LES ENJEUX D'UNE EDITION CRITIQUE
L'exemple des *Opera omnia* de Rameau

Sylvie Bouissou

© Sylvie Bouissou, 2010
Institut de recherche sur le matrimoine musical en France
(CNRS, MCC, BnF)

L'édition des œuvres complètes de Jean-Philippe Rameau (Dijon 1683-Paris 1764) a connu bien des vicissitudes. Avant l'équipe que je dirige depuis 1992, d'autres « rameauneurs » (selon le mot de Voltaire) se sont lancés dans la bataille quotidienne qu'implique un tel programme éditorial. C'est au XVIII[e] siècle que Jacques-Joseph-Marie Decroix (lillois et avocat au Parlement) entreprit de réunir toutes les sources des œuvres de Rameau qu'il trouva et en fit réaliser, à ses frais, des copies de sauvegarde dans les années 1771-1777. En 1843, ses héritiers léguèrent à la Bibliothèque royale sa collection qui comprend vingt-sept précieux volumes puisque certains constituent la seule source connue d'une œuvre du maître dijonnais. Dans son ouvrage, *L'Ami des arts*, publié en 1776, Decroix lançait un appel à Louis XVI pour qu'une édition complète fût financée : « Il serait digne d'un souverain qui protège les arts de faire exécuter une édition générale des œuvres d'un homme qui a fait tant d'honneur à la France. » Sa requête resta sans suite.

Près de deux siècles plus tard, ce fut au tour de Camille Saint-Saëns qui, grâce à la collaboration de Charles Malherbe (conservateur à la Bibliothèque de l'Opéra), conduit de 1895 à 1918 les *Œuvres complètes de Rameau* publiées chez Durand. Dans cette équipe, Malherbe se chargeait de la lourde tâche de rédiger l'introduction historique, la description des sources et les notes critiques tandis qu'un compositeur – parmi lesquels on compte entre autres Vincent d'Indy, Paul Dukas, Reynaldo Hahn, Claude Debussy – se chargeait de la restitution de la partition. Après la mort de Malherbe en 1911, et le désastre économique de la première guerre mondiale, le projet s'arrêta en pleine course, après dix-neuf volumes publiés sur trente-cinq prévus. Si les « Commentaires bibliographiques » de Malherbe restent des exemples accomplis de musicologie historique, la partie scientifique dévolue à la description des sources et à la rédaction des notes critiques ne résiste pas aux progrès de la recherche musicologique. De même, les partitions souffrent d'une approche

considérée aujourd'hui comme étant obsolète. En effet, il s'agissait, pour les responsables chargées de la réalisation d'une édition musicale, de restituer une œuvre en construisant une sorte de « version idéale », concept très subjectif car associé au « goût de l'époque » (en l'occurrence le début du XX^e^ siècle), et à l'opposé de l'approche actuelle dite « scientifique » visant à une certaine « authenticité ».

En 1991, soutenue et encouragée par François Lesure et Catherine Massip, je décidais à mon tour le défi d'une nouvelle édition Rameau. Il m'aura fallu trois ans pour constituer la structure porteuse du projet et pour convaincre les pouvoirs publics ; seulement trois heures pour obtenir le soutien financier de la fondation France Télécom, qui, par une chance inespérée, avait à sa tête un passionné de Rameau, Olivier Tcherniac. Les premiers volumes sont parus en 1996 chez l'éditeur Billaudot. Depuis 2003, les *Opera omnia* sont publiés par la Société Jean-Philippe Rameau et distribués par Bärenreiter pour la vente et Alkor pour la location de matériel.

Mon objectif consistera à soulever des interrogations sur ces « éditions critiques », sorte d'objets complexes et méconnus, appuyés hélas par aucune médiatisation, que nous préparons patiemment et qui servent de support aux interprètes lors d'une exécution d'un opéra.

De certaines interrogations

Quel spectateur s'interroge sur la partition que joue l'interprète lors d'un concert ou d'une représentation scénique ? Et quand bien même s'interrogerait-il, ne partirait-il pas du principe qu'il existe des éditions du grand patrimoine de notre musique française, ce qui serait fort légitime au demeurant ? Par conséquent, ne se dirait-il pas qu'il suffit de solliciter l'éditeur ou le libraire pour obtenir la partition nécessaire ?

Si cela est vrai pour une petite partie de notre patrimoine, cela est faux pour la majeure partie de celui-ci, car, contrairement aux musicologues et éditeurs allemands, italiens et anglais qui publient depuis plus d'un siècle leurs compositeurs, l'édition de notre patrimoine musical français accuse un retard consternant. Ainsi, près de 40 % des œuvres de Rameau sont aujourd'hui encore inédites et donc indisponibles. Pour autant, il ne s'agit nullement d'un compositeur de second ordre. De même, certaines œuvres de Lully doivent leur publication au XX^e^ siècle au dévouement et à la fortune d'Henry Prunières, qui d'ailleurs céda vite aux charges financières du projet. Alors que dire de compositeurs baroques

moins considérés comme Charpentier, Campra, Mondonville, Rebel, Montéclair, Destouches, Dumont, Desmarest, Stuck, Mouret ?

L'amateur, le mélomane, ou même le praticien se doutent-ils que derrière les pages de la partition que lit le chef, derrière les pages de la réduction clavier-chant que tourne le chef de chœur lorsqu'il répète, derrière les pages des parties séparées que brassent les musiciens de l'orchestre, s'accumulent des milliers d'heures de travail scientifique réalisées par les musicologues, et des milliers d'heures de travail technique effectuées par une équipe rompue à cet exercice depuis plus de dix ans ?
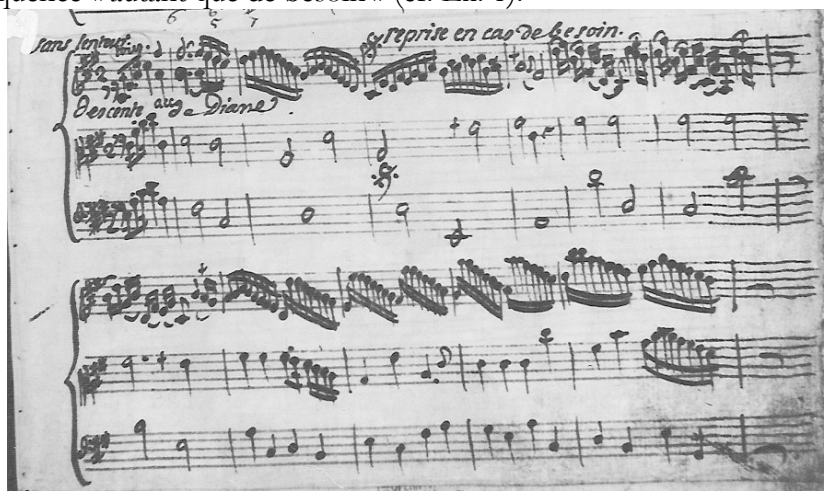
Si expliquer la nature du travail technique n'est pas très compliqué, en revanche, tenter d'éclairer, voire de légitimer, le travail scientifique relève d'une tâche beaucoup plus ardue. De fait, il est aisé d'expliquer la fonction du graveur de musique, qui « grave » la partition – aujourd'hui par voie informatique et non plus au poinçon sur plaque d'étain ou de cuivre comme autrefois, la réduction, le matériel, les annexes, les compléments, les variantes. Tout autant, il est simple de montrer les charges du réducteur du clavier-chant, qui sert aux chanteurs et continuiste, du traducteur des textes musicologiques et du PAOiste qui les met en page, de l'introduction bilingue, aux notes critiques, en passant par le livret et par toutes sortes de schémas. À ces fonctions, il faut ajouter celles plus traditionnelles de l'imprimeur, du relieur, et du maquettiste.

En revanche, le rôle du musicologue reste, pour la plupart d'entre nous, entouré d'une technicité scientifique mystérieuse et obscure. Précisément, à quoi sert le musicologue ? Prépare-t-il une partition pour le graveur ? Complète-t-il les parties manquantes ? Que choisit-il quand il y a plusieurs versions d'une même œuvre ? Comment procède-t-il quand il y a plusieurs sources ? Établit-il une version idéale ou mieux, une version authentique ? Mais que doit-on comprendre par version idéale ou version authentique ?

Nous pourrions trancher qu'une version idéale relève de l'utopie, et admettre qu'une version authentique correspond à la création de l'œuvre, du vivant du compositeur. Pourtant, accepter ce dernier postulat suppose qu'une œuvre reprise, environ dix ans après sa création, comme *Hippolyte et Aricie* par exemple, créée en 1733 et reprise en 1742, et remaniée par le compositeur, n'est plus authentique. Pourtant, incontestablement, les versions de 1733 comme celle de 1742 bénéficient du statut d'authenticité puisqu'elles ont été visées, toutes deux, par le compositeur. Pire, si l'œuvre est reprise quinze ans plus tard, toujours comme *Hippolyte et Aricie*, en 1757, remaniée profondément par le compositeur dont

le style aura évolué en plus de vingt ans, qui aura d'autres idées, aura connu et subi de légitimes influences, cette même œuvre recréée, retravaillée, réécrite, ne sera-t-elle pas authentique ? Certes, elle le sera tout autant que les autres. L'authenticité unique n'existe donc pas, surtout pour l'opéra, sorte d'œuvre collective qui, si elle sollicite en premier lieu le compositeur, en appelle également à d'autres corporations comme le librettiste, les danseurs, le chorégraphe (on disait le maître de ballet), le metteur en scène, le décorateur (à l'époque le machiniste) qui apportent à chaque production leurs lots d'exigences, d'idées et d'interférences.

Certains aménagements restent mineurs et constituent de simples variantes. Par exemple, tel chanteur veut un nouvel air, tel tableau doit être adapté car techniquement irréalisable. Dans *Les Surprises de l'amour* de Rameau, la déesse Diane n'a pas le temps de descendre de son cintre et le compositeur propose de reprendre la séquence « autant que de besoin » (cf. Ex. 1).

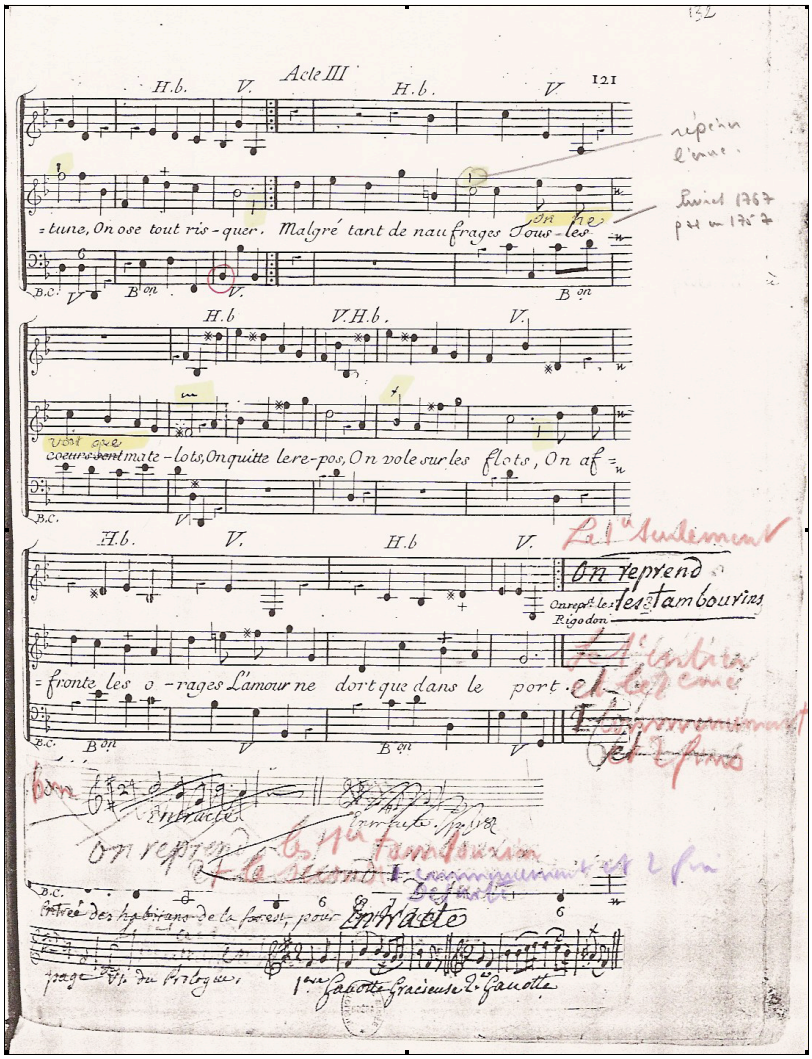


Ex. 1. Jean-Philippe Rameau, *Les Surprises de l'amour*, entrée de *L'Enlèvement d'Adonis*, partition ayant servi aux représentations parisiennes en 1757 et 1758, Paris, BnF, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Rés. A. 196 c. [I°], p. 57 (photo IRPMF).

À l'opposé, certains remaniements sont profonds : tel maître de ballet souhaite le divertissement à un autre endroit de l'acte, obligeant le compositeur à réécrire les enchaînements ; le librettiste se rend compte de certaines incohérences et refait une scène entière ; Rameau le premier, toujours en quête de recherche, réfute certains airs, danses et récitatifs simples sur basse continue au profit de récitatifs et airs accompagnés, d'ariettes (influence italienne), de nouveaux effets dramatiques. Il coupe, remplace, bouleverse, réécrit, réorchestre, à tort ou à raison, sous l'influence de l'évolution du goût du public et du sien, sans doute, mais peu

importe. Le fait est là, et le problème reste entier pour le musicologue qui doit restituer non pas LA version authentique, mais UNE version authentique.

Quels sont donc les mécanismes qui vont permettre au musicologue d'arriver à ses fins ? N'existe-t-il pas de sources musicales (partitions et matériel) qui aient servi aux musiciens de l'époque pour les représentations ?



Ex. 2. Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie*, partition ayant servi aux représentations parisiennes en 1733, 1742, 1757 et 1767, Paris, BnF, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, A. 128 a, corrections et biffages multiples, p. 121 [132] (photo IRPMF).

La réponse à cette question varie selon les cas. De telles sources existent parfois pour les partitions, et très rarement pour les

matériels, dont seuls certains spécimens sont conservés dans nos Bibliothèques. Les incendies, les révolutions, la négligence de l'homme en ont fait disparaître une large part. Mais, pour simplifier la situation, prenons le cas où une telle source en partition existerait. Elle aura alors servi au chef et au compositeur de support pour les représentations. Toutefois, cette même source aura été réutilisée pour toutes les reprises de l'œuvre, y compris posthumes, et accumulera, de fait, les différentes strates de modifications, de remaniements, de réécritures. Elle sera amputée des passages, supprimés au fil du temps, surchargée de corrections, annotations, biffages, collettes, folios cousus, autant d'éléments qui confèrent à une telle source un intérêt historique et génétique d'une grande richesse mais d'une confusion extrême (cf. Ex. 2, ci-dessus).

Du rôle du musicologue

Le premier devoir du musicologue consiste à établir pour le musicien d'aujourd'hui une partition jouable, claire, précise et fiable. Moins le chef d'orchestre perdra d'énergie grâce à un matériel bien établi, plus il aura le temps de s'occuper de « musique », et non de « notes ». Le rôle du musicologue revêt deux aspects : l'un scientifique, l'autre critique. À charge du scientifique de référencer toutes les sources, d'identifier les versions existantes, de justifier ses options et d'offrir aux musiciens une version authentique ; pourtant, la dimension critique est inévitable, et suppose une approche subjective des sources et par conséquent, de l'œuvre, approche qui sollicite les qualités sensibles et musicales du musicologue.

De la dimension scientifique

En tant que scientifique, le musicologue s'interdit toute appréciation subjective sur la qualité musicale d'une version, sur l'opportunité d'un changement, d'une coupure ou d'un ajout. Afin de déterminer la ou les sources qui serviront de référence à son édition, il doit reconstruire l'histoire génétique des sources du livret et de la musique, du fragment au manuscrit complet, de la partie séparée à l'édition, de la copie de collection à la partition ayant servi aux représentations. Étudier, analyser et comparer toutes les sources existantes, dater les strates des corrections, inventorier les variantes de toutes les sources historiques, établir leur relation et leur chronologie, c'est à ce prix que le musicologue pourra proposer une version musicale avérée par Rameau à un moment donné de l'histoire de l'œuvre. À l'issue de cette

recherche et de cette réflexion, véritable chemin de croix, le musicologue saura quelle version il est possible d'éditer, et surtout s'il convient d'éditer une ou deux versions d'une même œuvre. Parce qu'en quête d'une « certaine authenticité », il s'interdira de proposer une sorte de « best of » mercantile, en recomposant une version que Rameau n'aurait jamais conçue. Bien au contraire, l'équipe scientifique des *Opera omnia* s'attache à publier chaque état différent dès lors qu'une seconde version peut être considérée comme une nouvelle œuvre à part entière. Ainsi, les *Opera omnia* de Rameau ont publié en 2002 la version de 1733 d'*Hippolyte et Aricie* et en 2007 la version de 1757 avec les compléments de la version de 1742. De même, le volume consacré à *Platée* comprend la version parisienne de 1749 et, en compléments, la version originale versaillaise de 1745 et la reprise parisienne de 1754. Des ambitions similaires prévaudront aux éditions de *Castor et Pollux,* de *Dardanus*, de *Zoroastre,* des *Fêtes d'Hébé*, des *Surprises de l'amour* et des *Indes galantes*.

Pour que le lecteur appréhende plus concrètement le type de choix que le musicologue doit effectuer parmi un lot souvent proliférant de sources musicales et littéraires, je donnerai le détail des sources principales que j'ai utilisées pour l'établissement de mon édition de la version de 1757 d'*Hippolyte et Aricie*, restée inédite à l'époque de Rameau. Parmi des dizaines de copies manuscrites, quatre éditions de partitions, des copies fragmentaires, plusieurs matériels incomplets et onze éditions de livret, j'ai retenu quatre sources de référence.

La première est l'exemplaire annoté par Rameau de la troisième édition, qui, outre les corrections de gravure du compositeur, a servi aux représentations et de fait, comprend les nombreuses annotations des copistes résultant des remaniements de l'œuvre. Cette catégorie de source, bien que confuse car très annotée, possède en son sein, au moins plusieurs versions « authentiques » avérées par Rameau qu'il convient de mettre en lumière.

En second lieu, et pour pallier le difficile déchiffrage de cette première source, j'ai utilisé la copie manuscrite réalisée par Pierre Brice en 1760 et commanditée par la Bibliothèque de la musique du roi. Brice, fidèle collaborateur de Rameau, travailla certainement avec ce dernier pour effectuer cette mise au net de la version de 1757, sans doute pour combler partiellement la carence d'une nouvelle édition musicale. En outre, contrairement à la première source, cette copie comprend les parties intermédiaires, c'est-à-dire celles de nos actuels altos.

Dans une moindre mesure, je me suis appuyée sur une partie séparée manuscrite de haute-contre de violon, issue du matériel original perdu, laquelle m'a permis de compléter certaines imprécisions de la seconde source principale.

Enfin, la huitième édition du livret, imprimée en 1757, m'a été d'un grand secours pour circonscrire le texte du poème confusément noté dans les sources précédentes. Je rappellerai à cette occasion, que le livret de l'époque, vendu à la porte de l'opéra, correspondait à notre actuel programme. Contrairement aux partitions, qui représentaient un état figé de l'œuvre, et qui pour des raisons économiques évidentes ne pouvaient pas être réimprimées à chaque nouvelle reprise, le livret suivait fidèlement les aménagements opérés. Source précieuse, l'édition du livret permet de dater les variantes accumulées sur une même source musicale.

Pour l'établissement des compléments de la version de 1742, j'ai utilisé les mêmes sources musicales que celles de 1757 pour les parties communes, auxquelles j'ai ajouté un manuscrit complet copié par Alexis Cauvin en 1742, et la cinquième édition du livret, imprimée en 1742.

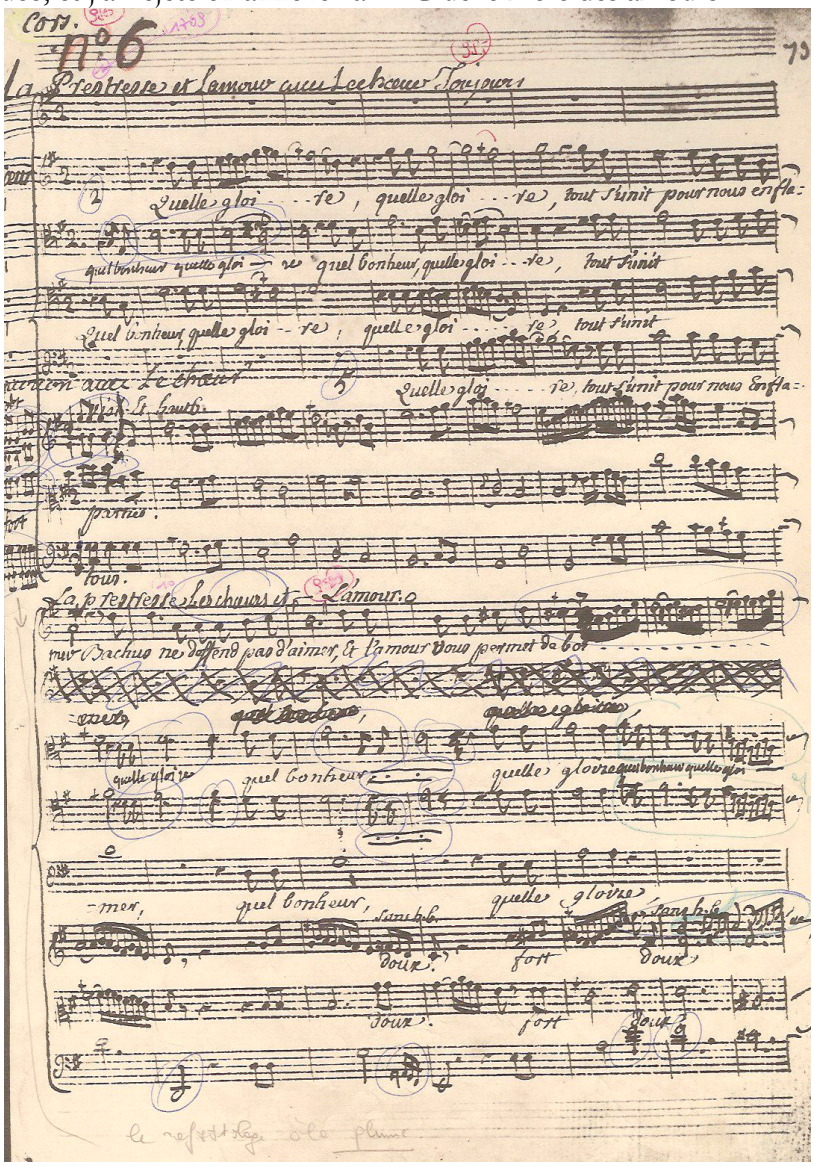
Dimension critique

Le sens critique du musicologue n'intervient que lorsque les sources sont carentielles ou contradictoires. Ainsi, les manques doivent être restitués comme dans cet exemple tiré d'*Anacréon*, troisième entrée ajoutée aux *Surprises de l'amour* (cf. Ex. 3, ci-dessous).

Outre ce problème de carence, le musicologue doit parfois choisir, selon son « libre arbitre », la version qui lui semble la plus adéquate. Ainsi, le fameux trio des Parques « Quelle soudaine horreur » au deuxième acte d'*Hippolyte et Aricie* était si extraordinairement modulant que les interprètes refusèrent de la chanter. Rameau tenait pourtant à cette « expérience » musicale et, avec une amertume non dissimulée, explique dans sa *Génération harmonique* (1737, p. 155) qu'il a toujours laissé ce trio dans l'édition imprimée « pour que les Curieux puissent en juger ». Les curieux que nous sommes, sur l'invitation du maître lui-même, ont jugé bien évidemment que ce trio devait figurer à sa place dans les *Opera omnia*.

Un autre exemple concerne le monologue de Phèdre du troisième acte, « Cruelle mère des amours ». Dès les premières représentations, Rameau le remplaça par un autre monologue, tout aussi expressif, « Espoir, unique bien d'une fatale flamme », publié dans la seconde édition d'*Hippolyte et Aricie* sous la rubrique

« changements conformes aux représentations de 1733 ». En dépit des habitudes culturelles, dans mon édition des *Opera omnia*, j'ai rendu à ce monologue quasi inédit la place que Rameau lui avait allouée, et j'ai rejeté en annexe l'air « Cruelle mère des amours ».



Jean-Philippe Rameau, *Les Surprises de l'amour*, entrée d'*Anacréon*, partition ayant servi aux représentations parisiennes en 1757, 1758, 1769 et 1781, annotation « cors » sans concrétisation dans la partition,
Paris, BnF, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Rés. A. 196 c. [III°], p. 73
(photo IRPMF).

D'aucuns en seront troublés, voire agacés ; les curieux ravis ; certains suivront le souhait révélé de Rameau ; d'autres resteront attachés à la tradition.

Dès lors, l'enjeu n'est plus scientifique mais sensible et musical, à l'écoute du savoir et de l'histoire, comme pour illuminer le véritable enjeu d'une édition critique : une science au service de l'art et du musicien.

Note de l'éditeur.
Pour citer cet article :
Sylvie Bouissou, « Les Enjeux d'une édition critique » [en ligne], CNRS, HAL-SHS, 15 septembre 2010.