemment abuser de la technique – renonce aux effets spéciaux pour laisser la place à une danse éruptive, dans laquelle les corps jaillissent et retombent, les tresses tournent comme des flammes. L’émerveillement, une fois encore, se renverse : l’admiration que nous portons à ces corps – ceux des sauvages, des colonisés – venant interroger, contredire et éclairer le discours du livret.

Le sujet du spectacle, alors, n’est plus une altérité exotique mais la rencontre qui réunit les uns et les autres, la formation d’une communauté, dans une forme de rituel qui nous emporte. Les danseuses et les danseurs, pour la plupart issus du monde de la compétition et porteurs de cultures différentes, ont su mêler leurs pratiques pour réaliser une chorégraphie collective, qui n’est ni tout à fait du *voguing*, ni du *krump*, ni du *popping*, mais un mélange de toutes ces influences et finalement, tout simplement, de la danse. Pour y parvenir, Bintou Dembélé a imposé sa temporalité : loin des habitudes de travail de l’Opéra, elle a su faire entendre la nécessité d’un temps long de rencontres, de travail collectif et de création,

avant d'arriver aux répétitions. Sur scène, Clément Cogitore a su jouer avec la structure de l'opéra-ballet pour permettre la rencontre de la danse et du chant. Plutôt que de faire alterner passages chantés et entrées de ballet, on a vu qu'il superpose la danse et le chant dans un dialogue entre les corps des solistes et ceux des danseurs fait pour toucher, pour émouvoir.

Parallèlement à la musique, donc, la danse et le spectacle racontent bien quelque chose de complexe qui peut inquiéter, troubler, et plaire. Qu'on en juge avec la seconde partie (entrée III et IV). Les Persans de Rameau, on l'a dit, servent à mettre en question l'esclavage des corps (le *red light district*) tout en figurant le plaisir qu'il est possible d'en tirer... Quant à la fête des fleurs, toujours un peu trop charmante, elle montre qu'on peut enchaîner des enfants à de la musique, les faire tourner en rond, pour leur plaisir, dans un manège, et les endormir à coups de flûte... Elle montre encore qu'à l'opéra, on a le droit de s'emparer du corps d'une soprano (Julie Fuchs) et le soulever de plusieurs mètres sous le prétexte que son chant porte sur les papillons.

Enfin et surtout, pour passer de la troisième à la quatrième entrée, Cogitore s'empare de Rameau pour opposer l'assemblée an-historique, pastorale — voire un peu scout — des humains à la violence d'une Histoire qu'ils ont aussi construite. Les choristes, adultes et enfants, les solistes, les danseuses et les danseurs se rassemblent pour chanter et danser le passé, le présent et l'avenir, dans une étrange cérémonie à laquelle le spectateur brûle de participer. Puis le cercle de feu autour duquel ils sont réunis s'éteint pour que du grand trou noir — le « grand trou de l'histoire » de Suzan-Lori Parks, devenu ici volcan — émerge une prison pour les « sauvages » hip-hopeurs et Adario leur chef (Florian Sempey), surveillée par les soldats de Bellone. Il faudra donc que, par l'énergie des danseurs, la prison s'enfonce dans le volcan d'où elle est sortie afin de laisser place à une sorte de libération : place à l'entrée des « Sauvages » qu'évidemment, on attendait !

Les corps couchés du prologue, les corps empêchés, comme enchaînés, contenus, se sont progressivement redressés et prennent leur place, prennent toute la place. Ils envahissent le plateau dans un final époustouflant. La danse du calumet de la paix, réconciliation des colons et des colonisés, devient ainsi le moment d'une libération des corps occultés, violentés ou empêchés, qui s'approprient l'espace et le pouvoir, dans un énergique contrepoint au livret. Les

bruits des corps, les cris de la foule rythment la musique. Dans la danse des Sauvages, Bintou Dembélé a voulu faire résonner « le cri du peuple », la voix de ces « damnés de la terre » qui ont failli donner leur nom à son précédent spectacle (*Le Syndrome de l'initié*, créé en 2018, s'est d'abord intitulé *Les Damnés de la terre*). Les voix des solistes surgissent du chœur de la foule. La voix de Sabine Devieille, qui incarne ici Zima, la jeune sauvage amoureuse, anime le corps du danseur (Michel Onomo, alias Meech), le soulève, le retourne, l'emporte dans des soubresauts d'une émouvante douceur, rejouant la première rencontre de l'entrée des Incas. Chanteuses et chanteurs, choristes, danseuses et danseurs ne forment plus qu'une même communauté, fière, debout, poing levé, tandis que les spectateurs applaudissent à tout rompre.

Dans le défilé final et jusque dans les saluts, c'est cette rencontre qui nous émeut : une rencontre qui contredit par la performance même les hiérarchies en vigueur à l'opéra (et ailleurs), et qui emplit tous les acteurs de ce spectacle d'une joie visible et communicative. Le public, debout, ne cesse de dire qu'il veut en être, être de cette fête, partager cette énergie et cette joie : la joie de la rencontre, de l'échange, du partage. Et si les grands prêtres de l'institution opératique (déjà cités) se sont offensés que le public ait osé, plusieurs fois, interrompre Rameau par ses applaudissements, c'est qu'ils ont refusé ce que le spectacle, justement, propose : une célébration profuse, grandiose, commune mais consciente, inquiète, contradictoire, qui donne aussi toute sa place à la danse, aux chants, aux cris et aux bruits des corps, les leurs, les nôtres.

#### **LES AUTEUR·TRICES**

---

Universitaire (Paris Nanterre), spécialiste du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, de l'histoire des idées et des questions relatives au spectacle, en particulier de l'Ancien Régime, Christian Biet (1952-2020) a été le secrétaire général de la revue *Théâtre/Public* dont il a codirigé plusieurs livraisons. Ses principaux travaux portent, d'une part, sur la littérature de la première modernité (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) et sur les questions juridiques et économiques et leur réfraction dans la littérature, d'autre part, sur l'histoire et l'esthétique du théâtre. Il a publié de nombreux articles et ouvrages dont « [L'éblouissant soleil ou le mythe du national-classicisme français. Lectures et représentations du "Grand Siècle"](#) : Corneille et le national-classicisme » (*L'Annuaire théâtral*, n° 39,



printemps 2006) ; « Représenter les “classiques” au théâtre ou la difficile manducation des morts à la fin du XX<sup>e</sup> siècle » (*Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, 2|2007) ; « Du national-classicisme au baroco-baroque » (*Littératures classiques*, n° 76, 3|2011). Il est également l'auteur d'un ouvrage incontournable des études théâtrales coécrit avec Christophe Triau : *Qu'est-ce que le théâtre ?* (Gallimard, coll. Folio, 2006).

Marine Roussillon est maîtresse de conférences en littérature française à l'Université d'Artois, membre de « Textes et Cultures » (UR4028) et membre associée du Groupe de Recherches Interdisciplinaire sur l'Histoire du Littéraire (GRIHL). Ses recherches portent sur les usages politiques des lettres et des arts au XVII<sup>e</sup> siècle, en particulier dans les divertissements de la cour. Son livre, *Don Quichotte à Versailles. L'imaginaire médiéval du Grand-siècle*, paraîtra en janvier 2022. Elle vient de publier un numéro de *Littératures classiques* sur le théâtre à machines intitulé *Scènes de machines : effets et pouvoirs* et a coordonné un numéro de la *Revue d'Histoire du Théâtre* consacré aux « Récits et imaginaires des fêtes de cour ». Elle dirige la publication de la bibliothèque numérique des divertissements de cour *Merveilles de la cour*. Son carnet de recherches, *Politiques du Grand-siècle*, accueille des réflexions sur les appropriations contemporaines des spectacles du XVII<sup>e</sup> siècle.