Création

Galantes scènes

Librement adapté de **Arlequin poli par l'amour**
de **Pierre Carlet Chamblain de Marivaux** (1688-1763)
et de **La Serva Padrona** de **Giovanni Battista Pergolesi** (1710-1738).

Musiques additionnelles de **Giovanni Battista Pergolesi** (1710-1738), **Domenico Cimarosa** (1749-1801), **Jean-Philippe Rameau** (1683 – 1764), **Michel Corrette** (1707-1795), **Giovanni Battista Martini** (1706-1784), **Daniel Cuiller**.

Direction musicale et sélection des musiques de scène :
Daniel Cuiller

Adaptation et mise en scène :
Dirk Opstaele

Guide pédagogique

Crédit photo © Hans Silvester

Création

Galantes Scènes

Adaptation et découpage : Dirk Opstaele
Sélection et arrangement des musiques de scène : Daniel Cuiller

Librement adapté de *Arlequin poli par l'amour* de Pierre Carlet Chamblain de Marivaux (1688-1763).
Créé par les Comédiens Italiens à l'Hôtel de Bourgogne de Paris, le 16 juillet 1720.
et de *La Serva Padrona* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736).
Livret de Gennaro Antonio Federico. Créé au *Teatro San Bartholomeo* de Naples, le 28 août 1733.
Musiques additionnelles de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)**, Domenico Cimarosa** (1749-1801)**, Jean-Philippe Rameau** (1683 – 1764)**, Michel Corrette** (1707-1795)**, Giovanni Battista Martini** (1706-1784)**, Daniel Cuiller.**

Direction musicale	**Daniel Cuiller**
Mise en scène	**Dirk Opstaele**
Chorégraphie	**Leah Hausman**
Costumes	**Véronique Seymat**

Chanteurs, *démons de l'amour et du désir*

SOPRANO	**Virginie Pochon**
BARYTON	**Franck Leguerinel**

Comédiens

MADAME DE FEE	**Mieke Laureys**
TRIVLITCH*, majordome de la Fee*	**Gordon Wilson**
ARLEKISS*, prisonnier de la Fee*	**Danny Ronaldo**
SYLVINE*, camériste de la Fee*	**Annelore Stubbe**
Et autres personnages…	

***Stradivaria,* ensemble baroque de Nantes**

Coproduction Angers Nantes Opéra, Ensemble Leporello, *Stradivaria* ensemble baroque de Nantes.

La convention signée en 2008 entre le rectorat de Nantes, Angers Nantes Opéra, la DRAC des Pays de la Loire et la région des Pays de la Loire, est l'élément fondateur d'un partenariat efficace proposé chaque année au profit d'une véritable éducation artistique et culturelle des élèves de l'académie de Nantes. La création des ***Galantes Scènes*** par Angers Nantes Opéra en mars 2010 est une fois encore l'occasion pour les professeurs de l'académie d'engager les élèves dans un projet artistique de grande qualité. Au-delà de la participation aux représentations proposées à Angers et à Nantes, l'ensemble du projet est construit à partir d'un véritable *parcours culturel* qui mènera les élèves à la découverte de l'opéra mais aussi des musées, de la ville, du théâtre, de la littérature…

Librement adapté de *Arlequin poli par l'amour* de Pierre Carlet Chamblain de Marivaux (1688-1763) et de *La Serva Padrona* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) les ***Galantes Scènes*** sont l'occasion de mettre en perspective l'actualité de la création contemporaine et les préoccupations de la création artistique au 18e. S'interroger sur les traditions, les ruptures, les continuités, les échanges entre les différents domaines artistiques sera sans aucun doute un moyen efficace pour les élèves de s'approprier de solides repères historiques, esthétiques et artistiques, fondements essentiels d'une véritable culture personnelle.

Le guide pédagogique réalisé cette année fait une large place à une approche artistique ouverte à différents domaines en lien avec le nouvel enseignement d'histoire des arts à mettre en œuvre dans le système éducatif. Nullement exhaustif dans son contenu, ce guide pédagogique ne cherche pas à apporter ce que chaque professeur connaît déjà dans sa discipline, mais plus à fixer quelques repères significatifs en privilégiant une approche transversale de l'époque et des œuvres. La nature du projet implique nécessairement un travail pédagogique collectif pour concevoir et mettre en œuvre auprès des élèves un parcours très largement pluridisciplinaire attendu dans l'enseignement de l'histoire des arts.

Ce guide prendra tout son sens s'il s'appuie sur les différentes interventions et rencontres proposées avec les véritables acteurs de cette création : metteur en scène, compositeur, chanteurs et comédiens. Tout au long de ce guide, chacun pourra trouver des pistes pédagogiques déclinées par discipline à partir d'un projet général destiné à mettre en œuvre l'enseignement de l'histoire des arts. Il s'agit de proposer aux élèves une approche historique artistique et culturelle fondée sur une rencontre *"sensible et réfléchie"* des différentes œuvres à découvrir tout au long du parcours mis en place par les différents partenaires.

Yves BOURDIN, Inspecteur d'académie - Inspecteur Pédagogique Régional - Éducation musicale

Avant propos Page 02

Les généralités

La philosophie des Lumières Page 04
La peinture comme théâtre, de Watteau à Fragonard Page 10
La querelle des bouffons Page 14

Le projet pédagogique

Arts, ruptures et continuité (Histoire des arts) Page 16
L'Europe des Lumières (Histoire) Page 18
Une approche artistique du texte de Marivaux (Lettres) Page 23
Questions d'enseignement et pistes pédagogiques (Arts plastiques) Page 27
La Serva Padrona, (Education musicale) Page 30
Le parcours culturel au musée des Beaux-Arts Page 33
Extraits du texte de la création Page 38

Angers Nantes Opéra

Collège à l'opéra, présentation du projet d'action culturelle ANO Page 42
Présentation de la production (distribution) Page 48
Note d'intention du metteur en scène Page 52
Note d'intention du directeur musical Page 54

En quel sens parle-t-on de "philosophie" des Lumières ?
Normes et valeurs de la nouvelle philosophie.
Les Lumières : ses rayons et ses ombres.

Une pensée de la "lumière naturelle", centrée sur l'homme et sa raison :

L'expression *âge des Lumières* désigne l'aspect le plus caractéristique de la culture européenne au XVIII[e] siècle. De fait les principales langues européennes s'en feront l'écho : *Aufklärung* en allemand, *Enlightenment* en anglais, *Iluminismo* en italien, usent pour caractériser cet âge de la même image, comme l'espagnol qui parle du *siglo de las Luces* ou le portugais du *seculo das Luzes*.
Cette dimension européenne des Lumières s'explique notamment par le fait que l'*âge des Lumières* est essentiellement celui d'un mouvement de pensée qui cherche à éclairer, élucider (tous ces termes se construisent autour de l'idée de lumière) systématiquement la réalité humaine et ses différentes formes d'expression à partir des pouvoirs de la raison. La nouvelle intelligibilité de l'homme et du monde, qui emprunte à Newton le modèle d'un rationalisme militant, prétend soumettre aux exigences de l'entendement humain aussi le bien le domaine de la nature physique que celui de la nature humaine, aussi bien l'ordre religieux que l'ordre juridique et politique. Le projet de l'*Encyclopédie* de d'Alembert et de Diderot cherche à embrasser dans une même culture l'ensemble des dimensions du rapport de l'homme au monde (technique, scientifique, mais également économique, juridique, politique) en montrant qu'elles sont les fruits du déploiement d'une seule et même rationalité. C'est en ce sens qu'on a pu dire non sans raison que l'âge des Lumières était celui des "philosophes", cet idéal rationaliste reprenant à son compte l'héritage de la Grèce antique et de la Renaissance. La référence à Dieu, si elle demeure objet de croyance ou de foi, doit céder la place, en matière d'éclairage du réel, à la seule "lumière naturelle" de la raison, l'idéal des Lumières reprenant ainsi également à son compte le projet, un siècle plus tôt, du jeune Descartes des *Règles pour la direction de l'esprit*, usant explicitement de l'expression "lumière naturelle" pour désigner la raison humaine capable de fonder une méthode universelle d'établissement de la vérité et comparant, pour mettre en évidence cette unité de la raison, sa lumière naturelle à celle du soleil, qui "demeure une et identique à elle-même en dépit de la diversité des objets auxquels elle s'applique".

Normes et valeurs de la nouvelle philosophie :

Le modèle newtonien d'intelligibilité : le rationalisme théorique des Lumières :

La voie royale de l'intelligibilité au XVIII[e] siècle prolonge la perspective ouverte par Galilée, le condamné de 1633, et ce, grâce à l'œuvre de Newton en laquelle s'accomplit le projet galiléen. Les *Principes mathématiques de la philosophie naturelle* (1687) proposent aux esprits éclairés le prototype de la connaissance universelle. Le génie de Newton consacre l'union du mathématisme de Galilée et de la théorie corpusculaire, adoptée par les savants et les philosophes mécanistes du XVII[e] siècle. L'ordre du monde, plutôt que de recevoir son intelligibilité d'une Cause intelligente et bienveillante qui transcende la raison humaine et dont les fins ultimes sont impénétrables, est connaissable comme un agencement de matière et de mouvement dans un espace désormais infini et homogène. La loi de l'attraction exprime

Le guitariste ou un oiseleur qui, au retour de la chasse, accorde sa guitare, (1757)
Jean-Baptiste Greuze
Cliché coul. 00 01 879
Gérard Blot, agence photographique des musées nationaux
© Domaine public

Le tableau dépeint minutieusement le jeune homme dans un costume légèrement théâtral, entouré d'une multitude d'objets évoquant sa profession : cages, appeaux, pièges… À l'exemple des œuvres d'un Teniers ou d'un Jan Steen, elle se prête à une lecture morale : cet oiseleur est avant tout un galant se préparant à séduire les belles, et les oiseaux morts ou emprisonnés sont autant de métaphores de ses futures victimes.

dans son unité algébrique l'essence quantitative d'un univers désormais soustrait tant à l'empire des représentations sensibles qu'à une explication par une finalité surnaturelle. Newton fait ainsi du concept d'attraction une expression purement mathématique, alors même qu'il était un croyant convaincu et qu'il comprenait l'univers qu'il déchiffrait comme une présence spatiale de Dieu. Mais cette union, en la personne de Newton, entre le savoir et la foi, n'exclut pas la possibilité de leur dissociation, dès lors qu'il s'agit de fonder la science humaine en s'appuyant sur les seuls pouvoirs d'éclairage de la raison.

En dépit de la résistance de la tradition, la pensée newtonienne se propose et s'impose irrésistiblement comme le schéma idéal de toute connaissance rigoureuse. Ce changement radical de "paradigme épistémologique", pour reprendre l'expression de Kühn, va dès lors s'imposer à tous les domaines de la pensée et de l'action humaine en mal de fondation scientifique : c'est ainsi que John Craig, un ami de Newton, chercha à faire de la théologie elle-même une science, en publiant en 1699 les *Principes mathématiques de la théologie chrétienne*. D'Alembert, philosophe et mathématicien, conçoit, avant Laplace et Einstein, l'idée d'une formule d'univers résumant en une seule équation mathématique la totalité des phénomènes. Buffon fut également un admirateur et un traducteur de Newton : le grand dessein de son *Histoire naturelle* fut bien de donner à la science du vivant une certitude "mathématique", même si les normes inhérentes à son objet échappent aux pouvoirs des seules équations. De même les "sciences de l'homme" naissantes revendiquent un statut épistémologique calqué sur celui des sciences de la nature. À titre d'exemple, le philosophe écossais David Hume, peut-être le premier à employer l'expression "science de l'homme", se réclame explicitement du précédent newtonien de l'attraction lorsqu'il formule les lois de l'association des idées qui régissent, selon lui, le devenir de la conscience et de l'esprit humain (esprit qui se dit positivement "mind", plutôt que "spirit", qui a une signification métaphysique plus marquée).

On assiste alors au déploiement de nouvelles "sciences de l'homme" : David Hartley dans le champ de ce qu'on appellerait aujourd'hui la psychophysiologie humaine, le grammairien français Beauzée dans le champ des études du langage, cherchent ainsi à introduire dans leurs domaines respectifs le modèle rationaliste newtonien ; David Bentham le fera dans celui de la législation. Enfin l'expression même de "philosophie de l'histoire" imaginée par Voltaire en 1765 exprime l'intention d'une rationalisation du devenir des événements et des institutions sans recours aux interventions de la Providence comme le faisait encore un Bossuet. Fontenelle avait d'ailleurs déjà lancé l'idée d'une "histoire de la raison" et, avant Condorcet, le jeune Turgot indiqué les phases successives des progrès de l'esprit humain. L'Angleterre, l'Allemagne ne sont pas en reste : la tentative de soumettre l'histoire à la raison en cherchant à faire apparaître une légalité rationnelle sous le chaos apparent des événements et de la violence des passions se retrouve aussi bien chez un Ferguson qu'un Lessing, chez Kant comme chez Herder, en attendant Hegel.

Valeurs nouvelles : l'humanisme pratique des Lumières :

La philosophie des Lumières n'est cependant pas seulement un nouveau régime de rationalité : elle est aussi, et même surtout, un combat : un combat dans le champ pratique de l'action humaine en vue de promouvoir une certaine idée de la dignité de l'homme et de *tous* les hommes, fondée sur la reconnaissance de principes inaliénables parce que entrant dans la définition même de l'homme, comme le droit inaliénable à la liberté, et l'institution de ses conditions, au premier rang desquels on trouve l'égalité de droit de tout homme, en tant que membre à part entière de l'idée d'**humanité**.

• L'idée d'humanité comme principe des valeurs nouvelles :

Si tous les philosophes des Lumières mènent ce combat pour une reconnaissance de l'idée d'humanité en tout homme, et donc de son égale dignité quelle que soit sa condition, c'est chez Rousseau et chez Kant qu'un tel combat culmine : chez Rousseau, d'une part parce qu'il est celui qui va le plus loin dans une définition des conditions juridico-politiques de l'instauration et de la préservation de la liberté civile dans le champ social et politique comme l'atteste notamment le *Contrat social* ; d'autre part parce que, comme le reconnaîtra Claude Levi-Strauss dans un article intitulé *Rousseau précurseur des sciences de l'homme*, l'auteur du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* prévient les hommes de son temps de ne pas craindre d'élargir la notion d'humanité à tous les hommes et à toutes les sociétés connues de leurs temps, mais encore considérées comme "sauvages", et même à préférer se tromper en attribuant le nom et le rang d'hommes aux grands primates supérieurs (dont on commence à peine à faire la connaissance et le recensement) qu'en en limitant l'accès aux seuls membres des nations qui se prétendent "civilisés". Quant à Emmanuel Kant, on lui doit de faire de l'idée d'Humanité le principe fondamental à partir duquel on peut comprendre rationnellement l'objet d'une moralité universelle, telle qu'elle s'exprime dans la notion de devoir : la maxime morale universelle selon laquelle on doit toujours chercher à traiter autrui non seulement comme un moyen, mais toujours aussi comme une fin, comme une personne donc et non seulement comme un chose ou un bien possédable, non seulement marque, par cette distinction entre le caractère inestimable et par conséquent inaliénable de la personne et celui, échangeable et contractuel, des biens, toute la conception moderne du droit, mais renverse les rapports entre moralité et religion : désormais le rapport de l'homme à dieu passe par le rapport de l'homme à l'homme, les devoirs mêmes envers dieu devant être compris comme des devoirs envers les hommes. Même lorsque la théologie ne se confond pas avec la simple superstition, cet "infâme" avec lequel, selon le mot de Voltaire, il faut sans cesse lutter, la religion doit se comprendre "dans les limites de la simple raison".

• Bienfaisance, philanthropie, cosmopolitisme :

Ces trois termes, qui nous semblent aujourd'hui fanés, définissent pourtant en leur temps des vecteurs fondamentaux de progrès permettant un élargissement et un enrichissement profonds de l'expérience que l'homme peut faire de lui-même et de sa place dans le monde. Le mot "bienfaisance" est créé par Bernardin de Saint Pierre au début du XVIII^{e} siècle. "Philanthrope" et "philanthropie" se trouvent dans *Le dialogue des morts* de Fénelon (dont Rousseau cite le *Voyage de Télémaque* comme l'un des deux ouvrages, avec *L'Esprit des Lois* de Montesquieu, nécessaire à l'éducation de son Emile devenu homme accompli) : ces néologismes tendent, plus que la traditionnelle vertu chrétienne de "charité", à universaliser le sentiment réfléchi d'amitié de l'homme pour ses semblables, par-delà la diversité et l'opposition des cultures et des églises. De même, à la charité, vertu théologale, s'oppose la bienfaisance, vertu essentiellement sociale : chacun est responsable d'autrui, et l'autorité politique elle-même doit prendre en charge les pauvres, les malades, les miséreux, les prisonniers et les fous, grâce à un système d'assistance efficacement organisé (et même si, comme tentera de le montrer M. Foucault dans un examen paradoxalement "anti-humaniste" des Lumières et de l'"âge classique", cette nouvelle organisation peut également relever d'une nouvelle stratégie de pouvoir et de contrôle politique des individus comme du champ social). Enfin, si le terme "cosmopolitisme" est réemployé dès le XVI^{e} siècle, il marque également à l'âge des Lumières la même volonté de dépasser les divisions politiques et religieuses pour promouvoir l'homme comme "citoyen du monde", c'est-à-dire surtout pour obliger chaque projet, tant individuel que collectif, touchant le devenir et l'avenir de l'homme, à s'inscrire dans un horizon à long terme et à être estimé en fonction du progrès (ou encore de l'obstacle) qu'un tel projet constitue à l'aune de la promotion de l'idéal

La Surprise,
Jean-Honoré Fragonard
© Pierre David, Musées d'Angers

Tout comme dans les œuvres de Marivaux, les amants se cachent et se découvrent dans un jeu de surprise et de poursuite propice à l'excitation des sens. Le décor doit à Watteau ces belles statues de divinités qui semblent présider à ces joutes érotiques.

d'une Humanité libre et autonome. Deux exemples : sur le plan collectif, la "philosophie de l'histoire", chez Voltaire notamment, cherche à comprendre le temps présent tant à partir de ses "précurseurs" dans le passé ancien et récent (cf. *Le siècle de Louis XIV*) qu'en relation avec l'ouverture à un idéal d'espérance et de confiance en l'idée de progrès d'une humanité de plus en plus éclairée. Il n'est pas rare alors que des philosophes puissent jouer le rôle de conseiller du prince auprès de despotes que l'on souhaite ou qui se veulent eux-mêmes "éclairés" ; sur le plan tant individuel que collectif, l'*éducation* apparaît comme une tâche essentielle de développement de l'homme accédant librement à l'autonomie, et doit par conséquent inscrire ses efforts sur le long terme ; c'est ainsi que, plus encore peut-être que Rousseau dans l'*Emile*, Kant avertit dans son *Propos de pédagogie* ceux qui auront la tâche d'instituer une éducation publique : "Voici un principe de l'art d'éduquer que les auteurs de projets pédagogiques devraient avoir toujours présent à leurs yeux : que jamais l'éducation des enfants ne se fasse en fonction du seul état présent, mais aussi du meilleur état à venir de l'humanité, c'est-à-dire de l'Idée d'Humanité et de l'ensemble de sa destination. C'est là un principe de grande importance. […] Les parents n'ont à l'ordinaire d'autre objet de soins que la réussite de leurs enfants dans le monde, fût-il corrompu, et les princes ne tiennent leurs sujets que pour instruments de leurs intentions. Les parents se préoccupent de leurs maisons, les princes de leur Etat. Les uns et les autres n'ont pas pour fin dernière le plus grand bien universel, ni la perfection à laquelle l'humanité est destinée, et pour laquelle elle est en effet disposée. Or l'économie d'un plan d'éducation devrait être conçue dans un esprit cosmopolitique".

· Bonheur et utilité partagée :

L'âge des Lumières, ce n'est cependant pas seulement la promotion des valeurs de liberté et d'égalité de droit, c'est aussi une nouvelle aspiration au bonheur, tant individuel que collectif. La nouvelle morale se préoccupe au moins autant de l'intégrité physique et des conditions matérielles du bonheur que du salut de l'âme, Cette nouvelle morale est du même coup une morale sociale : la réhabilitation de l'amour de soi (Mandeville répondant ainsi aux critiques de Pascal et de la Rochefoucauld, et Rousseau distinguant l'amour propre, vice engendré par les mauvaises relations sociales, du légitime amour de soi) conduit à réhabiliter l'aspiration au bonheur individuel, mais il ne conduit cependant pas à une exaltation individualiste : l'intérêt bien compris suppose en effet que chacun comprenne que le bonheur individuel dépend du bonheur de tous. La formule généralement attribuée à Bentham : "le plus grand bonheur du plus grand nombre" caractérise cependant déjà l'utilitarisme rationaliste des Lumières, dont la naissance de l'économie politique (avec Smith, mais présente aussi chez Locke, Hume, Voltaire et Rousseau) est un des signes les plus manifestes.

Les Lumières et leurs ombres :

Si les Lumières renvoient donc à un mouvement de pensée qui lutte pour faire admettre les droits d'une investigation rationnelle sans limite en vue d'affranchir l'existence humaine de toute soumission à des puissances occultes, elles risquent en même temps de pêcher par excès d'intellectualisme et de croyance naïve en un progrès que viendrait automatiquement asseoir la toute puissance de la raison.
Pourtant, ce qu'on a souvent bien vite baptisé l'optimisme des Lumières ne doit pas faire perdre de vue que chez ses plus grands penseurs, cet excès de confiance dans les pouvoirs quasi exclusifs de la raison est déjà dénoncée : comme dans toute bonne composition, qu'elle soit littéraire, picturale ou musicale, la lumière naturelle de

la raison doit savoir s'étoffer par contraste de ses ombres portées que sont, aux côtés de la raison, les droits du sentiment et le champ de la sensibilité, ou encore, aux côtés de la science, les puissances nocturnes (qu'on a pu qualifier de "préromantiques") de la poésie. Aux côtés de la froide clarté de la réflexion et de l'ironie cultivées magistralement par Voltaire, Rousseau met en musique les impulsions de l'âme sensible ; et le rationalisme kantien, tout en établissant les droits et les pouvoirs de la raison à fonder tant la connaissance scientifique que les fondements de l'action morale, insiste avec son "criticisme" sur ses limites, afin de conférer à la croyance elle-même une dimension raisonnée et à la sensibilité à la beauté du monde un rôle de pont suspendu par-dessus l'abîme qui sinon sépare l'ordre mécanique et aveugle de la causalité naturelle et celui, intelligent et volontaire, de la Liberté humaine. Toute l'œuvre de Diderot enfin, tout son "matérialisme enchanté" (pour reprendre le beau titre de l'ouvrage qu'Elisabeth de Fontenay lui a consacré) ne vise à rien d'autre qu'à montrer comment, au sein d'une seule et même vie, la coexistence de la raison et des sens, de l'intelligence et de l'émotion, est non seulement possible mais nécessaire à l'homme et à la femme "éclairés", autant dire accomplis.

Conclusion : quelques échos des Lumières :

Bien des échos des Lumières se retrouvent dans les deux œuvres que sont *La Serva Padrona* de Pergolèse et *Arlequin poli par l'amour* de Marivaux.

Dans *La Serva Padrona*, le thème même qui donne son titre à l'œuvre est une célébration de la liberté par-delà les contraintes liées aux conditions sociales : une servante qui devient maîtresse en épousant son maître brouille les distinctions sociales clairement établies, et plus encore si l'on songe encore à ces deux autres traits de l'histoire : premièrement, non seulement il s'agit d'un renversement des rapports traditionnels entre maître et serviteur, mais il s'agit en plus ici d'une subversion des relations traditionnelles entre homme et femme, notamment autour de la question du mariage. En second lieu, l'émancipation de Serpina (littéralement "le petit serpent", référence ironique, ou pour le moins décalée, à l'allégorie religieuse ?) est due essentiellement à son intelligence, qui sait user de la collaboration du valet Vespone ("la grosse guêpe") pour arriver à ses fins : s'attirer la bienveillance du maître (Uberto) et finir par l'épouser. L'intelligence, image des Lumières, même si elle conserve sa part d'ambivalence (elle est à la fois ruse, tromperie et vecteur de libération), triomphe de l'arbitraire des conditions qui introduisent entre les hommes, et entre les hommes et les femmes, des rapports de domination.

Dans *Arlequin poli par l'amour*, le chassé-croisé des amours (deux histoires parallèles d'amours non réciproques : celui de la Fée pour Arlequin, celui d'un berger amoureux de la bergère Sylvia) va, là encore, sous l'effet de ce double intelligent et rusé d'Arlequin qu'est Trivelin, subvertir le destin habituel des personnages : la puissance supérieure que symbolise la Fée (et dont la baguette magique représente, tout comme le sceptre du roi, le pouvoir absolu) devrait, selon la tradition, soumettre Arlequin à l'amour ; et quoi de plus naturel dans le champ social du temps pour une bergère que de se soumette à l'amour d'un berger ? Et pourtant là encore, la puissance de l'amour, alliée aux lumières de l'intelligence, vont finir par triompher de ce destin et permettre à Sylvia et à Arlequin de vivre leur amour, cette fois réciproque. Plusieurs thèmes des Lumières se croisent ainsi dans l'œuvre : d'abord, là encore, le thème d'une émancipation de l'homme et de la femme (tous d'abord en situation de valets ou de représentants du petit peuple) à l'égard de toute puissance supérieure (y compris ici d'ordre surnaturel) qui chercherait à déterminer leurs vies du dehors. Mais le titre même de la pièce : *Arlequin poli par l'amour* insiste également sur le processus progressif de culture et d'éclairage de soi qui permet à Arlequin en quelque sorte de s'éveiller à lui-même, à sa véritable humanité. Du côté du "couple" composé par Arlequin et la Fée, tout est d'abord ombre et obscurité : à l'engourdissement d'Arlequin, d'abord idiot, fainéant et glouton, ne répondant aux leçons que veut lui prodiguer la Fée que par la sieste et le besoin de manger, répondent les pouvoirs d'envoûtement magique de la Fée, symbole d'un *obscurantisme* plus ou moins illuminé.

Le bal champêtre,
Jean-Baptiste Pater
© Pierre David,
Musée d'Angers

Au contraire, loin d'être aveugle, l'amour de Sylvia, et la clarté limpide de ses sentiments (même s'ils doivent eux aussi affronter les contraintes sociales qui interdisent à la femme aimante de déclarer sa flamme autrement que par subtiles suggestions, quand on ne la condamne pas au mensonge, envers obscur de la vérité qui pourtant finira par triompher, en dépit là encore des pouvoirs surnaturels de la fée) expriment la puissance éclairante et l'énergie clairvoyante de l'amour sincère et profond, qui réussit à mettre en mouvement et à faire naître à la vie ce balourd quasi "sauvage" d'Arlequin en le faisant littéralement "sauter de joie" à la simple vue de Sylvia. L'amour cependant ne suffit pas : il lui faudra s'associer à l'intelligence (en l'occurrence celle de Trivelin, double éclairé et accompli d'Arlequin) pour triompher des pouvoirs occultes de la Fée, en lui volant (tel un nouveau Prométhée) sa baguette, permettant ainsi aux amants désormais pleinement libres de vivre leur amour partagé. Arlequin est désormais devenu un être "policé", poli par l'amour et l'intelligence clairvoyante. Les lumières dont ces œuvres sont le reflet apparaissent ainsi comme un hymne à l'existence humaine qui, en mariant sensibilité et intelligence, en chantant pour l'homme et la femme, même le plus humble (s'écartant ainsi des figures classiques du héros) le droit au bonheur comme à la liberté, fêtent, sous l'apparente légèreté de la farce ou de la comédie, les noces de la sensibilité et de l'esprit. Mais même si les formes d'asservissement et d'obscurantisme se sont transformées depuis l'âge des Lumières, elles n'en demeurent pas moins présentes et puissantes à l'échelle du monde. Aussi, ne nous y trompons pas : le combat des Lumières pour l'affranchissement de l'homme reste, à bien des égards, le nôtre, et son espérance l'horizon qui définit encore, et sans doute pour longtemps, notre avenir.

Henri ELIE - Inspecteur d'Académie, Inspecteur Pédagogique Régional - Philosophie

Démocratisation du théâtre et de l'opéra

La première moitié du XVIII[e] siècle est sans doute une des périodes les plus fécondes quant aux rapports entre le théâtre et la peinture. Le siècle des Lumières est aussi celui d'une extraordinaire "démocratisation" de la culture théâtrale, ce que les encyclopédistes allaient souligner en plaçant le théâtre au cœur de l'éducation du citoyen. Dans la seconde moitié du siècle, cette portée politique allait prendre corps dans l'importance urbaine donnée à l'édifice public, avec des références claires à la grandeur antique : théâtre qui prendra le nom d'Odéon par Peyre et de Wailly en 1779, théâtre Graslin de Mathurin Crucy inauguré en 1788 à Nantes. Mais, pour le début du siècle, l'architecture n'est pas encore le lieu de la modernité théâtrale, qui s'incarne avant tout dans le jeu des acteurs et dans le décor. Les comédiens, jadis perçus comme de simples saltimbanques aux mœurs douteuses, deviennent de nouveaux héros grandioses et décadents à la fois. C'est le portrait d'une de ces divinités mondaines que nous dresse Nicolas Lancret dans sa *Camargo dansant* (autour de 1730-1731, Nantes, musée des Beaux-arts), portrait amplement diffusé dans les couches populaires de la population par l'intermédiaire de l'estampe.

Les peintres étaient fascinés par les pièces de théâtre et l'opéra qui réunissent la poésie, la danse, le chant, la littérature mais aussi le décor, le costume, les jeux illusionnistes de l'architecture et des machineries de plus en plus sophistiquées. Beaucoup d'entre eux travaillèrent pour l'opéra et le théâtre, en créant costumes et décors : Oudry, Boucher, Lajoue, Watteau au tout début de sa carrière, etc… La plupart de ce type de réalisations, par nature éphémères, ne nous sont plus connues que par quelques esquisses, mais de nombreux tableaux sont les témoins des liens entre l'art et le théâtre. Ces liens peuvent être assez ténus, et relèvent parfois d'avantage du simple phénomène de mode, comme le très ambigu et galant *Oiseleur* de Jean-Baptiste Greuze, au costume vaguement théâtral (1757, Nantes, musée des Beaux-arts). Cependant, la thématique théâtrale est souvent au cœur de la création des peintres du XVIII[e], avec des réflexions très différentes, voire opposées.

Roland apprend par les bergers la perfidie d'Angélique, (1733)
Charles-Antoine Coypel
Cliché coul. 99DE14929
Gérard Blot, agence photographique des musées nationaux
© Domaine public

Le preux Roland, amoureux de la belle Angélique, rencontre des bergers qui lui expliquent que les noces qu'ils fêtent sont celles d'Angélique avec le berger Médor. Fou de douleur, Roland s'effondre et chante sa douleur.

Le sommeil de Renaud, (1741)
Charles-Antoine Coypel
Cliché coul. H.B.04*-2-6-4
Hugo Maertens (Belgique)
© Domaine public

Ce tableau, tiré de la série des Fragments d'opéra, illustre bien la volonté de Coypel de rivaliser, par l'expressivité de la scène (notamment la figure d'Armide, dont le visage passe de la fureur à l'amour), avec les représentations théâtrales.

Charles-Antoine Coypel et Jean-Baptiste Van Loo, la peinture d'histoire comme théâtre

Bien avant les recherches néo-classiques de la fin du siècle, Charles-Antoine Coypel, ainsi que d'autres peintres comme Jean-François de Troy, Jean-Baptiste et Carle van Loo, par la grandeur et la dramaturgie de leur production, avaient puisé dans le théâtre et l'opéra une nouvelle vision de la peinture d'histoire. L'artifice comme fondement de la création, *ut pictura poesis*… Ces peintres favorisèrent les tragédies qui firent les succès du Grand siècle : Racine, Corneille mais aussi Le Tasse (par exemple les deux magnifiques *Renaud et Armide* de Jean-Baptiste Van Loo, vers 1735, Angers, musée des Beaux-arts, et celui de Charles-Antoine Coypel, vers 1741, Nantes, musée des Beaux-arts) et l'Arioste. Les sujets étaient alors propices à la mise en scène de l'*Expression des Passions* telle que Charles Lebrun l'avait élaborée au XVII[e] ou telle que les comédiens pouvaient la jouer.

Charles-Antoine Coypel, artiste dramaturge par excellence car auteur de pièces de théâtre, atteint un apogée de l'illusion scénique avec le *Roland apprend par les bergers la perfidie d'Angélique* (1733, Nantes, musée des Beaux-arts). La scène est inspirée du théâtre lyrique de Philippe Quinault mis en musique par le célèbre Jean-Baptiste Lully, d'après le *Roland furieux* de l'Arioste. Le décor et les costumes, mais aussi l'attitude des personnages, renvoient clairement aux réalisations théâtrales réelles de la période. Mais, même si Charles-Antoine Coypel, en digne successeur de Charles Lebrun, se considérait avant tout comme un grand peintre officiel, défenseur ardent de la peinture d'histoire et de l'orthodoxie académique, son œuvre se pare des attraits délicats d'un Watteau, dont l'influence se révèle alors incontournable…

Renaud dans les bras d'Armide, (1735)
Jean-Baptiste Van Loo
© Pierre David, Musées d'Angers

Van Loo mêle habilement l'atmosphère rocaille d'un palais enchanté aux affres de la passion qui envahissent Armide, jeune princesse sarrazine, qui tombe amoureuse du chevalier Renaud.

Watteau et la Commedia dell'arte

L'œuvre de Jean-Antoine Watteau (1684-1721) est sans doute celle présentant les rapprochements les plus riches avec le théâtre. Le peintre, originaire de Valenciennes, entra dans l'atelier de Claude Gillot (1673-1722) peu après son arrivée à Paris en 1702. Son maître l'initia au théâtre italien dont les grands succès étaient repris à la Foire Saint-Germain à Paris depuis le départ des Comédiens-italiens en 1697. De cette période date le magnifique *Arlequin empereur dans la lune* (après 1707, Nantes, Musée des Beaux-arts). L'influence de Gillot est prégnante dans cette œuvre de jeunesse, à tel point que le tableau lui fut longtemps attribué. C'est l'une de seules toiles de Watteau qui reprenne une scène précise d'une pièce de théâtre, la comédie *Arlequin empereur de la lune* de Nolant de Fatouville (créée en 1684 et représentée en septembre 1702 à la foire Saint-Laurent).

Arlequin empereur dans la lune (après 1707),
Jean-Antoine Watteau
Cliché coul. 99-020052
Gérard Blot, agence photographique
des musées nationaux
© Domaine public

L'influence de Gillot est prégnante dans cette œuvre de Watteau : même grâce frêle et un peu raide des personnages, mêmes couleurs vives cernées par un dessin sec. Il s'agit d'un des seuls tableaux de Watteau représentant une scène précise. Inspirée d'"Arlequin empereur dans la lune" de Nolant de Fatouville, l'œuvre met en scène la dernière mystification d'Arlequin afin de duper le Docteur Baloardo pour épouser Colombine.

Naissance d'un nouveau genre : la fête galante

Mais bientôt Watteau trouve dans le théâtre italien une inspiration bien moins littérale, passant du registre de la représentation à celui de l'allusion/illusion poétique. Giovanni Macchia souligne combien les démarches de Watteau et de Marivaux furent parallèles sur ce point : le jeu habile des parades amoureuses qui alternent le geste et la parole avec le silence. "Ce que Watteau avait composé dans le silence immobile des couleurs, Marivaux le transforme en mouvement et en paroles." (Giovanni Macchia "La pudeur et la surprise" dans *Marivaux*, Revue *Europe*, novembre-décembre 1996). Watteau allait devenir le peintre des "fêtes galantes", avec la même finesse et préciosité du langage que montrerait Marivaux. L'histoire est célèbre : ne sachant comment classer Watteau lors de sa réception à l'académie royale de peinture et de sculpture on inscrivit son œuvre (1718, Paris, Musée du Louvre) simplement comme "représentant Le pèlerinage a l'isle de Cithère", mention par la suite barrée et remplacée par la formule qui serait désormais consacrée par l'Académie, puis les historiens d'art : "une feste galante".

L'expression, à de rares exceptions, est nouvelle dans le langage, et absolument vierge dans le domaine de la peinture. Nicolas Lancret, émule de Watteau, puis Jean-Baptiste Pater, seul élève du maître, furent à leur tour reçus à l'Académie dans ce nouveau genre de la "fête galante". Elle traduit l'embarras de l'Académie devant l'œuvre de Watteau, hybride entre la peinture d'histoire et la scène de genre. Le terme évoquerait dès lors l'univers poétique du rêve, monde enchanté aux frontières floues et mouvantes. Les sujets des œuvres semblent souvent ambigus, usant de subtiles mises en abîmes, dans lesquelles le théâtre interpose des jeux de miroirs : dans *L'Amour au théâtre français* (vers 1716-1718 ? Berlin-Dalhem, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) les acteurs jouent-ils *L'Amante romanesque* de Jacques Autréau ? ou Watteau les représente-t-il dans leur quotidien ? Sommes-nous dans le parc de quelque mondaine ou dans la retraite de quelque divinité théâtrale ? Assistons-nous à un drame amoureux ou à une simple romance libertine dont les codes nous échappent ? Quels rapports énigmatiques entretiennent les personnages mélancoliques de la Déclaration attendue (vers 1717-1718, musée des Beaux-arts d'Angers) ?

Les émules de Watteau : Lancret et Pater

Nicolas Lancret et Jean-Baptiste Pater surent s'imprégner, avec moins de poésie il est vrai, de la peinture de Watteau, et ainsi répondre à un marché florissant. Les riches amateurs (Lacaze, Crozat…) et l'opinion publique, dès le second quart du XVIII[e] siècle, s'étaient en effet pris de passion pour ces représentations d'une modernité élégante, alors que la théorie académique continuait à défendre le grand genre. *La danse de Noces* et *Le Repas de Noces* de Lancret (vers 1730-1740, Angers, musée des Beaux-arts), ainsi que *Le Bal champêtre* de Pater (Musée des Beaux-arts d'Angers) empruntent à Watteau le goût des kermesses flamandes (Bruegel l'Ancien, Rubens). Ces thèmes populaires reflètent bien le goût pour les fêtes rustiques dans lesquelles se complaisaient les assemblées mondaines, lassées des fastes d'une cour déclinante. Cette nouvelle sociabilité voyait aussi se développer, dans des cercles éloignés de Versailles, les retraites libertines et les "folies" (petits pavillons de plaisance) et des "fabriques" cachées dans de grands parcs comme dans l'aimable composition de Pater *Les Baigneuses* (vers 1729, Angers, musée des Beaux-arts). Comme jadis Louis XIV avait théâtralisé la fonction royale dans des ballets grandioses le comparant à Apollon, la bonne société se mettait en scène dans des opéras de verdure.

La Poursuite (vers 1771),
Jean-Honoré Fragonard
© Pierre David, Musées d'Angers

Tout comme dans les œuvres de Marivaux, les amants se cachent et se découvrent dans un jeu de surprise et de poursuite propice à l'excitation des sens. Le décor doit à Watteau ces belles statues de divinités qui semblent présider à ces joutes érotiques.

Fragonard, la fin d'une époque

C'est un de ces petits pavillons de plaisance que la Comtesse du Barry fit construire à Louveciennes par Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). Elle passe commande à Fragonard d'un décor champêtre ayant pour thème les "Progrès de l'amour", mettant en scène les jeux d'un couple d'amants dans un bois luxuriant. L'incroyable vivacité et la sensualité de la touche (sans doute encore plus sensible dans les magnifiques esquisses du musée des Beaux-arts d'Angers, *La Surprise* et *La Poursuite*, vers 1771) nous rendent les personnages extraordinairement présents, au contraire de l'évanescence d'un Watteau. Fragonard n'est pas le peintre du silence et de l'ambigüité, mais celui des murmures, du rire et de l'impétuosité des sens. Signe de la fin de cette époque de marivaudage, le splendide décor de Fragonard fut finalement refusé par la Du Barry, qui lui préféra l'art intellectuel et froid de Joseph-Marie Vien, alors précurseur du néo-classicisme.

Adeline Collange-Perugi, Conservatrice Art ancien, Musée des Beaux-Arts de Nantes

Pélerinage à l'île de Cythère (1717),
Jean-Antoine Watteau
(Musée du Louvre, Paris)

Amour au théâtre français (vers 1716),
Jean-Antoine Watteau
(Staatliche Museen, Berlin)

Histoire d'une querelle à la fois musicale, sociale et politique

Au milieu du XVIII[e], l'académie royale de musique, fondée en 1669 par le ministre Colbert, connaît une crise à la fois financière et musicale sans précédent. La programmation en est l'une des causes, le choix des représentations était largement dominé par le répertoire "ancien" avec de nombreuses œuvres de compositeurs français, au détriment d'un répertoire plus moderne tourné vers les œuvres novatrices des compositeurs italiens.

En 1752, Louis XV, dit "le Bien-aimé" gouverne la France. La marquise de Pompadour, sa maîtresse, a une place influente, tandis que son épouse, Marie Leszczynska, fille d'un roi en exil, a encore du mal à trouver grâce auprès du peuple français. C'est le "siècle des Lumières", les grands penseurs confrontent leurs idées dans des lettres, des livres et des salons de discussions. Dans les arts, le Baroque cède progressivement sa place au classicisme, plus sobre et plus organisé face au désordre apparent.

En musique l'opéra est roi, genre dans lequel Rameau et Lully remportent un large succès. Or, il était coutume, au cours d'un opéra *seria* (sérieux), de "glisser" deux intermezzo plutôt comiques (mais toujours de grande qualité musicale) entre les actes, afin de détendre l'atmosphère de l'opéra et de masquer le temps des changements de décors. C'est à cette époque où l'opéra bat son plein, qu'une véritable "guerre idéologique" éclate en France, opposant farouchement deux clans, l'un soutenu par le roi, l'autre par la reine. Le roi et sa maîtresse en tête, tentent d'imposer un style plus sobre dans l'art, et dans la vie en général, soutenus par Voltaire pour la pensée et Rameau pour la musique. La Reine, elle, défend le style italien. Rousseau, le plus engagé de tous à ses côtés, va jusqu'à déclarer que *"les Français ne peuvent pas avoir de véritable musique"*! Pendant 2 ans, les défenseurs des uns et des autres vont alors s'affronter, qui prônant les ballets servant d'intermèdes dans l'opéra, qui reprochant au chant italien trop de passion et qui préférant un style plus rigoriste…

C'est à l'Académie Royale de musique que le 1[er] août 1752 éclate la "querelle des bouffons" à l'occasion de la représentation de *La Serva Padrona* de Pergolèse. Elle va diviser l'intelligentsia musicale parisienne en deux clans : les partisans de la tragédie lyrique royale représentante du style français, défenseurs de Rameau, le coin du Roi, et les sympathisants de l'opéra-bouffe, fervents défenseurs de la musique italienne, écrivains, critiques et philosophes qui se rassemblent à l'opéra sous la loge de la Reine. De là va naître une véritable querelle pamphlétaire qui animera les cercles musicaux de la capitale française jusqu'en 1754. Rousseau en est l'un des principaux protagonistes et publie en 1753 sa *"Lettre sur la musique française"* dans laquelle il fait l'apologie des qualités de la musique italienne et accable très sévèrement la musique française :

"Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'écolier… je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir ; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux".

Dans ce contexte, les "bouffons", troupe itinérante italienne d'Eustacchio Bambini, installée à l'Académie royale de Musique pour y donner des représentations d'intermezzo et d'opéras bouffes, incarnent le renouveau musical.

"La mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessin dans la peinture, c'est elle qui marque les traits et les figures, dont les accords et les sons ne sont que les couleurs".

Jean-Jacques Rousseau

Mais les querelles musicales ne sont en fait qu'un prétexte. Les défenseurs des Lumières voyaient dans l'opéra français une célébration de l'absolutisme, tandis que l'opéra italien pouvait symboliser la liberté de pensée. Le débat est non seulement musical mais aussi social et politique. A travers la musique, c'est la cour décadente qui est visée, comme bien plus tard, avec les mêmes outrances on dénoncera l'art bourgeois et les "valets" de la bourgeoisie. On ne peut comprendre ces querelles qu'à travers les idées des philosophes et des écrivains de l'époque, particulièrement Voltaire et tous les encyclopédistes, dont les plus connus sont Diderot, le fondateur de l'encyclopédie, et Jean-Jacques Rousseau, qui rédigera tous les articles sur la musique. Or, il se trouve que Jean-Jacques Rousseau ne se contente pas d'écrire, il est également musicien et compositeur. Son opéra *Le Devin du Village* fut présenté à la cour, puis à l'Opéra, où il obtint un grand succès. Avec le recul, cette œuvre musicale apparaît assez médiocre et n'offre plus aujourd'hui qu'un intérêt très limité pour les musiciens. Si elle fut reconnue avec tant de succès à son époque, c'est qu'elle était aux antipodes des opéras de Lulli et de Rameau, caractérisés par des thèmes mythologiques et des mises en scènes compliquées et fastueuses. *Le Devin du Village* offrait des scènes de la vie quotidienne sur des airs et des danses populaires. Il faut sans doute aussi rappeler qu'entre 1720 et 1750 l'opéra est en crise face au développement dans toute l'Europe de la musique instrumentale. Il doit donc inventer de nouvelles formes d'expressions qui dépassent les guerres de genres et de styles de même que les simples oppositions entre traditionnels et novateurs.

Au XVIII[e] siècle, l'opéra italien a évolué plus rapidement que la tragédie lyrique ou la tragédie en musique typiquement française. Il va jusqu'à se scinder en deux genres, l'opéra séria (avec des thèmes sérieux) et l'opéra buffa ou opéra-comique (buffo = qui prête à rire, grotesque) qui introduit au théâtre des intermèdes comiques empreints de la trivialité du quotidien, de légèreté, de naïveté, de simplicité et d'irrationnel. L'opéra français et surtout la tragédie lyrique étaient soumis à des conventions et des contraintes. Le texte était l'œuvre et la musique le décor. Même si Lully et ses successeurs avaient su trouver un juste rapport Rameau, lui, ne pouvait accepter cette idée d'une musique soumise au texte dramatique. La création en 1733 d'Hippolyte et Aricie de Rameau fut à la base d'un renversement des rôles, la musique venait de supplanter le poème. Les contemporains associèrent dès lors le titre de l'œuvre au compositeur et non plus au librettiste. En 1745, avant même l'arrivée des "bouffons" Platée, (tragédie en musique), fut qualifiée de "ballet bouffon". Rameau y faisait déjà place à des éléments comiques : cris d'animaux, onomatopées, farces et scènes cocasses populaires ou burlesques. Mais il s'agissait plutôt d'intégrer des éléments parodiques du genre pour satisfaire le public que d'une véritable volonté de présenter un style nouveau à l'image des italiens auxquels il s'opposait. La pièce tenait d'ailleurs une place marginale jusqu'à l'éclatement de la querelle. En revanche, à partir de 1749, le nouveau style de "l'opéra bouffa" ne se contente pas de parodier le genre sérieux mais il produit un type de comique original, plus populaire, assez proche de la farce et de la comédie de masque.

La querelle de 1752 occasionnée par la représentation de *La Serva Padrona* marque la fin d'une tradition de cour française, celle de la tragédie en musique et l'émergence d'un genre nouveau, l'opéra comique. Après le départ de la troupe des "bouffons" en 1754, la querelle quelque peu vaine cessa, mais son influence ne fut pas sans conséquence dans la constitution d'un véritable style d'opéra-comique français.

Yves BOURDIN, Inspecteur d'académie, Inspecteur Pédagogique Régional – Éducation musicale

"C'est à l'harmonie seulement qu'il appartient de remuer les passions ; la mélodie ne tire sa force que de cette source dont elle émane directement".

Jean-Philippe Rameau

Un projet pédagogique pour enseigner l'Histoire des arts

"La formation artistique et culturelle des jeunes à l'École s'inscrit aujourd'hui dans un contexte marqué par la diversité des formes d'art, des démarches pédagogiques et des publics. Cette formation artistique fondée sur l'exercice d'une pratique effective, éclairée par la rencontre avec des œuvres, et associée à des apprentissages techniques, s'enrichit désormais d'une nouvelle dimension avec l'introduction d'un enseignement continu, progressif et cohérent de l'histoire des arts, tout au long de la scolarité de l'élève".

Bulletin officiel n° 32 du 28 août 2008.

Les nouvelles orientations données par les textes officiels de l'Education Nationale visent à développer un enseignement partagé de l'histoire des arts à tous les niveaux de la scolarité obligatoire. Fondé sur des objectifs de formation clairement énoncés, cet enseignement permet aux élèves de développer des compétences et d'acquérir des connaissances dans les différents domaines artistiques et culturels. Le spectacle ***Galantes Scènes*** proposé par Anger Nantes Opéra cette année est l'occasion de mettre en œuvre un projet d'histoire des arts appuyé sur un parcours culturel très large. Chaque discipline aura le loisir d'orienter l'étude des œuvres dans une direction appropriée à sa spécificité, avec le souci de porter ses observations au travers d'un questionnement commun à tous les enseignements. Les objectifs généraux déclinés ci-dessous devront être articulés aux objectifs spécifiques des séquences disciplinaires.

Objectifs du projet

- *Aider l'élève à se construire une culture personnelle fondée sur la découverte et l'analyse des œuvres.*
- *Aiguiser ses capacités de réception et d'analyse de l'œuvre d'art*
- *Développer sa curiosité et élargir ses goûts personnels*

Connaissances et compétences

L'élève possède :

- *une connaissance documentée des œuvres étudiées*
- *des repères artistiques, historiques, géographiques et culturels pour comprendre les œuvres et les conditions de leur (re)présentation au public.*
- *des notions sur les techniques de production et un vocabulaire spécifique.*

L'élève est capable :

- *de se comporter comme un véritable spectateur d'une représentation*
- *de situer les œuvres rencontrées dans le temps et dans l'espace ;*
- *d'identifier les éléments constitutifs des œuvres (formes, techniques, significations, usages) ;*
- *d'effectuer des rapprochements entre des œuvres contemporaines s'inscrivant dans des domaines artistiques différents : spectacle vivant (théâtre et opéra), arts visuels (peinture).*

Thème et problématique du projet

Thème : **Arts, ruptures et continuités**

A partir de ce thème, l'équipe pédagogique d'un même établissement pourra faire émerger une **problématique** spécifique qui permettra aux élèves de mieux comprendre les évolutions des différents langages artistiques au cours de l'histoire. Un questionnement simple à partir duquel chaque discipline mettra en évidence les ruptures et les continuités de la création artistique au cours du XVIII^{e}. Parallèlement, il sera opportun de mettre en perspective ces observations avec l'actualité contemporaine des œuvres rencontrées, leur interprétation, leur (re)présentation actuelle, en particulier grâce aux différentes activités proposées par les structures culturelles partenaires du projet.

Séquences, activités, apprentissages et évaluation

En fonction des progressions habituelles pour l'année scolaire, les compétences et les connaissances générales identifiées pour le projet seront articulées avec les spécificités disciplinaires. La séquence mise en œuvre prend appui sur les différentes activités proposées dans le cadre du parcours culturel mis en place par Angers Nantes Opéra et les différents partenaires associés au projet : atelier théâtre dans les classes, parcours dans la ville, parcours commenté au musée, visites, rencontre avec les artistes et représentation à l'opéra.

Au delà de ces activités la mise en œuvre de la séquence doit proposer aux élèves de véritables situations d'apprentissages au cours desquelles les élèves pourront observer, identifier, caractériser, comparer les œuvres rencontrées pour atteindre l'un des objectifs essentiel de l'enseignement de l'histoire des arts ***"permettre une rencontre sensible et réfléchie avec les œuvres"***

Indispensable à tout enseignement, l'évaluation sera réalisée en lien étroit avec les partenaires du projet. Pour cela il est nécessaire d'en prévoir les modalités dès la conception de la séquence : conditions, supports et restitution aux élèves.

Yves BOURDIN, Inspecteur d'académie, Inspecteur Pédagogique Régional - Education musicale

Le programme proposé par Angers-Nantes-Opéra est offert aux élèves de 6e et 5e. La préparation suppose d'aborder avec les élèves l'**Europe des Lumières**, thématique au programme de la classe de 4e. Il est donc pertinent de réinscrire les Lumières dans le temps long, notamment l'humanisme à la Renaissance, en établissant des passerelles avec les programmes de 6e (l'Antiquité) et de 5e (Humanisme et Renaissance) et en ayant soin d'élargir l'horizon géographique des élèves par l'appréhension de la dimension européenne des Lumières.

Capacités :

Situer dans le temps les événements, les œuvres littéraires ou artistiques, les découvertes scientifiques ou techniques étudiés et les mettre en relation avec des faits historiques ou culturels utiles à leur compréhension.
Saisir le contexte de production, de réception et de diffusion d'une œuvre.
Raconter quelques épisodes de la vie du philosophe ou du savant étudié, et expliquer en quoi ils sont révélateurs du siècle des Lumières.

Connaissances :

Avoir des repères historiques (les périodes et les dates principales, les grandes figures, les événements fondateurs de l'histoire de France, en les reliant à l'histoire du continent européen et du monde) : au XVIIIe siècle, les philosophes et les savants mettent en cause les fondements religieux, politiques, économiques et sociaux de la société d'ordres.
Connaître et utiliser le repère suivant : L'Encyclopédie, milieu du XVIIIe siècle.

Commentaire de la période étudiée :

L'Europe des Lumières : une "révolution totale" (Daniel Roche) ?

L'Europe au XVIIIe siècle est marquée par un foisonnement intellectuel qui concerne l'ensemble des champs de la société : politique, économie, culture, sciences etc. Si la France rayonne grâce à la concentration inégalée et inédite de philosophes et d'hommes de lettres, elle accueille aussi les influences étrangères : influences anglaises (Newton, Locke, Swift par exemple), influences italiennes (Vivaldi, Pergolèse), influences allemandes (Goethe)…
Siècle de transformations, le XVIIIe siècle est marqué par un essor démographique, économique et urbain qui transforme le cadre de vie des hommes. De 120 millions d'habitants en 1700, la population européenne passe à 180 millions d'habitants en 1800 et ce, malgré une mortalité infantile encore élevée. Les villes d'Europe occidentale et septentrionale connaissent un développement accéléré grâce à l'arrivée de migrants des campagnes proches. Parallèlement se produit un essor économique en lien avec les avancées techniques notamment dans l'agriculture, le développement de la proto-industrialisation et les premiers pas de l'industrie du charbon et de l'acier en Angleterre (Birmingham). Les villes portuaires connaissent un essor en lien avec le commerce atlantique et les colonies. L'enrichissement matériel se traduit par l'accès d'un plus grand nombre à la consommation comme en témoigne l'engouement pour le vêtement. L'essor des villes est à l'origine d'un

intérêt renouvelé pour l'architecture urbaine, le bien être et le confort des habitants (développement des fontaines, ponts…) mais aussi des théâtres et des opéras de style rocaille, néoclassique.
L'émergence et la diffusion des idées nouvelles sont permises par les progrès de l'éducation et de la scolarisation : les réseaux des petites écoles et des écoles "de charité" – dont le développement est amorcé au XVII[e] siècle- réduisent l'analphabétisme et ouvrent plus largement les portes de l'écrit tout en amplifiant le processus de christianisation des populations puisque ces écoles ont d'abord pour première mission d'éduquer religieusement. Les citadins sont les premiers bénéficiaires de ces réseaux.
Ce contexte est donc favorable au développement de la presse, du roman et plus largement du livre, bien qu'il s'adresse à des privilégiés. Ainsi, le siècle est marqué par l'édition de dictionnaires et d'encyclopédies, qui couvrent de larges pans du savoir pour un public curieux : l'*Encyclopédia britannica*, *L'Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des Sciences, Arts et Techniques* de Diderot et d'Alembert à partir de 1751.

Marivaux tient un journal, le Spectateur français (1722), L'Indigent philosophe (1728).

Dans ce contexte, la ville devient l'espace privilégié de diffusion des "idées nouvelles". En effet, la Cour voit sa place évoluer. Alors qu'elle est, sous Louis XIV, un lieu ouvert, elle se ferme sous Louis XV : seule une petite élite peut désormais approcher la famille royale. Dès lors, cette transformation favorise la distanciation entre les élites et le pouvoir royal : les élites migrent vers Paris. Parallèlement, en 1751, le Roi Louis XV a cédé le privilège de l'Opéra à la Ville de Paris, donnant une nouvelle liberté à l'Opéra. À la Cour succèdent de nouveaux espaces de la vie intellectuelle, publics ou privés.
Aux côtés des sociétés savantes, littéraires et scientifiques - lieux officiels - où se retrouvent les élites urbaines - surgissent, à partir des années 1750, les sociétés littéraires et les loges maçonniques -d'origine anglaise – qui se répandent partout en Europe. Enfin, s'il est d'usage d'évoquer les salons, les cafés et les clubs comme lieux de sociabilité renouvelée, dans les faits, le salon est d'abord un lieu de mondanités avant d'être un lieu de débats philosophiques : ces lieux permettent d'abord aux philosophes de recevoir protection, gratifications matérielles tout en leur assurant une insertion sociale. Certains philosophes et écrivains accèdent ainsi aux institutions de la monarchie, comme l'Académie française. Le projet de *L'Encyclopédie* bénéficie de soutiens de proches de la famille royale : les Encyclopédistes peuvent ainsi diffuser leurs idées malgré la censure et la surveillance des autorités.

Le théâtre et l'opéra sont des lieux d'expression des nouvelles sensibilités.

La "*querelle des bouffons*" exprime bien l'évolution de la place de la Cour dans l'élaboration du modèle culturel. En prenant parti de l'opéra français, le roi fait de la Cour le lieu de la tradition face à la modernité et à l'ouverture que représente l'opéra italien. La Cour n'est plus un foyer d'innovation comme elle l'était sous Louis XIV : elle n'est plus le lieu de production de la norme culturelle. Ce qui est vrai pour la France ne l'est pas, en revanche, pour les autres souverains européens qui s'inspirent du modèle français louis-quatorzien pour affirmer leur autorité. La "querelle des bouffons" s'inscrit aussi dans l'évolution et la diversification des goûts culturels : le théâtre de Marivaux présente des histoires de servantes, de domestiques et de personnages simples qui contrastent avec les dieux et héros des tragédies classiques.

Ce foisonnement et cette "passion des idées" peuvent apparaître comme un nouvel humanisme. Les Lumières sont d'abord les héritiers de la tradition humaniste et de la révolution scientifique du XVII[e] siècle : ils sont les héritiers de ceux qui placent l'homme au centre de leurs réflexions, dissocient le surnaturel du religieux, remettent en cause le pouvoir absolu du roi et observent l'évolution politique anglaise à l'œuvre au XVII[e] siècle. L'esprit des Lumières est en gestation dès la fin du XVII[e] siècle et ce, bien que le terme "Lumières" semble vouloir présenter le passé comme le monde des ténèbres. L'homme des Lumières est celui qui veut se libérer des traditions et des pesanteurs.
Tout le XVIII[e] siècle est marqué par l'affrontement entre les forces de la conservation et celles du progrès, un affrontement que facilite la mort du *Grand Roi* Louis XIV en 1715. La Régence - 1715-1723- est marquée par une réaction contre le Grand Siècle. Ainsi, la Cour quitte Versailles pour le Palais Royal jusqu'en 1720. Philippe d'Orléans gouverne par Conseils (polysynodie) et mène une vie de plaisirs qui contraste avec les tourments financiers qui agitent le Royaume de France (banqueroute de Law en 1720).

C'est après la mort de Louis XIV que les Italiens peuvent revenir en France jouer des pièces de théâtre après leur exil forcé à partir de 1697. (Réouverture du Théâtre Italien pour lequel Marivaux écrit des pièces de théâtre)
Les peintres Watteau, Lancret ou encore *Arlequin poli par l'amour* de Marivaux, joué pour la première fois en 1720, symbolisent cette période de fêtes galantes et de poésie. (Ce sont les problèmes financiers de Marivaux qui contraignent ce dernier à s'orienter vers l'écriture de pièces de théâtre qui lui permettent d'assurer sa subsistance).
La "querelle des bouffons" prend place dans une période marquée par l'affrontement entre jansénistes et jésuites. Condamné par la bulle *Ungenitus* de 1713, le jansénisme survit notamment dans le milieu des Parlementaires parisiens dont certains s'affichent comme les défenseurs des Libertés de l'Eglise de France face aux Jésuites et au pouvoir royal.

Bénéficiant du rayonnement européen de la culture française initiée sous Louis XIV et profitant de l'ouverture des princes européens, de frontières aisément franchissables (pour les personnes) malgré des communications encore lentes et difficiles (modernisation du réseau routier français dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle), les philosophes français sillonnent l'Europe en quête d'un nouveau monde et de nouvelles expériences politiques : Frédéric II de Prusse correspond puis accueille Voltaire, Catherine II de Russie échange avec Diderot et d'Alembert. Les princes européens voyagent également : le futur Pierre Le Grand, Paul 1[er] et Joseph II parcourent l'Europe en princes- philosophes "éclairés". L'historien René Pomeau évoque "le resserrement des solidarités" pour caractériser l'accroissement des échanges entre Européens. Les déplacements de Voltaire permettent d'appréhender cette "unification" intellectuelle de l'Europe : exil en Angleterre de 1726 à 1729, séjour auprès de Frédéric II de Prusse. De Ferney, Voltaire correspond avec l'Europe entière. Les Universités dotées de bibliothèques et les capitales politiques constituent les têtes du réseau d'une "nouvelle république des Lettres" : Edimbourg, Glasgow, Florence, Göttingen, Vienne, Londres, Paris. S'échangent des idées en matière juridique, économique et fiscale. Paris est une capitale parmi d'autres bien qu'elle concentre un nombre exceptionnel de penseurs et philosophes : Montesquieu, Buffon, Diderot, D'Alembert, Voltaire et Rousseau pour n'en citer que quelques-unes.
Le musicien-compositeur Pergolèse travaille pour l'impératrice d'Autriche, Charles III de Bourbon, les cours d'Espagne et de Vienne. Comme

de nombreux artistes, Greuze part en Italie pour une redécouverte de l'Antiquité et de la Renaissance. En 1769, Léopold Mozart emmène en Italie son fils Wolfgang pour un voyage de deux années.

Les philosophes des Lumières poursuivent l'examen des principes d'organisation du monde : politique et religion sont scrutées et jugées à l'aune de la Raison. En revendiquant des principes universels -les philosophes "passent **des** libertés à **la** liberté" (Daniel Roche)-, les philosophes contribuent à ébranler l'édifice politique en sapant les principes d'autorité, en contestant la censure, l'absolutisme et la confusion des pouvoirs. Le modèle anglais de tolérance et de liberté (*Habeas Corpus*) influence les penseurs du continent.
Mais, les idéaux universalistes sont en butte aux réalités politiques du siècle : la guerre de succession d'Autriche et la guerre de Sept ans témoignent d'un fragile équilibre politique en Europe malgré les idéaux de paix affichés. La mise en pratique des idées nouvelles par les princes "éclairés" est bien ténue et les réformes, quand elles existent, contribuent à renforcer l'État et servent surtout à consolider des puissances militaires. Ces princes ont des ambitions territoriales : Marie-Thérèse d'Autriche, Frédéric II et Catherine II se partagent la Pologne en 1772. Leur "ouverture" s'arrête à la remise en cause de leur pouvoir : la rupture entre les philosophes des Lumières et les princes "éclairés" est consommée vers 1770. C'est au cœur de l'Europe des Lumières que naît l'idée nationale.

À travers l'opposition entre partisans de l'opéra français et partisans de l'opéra italien, la "querelle des bouffons" révèle le creuset de l'identité nationale que représente le théâtre.

Enfin, les Lumières ne sont pas un système, elles ne se réduisent pas à une seule pensée. Couvrant trois générations, marquées par la présence d'hommes aux origines sociales variées, les Lumières sont diverses. "L'espace public des Lumières est traversé de conflits, de débats" (D. Roche) : les querelles entre philosophes alimentent les débats d'idées comme en témoignent leurs dissensions autour de l'*Encyclopédie* ou encore de la "querelle des bouffons". Par ailleurs, bourgeois et aristocrates sont diversement touchés par les idées nouvelles : "les Lumières ne sont pas plus bourgeoises qu'aristocratiques" (D. Roche) et un même individu peut ou non adhérer aux Lumières selon les moments de sa vie ou selon les sujets traités.

Ce sont les philosophes et les écrivains qui par leurs affrontements donnent à la "querelle des bouffons" une dimension politique : Grimm, Diderot, Rameau, Rousseau… (Penser aux échanges entre Rousseau et Rameau). Toutefois, l'enthousiasme pour Pergolèse ne touche qu'une partie du public.

Enfin, l'Europe des Lumières est diverse par les caractéristiques que cette période prend dans chacun des pays concernés. Protégés du pouvoir absolu par leur "constitution", les Anglais de l'*Enlightenment* manifestent une confiance dans l'avenir et dans la nature humaine : cette période est marquée par la quête individuelle du bonheur et de la richesse. En terres allemandes, l'*Aufklarung* naît en réaction à la tradition et à l'Église : le cœur de la réflexion est occupé par la philosophie et la religion. Bien que divisée et marquée par la guerre, l'Italie s'ouvre aux Lumières (*Illuminismo*) ; parmi les penseurs, on peut retenir le juriste novateur Beccaria. Le rayonnement italien s'affirme en matière de musique (*Les quatre saisons* de Vivaldi, les œuvres de Pergolèse), le théâtre (Goldoni), la peinture (Tiepolo, Canaletto).

Les pistes pédagogiques pour préparer une séance :

- Mettre en évidence le nouveau contexte favorable à l'émergence de nouvelles idées et de nouvelles sensibilités.
- Montrer la filiation entre les penseurs des siècles précédents et les Lumières et interroger les notions de rupture et continuité en Histoire.
  - À cet égard, il peut être judicieux de préciser aux élèves que l'homme de la Renaissance était aussi celui qui prétendait faire table rase du Moyen âge en "retrouvant" l'Antiquité.
  - Mettre en évidence la continuité entre le XVII^{e} et le XVIII^{e} siècle (influence de John Locke sur les philosophes du XVIII^{e} siècle).
- Montrer l'importance du contexte historique pour la "querelle des Bouffons" : l'œuvre de Pergolèse a été jouée à Paris en 1746 sans déclencher de querelle.

BIBLIOGRAPHIE succincte :

- Ouvrage collectif, Une histoire du monde aux temps modernes, bibliothèque historique Larousse, 2005, nouvelle édition 2008, 479 pages.
- Lucien BELY (sous la direction de), Dictionnaire de l'Ancien régime, PUF, 1996, nouvelle édition 2003, 1 384 pages.
- Michel DELON (sous la direction de), Dictionnaire européen des Lumières, PUF, 1997, nouvelle édition 2007, 1 299 pages.
- Antoine LITI, "Les philosophes au salon", in L'histoire n° 307, mars 2006, page 52-56.
- René POMEAU, L'Europe des Lumières, Pluriel, 1991, 301 pages.
- Daniel ROCHE, "Une révolution totale", in L'histoire n° 307, mars 2006, page 34-44.

Françoise JANIER-DUBRY, Inspecteur d'Académie Inpecteur Pédagogique Régional - Histoire géographie.

Les Baigneuses,
Jean-Baptiste Pater
© Pierre David, Musées d'Angers

Années 1720-1730. *Arlequin poli par l'amour*, *La Serva Padrona*, *Gilles*.

La *commedia dell'arte* traverse les univers littéraires, artistiques et culturels. Elle participe d'un nouvel art de vivre : la fête, le loisir heureux, une franchise de l'amour, un érotisme ouvertement libre et décorseté des normes amoureuses et religieuses. La *commedia* occupe le réseau urbain des lieux de divertissement : foire, théâtre, opéra. Ses personnages débordent l'univers théâtral pour s'imposer à l'imaginaire collectif par le biais de la peinture : ils deviennent les figures principales des scènes de la pastorale galante (Watteau entre autres peintres), font triompher une esthétique de la légèreté, de l'éphémère, de la fantaisie. Ces personnages mineurs mettent aussi à l'honneur les petits genres (*intermezzo*, contes, comédie). Enfin, c'est toute la vie intellectuelle et culturelle qui s'en trouve agitée : querelle des Anciens et des Modernes (au sujet du merveilleux), querelle des Bouffons qui porte sur la musique italienne, rappel par le Régent dès 1716 des comédiens italiens chassés par Louis XIV, débats philosophiques sur la nature, les sens, les passions…

"Arlequinade", la pièce de Marivaux relie, coud ensemble les facettes de la civilisation nouvelle. Le costume même d'Arlequin, chamarré, multicolore, bigarré, en symbolise les apports variés et hétérogènes. Arlequin est au centre de l'intrigue. Toutes les femmes, Silvia, la Fée, sont folles de ce "beau brun, bien fait". La question est donc bien : *Comment le désir d'Arlequin traduit-il un nouvel appétit de vivre ? Dans quelle mesure le désir pour Arlequin exprime-t-il les goûts d'une nouvelle société ?*

Mettre en relation des disciplines et des univers culturels

L'Histoire des arts permet d'expérimenter des modes de lecture et d'étude des textes, "autres", qui ne relèvent plus des seules entrées techniques. Elle vise à mettre en valeur les liens subtils que tissent les œuvres entre littérature, art, société, culture. L'étude de la pièce et de l'opéra pourra mobiliser les compétences et savoirs suivants :

- capacité à mettre en relation des domaines artistiques et littéraires
- capacité à inscrire l'œuvre dans une esthétique picturale, mais aussi à passer par des images pour lire un texte
- pratiques du jeu théâtral, connaissance de l'histoire du théâtre (*commedia dell'arte*)
- pratique de l'oral, sensibilisation à une culture de l'oralité et de la voix (conversation, chant, art lyrique)
- approche des genres (conte de fées, comédie), d'autres écritures dramatiques (livret d'opéra), de textes polémiques (querelle des bouffons)
- capacité à inscrire les œuvres dans un cadre social et historique
- capacité à saisir les enjeux du débat sur l'homme et la société (soi/autrui, amour, passions, sens)

Pistes didactiques et mise en œuvre pédagogique

Une approche artistique du texte littéraire :

N'appartenant plus au seul domaine littéraire, la comédie de Marivaux acquiert un statut d'œuvre artistique.

• Picturalité

Les élèves peuvent disposer d'un jeu de tableaux appartenant au genre de la pastorale galante. Les ressources patrimoniales locales, comme celles du musée des Beaux-Arts d'Angers (*La déclaration attendue* de Watteau, *Le Bal champêtre* de Pater, *Le Repas* et *La Danse de noces* de Lancret, *Un concert champêtre* de Le Prince) pourront être exploitées. En associant scènes et tableaux, les élèves évalueront la plasticité de la pièce, la reprise de motifs (fraîcheur de la naïveté et de l'ingénuité amoureuse), les échos entre personnages (Arlequin et Gilles). La confrontation permettra de mettre en rapport représentation de *Galantes Scènes* dans la *nature* et expression *naturelle* des sentiments.

• Musique

L'étude conjointe de l'opéra et de la pièce permet de sensibiliser les élèves à une civilisation qui valorise l'oralité et la voix à travers les plaisirs de la conversation dans les salons et le goût pour le théâtre et l'art lyrique. La découverte de l'opéra pourra se prolonger par un travail de mise en voix portant particulièrement sur le *rythme* et le *tempo* de l'échange verbal dans *Arlequin* : répliques vives, nervosité des petites phrases, réponses du tac au tac, *duo* vocal, changement de registre (parole légère qui alterne avec des accès de fureur), passage de la parole au chant.

• Pratiques théâtrales

Une mise en jeu ou en scène de certains passages fera apprécier l'art de la *commedia*, la liberté de jeu qu'autorise un texte souvent minimal, la part de la gestuelle possible à partir du canevas dramatique, les rapports constants entre parole, corps et objet : dialogue sur le mouchoir subtilisé, enjeu sur "les petits doigts pris". L'étude de la variété des registres sensibilisera à l'animation du discours : expressions populaires ("jarni"), onomatopées ("tic, tac, tic, tac") interjections ("ouf, fi, hé bé"), bouffonnerie ("six, tix, styx") et beau langage. Les entrées et les sorties forment un autre enjeu d'observation pour saisir le ballet des personnages, leur chassé-croisé, le jeu sur le duo, le trio, le quadrille.

Une approche littéraire de l'œuvre artistique :

L'opéra peut prêter à un ensemble de travaux littéraires, mettant en jeu les compétences de lecture, d'écriture, d'expression orale.

• Spectacle

Les élèves reçoivent pour consigne de choisir un élément d'observation (décor, personnage, jeu) et d'analyser le spectacle à partir de ce fil rouge. De même ils peuvent être invités à écrire leurs impressions ou réactions, leur interprétation du spectacle, leur découverte de ce type d'œuvre (opéra). La nature de l'écrit peut varier, des notes personnelles (à la manière du "journal de bord") à l'article critique.

• Argumentation et débats sur la musique

Il est possible de faire lire par les élèves des extraits du débat sur la musique italienne (brefs extraits, formules incisives), de leur demander de choisir leur camp et d'oraliser et de mimer en classe l'affrontement et la polémique entre les deux partis.

La Camargo dansant,
(vers 1730-1731)
Nicolas Lancret
Cliché coul. 99DE20930
Gérard Blot, agence photographique des musées nationaux
© Domaine public

La France était célèbre depuis le XVII^e siècle pour l'excellence de ses danseurs : la caractéristique de l'opéra français était l'importance donnée aux ballets, contrairement à l'opéra italien. La spécialité de Marie-Anne Cuppi était les danses vives et les jetés battus, où son aisance et sa vivacité faisaient merveille. Lancret a choisi de représenter la danseuse non pas au théâtre, mais dans une ambiance rêveuse d'un parc de fête galante.

• Écrire à partir de tableaux

Mise en scène de l'opéra, décor et costumes, tableaux offrent des supports et des déclencheurs pour l'écriture : décrire, imaginer, raconter…

Histoire littéraire et culturelle :

• Comprendre des transferts culturels

Un travail de recherche documentaire peut permettre d'identifier l'origine culturelle du personnage d'Arlequin et ses significations. Plusieurs exploitations en sont alors possibles. Les élèves sont invités à analyser ce qu'est devenu le personnage d'Arlequin chez Marivaux (reprises, écarts). Le traitement du personnage dans plusieurs pièces de l'époque ouvre sur la dimension d'intertextualité. De 1713 à 1722, les spectateurs ont vu Arlequin tour à tour *Roi de Sérendib* (Lesage), *Irrésolu* (Destouches), buvant *Les eaux de Merlin* (Lesage ou Fuzelier), à *l'École des amants* (Lesage et Fuzelier) ou rescapé du *Naufrage du Port-à-l'Anglais* (Autreau), avant qu'il ne devienne *Sauvage* (Delisle) ou un vigoureux *Arlequin Deucalion* (Piron). Progressivement le théâtre français s'approprie un personnage du théâtre populaire italien. Les élèves sont amenés à interroger un processus de transfert et d'appropriation culturels.

• Histoire du théâtre

Opéra et comédie invitent à construire des connaissances sur l'histoire du théâtre et du spectacle : place des comédiens italiens dans le monde théâtral français, enjeux politiques et sociétaux. Le personnage d'Arlequin, qui parvient à relier les principales dimensions de la nouvelle société, impose le théâtre comme le lieu de la civilisation.

• Société et mœurs

Un théâtre image permettra de tracer le polissage des désirs d'Arlequin, de la gloutonnerie à la galanterie, et ainsi de rendre sensibles les élèves à la trajectoire du personnage. C'est un Arlequin *poli*, dégrossi, frotté aux choses de l'amour, policé. Il rend adorables les nouvelles mœurs de ce siècle féminin : plaisir de la civilisation, civilisation des plaisirs, plaisirs civilisés. De "Hem" à "tout doux, je suis le maître", il y a une école du langage : Arlequin finit par "jaser" et apprend à feindre, autre plaisir du langage.

• Modes et goûts

Les élèves pourront s'essayer à réécrire la comédie de Marivaux à la manière d'un conte de fées, à l'appui des motifs et figures caractéristiques du genre : la captivité dans le jardin enchanté, Merlin, des esprits et des lutins, les sortilèges de l'amour, la jalousie (tragique ?) d'une Fée envers une mortelle, l'anneau qui rend invisible. Cet exercice visera à montrer que conte, théâtre et opéra partagent ce goût pour le merveilleux, alors que dans les salons et les boudoirs, on lit beaucoup de contes, du *Cabinet des Fées* à ceux de Voltaire, et que la fiction permet d'échapper au réel et à ses pesanteurs.

• Objets et arts du quotidien

On pourra rapprocher les petits genres (l'intermezzo et la comédie en un acte) de ces menus objets qui circulent ou s'affichent au XVIII[e] siècle : tabatière, bijoux, boîte à musique, miniature, réductions en pâtisserie, mouches, tableautins, miroir de poche, lorgnette, compas. Cette passion pour les "petits riens" et choses minuscules pourra faire réfléchir à la conception du pouvoir par Louis XV. Fringant, brillant, poudré, le nouveau monarque allie politique et futilité. Comme l'indique Patrick Wald Lasowski (*L'Ardeur et la galanterie*), faire sauter en public la coque d'un œuf d'un seul coup de revers de fourchette est aussi important que l'apparat ou la guerre !

La dimension "humaniste" de l'œuvre :

• Connaissance morale de l'homme

En jouant et en incarnant Arlequin, dans une petite forme théâtrale, les élèves pourront redéployer les passions que le personnage éprouve et découvre : peur et chagrin, colère, tendresse, joie… Mobilité des affects (soupir, larmes, petits ris), personnage tout en facettes. De dimension expérimentale (mise à l'épreuve chère à Marivaux), le théâtre révèle l'homme à ses passions et ses plaisirs. Paradoxalement la Fée, qui était promesse de rêve, représente les contrariétés possibles : aliénation, ennui, cœurs en désaccord. La légèreté, véritable antidote, permet d'exorciser ce désenchantement et de faire triompher ce moment fragile où l'harmonie amoureuse (les fameux *effets surprenants de la sympathie* ?) survient entre les êtres.

• Une philosophie du masque et de l'artifice

À partir des notions de vérité et de mensonge, on pourra inviter les élèves à débattre sur l'attitude des personnages. Jouer, se jouer des autres, être sur le fil de la vérité et du mensonge, voilà d'étranges acrobaties. Nature et artifice doivent se mêler. Feindre pour savoir la vérité, se protéger, s'emparer mais laisser transparaître sa nature, les sentiments, voilà une curieuse gymnastique entre franchise et feinte à laquelle seuls nos fées, nos belles et Arlequin, maîtres en contorsion et esprit, peuvent se prêter.

In fine, Arlequin poli par l'amour est bien le théâtre amoureux des arts.

François Mouttapa, Inspecteur d'Académie Inspecteur Pédagogique Régional - Lettres

Le Repas de noces,
Nicolas Lancret
© Pierre David, Musées d'Angers

L'histoire des arts dans l'enseignement des arts plastiques

L'enseignement de l'histoire des arts est un enseignement de culture artistique partagée.
L'enseignement des arts plastiques participe de longue date à la construction d'une culture artistique.
Les nouveaux programmes sont toujours présentés selon les deux composantes fondamentales, à savoir la pratique et la culture artistique. *Composante naturelle de la discipline, l'histoire des arts est donc abordée en arts plastiques en deçà et au-delà de l'expérience pratique qui en ravive les enjeux. Au côté des autres disciplines et en lien avec elles, les arts plastiques contribuent ainsi spécifiquement à l'enseignement de l'histoire des arts.* (extrait du programme de l'enseignement d'arts plastiques, *bulletin officiel spécial n° 6 du 28 août 2008*)

Les compétences artistiques en fin de quatrième

Les élèves ont acquis une compétence numérique qui leur permet :
- D'exploiter les appareils à des fins de création et de diffusion, d'utiliser quelques fonctions de logiciels, de faire des recherches avancées sur Internet et de partager des données.

Ils ont acquis une culture artistique prenant appui pour partie sur l'histoire des arts, qui leur permet de :
Saisir les enjeux des dispositifs de présentation, diffusion et perception des images, citer des œuvres qui questionnent le rapport des images à la réalité, situer les images dans leur réalité temporelle, géographique, sociologique au regard de repères culturels communs.
- Différencier images matérielles et immatérielles ; uniques et reproductibles ; distinguer et utiliser et nommer divers médiums : photographie, vidéo, peinture, dessin, gravure, infographie, connaître les principaux termes du vocabulaire spécifique de l'image ;

Décrypter certains codes des images et les utiliser à des fins d'argumentation.
Ils ont un comportement autonome et responsable qui leur permet de :
- Prendre des initiatives, organiser et gérer un travail, savoir travailler en équipe, conduire un petit groupe ;
- Faire preuve de curiosité envers l'art sous toutes ses formes ;
- Participer à une verbalisation, écouter et accepter les avis divers et contradictoires, argumenter, débattre, contribuer à la construction collective du sens porté par les réalisations de la classe ou des œuvres.

L'analyse des œuvres choisies pour ce dossier s'articule autour de la problématique de **l'œuvre d'art et la tradition** et s'intègre à la thématique **Arts, ruptures et continuités**. Il s'agit par conséquent d'aborder ici quelques pistes de réflexion qui traitent de la question de la tradition afin de mettre en place des dispositifs d'enseignement permettant une rencontre sensible et réfléchie avec les œuvres. Ce travail porte sur les périodes historiques inscrites au programme d'histoire, tout en tenant compte des mouvements artistiques précédents ou postérieurs, passés ou contemporains. Dans le cadre du projet *Serva Padrona*, une attention particulière sera donnée au XVIII et XIX^{e} siècle.

Les œuvres visibles au musée des Beaux-Arts d'Angers :

- Jean-Baptiste Pater : Les baigneuses (vers 1729) et Le bal champêtre
- Jean-Baptiste Van Loo : Renaud dans les bras d'Armide (vers 1735)
- Jean Honoré Fragonard : La Surprise (vers 1771) et La Poursuite (vers 1771)
- Jean-Antoine Watteau : *La Déclaration attendue* (vers 1716)
- Nicolas Lancret : Le repas de noces (vers 1735) et La danse de noces (vers 1735)

Les œuvres visibles au musée des Beaux-Arts de Nantes :

- Charles-Antoine Coypel : Roland apprend par les bergers la perfidie d'Angélique (1733)
- Jean-Antoine Watteau : Arlequin empereur dans la lune (vers 1707)
- Nicolas Lancret : Le Camargo dansant (vers 1730)
- Jean-Baptiste Greuze : Le guitariste, ou un oiseleur qui, au retour de la chasse, accorde sa guitare (seconde moitié du XVIII[e] siècle)

La danse de noces (vers 1730-1740), Nicolas Lancret

© Pierre David, Musées d'Angers

Des questions d'enseignement et quelques pistes pédagogiques

À partir de l'analyse de ces œuvres de référence, le professeur d'arts plastiques peut s'intéresser aux questions liées à la nature et aux modalités de production des images.

Quelles sont les images associées à la fête, du plaisir, du loisir et d'une certaine idée du bonheur ?

Le XVIII[e] siècle est une époque riche en images significatives de cet art de vivre. Les danseuses, les acteurs et les personnages de la commedia dell'arte italienne sont les sujets privilégiés des peintres. Légèreté, noblesse gracieuse des corps, esquisse de mouvements élégants, courbes et autres pirouettes traversent les peintures de **Lancret**, **Pater**, **Fragonard** et **Watteau**, qui en fréquentant régulièrement les théâtres et les opéras, étaient sans doute très conscients des particularités du monde du spectacle et du talent des acteurs et des danseurs.

Comment a-t-on représenté la fête de par le passé ? Comment est représentée la fête aujourd'hui ? Qui sont les acteurs de la fête ? Quel est le statut d'une image de spectacle ? (image publicitaire, documentaire, artistique,...)

La copie des maîtres permet d'amplifier la permanence du sujet : *Le bal champêtre* de Pater dérive librement *Des plaisirs du bal* de **Watteau**. Le sujet dit de "la fête" devient traditionnel, avec entre autres des représentations à chaque fois renouvelées en fonction des pratiques artistiques. La thématique des portraits d'acteurs se poursuit également au fil des siècles : les *Arlequins*, mais aussi *les baigneuses* sont présents chez **Auguste Renoir**, puis chez **Pablo Picasso** qui utilise ces formes pour déconstruire la représentation du corps et proposer une nouvelle image/tableau. *Luxe, calme et volupté* (1904) mais aussi *Pastorale* (1905) de **Henri Matisse** résonnent encore comme une fête galante, évoquant les thèmes de la joie de vivre et de l'âge d'or, avec des mises en scène chargées de mystère où le réel et l'imaginaire se confondent. À la fin du XIX[e] siècle, les affiches de **Henri de Toulouse-Lautrec** annonçant les spectacles des nuits parisiennes, défilent dans les rues. Après la

première guerre mondiale, la recherche du plaisir caractéristique du début du XVIII[e] siècle est de retour : activité artistique à part entière pour **Dada**, la fête est déclarée permanente par **Robert Filliou**. Aujourd'hui, la figure du clown est d'actualité pour des plasticiens comme **Cindy Sherman** et **Ugo Rondinone** qui en réitèrent le sens.

Quelles sont les relations entre une image du passé et la réalité d'aujourd'hui ?

Des expositions récentes comme **Picasso et les maîtres** (Grand Palais, Paris, 2008) mais aussi **Ingres et les Modernes** (Musée Ingres, Montauban, 2009) confirment si nécessaire le dialogue à travers les époques entre les œuvres et les artistes. Il ne s'agit pas seulement de se confronter à l'art du passé et de dépasser un maître mais également de s'interroger sur la pertinence de la validité d'une image dans son contexte historique, culturel et sociologique.

Comment une image, qu'elle soit unique, multiple, séquentielle ou sérielle, peut-elle représenter le mouvement des corps ?

Le sujet de *la danse* est régulièrement traité au cours de l'histoire de la peinture avec entre autres les représentations de **Watteau**, **Lancret** mais aussi des Impressionnistes (**Auguste Renoir**, *Le moulin de la galette*, 1876) comme de **Henri Matisse** (*La danse*, à partir de 1909, fondation Barnes et Musée d'Art Moderne de la ville de Paris). L'estampe, les impressions, la photographie, mais également les technologies nouvelles sont aujourd'hui des outils qui, de par leur emploi, interrogent le sens même de la pratique artistique liée à la production d'images.

Est-il possible de copier pour créer ? En quoi consiste une citation, voire un emprunt iconique mais aussi plastique d'une représentation du XVIII[e] siècle ?

Le professeur d'arts plastiques peut étayer sa réflexion autour de l'image, et plus particulièrement de la référence liée à l'histoire de l'art, en prenant appui sur un texte de **Paul-Armand Gette** qui, précisant son activité artistique, évoque son travail sur les œuvres du passé : "La copie, je la pratique, oserais-je dire que je l'ai perfectionnée, utilisant fréquemment la photocopie comme dans mes propositions intitulées la contemplation des chefs-d'œuvre. Quant à la mythologie, qui fut selon moi inventée pour expliquer l'inexplicable, je profite de sa plasticité pour l'arranger à ma façon." (*Paul Armand Gette, in catalogue de son exposition au musée des Beaux-Arts d'Angers, 2007, dont le titre est en soi un programme, "autour de Fragonard", page 17*).

Pour conclure cette approche non exhaustive de quelques questions liées au programme de quatrième, il convient de bien préciser les enjeux pratiques et culturels. L'enseignement des arts plastiques doit permettre aux élèves d'aborder et de connaître des œuvres d'arts quel que soit leur domaine d'élection (dessin, peinture, collage, sculpture,....). C'est par la pratique sollicitant sans cesse action et réflexion que les élèves découvrent et expérimentent certaines questions et que l'acquisition de connaissances se réalise pleinement.
Le professeur d'arts plastiques n'a donc pas à inventer un nouvel enseignement. En assurant son enseignement disciplinaire, il peut faire connaître et partager ses apports et ses connaissances afin de construire un projet réunissant plusieurs disciplines autour d'œuvres choisies en fonction des ressources locales et du contexte de l'établissement.

Jean-Pierre Marquet, Chargé de mission d'inspection d'arts plastiques

La Serva Padrona

Présentation générale

Crée à Naples le 5 septembre 1733 *La Serva Padrona* est constituée de deux "intermezzi" à l'origine intercalés entre les actes de l'opéra séria *Il prigionier superbo* de Giovani Battita Pergolesi. *La Serva Padrona* fut reprise dans les plus grandes villes européennes et en particulier à Paris dès 1746. La première représentation parisienne est pour ainsi dire passée inaperçue tandis que la reprise en août 1752 déclencha la célèbre querelle des bouffons. Cet "opéra de chambre" fut ensuite représenté à Paris (à l'opéra de Paris et à la comédie française) plus de deux cent fois entre 1752 et 1753. C'est un opéra à petite échelle, l'orchestre n'étant composé que d'un quatuor à cordes. La pièce comprend une ouverture et deux *intermezzi* distincts, composés chacun d'un aria pour les deux personnages, et d'un duo.

Personnages : Uberto (Basse) le maître/**Serpina** (Soprane) la servante/**Vespone** (rôle muet) le valet

Livret : *Au XVIII^e siècle en Italie.*

Premier intermezzo :
Uberto est un vieux garçon grincheux, ayant à son service Serpina, véritable chipie qui n'en fait qu'a sa tête. Afin de rétablir un peu son autorité il lui fait croire qu'il va se marier et demande à Vespone de lui trouver une femme. *"Moi"* propose Serpina, qui vante ses charmes dans le duo final alors qu'Uberto songe à se débarrasser d'elle. Piquée au vif Serpina annonce pour se venger qu'elle compte épouser un certain capitaine Tempesta.

Deuxième intermezzo :
Vespone arrive déguisé en capitaine et son aspect effroyable épouvante Uberto. Tempesta vient réclamer à Uberto une importante dot pour son mariage avec Serpina. Uberto est très embarrassé, ne sachant pas s'il éprouve de la pitié ou de l'amour pour Serpina. Tempesta pose ses conditions : ou Uberto lui abandonne la dot ou il doit épouser sa servante sans délai. L'affaire est vite conclue entre Serpina et Uberto qui a compris qu'il était amoureux de sa servante (duo final). Ainsi de servante Serpina devient maîtresse.

Intermezzo Primo :
- Introduction (Uberto)
- Récitatif (Uberto/Serpina)
- Aria (Uberto)
- Récitatif (Serpina/Uberto)
- Aria (Serpina)
- Récitatif (Uberto/Serpina)
- Duetto (Serpina/Uberto)

Intermezzo Secondo :
- Récitatif (Serpina/Uberto)
- Aria (Serpina)
- Récitatif (Uberto)
- Aria (Uberto)
- Récitatif (Serpina/Uberto)
- Duetto (Serpina/Uberto)
- Duetto (Serpina/Uberto)

L'intermezzo

L'ouverture des théâtres publics et payants à partir de 1637 permettait d'offrir aux "bourgeois" les représentations des plus grandes tragédies habituellement réservées aux initiés des cours princières. Mais le nouveau public n'appréciait pas les entractes que les changements de décors rendaient très longs. "L'intermezzo" d'abord chorégraphique, puis lyrique est donc une sorte de respiration, de parenthèse au sein d'une soirée consacrée à la tragédie. Par nécessité il s'agit d'une partie musicale brève qui met en scène très peu de personnages, sorte d'antithèse stylistique de l'opéra séria. C'est généralement le compositeur lui même qui écrit les intermezzi qui seront proposés au cours de l'opéra séria.

Les personnages, issus des rôles comiques qui furent progressivement évincés de l'opéra séria à la fin du XVII^{e}, se rattachent d'un point de vue dramatique à la tradition de la *comedia dell'arte*. Dans *La Serva Padrona* les rôles appartiennent aux trois catégories habituelles :

- Un vieillard sympathique et un peu niais (Uberto)
- Une domestique malicieuse, débordante d'intelligence et d'énergie, caractéristique des emplois de première "zanni" (Serpina, littéralement "petit serpent")
- Un domestique léthargique et empoté (Vespone littéralement "grosse guêpe")

Historiquement l'intermezzo est attaché à l'opéra seria mais la langue utilisée dans le livret se démarque de la langue savante par l'usage de termes simples, d'onomatopées et par des jeux sur les sonorités.

Séquence d'éducation musicale

Classe de 4^{e}

Objectifs généraux

L'élève apprend :

- que toute culture se construit dans un faisceau de traditions et de contraintes et que sa sensibilité dépend pour une large part de la connaissance des codes, conventions et techniques qui la fondent.
- à décrire, identifier et caractériser les éléments constitutifs du phénomène musical.
- à comparer les musiques pour, induire, déduire et vérifier des connaissances qu'il utilisera ensuite dans d'autres contextes.

Compétences (capacités et attitudes)

"Qu'il écoute la musique ou qu'il la produise, l'élève découvre, expérimente, pratique, identifie, caractérise, décrit, nomme, compare les matériaux, leurs modulations, leurs combinaisons et l'organisation musicale qui en découle."

Dans le domaine de la voix : hauteur, timbre, phrasé en fonction de l'intention
Dans le domaine de la forme : alternance, continuité, ruptures - forme da capo - ABA
Dans le domaine du timbre : registres, hauteur, modes de jeu
Dans le domaine du successif et du simultané : phrases, suspensif, conclusif, répétitions
Dans le domaine du style : caractéristique d'une époque - action dramatique - opéra

Connaissances

Baroque – Classique - Opéra seria/opéra bouffa - petite formation - récitatif - Aria- forme ABA (aria Da Capo) - mode de jeu - timbre - registres - écriture en imitation…

Question transversale :
Rupture et continuité dans les arts du spectacle. Les évolutions du discours musical ont-elles un lien avec les évolutions sociales, politiques et artistiques ? Rupture avec les goûts habituels (opéra seria)/ nouveauté du discours (opéra bouffa/intermezzo), contraintes d'écriture et conventions du langage/liberté de la création, l'opéra séria reflet d'une conception de la vie/autre conception de l'art, reflet de la liberté…

Mise en œuvre

Les éléments musicaux à identifier, caractériser et comparer dans le domaine de la forme, du timbre, du successif et du simultané en s'interrogeant sur les ruptures et les continuités du discours musical :

- Récitatifs/Airs - Aria (Da Capo) - Airs/Duetto
- Phrases musicales : ambitus/mouvements mélodiques/carrures
- Modes de jeu : onomatopées par la voix/cordes (pizzicati) - legato/staccato - jeu sur les sonorités et le sens du texte

Les éléments musicaux à identifier, caractériser et comparer dans le domaine du style en s'interrogeant sur les ruptures et les continuités à travers différentes époques :

- virtuosité ou non/comparaison avec le bel canto
- "dramma per musica" et comedia dell'arte
- registre jeu/sentiments – théorie des passions/"affetti spezzati"
- variété stylistique opéra séria/opéra bouffe

œuvres complémentaires : Lully Alceste/Rameau Castor et Polux

Parcours sur le XVIIIe siècle au musée des beaux-arts de Nantes,

(En lien avec le travail proposé par l'ANO sur *La Serva Padrona* de Pergolèse et *les Galantes Scènes* de Marivaux).

Objectifs - Niveau 4e :

- Se construire une culture personnelle : découverte des peintres et des œuvres qui reflètent la société du XVIIIe.
- Comprendre les liens entre les différents arts par la présence dans les tableaux des éléments appartenant aux autres expressions artistiques (instruments de musique, (pas de) danse, théâtralisation./théâtre.).

Thématiques de l'enseignement de l'Histoire des Arts : "Arts, ruptures et continuité" - le dialogue des arts
Thème transversal au programme d'Histoire : "Période historique (programme d'histoire)**" :** les arts témoins de l'histoire des XVIIIe et XIXe siècle.

Connaissances et capacités :

- Situer dans le temps les différentes œuvres dans la première moitié du XVIIIe siècle : la fin du règne de Louis XIV (1715), la période de la régence (1715-1723) – Philippe d'Orléans, le règne de Louis XV (1723 – 1774).
- Connaître les principaux éléments de la philosophie des Lumières, en expliquant l'expression "esprit éclairé" : la raison, le progrès, la tolérance, la culture ou la connaissance.
- Connaître les philosophes du XVIIIe (Voltaire, Rousseau, Diderot, Montesquieu).
- Comprendre le rôle de l'Encyclopédie de Diderot.
- Comprendre aussi comment Diderot à travers les analyses de tableaux, de Greuze en particulier, devient le premier "critique d'art".
- Comprendre la rupture XVIIe-XVIIIe au niveau de la société :
  - Dans les rapports entre les individus ; le goût des fêtes (affirmation du plaisir et d'une certaine liberté/mobilité du corps), le "jeu" social avec le travestissement.
  - Dans l'expression artistique : invention de nouveaux modes de représentation de l'homme et du monde.
- Comprendre comment les arts s'inspirent entre eux (musique, théâtre, peinture et littérature).

Démarches :

- **Isoler** quelques éléments des tableaux *: l'enfant – les instruments de musique – les personnages* montrant **la rupture avec le XVIIe siècle**. (Ex. Tableau de Nicolas Lancret – *Avant le bal costumé*).

- L'enfant :
  - Thème présent dans la philosophie de Rousseau (l'Emile condamné par l'Eglise qui y voit une remise en cause du dogme du péché originel car selon Rousseau, l'enfant – et l'homme - est "bon par nature, c'est la société qui le corrompt") d'où l'importance du jeu et de la perception de l'enfant comme une personne à part entière.
  - Base de tout principe éducatif pour Rousseau, les enfants doivent sauter, courir, jouer. : une éducation fondée sur le respect du rythme de l'enfant à qui il ne faut rien imposer - le désir d'apprendre venant de lui-même - mais fondée aussi sur une éducation pour être de parfaits humanistes. Mise en perspective possible avec le XVI[e] et Rabelais.
- *Les instruments de musique* participent à cette éducation humaniste. Ils occupent une place importante dans la société. (ex. la guitare dans les milieux aristocratiques) :
  - Les personnages qui jouent de la musique/la petite fille qui essaye de jouer (Lancret). Diderot dans *le neveu de Rameau* et les récits de cours de piano. C'est une pratique courante dans la société.
  - Les différents types d'instruments qui peuvent indiquer par exemple une musique vive (la Camargo/avant le bal – tableaux de Lancret).
- Les *personnages et leurs costumes* :
  - Le costume de berger (?). Le personnage du "berger", issu de la poésie pastorale, du roman de l'*Astrée* est un "motif" littéraire, un être proche de la nature, aux goûts simples et authentiques, et très "raffiné" dans son langage et ses manières. Entre artifice et nature.
  - Une mode plus libre que celle que l'on connaissait sous Louis XIV – il conviendra alors de s'interroger sur le concept de mode – que signifie "être à la mode" - y a-t-il un lien avec le concept de modernité ?
  - On peut alors rechercher les attributs qui font des robes de Lancret "à la mode" par opposition à celles de Coypel plus paysannes, moins "à la mode", celle "hors du temps" de Watteau, car ce sont des artifices de théâtre - être à la mode : le raffinement visible dans les tableaux de Lancret est-il synonyme d'humanisme ?
  - Le langage est au cœur des relations -amoureuses en particulier-, dans un perpétuel jeu de cache-cache qui utilise le mensonge pour découvrir la vérité du cœur. Marivaux montre à la fois cet usage et sa parodie (cf. Lancret *Avant le bal*, cf. Watteau).
  - Musique et séduction. L'"oiseleur" variation sur le motif du séducteur (plus trivial que Dom Juan).
- La présence du *peuple* sous tous ses aspects :
  - Opposition à l'aristocratie de cour du XVII[e] (Paysannerie – Bourgeoisie) – ex. tableau de Charles-Antoine Coypel – *Roland apprend par les bergers la perfidie d'Angélique*
  - Permettre aux élèves de comprendre la "rupture" avec le XVII[e] – comparaison possible avec un tableau de Le Nain (misère paysanne présentée de manière réaliste)
  - Une bourgeoisie plus "éclairée", moins soucieuse de "tenir son rang" comme au XVII[e] (une nature morte avec des instruments de musique type livres et instruments de musique de Vermeulen au XVII[e]).

La Déclaration attendue,
(dit aussi *Le Concert champêtre*,
vers 1717-1718)
Jean-Antoine Watteau
© Pierre David, Musées d'Angers

***La Déclaration attendue*,**
Jean-Antoine Watteau

Watteau, peintre originaire de Valenciennes, est le génial inventeur du genre de la fête galante. Ces scènes au charme presque irréel, à la fois bucoliques, badines et aristocratiques, se font l'écho de la libéralisation des mœurs qui infléchit la fin du règne de Louis XIV et la régence de Philippe d'Orléans. Une aspiration à la fluidité, à la légèreté et à la frivolité traverse les arts de cette époque, en réaction à la pompe grandiloquente du Grand Siècle.

Le galant du premier plan est-il en train de composer un bouquet pour sa belle afin d'accompagner une déclaration qu'elle semble attendre en le contemplant ? Gardons nous peut-être de chercher une véritable narration dans cette douce scène, en nous laissant porter par la mélodie muette du flûtiste.

La Surprise (vers 1771),
Jean-Honoré Fragonard
© Pierre David, Musées d'Angers

La Poursuite (vers 1771),
Jean-Honoré Fragonard
© Pierre David, Musées d'Angers

***La Poursuite et La Surprise*,**
Jean-Honoré Fragonard

Ces deux peintures sont des esquisses pour des grandes toiles qui devaient former, avec deux autres compositions, un ensemble destiné à décorer le salon du pavillon de Louveciennes, offert par Louis XV à la comtesse Du Barry en 1769. Mais lorsque Fragonard conçoit cet ensemble, d'esprit plutôt leste, le marivaudage des fêtes galantes n'est plus de mise. L'artiste sera obligé de retirer ses toiles, qui seront remplacées par des œuvres beaucoup plus austères et chastes.

Renaud dans les bras d'Armide,
Jean-Baptiste Van Loo
© Pierre David, Musées d'Angers

***Renaud dans les bras d'Armide*,**
Jean-Baptiste Van Loo

Cette peinture n'est pas à proprement parler une fête galante. Il s'agit d'une scène tirée de *La Jérusalem délivrée* de Le Tasse, grand poème héroïco-sentimental de la Renaissance, intarissable source d'inspiration pour les peintres jusqu'au XIX^{e} siècle. Ici, le valeureux chevalier Renaud est retenu captif auprès de la magicienne Armide, qui lui a fait boire un philtre d'amour. Le poème constitue la trame de nombreux opéras de l'époque baroque, dont celui de Lully et Quinault, *Armide*, créé en 1686.

- Faire un lien avec les autres arts : musique – opéra – théâtre - littérature. Ici on développera une certaine idée de la **continuité** à la fois sur le plan artistique mais aussi historique et sociale vers le XIX[e] siècle.

- Une continuité qui s'opère dans la gestuelle (ex. la position des mains sur le tableau de Coypel rappelle cette esthétique baroque des tableaux du XVII[e] siècle). L'opposition classique-baroque est en revanche plus complexe à aborder lorsqu'il s'agira de mettre en parallèle ces œuvres picturales et les esthétiques musicales.
- Évoquer aussi l'apparition des opéras et de la danse de salon, qui amènent plus de légèreté, que l'on retrouve dans les tableaux des peintres comme Lancret, Coypel ou Watteau. Thèmes présents dans le développement de l'opéra. Le tableau de Coypel est une commande pour l'opéra de Lully, sur le livret de Quinault à partir de *l'Arioste*, œuvre qui a beaucoup inspiré différents artistes (passage clé représenté ici), œuvre elle-même réécriture parfois parodique de l'Iliade. On peut alors faire le lien avec la querelle des bouffons notamment autour de la représentation de *La Serva Padrona* de Pergolèse à Paris en 1752.

(*http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Jean-Philippe_Rameau--La_querelle_des_bouffons_par_Helene_Laberge*)

"Rousseau sera l'un des critiques passionnés qui alimenteront cette querelle. Les encyclopédistes et une partie des mélomanes trouvèrent incarnée dans cet opéra italien leur conception de la musique : la simplicité, le naturel, le pittoresque, la légèreté. Ils furent séduits par les rythmes enjoués et la mélodie très ornée de la musique italienne. La musique de Rameau, par opposition, leur sembla "logique, volontaire, intellectuelle". Rousseau avait fait dans son *Essai sur les origines des langues* l'apologie de la mélodie qui est le caractère spécifique de l'opéra italien." La Querelle des Bouffons, c'est donc le choc de deux esthétiques de la musique. Et sur le plan des idées, c'est l'affrontement du classicisme, encore incarné par Rameau, et du romantisme dont Rousseau peut être considéré comme le précurseur. Catherine Kintzler a fait une analyse très juste de ce conflit : "On ne peut rien comprendre à l'opposition entre Rameau et Rousseau sans opposer deux esthétiques étrangères l'une à l'autre… La Querelle des Bouffons, c'est le choc de deux esthétiques".

- Les tableaux présentent des mises en scène théâtrales, ou une forme de représentation (Lancret, Watteau, Coypel et même Greuze). Ils supposent tous un spectacle et donc des spectateurs.
- Opposition entre le "sérieux des philosophes" et la légèreté des "fêtes galantes" visibles dans ces tableaux ; ils montrent la recherche d'une société plus ouverte et plus libre mais aussi très "bourgeoise" ; cette présence plus importante de la bourgeoisie dans les arts et la culture annonce d'une certaine façon, les remises en cause de la fin du XVIII[e] siècle.

Toutes ces pistes de réflexion permettront aux élèves d'expliquer en quoi ces éléments sont **révélateurs de l'esprit des lumières,** d'une **société** qui recherche le plaisir – entre autres - dans différentes formes de divertissement ("libération" des mœurs au temps de la Régence, après l'austérité de la fin du règne de Louis XIV). Les préoccupations spirituelles (la question du salut) et morales ont laissé la place à **l'organisation des loisirs**. "Le paradis est là où je suis" dit Voltaire en 1736, dans *le Mondain,* qui fait scandale.

Véronique Guérin, Anne Ribstein et Viviane Brenot - Enseignantes chargées de mission au musée des Beaux-Arts de Nantes

Livret et découpage (premières pages)

Le texte d'*Arlequin poli par l'amour* est traduit de l'adaptation en flamand par Dirk Opstaele.
Extraits de la version de travail, arrêtée au 30 novembre 2009.
Le texte et le découpage peuvent encore évoluer d'ici la première représentation.

Légende :
^ respiration
♪ musique
coup
"texte chanté"
"texte adapté d'Arlequin poli par l'amour"
"autre chant ou musique de scène"
"traduction"
lazzo = improvisation
klein cursief = indication de mise en scène

Ouverture instrumentale

***INTERMEZZO* cantato I**

9. SERPINA
A Serpina penserete, penserete
Qualche volta in qualche dí,
E direte, e direte : Ah ! poverina, ah, poverina,
Cara, cara un tempo, un tempo
Ella mi fu, ella mi fu…
(Ei mi par che già pian piano
S'incomincia a intenerir
S'incomincia, si, pian piano piano si, s'incommincia a intenerir)
A Serpina penserete, penserete
E direte, e direte : Ah ! poverina, ah, poverina.
Poverina, poverina, poverina
Cara, cara un tempo, un tempo
Ella mi fu, ella mi fu…

1. UBERTO
Aspettare e non venire,
Stare a letto e non dormire,
Ben servire e non gradire,
Son tre cose da morire

***INTERMEZZO* cantato I**

9. SERPINA
A Serpina vous penserez, penserez
Quelques fois, quelques jours,
Et vous vous direz : Ah ! la pauvre, la pauvre petite,
Combien chère, combien chère
Elle me fut, elle me fut…
(Je pense que très doucement, il commence à se sentir désolé,
Il commence, oui, très doucement, doucement oui,
Il commence à se sentir désolé)
A Serpina vous penserez, penserez
Et vous vous direz : Ah ! la pauvre, la pauvre petite,
la pauvre petite, la pauvre petite, la pauvre petite
Combien chère, combien chère
Elle me fut, elle me fut…

1. UBERTO
Attendre et personne qui vient,
Rester au lit et ne pas dormir,
Etre bien servi et ne pas l'apprécier,
Sont trois choses qui suffisent à mourir

ARLEQUIN... scène I

Fee, Trivlitch, Arlekiss ("statufié")

TRIVLITCH Madame de Fee, mais pourquoi ?
FEE Parce que, Trivlitch.
TRIVLITCH Vous l'avez ensorcelé, enlevé ?
FEE Oui.
TRIVLITCH Mais pourquoi ?
FEE Parce que. ♪ Je suis. ♪ Amoureuse. ♪♪
TRIVLITCH *regardant vers Arlekiss* De ça ? Pas possible !
FEE N'est-il pas logique d'être amoureuse de ce qui est aimable ?
TRIVLITCH Mais de quoi ?
FEE N'est-il pas logique d'aimer voir ce qui est beau à voir ?
TRIVLITCH Aussi logique qu'une fois un font... deux. ♪♪
Mais qu'est-ce que vous voyez là dedans ?
FEE Attendez qu'il soit habillé, Trivlitch. *Appelle l'habilleuse* Systine !
TRIVLITCH Mais, Madame, vous allez tout de même épouser...
FEE Oui, sjjjt ! Epouser Merlin l'Enchanteur - mais je me suis gourée.
TRIVLITCH Gourée.
FEE Maintenant que j'ai compris ce qu'est l'amour vrai... *soupir* ♪
TRIVLITCH Vous n'allez pas larguer Merlin pour ce... pour un tel...
Pour ce genre de...
FEE T ! Je n'peux pas faire autrement, mon cœur est enchanté. ♪
TRIVLITCH Pas possible ! C'est Merlin, l'enchanteur ! ♪
FEE Et moi je suis une Fee ! ♪
Et j'ai des pouvoirs magiques :
enchantant Trivlitch Toejs ♪, scaramoesj ♪ en koesj... ♪♪♪
TRIVLITCH *enchanté* Kooo, Kooo.
FEE Excusez. Pour rire... Sjoek ♪, sjoemaracs ♪ en sjoet. ♪♪♪

Elle désenchante Trivlitch

TRIVLITCH Hs'il vous plaît... Vous avez promis votre main à Merlin.
FEE Ass...
TRIVLITCH C'est annoncé publiquement !
FEE Assez...
TRIVLITCH Officiel ! Et il ne veut plus attendre.
FEE Assez !!! J'ai pigé ! Mais je ne veux plus me marier ! ♪

TRIVLITCH Quelle horreur. Que faire ?
FEE Je ne vois qu'une solution : ♪...le tromper. ♪
TRIVLITCH Wm ? Oeff ! Bfft ! Tromper Merlin ?
FEE Si je l'épouse, je me tromperais moi-même. ♪
TRIVLITCH ... Est-ce que c'est logique ?
FEE Merlin ne peut rien savoir tant que mon amant et moi ♪ ...nous sommes mariés. ♪
TRIVLITCH Mariés ? ! ♪
FEE Officiellement mariés. ♪ Et puis Merlin peut aller se faire *muuu*. (foutre)
TRIVLITCH Pas possible, Madame de Fee, son prestige !
FEE "Prestige, prestige olalaa troulalaa"...
"Moins de prestige, plus de plaisir" ♪ Voilà.
TRIVLITCH *à part* A la bonne heure.
Et entre temps ce pauv'*muuu* est en prison. (con)
FEE ↯ *frappe Trivlitch* Ce pauv' quoi ! ?
TRIVLITCH ... Ce jeune homme.
FEE *amoureuse* Qu'il est mignon.

Fragment instrumental ("Plaisir d'amour") ♪♪♪

TRIVLITCH *Sait-il parler ?*
FEE Ah, *chante* parole, parole, parole...
TRIVLITCH *à part* Il n'ouvre sa bouche que pour bouffer. ↯
FEE Qu'il est mignon. Je vais le civiliser. *appelle vers les coulisses* Syvline !
Dans notre mariage, ses sentiments se développeront.
TRIVLITCH Sentiments !
FEE Mon amour sera son éducation.
Sjoek ♪, sjoemaracs ♪ en sjoet. ♪♪♪

Elle désenchante Arlekiss

ARLEQUIN... scène II

Fee, Trivlitch, Arlekiss, Sylvine

TRIVLITCH *revenant lentement à la vie* ♪♪♪ Bvvv...
FEE Mon chéri...
ARLEKISS Vvvb...
FEE Mon chéri. Costume! Slylvine !

SYLVINE ♪♪♪ *la musique accompagne l'entrée de Sylvine* Madame de Fee.
FEE Allez. Zijn costume.

On costume Arlekiss, ♪♪♪ ***Iazzo Fee, Arlekiss, Sylvine***

(partie du "Penserete", p33 système 4)

Iazzo dure jusqu'à FEE -… regarde comme ce pistolet te va bien…
TRIVLITCH … Madame De Fee, c'est pas possible…
FEE ↯ Silence, Trivlitch…
ARLEKISS Vlll…
FEE Jeune homme, écoutez-moi, s'il vous plaît
ARLEKISS Dblv…
FEE S'il vous plaît, regarde comme ce pistolet te va bien…
ARLEKISS Pistolet. ♪♪♪…
FEE Trivlitch, 't entends ! Il parle ! Qu'il est mignon…
TRIVLITCH Et sait-il marcher ? ↯ *reçoit un soufflet de Fee*
Intro aria "Sempre contrasti…"

ARLEKISS ♪ *voyant l'écharpe de Fee* Olaa waa…
FEE Olaa waa ? Belle écharpe, n'est-ce pas ?
ARLEKISS Belle.
FEE Trivlich, 't entends ça ?
ARLEKISS *saisissant l'écharpe* Belle.
FEE *petit jeu de mains avec Arlekiss autour de l'écharpe,* ♪♪♪ ***Iazzo*** *? (?)*
A l'aise, mon chéri… ♪♪♪ *mettant l'écharpe sous ses vêtements*
Dis-moi comment tu t'appelles.
ARLEKISS *cherchant l'écharpe* Bellebellebelll.
FEE ♪♪♪ *Arlekiss* ***déchire*** *la robe de Fee* Mon chéri, attention.
TRIVLITCH Du calme, pas touche !
ARLEKISS *tripotant Fee* Bellel blble…
FEE Haha…. Non. Hihi… Stop. Jeune homme…
TRIVLITCH How ! Tes manières !
Joyeux micmac, ***Iazzo, Fee, Sylvine, Trivlich, en déchirant les vêtements***
TOUS Haha… Hihi… Hoehoe…

***INTERMEZZO* cantato II**
3. aria
UBERTO *Sempre contrasti con te si sta, con te si sta,*
E qua e là, e su e giù, e si e no.
Or questo basti, basti, basti,
Finir si può, finir si può, , finir si può.
à Vespone Ma che ti pare, ah? Ma che ti pare, ah ?
Ho io a crepare? Signor moi, no. Signor moi, no.
à Serpina Però dovrai per sempre piangere la tua digrazia,
E allor dirai che ben ti sta.
à Vespone Che dici tu? Non è cosi?
Ah! Che! No! Si !
Ma cosi va!
De Domenico Cimarosa
Quel fuoco che m'acende…

3. aria
UBERTO *Toujours c'est la guerre avec toi, avec toi,*
Ici et là, en haut et en bas, et oui et non.
Maintenant ça doit s'arrêter, s'arrêter, s'arrêter,
Il faut en finir, il faut en finir, il faut en finir.
à Vespone Qu'en penses-tu, hein ? Qu'en penses-tu, hein ?
Dois-je en crever ? Non, mon cher ami. Non, mon cher ami.
à Serpina Mais tu devras toujours pleurer ton malheur,
et alors tu te diras que tu l'as bien mérité
à Vespone Qu'en dis-tu ? N'est-ce pas ainsi ?
Hein ? Quoi ? Non ? Oui ?
Mais c'est ainsi que vont les choses !
De Domenico Cimarosa
Ce feu qui m'embrase…

***ARLEQUIN*... scène IV**

Sylvine, Trivlich

TRIVLITCH Belle Sylvine, ik…

SYLVINE Trivlitch, stop de m'embêter toujours partout beaucoup
avec ton amour. ♪

TRIVLITCH … C'est parce que je ressens de l'amour. ♪

SYLVINE Mais moi j'en ressens pas. ♪

TRIVLITCH *triste* Quelle horreur… L'amour, c'est quand on…

SYLVINE Je sais ce que c'est que l'amour, mais je n'en ressens pas !

TRIVLITCH *chante Tous les garçons et les filles de votr'âge*
savaient bien ce que c'est d'être heureux…

SYLVINE Je sais ce que tous les garçons et les filles de mon âge !
Ils ont un amoureux, ils aiment bien le voir, ils ressentent
de l'amour
Ils vécurent heureux, longtemps et eurent pleins d'enfants - okée. ♪
Mais j'ai tout essayé pour t'aimer
parce que moi aussi je veux ressentir de l'amour
et moi aussi je veux
"vécurent heureux, longtemps et eurent pleins d'enfants".
Mais je n'aime rien, je n'sens rien
et je ne "vécurent pas heureux, longtemps
et n'eurent pas plein d'enfants". ♪♪♪
Que fais-je de mal ? As-tu un truc pour ressentir de l'amour,
une arme secrète ?

TRIVLITCH ♪♪… Te regarder.

SYLVINE Mais cette arme secrète ne vaut pas une *muu-uu* (couille)
parce que plus je te vois, et moins je t'aime ! ♪

TRIVLITCH désespéré Et moins tu m'aimes,
et plus je t'aime. ♪ Quelle horreur…

SYLVINE Je vais finir par te haïr si je continue à te regarder.

TRIVLITCH Stop, plus regarder ! ♪ *ferme ses yeux* J'suis parti !

• • •

Collège à l'opéra

CRÉATION

Galantes Scènes

Librement adapté de ***Arlequin poli par l'amour*** de Pierre Carlet Chamblain de Marivaux (1688-1763).
et de ***La Serva Padrona*** de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736).
Musiques additionnelles de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Domenico Cimarosa (1749-1801),
Jean-Philippe Rameau (1683–1764), Michel Corrette (1707-1795), Giovanni Battista Martini (1706-1784), Daniel Cuiller.
Direction musicale et sélection des musiques de scène : Daniel Cuiller
Adaptation et mise en scène : Dirk Opstaele

En 1720, avec son premier succès théâtral *Arlequin poli par l'amour*, Marivaux apportait une langue châtiée à l'exubérance gestuelle des comédiens italiens sans imaginer qu'il offrait ainsi fluidité et fantaisie délicate au théâtre français.
En 1733, Pergolesi composa *La Serva Padrona* pour égayer les entractes de son opéra *Il Prigionier superbo*. Il n'avait pas idée que ces deux intermezzi dans le goût napolitain auguraient l'Opera Buffa et, vingt ans plus tard, jetteraient l'intelligentzia parisienne en pleine Querelle des Bouffons qui opposerait les défenseurs de la musique française à ceux qui voulaient italianiser l'opéra.
Ces deux œuvres courtes, vives et légères, ont marqué leur temps de modernité. Dirk Opstaele, dont la mise en scène papillonne entre mime et chorégraphie, les fait se répondre joliment presque trois siècles après qu'elles ont été écrites.

ANGERS GRAND THÉÂTRE : lundi 1er, mardi 2, mercredi 3 mars 2010 à 20 heures

NANTES THÉÂTRE GRASLIN : jeudi 25, lundi 29, mercredi 31 mars et jeudi 1er avril 2010 à 20 heures

Action Culturelle

Dans la continuité des opérations conçues avec Musique et danse en Loire-Atlantique, le rectorat de l'académie de Nantes et Angers Nantes Opéra, et depuis tout juste un an, avec le service culturel du Conseil général de Maine-et-Loire, les collégiens des deux départements auront la possibilité de découvrir deux œuvres : l'une théâtrale : *Arlequin poli par l'amour* de Marivaux, et l'autre lyrique : *La Serva Padrona* de Pergolesi.
Les partenaires poursuivent leur approche transversale des œuvres en faisant la proposition d'un parcours aux regards croisés des arts et des compétences.
Grâce à la complicité de l'ensemble Stradivaria, de l'ensemble Leporello de Dirk Opstaele, des musées des Beaux-Arts de Nantes et des Musées d'Angers, du service éducatif patrimoine Angers ville d'Art et d'histoire, du service patrimoine et archéologie de Nantes ville d'art et d'histoire, des étudiants en art dramatique des conservatoires d'Angers et de Nantes, Angers Nantes Opéra accompagnera enseignants et élèves dans des parcours musicaux, théâtraux et picturaux pour un éclairage sur cette époque baroque, son paysage socio politique et pictural, ses musiques et ses querelles esthétiques.

Accompagnement pédagogique

Orientation pédagogique et théorique : histoire des arts

Préparation des enseignants

9 décembre 2009.
Journée de rencontre artistique (Dirk Opstaele et Daniel Cuiller), d'apport de connaissances (Adeline Collange, Conservatrice au Musée des Beaux-Arts de Nantes), d'éléments de découverte picturale et théâtrale (musées et conservatoires) et d'un atelier de pratique artistique (comédien de l'ensemble Leporello).
Guide pédagogique conçu et réalisé par le rectorat de l'académie de Nantes sous la coordination de l'inspecteur pédagogique régional éducation musicale Yves Bourdin.

Atelier théâtre dans les classes

2 heures par classe, par un comédien de l'ensemble Leporello
Du 18 au 22 janvier 2010 en Maine-et-Loire
Du 8 au 12 février 2010 en Loire-Atlantique

Parcours culturels dans les villes

En janvier et mars 2010 à Angers et Nantes
Musées des Beaux-Arts/Théâtre Graslin/Grand Théâtre

À Nantes, les 15, 22, 25 et 29 mars 2010

Parcours commenté/Médiateurs du Musée des Beaux-Arts de Nantes

Parcours pictural autour d'œuvres sélectionnées se rapportant à la période baroque ou aux *Galantes Scènes*

Pour faire écho à l'Opéra *Galantes Scènes*, le Musée des Beaux-arts de Nantes propose la découverte de quatre œuvres de ses collections qui permettent de comprendre l'influence du théâtre sur la peinture dans la première moitié du XVIII[e] siècle. D'abord en autonomie pour l'observation de deux peintures, puis avec une médiatrice-conférencière du musée devant deux autres toiles, les élèves termineront ce parcours en écoutant des extraits de pièces de cette même période, joués par les élèves du conservatoire devant les œuvres mêmes.

Christel Nouviale, médiatrice conférencière au musée des Beaux-Arts de Nantes

Incursions théâtrales autour de Marivaux

Participation des élèves de Philippe Vallepin du Conservatoire à Rayonnement Régional

Incursions musicales avec les élèves du Conservatoire

Participation des élèves de Natacha Rousseau-Siehoff du Conservatoire à Rayonnement Régional

Le travail sur *La Serva Padrona* nous aidera à construire des personnages des opéras de Mozart et Rossini et tenant compte de l'origine de certaines traditions musicales et de la commedia dell'arte."

"Par ailleurs, la mise en contexte avec l'ouvrage de Marivaux faisant allusion à une thématique qui puise également dans l'univers de la *commedia* ainsi que les tableaux correspondants choisis par le musée me semblent riches et aptes à stimuler la fantaisie des élèves pour mener par la suite leurs propres explorations des liens entre les différents arts… et de pénétrer ce faisant l'esprit d'une époque passée."

Natacha Rousseau-Siehoff, professeur de chant au conservatoire de Nantes

Parcours dans la ville de Nantes

La Direction du Patrimoine et de l'Archéologie de la ville de Nantes.

L'importance et la nécessité de la construction d'une salle de spectacle, dans une ville et une société en mutation à la veille de la Révolution française.

Le guitariste ou un oiseleur qui, au retour de la chasse, accorde sa guitare, (1757)
Jean-Baptiste Greuze
Cliché coul. 00 01 879
Gérard Blot, agence photographique des musées nationaux
© Domaine public

Visite du Théâtre Graslin – Un Théâtre dans la Cité

Visite d'un lieu baroque et passerelles avec la ville de Nantes (service patrimoine et archéologie Nantes ville d'art et d'histoire et ANO)

Scénographie urbaine, Nantes au siècle des lumières

Un nouveau quartier, un nouveau théâtre

"*L'espace […] était un privilège royal ; le XVII^e siècle n'avait pas à l'inventer. Il l'a simplement vulgarisé" Pierre Lavedan.*

À Paris, comme à Nantes, à la moitié du XVIII^e siècle, alors que les remparts deviennent inutiles, la ville s'ouvre. Il faut créer des axes de circulation, des cours, des quais, des promenades. À la jonction entre le vieux centre et les nouveaux faubourgs, la place royale, théâtre du pouvoir de la monarchie absolue, va évoluer sous l'influence de l'esprit des Lumières en fonction du caractère et des besoins d'équipement de la ville.

Les ordonnances urbaines et les services publics

L'édilité, l'art et la vie urbaine à Nantes au XVIII^e siècle.

La planification organisée par la monarchie cède peu à peu la place, dans ce grand centre portuaire et de négoce qu'est Nantes, à des investisseurs privés comme JJLouis Graslin, homme animé d'une sincère philanthropie ce qui ne l'empêche pas de s'adonner à la spéculation immobilière. "Associé" à Mathurin Crucy architecte voyer de la ville, successeur de JB Ceineray, JJ-L. Graslin va innover avec la création d'un nouveau quartier, autour d'une place qui sert d'écrin au nouveau théâtre indispensable à la ville et ses habitants.

- **Évocation du développement démographique, économique et social de Nantes.**
- **Rappeler les premiers embellissements et lotissements (Cours St Pierre et St André, l'île Feydeau, la Fosse)**
- **Oubli du rocaille pour "l'antique", néoclassicisme**

Les arts et le citoyen

"Faire entrer la considération des beaux-arts dans l'art de gouverner les peuples, c'est leur donner une importance dont il faut que les productions se ressentent" affirmait Diderot en 1763.

Les philosophes, les intellectuels, les artistes et les édiles éclairés du milieu du XVII^e siècle souhaitaient une réforme des arts et que ceux-ci soient accessibles et utiles à la société.

L'influence morale des arts doit se détacher de l'art de la Cour, pour se fixer dans une vie artistique que réclame la bourgeoisie éclairée nantaise.

- **Le lien avec l'art musical (la musique de l'Opéra "royal" français avec Lully, Rameau pour aller vers l'Opéra-bouffe italien)**
- **Évoquer les théâtres précédents à Nantes.**

- Décrire et analyser l'architecture extérieure du théâtre Graslin.
- Le replacer dans son contexte urbain, la place et ses abords, le cours Cambronne, les rues adjacentes.
- Le lien avec la place royale, la Bourse, le port.

Conclusion

Ouverture vers les quartiers qui se développeront à l'ouest de la ville : Delorme, Mellinet et le Passage Pommeraye qui sera au XIX[e] le lien entre le quartier des affaires, la Bourse, le port et celui des loisirs, le théâtre, la brasserie La Cigale.

Françoise de Cossette - Conférencière

Représentation de *Galantes Scènes* au Théâtre Graslin
jeudi 25, lundi 29, mercredi 31 mars et jeudi 1[er] avril 2010

Librement adapté de ***Arlequin poli par l'amour*** de Pierre Carlet Chamblain de Marivaux (1688-1763).
et de ***La Serva Padrona*** de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736).
Musiques additionnelles de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Domenico Cimarosa (1749-1801),
Jean-Philippe Rameau (1683–1764), Michel Corrette (1707-1795), Giovanni Battista Martini (1706-1784), Daniel Cuiller.
Direction musicale et sélection des musiques de scène : Daniel Cuiller
Adaptation et mise en scène : Dirk Opstaele

À Angers, les 1er, 2 et 3 mars 2010

Parcours commenté/Médiateurs du Musée des Beaux-Arts

Parcours pictural autour d'œuvres sélectionnées se rapportant à la période baroque ou à la collection *Galantes Scènes* du Musée des Beaux-Arts d'Angers.
Le principe de ce parcours croisé est d'alterner des regards sur des tableaux majeurs du XVIII[e] siècle français, commentés par le médiateur, et des extraits de pièces de théâtre joués par la classe d'art dramatique du CRR. L'observation des œuvres permet de mettre en lumière la naissance, les évolutions et la fin du genre pictural si spécifique des "fêtes galantes". Les scènes, tirées de Marivaux pour l'essentiel, esquissent en parallèle les contours d'un discours amoureux exprimé par les mots mais aussi par le corps, et dont les inflexions répondent à celles de la peinture de l'époque.

Clotilde Artru, médiatrice au musée d'Angers

Incursions théâtrales autour de Marivaux

Participation des élèves de Yannick Renaud du Conservatoire à Rayonnement Régional

Écrire le corps dans l'univers de Marivaux à partir d'extraits de scènes et d'œuvres picturales dans la grande galerie XVIII[e] siècle du musée des Beaux-Arts.

L'intime et l'étrangeté du corps de l'autre. Cet autre impénétrable, introuvable, intraitable. Cet autre que l'on croit connaître et qui nous échappe. Cet intime étrange.

L'étrangeté de l'être cher.

Le corps du dedans et le corps du dehors, contradictoire. Le corps troublé, le corps tremblé.

Cet affrontement, ces pulsions, qui animent les personnages, c'est-à-dire nous-mêmes.

Ce désir de l'être absent et de l'être présent dans la langue marivaldienne.

Bref le corps dans tous ses états !

Source d'inspiration :

La Surprise de l'amour, *La double inconstance*, *Le prince travesti* de Marivaux

Fragments d'un discours amoureux de Roland Barthes

L'intime, l'étrange, de Patrick Bonté et Nicole Mossoux

Yannick Renaud assisté de Séverine Janvier

Renaud dans les bras d'Armide, (1735)
Jean-Baptiste Van Loo
© Pierre David, Musées d'Angers

Rencontre musicale avec l'Ensemble Stradivaria

Écoute d'une formation baroque - clavecin et violon - autour d'un programme de musique de chambre puis échange, au Musée des Beaux-Arts.

Les rencontres musicales proposées en mars dans les musées des Beaux-Arts d'Angers et de Nantes visent à susciter la curiosité du jeune public autour de la représentation de *Galantes Scènes* au grand théâtre d'Angers et au théâtre Graslin de Nantes.

Laure Vovard claveciniste et Solenne Gilbert violoniste, toutes deux musiciennes de l'ensemble Stradivaria interpréteront pour les élèves des extraits de *La Serva Padrona* et les interrogeront sur les pièces et les instruments qu'ils entendront : Qu'est ce qu'un sautereau ? De quel matériau est faite la mèche de l'archet qui frotte les cordes du violon ? et surtout comment ses sonorités anciennes constituent-elles l'essence, la grâce et la vitalité de la musique baroque ?

Les élèves plongeront véritablement au cœur du XVIII[e] siècle en ayant à porter d'yeux et d'oreilles des œuvres instrumentales et des tableaux de la collection du musée des Beaux-Arts.

Ils découvriront également comment les deux œuvres : *La Serva Padrona* et *Arlequin poli par l'Amour* cohabitent actuellement sur scène pour la création *Galantes Scènes*.

Visite du Grand Théâtre
Un Théâtre dans la Cité - Visite réalisée par Jacques Goizet d'Angers Nantes Opéra

Représentation de *Galantes Scènes* au Grand Théâtre
Lundi 1er, mardi 2, mercredi 3 mars 2010

Librement adapté de ***Arlequin poli par l'amour*** de Pierre Carlet Chamblain de Marivaux (1688-1763).
et de ***La Serva Padrona*** de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736).
Musiques additionnelles de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Domenico Cimarosa (1749-1801),
Jean-Philippe Rameau (1683–1764), Michel Corrette (1707-1795), Giovanni Battista Martini (1706-1784), Daniel Cuiller.
Direction musicale et sélection des musiques de scène : Daniel Cuiller
Adaptation et mise en scène : Dirk Opstaele

Partenaires :
Rectorat de l'académie de Nantes
Conseil Général de Maine-et-Loire
Musique et Danse en Loire-Atlantique
Partenaires associés :
Conservatoires à rayonnement régional
Stradivaria
Ensemble Leporello
Musées d'Angers
Musée des Beaux-Arts de Nantes
Service patrimoine et archéologie Nantes ville d'art et d'histoire
Ville d'Angers
Ville de Nantes

Accueil des publics pour les représentations

Angers : lundi 1er mars : 2 classes collège (avec Conseil Général de Maine-et-Loire)
Mardi 2 mars : 2 classes collège (avec Conseil Général de Maine-et-Loire)
Mercredi 3 mars : 2 classes collège (avec Conseil Général de Maine-et-Loire)

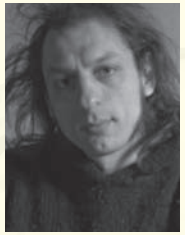
Nantes : jeudi 25 mars : 2 classes collège (avec Musique et Danse en Loire-Atlantique)
Lundi 29 mars : 2 classes collège (avec Musique et Danse en Loire-Atlantique)
Mercredi 31 mars : 2 classes collège (avec Musique et Danse en Loire-Atlantique)
Jeudi 1er avril : 2 classes collège (avec Musique et Danse en Loire-Atlantique)

En parallèle :

Secteurs jeunesse des maisons de quartier d'Angers (parcours culturels pendant les vacances scolaires)
CRR art dramatique Angers et Nantes : master classes dirigées par Dirk Opstaele
Impromptus publics aux musées avec Stradivaria

Micke Laureys
MADAME DE FEE

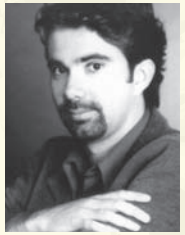
Annelore Stubbe
SYLVINE,
camériste de la Fee



Danny Ronaldo
ARLEKISS,
prisonnier de la Fee

Gordon Wilson
TRIVLITCH,
majordome de la Fee

Virginie Pochon
Soprano



Franck Leguerinel
Baryton

Crédit photo © Hans Silvester

Crédit photo © Vincent Garnier

Daniel cuiller - Directeur musical

Chef d'orchestre, violoniste, pédagogue, un vrai ambassadeur de la musique baroque. Daniel Cuiller est violoniste avant tout. Telle est sa formation et la place qu'on lui reconnaît très vite dans le milieu musical dès les années 70. De 1981 à 1986 il devient premier violon d'un orchestre réuni avec William Christie sous le nom, devenu célèbre, d'ensemble vocal des Arts Florissants, tout en enseignant le violon moderne. En 1982 il crée l'Ensemble Baroque de France qui le mènera en 1987 à fonder et conduire l'ensemble Stradivaria dont le travail est alors tourné prioritairement vers le répertoire instrumental.

De 1992 à 2002, Daniel Cuiller enseigne le violon baroque au Conservatoire Supérieur de Paris. Ce normand d'origine s'est pourtant établi en Pays de Loire en devenant professeur de musique de chambre au Conservatoire National de Région de Nantes ; Stradivaria trouve son port d'attache naturellement en région nantaise, au Centre musical de la Balinière, à Rezé. Parallèlement, Daniel Cuiller donne de nombreuses masters classes, anime des sessions instrumentales, et intervient aux rencontres de l'Escorial près de Madrid. Violoniste, pédagogue, chef d'orchestre, Daniel Cuiller est invité sur plusieurs continents, (Helsinki, Oslo, Rome, Edinburgh, Calcutta, Taïwan, Montréal…) pour diriger des ensembles baroques ou classiques, particulièrement sur les répertoires des XVII[e] au XIX siècles. Il dirige également de nombreux spectacles chorégraphiques (Rameau avec Philippe Lenaël, Lulli avec M.G. Massé…) des productions théâtrales, ainsi que les créations d'œuvres de compositeurs contemporains, (J.Y. Bosseur, G. Garcin) avec lesquels il mène une recherche sur l'écriture actuelle pour les instruments anciens.

Daniel Cuiller ne conçoit pas sa vie de musicien sans un travail historiologique sur le répertoire qu'il choisit d'interpréter. Recherche d'une qualité exemplaire exigeant humilité et honnêteté au regard de la partition afin de la faire rimer avec authenticité ; recherche d'œuvres de compositeurs parfois moins connus bien que dignes du plus grand intérêt. Du bout de sa baguette ou de son archet Daniel Cuiller apporte sa pierre à l'édifice de notre patrimoine musical, aussi bien en France qu'hors de nos frontières, tel un ambassadeur de la musique française à l'étranger.

La discographie de Daniel Cuiller se nourrit des enregistrements réalisés à la direction de Stradivaria (une quinzaine à ce jour, largement récompensée par la critique – voir dossier), aussi bien en soliste (concertos de Leclair, Corrette, Pergolèse) qu'en qualité de chef (Benda, Stanley, Hasse, Richter, Francœur, Tartini…) ou de partenaire de musique de chambre (Telemann, Couperin, Rameau, Mozart).

Crédit photo © Vincent Garnier

L'ensemble Stradivaria

C'est en 1987 que Daniel Cuiller, animé du désir de renouer avec la musique des grands compositeurs de l'époque baroque prend la direction de l'ensemble Stradivaria. Il connaît au fil des années un formidable succès et jouit d'une réputation de premier plan qu'il défend au niveau international. Cette formation dont la composition varie en fonction du répertoire, réunit des membres toujours choisis par Daniel Cuiller en raison de leur spécialisation, de leur engagement dans la recherche musicale.

Ce travail en profondeur de chacun des interprètes fait que l'on parle maintenant du "son Stradivaria", ce son riche, brillant, vivant, empreint de tendresse et de poésie, au service de la musique baroque, que l'on reconnaît immédiatement. Stradivaria parcourt de nombreuses scènes en France (Ambronay, la Chaise-Dieu, Sablé

sur Sarthe…), dans le monde (Folle Journée au Japon, Festival Croisement en Chine, Opéra de Hanoï, Concours International de Chant Lyrique de Petersbourg…) et rejoint de grandes productions lyriques.
Qu'il dirige ses musiciens en formation de vingt-quatre violons du Roi, réunis en orchestre d'Opéra ou qu'il les retrouve dans l'intimité de la musique de chambre, c'est toujours le même attachement à la qualité du langage musical qui inspire Daniel Cuiller.

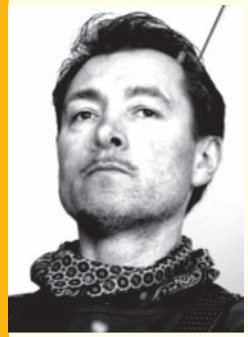
Depuis janvier 2006, la ville de Nantes invite Stradivaria, ensemble baroque de Nantes en résidence permanente.

Violoniste, pédagogue, chef d'orchestre, Daniel Cuiller est invité dans le monde entier (Helsinki, Oslo, Rome, Edinburgh, Calcutta, Taïwan, Montréal…) pour diriger des ensembles baroques ou classiques, particulièrement sur les répertoires du XVII^{e} et XIX^{e} siècle.

À l'occasion des 20 ans de Stradivaria, son travail de recherche l'a mené à diriger la re-création de la tragédie lyrique "Pirame et Thisbé" de F. Rebel et F. Francoeur (Production Angers Nantes Opéra).

L'enregistrement du CD de "Pirame et Thisbé", sorti en avril 2008 sous le label Mirare, a été distingué par la critique (presse) spécialisée (ffff de Télérama, 5 de Diapason et 4 étoiles du Monde de la Musique…).

Le dernier disque de Stradivaria est consacré aux Concertos pour clavecin de Johann Sebastian Bach avec Bertrand Cuiller au clavecin, accompagné d'un quitette de cordes. Ce disque est sorti le 12 février dernier sous le même label Mirare et a déjà été salué par un Choc de Classica, à l'occasion de la sortie du premier numéro d'avril 2009.



Dirk OPSTAELE - Mise en scène

Dirk Opstaele, metteur en scène flamand né à Ostende en 1958, s'est forgé une réputation à travers l'Europe en tant que directeur artistique de l'Ensemble Leporello (Bruxelles). Il est metteur en scène, auteur et chorégraphe d'une cinquantaine de productions. En France il tourne depuis plus d'une décennie avec un répertoire inspiré des grands auteurs. Un Tartuffe (d'après Molière), Des Fausses confidences (Marivaux), Isma, Savent-ils tout ? (Tellegen), Britannis (Opstaele) et récemment la déchirante tragi-comédie Café/Temesta (Örkeny) nous sont parvenus comme des chefs-d'œuvre à la fois modernes et très anciens. Dépouillé de tout artifice technologique ou multimédia l'Ensemble Leporello n'est jamais "du musée" mais exerce avec brio "l'art théâtral de la suggestion". Les artistes y opèrent sur une scène sans décors, et participent en permanence au déroulement de l'action. Choralité, chorégraphie, humour, chant, rythme et, last but not least, parole, sont mis en œuvre d'une façon savante et artisanale.
C'est avec cette prédilection pour le théâtre pur que Dirk Opstaele s'est penché sur la partition de Simon Boccanegra en 2006.

L'ensemble Leporello

Bruxellois et international, l'Ensemble Leporello réunit des artistes flamands, wallons, français, suédois, écossais, hongrois… Depuis une quinzaine d'années, Leporello réalise des productions en néerlandais ou en français en y associant toujours la musique, le chant, le texte, le mouvement.
Racine, Corneille, Molière, Copi, Marivaux, Guitry, Sarraute… la compagnie fouille la langue de grands auteurs dramatiques pour en extraire des spectacles hors du commun. Chaque spectacle tire parti des implications théâtrales de la musique et du rythme. Le jeu, l'occupation de l'espace, l'intensité de la présence, la précision du mouvement et de l'attitude, bref, toute l'équipe en situation de jeu devient un organisme qui prend le pas sur tout autre artifice théâtral.
L'Ensemble Leporello choisit délibérément un art théâtral artisanal et élémentaire. Il s'appuie sur les formes ancestrales du théâtre : le théâtre sans décor, le théâtre des bateleurs, le chant choral antique, le conte et la Commedia dell'Arte.
"Le théâtre, pour moi, c'est la mise en scène, le travail de chœur et le jeu d'acteur. C'est un art autonome, signifiant en soi, par la qualité de la communication autant que par ce qui est communiqué. Je travaille les textes comme des partitions. Je les annote dans le sens du rythme et de l'accellerando et j'essaie ensuite d'occuper la scène avec le plus de contrôle possible, comme un orchestre".

Dirk Opstaele

Galantes Scènes

Librement adapté de ***Arlequin poli par l'amour*** de Pierre Carlet Chamblain de Marivaux (1688-1763).
et de ***La Serva Padrona*** de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736).
Musiques additionnelles de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Domenico Cimarosa (1749-1801),
Jean-Philippe Rameau (1683–1764), Michel Corrette (1707-1795), Giovanni Battista Martini (1706-1784), Daniel Cuiller.
Direction musicale et sélection des musiques de scène : Daniel Cuiller

Adaptation et mise en scène : Dirk Opstaele

Galantes scènes, de Dirk Opstaele, est un nouveau texte, librement inspiré de la première pièce de Pierre de Marivaux, *Arlequin poli par l'amour* et de *La Serva Padrona* de Pergolese. Les protagonistes y sont traités comme de véritables figures de la commedia dell'arte : hyperkinétiques, coquins, vigoureux, sensuels, cruels.
Avec ses 'histoires d'amour' et de mariage, Dirk Opstaele considère Marivaux non seulement comme un auteur de badinages entre personnages qui vivent de galanteries, mais quelqu'un qui traite - d'une façon ludique et virtuose - l'essentiel de la condition humaine. Le rouge du désir, le bleu de l'honneur, et pour conclure la métaphore, le jaune de l'or y sont, par une alchimie dramatique de la passion, chauffés à blanc. Le microcosme du marivaudage nous offre, par ces confrontations fulgurantes, un concentré élémentaire, urgent et impitoyable de la vie.

Musicalité

Le texte de *Galantes scènes* est accompagné par l'orchestre baroque *Stradivaria*. Le jeu, la tension dramatique et les répliques sont minutieusement ponctués par des accents instrumentaux et des intermezzi musicaux. Deux chanteurs - *soprano, baryton* - interviennent entre les actes. Exécutant des airs et des duets de l'époque de Marivaux - Pergolèse, Rameau, Cimarosa - ils soutiennent l'action, entretiennent le suspens et font, à leur façon lyrique et magnifique, le point sur les états émotionnels des personnages.

Le jeu de l'amour.

Marivaux l'écrivait lui-même : il était à la recherche d'une langue écrite qui était la plus proche possible de la langue parlée. Ainsi, il a transporté dans son écriture, la langue qu'il entendait au XVII^{e}, dans le but de faire paraître les dialogues aussi naturels que possibles. L'écriture de Dirk Opstaele suit la même logique. Partant du scénario de *Arlequin poli par l'amour* et puisant dans le répertoire du chant baroque, Opstaele fait parler et chanter six personnages archétypiques, qui sont pris dans un nœud gordien inextricable : tous les quatre désirent, et sont à leur tour désirés par un ou deux des autres. Les situations dramatiques qui s'ensuivent couvrent toute la gamme du discours amoureux : tantôt tendre et timide, tantôt vorace et cruel - et toujours passionné.

Commedia dell'arte

Chez Marivaux, la question importante n'est plus "que va-t-il se passer ?" mais "comment cela va-t-il se passer ?" Le plaisir réside dans le fait de voir se réaliser ce qui a été annoncé.
Pour Dirk Opstaele et son équipe, cette idée de complicité avec le public est primordiale. Pour chacun de leurs spectacles - toujours clairs et accessibles - il ont établi un rapport fort entre la scène et la salle. Les acteurs jouent leur personnage face au public, comme des forains sur une estrade. La durée, le rythme, la musicalité du jeu et l'organisme de la mise en scène y sont aussi importants que la langue parlée. Dirk Opstaele considère le texte comme une partition et la mise en scène comme une orchestration. De même que Marivaux et Pergolese se sont souciés de rénover des formes anciennes de théâtre, il a choisi de développer un jeu qui se base sur des techniques traditionnelles comme celles de la commedia dell'arte, tout en les actualisant d'une manière originale.

Dirk Opstaele - metteur en scène

Galantes Scènes

Le spectacle *Galantes Scènes*, construit à partir d'une rencontre imaginaire entre Marivaux et Pergolesi, est une nouvelle création imaginée par Dirk Opstaele :

- *création par l'idée de combiner des textes et des musiques réunies sous le même sujet récurent des jeux de séduction, d'amour et de mariage entre le serviteur et son maître.*
- *création qui met en scène comédiens et musiciens dans un même spectacle musical.*
- *création grâce à la complicité du metteur en scène et du directeur musical qui composent pour l'occasion un langage original, textes et musiques confondus.*

Pour inventer cette partition, outre les nombreux extraits de *La Serva Padrona* de Pergolesi - œuvre choisie comme principale illustration musicale du spectacle - Daniel Cuiller a "truffé" la pièce de citations des répertoires baroque et classique.
Extraits instrumentaux ou vocaux empruntés à Pergolesi, Corrette, Rameau, Martini, Cimarosa… les morceaux de musique interviennent de manière à réguler le déroulement de la pièce de Marivaux, ses surprises, ses rebondissements, et à ponctuer le jeu des acteurs.

Éléments majeurs de la musique de scène, les airs de Pergolesi et de Cimarosa chantés par une soprano et un baryton, tissent une trame omniprésente complétée et enrichie par de nombreuses touches sonores, sortes de commentaires composés de notes isolées, de simples accords ou de courtes mélodies qui s'articulent en contrepoint du texte de Marivaux.

L'ensemble de ce montage musical destiné à soutenir le texte enjoué et passionné de Marivaux est joué soit au violon et au clavecin, soit par l'ensemble des musiciens sur scène. Il intervient en soutien de la pièce tel un ***récitatif*** moderne créé pour la circonstance.

Daniel Cuiller - directeur musical

Directeur de la publication
Gérald CHAIX
Recteur de l'Académie de Nantes, Chancelier des universités

Conception et suivi du projet
Yves BOURDIN
Inspecteur d'Académie, Inspecteur Pédagogique Régional
Éducation musicale

Conception et réalisation
Jacky Le RESTE
Chef de la Division du Fonctionnement et des Affaires Générales
(DIFAG) - Rectorat de Nantes
Régis GÉRARD
Infographie PAO
Département Reprographie - Éditique - Publications (DIFAG 4)

Impression
GOUBAULT Imprimeur *(La Chapelle-sur-Erdre)*

Rédaction des textes
Adeline COLLANGE-PERUGI
Conservatrice Art Ancien
Musée des Beaux-Arts de Nantes
Françoise JANIER-DUBRY
Inspecteur d'Académie Inpecteur Pédagogique Régional
Histoire géographie - Académie de Nantes
François MOUTTAPA
Inspecteur d'Académie, Inspecteur Pédagogique Régional
Lettres - Académie de Nantes
Henri ELIE
Inspecteur d'Académie, Inspecteur Pédagogique Régional
Philosophie - Académie de Nantes
Jean-Pierre MARQUET,
Chargé de mission d'inspection
Arts plastiques - Académie de Nantes
Yves BOURDIN
Inspecteur d'Académie, Inspecteur Pédagogique Régional
Éducation musicale - Académie de Nantes
Véronique GUÉRIN, Anne RIBSTEIN et Viviane BRENOT
Enseignantes chargées de mission au musée des Beaux-Arts de Nantes
Daniel CUILLER
Directeur musical de Stradivaria, Ensemble baroque de Nantes
Dirk OPSTAELE
Metteur en scène - Compagnie Leporello

Remerciements à
Bernard LEROUX
Délégué académique à l'action éducative et pédagogique
Rectorat de Nantes
Jean Paul PACAUD
Délégué Académique à l'Action Culturelle
Rectorat de Nantes
Jean-Paul DAVOIS
Directeur Général - Angers Nantes Opéra
Dominique PRIME
Sous-directeur - Angers Nantes Opéra
Camille PETITET
Chargée de l'action culturelle - Angers Nantes Opéra
Camille BOULLIER
Chargée de mission au service des publics - Angers Nantes Opéra
Bénédicte DE VAUSSAY
Responsable de la communication - Angers-Nantes-Opéra
Jacques GOIZET
Chargé des publics - Angers-Nantes-Opéra
Cécile DURET-MASUREL
Conseillère - Service éducation artistique et culturelle - DRAC
Yves de VILLEBLANCHE
Directeur - Musique et Danse en Loire-Atlantique
Anne VUILLEMIN
Adjointe de direction - Musique et Danse en Loire-Atlantique
Musée des Beaux- Arts de la ville d'Angers
Musée des Beaux-Arts de la ville de Nantes

Christel NOUVIALE
Médiatrice conférencière au musée des Beaux-Arts de Nantes
Clotilde ARTRU
Médiatrice au musée d'Angers
Natacha ROUSSEAU-SIEHOFF
Professeur de chant au conservatoire de Nantes
Yannick RENAUD
Conservatoire à Rayonnement Régional - Nantes

académie Nantes

MINISTÈRE DE
L'ÉDUCATION NATIONALE

MINISTÈRE DE
L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Décembre 2009

Ce document est strictement pédagogique et ne peut être vendu.