



ATYS

*de*

JEAN-BAPTISTE LULLY

*au*

Théâtre Royal

VERSAILLES

1987

# ATYS

Tragédie lyrique en un prologue et cinq actes

Musique de JEAN-BAPTISTE LULLY

Livret de PHILIPPE QUINAULT

*Direction musicale* : WILLIAM CHRISTIE

*Mise en scène* : JEAN-MARIE VILLÉGIÉ

*Chorégraphie* : FRANCINE LANCELOT

*Décors* : CARLO TOMMASI

*Costumes* : PATRICE CAUCHETIER

*Lumières* : PHILIPPE ARLAUD

*Chef des chœurs* : OLIVIER SCHNEEBELLI

*Assistant à la direction musicale* : JOHN HOLLOWAY

*Assistant à la mise en scène* : CHRISTOPHE GALLAND

*Assistante à la chorégraphie et à la mise en scène du choral* : BÉATRICE MASSIN

*Assistante aux costumes* : NATHALIE PRATS

*Assistants à la mise en scène* : ISABELLE CARDIN, BÉATRICE JACOBS

*Assistants pour les études musicales* : ELIZABETH MATIFFA, YVON REPERANT, CHRISTOPHE ROUSSET

*Documentation et préparation du matériel musical*

HERBERT SCHNEIDER, ELIZABETH MATIFFA, JEAN DURON, FANNY VERNAZ

THIERRY FOUQUET

chargé de la programmation à l'Opéra de Paris

a été l'initiateur de ce spectacle

LES ARTS FLORISSANTS

RIS & DANCERIES

## DISTRIBUTION

### PROLOGUE

*LE TEMPS*  
*FLORE*  
*ZÉPHIRES*

*MELPOMÈNE*  
*IRIS*

JEAN-FRANÇOIS GARDEIL  
FRANÇOISE SEMELLAZ  
JEAN-PAUL FOUCHÉCOURT  
GILLES RAGON  
ARLETTE STEYER  
ANNE CRABE-PULCINI

### TRAGÉDIE

*ATYS*  
*IDAS*  
*SANGARIDE*  
*DORIS*  
*CYBÈLE*  
*MÉLISSE*  
*CELAENUS*  
*LE SOMMEIL*  
*MORPHÉE*  
*PHOBÉTOR*  
*PHANTASE*  
*UN SONGE FUNESTE*  
*SANGAR*  
*TRIO*

*ALECTON*  
*LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE*

GUY DE MEY  
JACQUES BONA  
ANN MONOYIOS  
ARLETTE STEYER  
GUILLEMETTE LAURENS  
NOÉMI RIME  
JEAN-FRANÇOIS GARDEIL  
GILLES RAGON  
JEAN-PAUL FOUCHÉCOURT  
BERNARD DELETRÉ  
MICHEL LAPLÉNIE  
STEFAN MACIEJEWSKI  
BERNARD DELETRÉ  
VÉRONIQUE GENS  
ISABELLE DESROCHERS  
JEAN-PAUL FOUCHÉCOURT  
GEORGES PILETTA  
OLIVIER THESSO

DANSEURS D'“ATYS”  
RIS & DANCERIES

- JEAN-PIERRE BOCLÉ Suite de Melpomène, Un Phrygien, Un Songe Funeste,  
Suite de Sangar, Un Corybante
- JEAN CHARLES DI ZAZZO Suite de Melpomène, Un Phrygien, Un Songe Funeste,  
Suite de Sangar, Un Corybante
- ANNE-MARIE GARDETTE Une Phrygienne, Un Zéphyr, Un Songe Agréable,  
Suite de Sangar
- SHONA HAMMONDS Nymphé de Flore, Une Phrygienne, Un Songe Agréable,  
Suite de Sangar, Un Corybante
- MIRENTXU HOUSSET Nymphé de Flore, Une Phrygienne, Un Songe Agréable,  
Suite de Sangar
- MARIE-GENEVIÈVE MASSÉ Nymphé de Flore, Une Phrygienne, Un Songe Agréable,  
Suite de Sangar, Un Corybante
- NICOLAS N'GUYEN Un Phrygien, Suite de Sangar
- BERTRAND GERVAIL Suite de Melpomène, Un Phrygien, Un Songe Funeste,  
Suite de Sangar, Un Corybante
- ANA YEPES Arlequin, Un Zéphyr, Un Songe Agréable,  
Suite de Sangar
- et
- JEAN CHRISTOPHE PARÉ Solo du Sommeil  
Premier Danseur de l'Opéra de Paris Suite de Sangar, Un Corybante
- WILFRIDE PIOLLET Solo du Songe Agréable,  
Danseuse Étoile de l'Opéra de Paris Suite de Sangar, Un Corybante

ORCHESTRE D'“ATYS”  
LES ARTS FLORISSANTS

PETIT CHŒUR (Continuo)

*Clavecins*

Yvon Reperant  
Christophe Rousset

*Basse de violon*

Elisabeth Matiffa

*Luth*

Steven Stubbs

*Tb orbe*

Eric Bellocq

*Archiluth et*

*Luth piccolo*

Jonathan Rubin

*Guitare*

Peter Pieters

*Basses de viole*

Anne-Marie Lasla  
Jonathan Cable

*Violon*

John Holloway

*Flûte*

Hugo Reyne

GRAND CHŒUR

*Violons*

John Holloway  
Myriam Gevers  
Lisa Grodin  
Thérèse Kipfer  
Lisa Lyons  
Frédéric Martin  
Guya Martinini  
Catherine Girard  
Michèle Sauve  
Yves Melon  
Paul Lindenbauer

*Alti*

Christine Angot  
Ruth Weber  
Paula Kibildis  
David Bowes  
Giselle Dubon  
Jacques Maillard  
Simon Heyerick  
Michel Pons  
Benoit Weeger

*Basses de violon*

David Simpson  
Philippe Foulon  
Mark Candle  
Bruno Cocset  
Vincent de Kort  
Jean-Michel Forest  
Sharyn Rubin  
Paul Carliz

*Flûtes*

Hugo Reyne  
Pierre Hamon  
Sebastian Marcq  
Jean-Pierre Nicolas  
Michèle Tellier

*Basses de flûte*

Hugo Reyne

*Hautbois*

Michel Henry  
Taka Kitazato  
Christophe Mazeaud  
Claire Michèle  
Peter Frankenberg

*Tailles de hautbois*

Taka Kitazato  
Christophe Mazeaud

*Bassons*

Claude Wassmer  
David Mings  
Marc Minkowski

CHŒURS D'“ATYS”

*Soprani*

Catherine Bignalet  
Emmanuel Gal  
Caroline de Corbiac  
Anne Crabbe-Pulcini  
Isabelle Desrochers  
Véronique Gens  
Christiane Lagny-Detrez  
Cécile Le Bihan  
Cathy Missika  
Anne Pichard  
Anne Marie Tauzin

*Hautes-contre*

Edouard Audouy  
Frédéric Coubes  
Edouard Denoyelle  
Frédéric Lair  
Frédéric Marie  
Didier Rebuffet  
Joël Suhubiette

*Ténors*

François Bazola  
Olivier Gal  
Douglas Nasrawi  
Hervé Niquet  
Jean-Marie Puissant  
Masao Takeda

*Basses*

Laurent Bajou  
Daniel Bonnardot  
Philippe Choquet  
Pierre-Yvan Gal  
Jean-François Gay  
Alain Golven  
Stephan Maciejewski  
Richard Taylor  
Paul Willenbrock

MUSIQUE DE SCÈNE

*Flûtes* : Hugo Reyne, Pierre Harmon, Sebastian Marcq, Jean-Pierre Nicolas, Michèle Tellier

*Luth* : Steven Stubbs - *Tb orbe* : Éric Bellocq - *Guitare* : Peter Pieters

SERVICES ARTISTIQUES ET TECHNIQUES DE LA SCÈNE

Directeur de scène : Pierre Bourdon

Chef machiniste : Michel Lorin

Chef  lectricien : André Gourby

Chef de la sonorisation : Jean-Gabriel Charron

Responsable des accessoires : Jean-Marie Lemaire

Responsable des costumes : Annette Cavalli

Responsable des perruques : Renaud Alorent

Chef de chant : Jean-Dominique Burrone

Régisseur des chœurs et de la figuration : François Thiolat

Le programme d'“Atys” a été réalisé avec la participation du Monde de la Musique.

*Sous le Haut Patronage de*

MONSIEUR FRANÇOIS MITTERRAND

Président de la République

L'ASSOCIATION POUR LE RAYONNEMENT DE L'OPÉRA DE PARIS

*présente*

# ATYS

Opéra de

JEAN-BAPTISTE LULLY

Production du Théâtre National de l'Opéra de Paris

A L'OPÉRA ROYAL  
CHÂTEAU DE VERSAILLES

dans le cadre du Vingt-quatrième Festival de Versailles



Qu'on ne nous parle plus d'Orphée,  
 Par toy fameux LULLY sa gloire est étouffée  
 Et de la lyre et de la voix  
 La fable vante en luy les rares avantages.  
 Qu'a tel fait qui ne coûte à tes loins d'auteurs  
 Qui charment le plus grand des Roys.

*Printed by M. de la Motte, Paris.*

*Paris, chez B. de la Motte, Palais National, au Salon de Peinture.*

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA DE PARIS

Président du Conseil d'Administration : RAYMOND SOUBIE

Administrateur Général : JEAN-LOUIS MARTINOTY

Directeur Général : JEAN-PHILIPPE SAINT-GEOURS

Directeur de la Danse : RUDOLF NOUREEV

Directeur musical : LOTHAR ZAGROSEK

# ATYS

Tragédie en un prologue et cinq actes de PHILIPPE QUINAULT

Mise en musique par JEAN-BAPTISTE LULLY

Créée le 10 janvier 1676 à Saint-Germain-en-Laye

*Direction musicale* : WILLIAM CHRISTIE

*Mise en scène* : JEAN-MARIE VILLEGIER

*Décors* : CARLO TOMMASI

*Costumes* : PATRICE CAUCHETIER

*Éclairages* : PHILIPPE ARLAUD

*Chorégraphie* : FRANCINE LANCELOT

*Assistant à la direction musicale* : JOHN HOLLOWAY

*Assistant à la mise en scène* : CHRISTOPHE GALLAND

*Assistante aux costumes* : NATHALIE PRATS

*Assistante à la chorégraphie* : BÉATRICE MASSIN

*Coordinateur de la production* : CHRISTOPHER BAYTON

Avec l'Ensemble "Les Arts Florissants"  
et la Compagnie "Ris et Danceries"

Édité  
par l'Association pour le Rayonnement de l'Opéra de Paris,  
ce programme  
a été conçu et réalisé sous la direction de  
Jean-Luc Maeso.

Illustrations :  
Maquettes de costumes par Berain,  
B. N., Opéra.

*Les dieux, sur le plateau d'un théâtre, s'incarnent tous les soirs ; il faut savoir leur rendre un culte toujours neuf pour gagner leur retour et préserver la gloire du temple, à la manière des héros d'Atys. Les membres de l'Association pour le Rayonnement de l'Opéra de Paris n'en sont pas pour autant ministres en charge du Palais Garnier : de leurs offrandes ils accompagnent les prières de l'élu, parfois ils devront soutenir une foi vacillante, ranimer une flamme trop pâle : chez les fidèles... ou près des rois. Avec humilité, constance et enthousiasme. C'est ce qu'ils font depuis 1983. L'éclat des fêtes ne saurait masquer leur quotidien labeur de fourmi, ni l'inquiétude qu'ils partagent, des lendemains. A sa manière, l'AROP est un miroir qui renvoie vers le Temple des Dieux l'éclat de leur propre splendeur, et rêve de propager sa foi, sa joie et son plaisir. Pour l'unique gloire d'une institution que les années ont tour à tour transformée en mendiant, en oracle ou en Baal. C'est le propre des Dieux, après tout, que d'être ainsi exigeants et jamais conquis — mais toujours adorés.*

Président : Monsieur MICHEL DAVID-WEILL

Membre de droit : Monsieur RAYMOND SOUBIE  
Président du conseil d'administration  
du Théâtre National de l'Opéra de Paris

Vice-Présidente Déléguée : Madame MARINA DE BRANTES

Vice-Présidents : Monsieur JACQUES DARMON  
Monsieur MARCEAU LONG  
Monsieur JÉRÔME SEYDOUX

Secrétaire Général : Monsieur CLAUDE IMBERT

Trésorier : Monsieur CLAUDE JANSSEN

*Membres du Conseil d'Administration*

Le Prince MUBARAK AL SABAH  
Monsieur JACQUES ATTALI  
Monsieur JUAN DE BEISTEGUI  
Madame ANDRÉ BETTENCOURT  
Monsieur NICHOLAS CLIVE WORMS  
Monsieur PIERRE GIRAUDET  
Monsieur BERNARD KRIEF  
Monsieur ANDRÉ LARQUIÉ  
Monsieur HENRY RACAMIER  
Madame PIERRE SCHLUMBERGER  
Monsieur JACQUES VUILLIEME

ASSOCIATION POUR LE RAYONNEMENT DE L'OPÉRA DE PARIS

8, rue Scribe, 75009 Paris - Tél. 42 66 59 79

ATYS  
TRAGÉDIE  
MISE  
EN MUSIQUE

*Par Monsieur DE LULLY, Escuyer, Conseiller, Secrétaire du Roy,  
Maison Couronne de France & de ses Finances; Et Sur-Intendant  
de la Musique de sa Chambre.*



A PARIS,  
Par CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur  
du Roy pour la Musique, rue S. Jean de Beauvais  
au Mont Parnasse.  
ET SE VEND,  
A la Porte de l'Académie Royale de Musique, rue S. Honoré.

M. DC. LXXXIX.  
AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTE.

A. 8. a



# *Le premier spectacle total*

par

Philippe Beaussant

Musicologue

*La tragédie lyrique a vécu cent ans. Créée par Lully à l'apogée du Grand Siècle,  
elle sera « réformée » par Gluck à la veille de la Révolution.*

Il y avait soixante-dix ans déjà que les Italiens avaient inventé l'opéra, qu'ils lui avaient donné des chefs-d'œuvre : l'*Orfeo*, *Le Couronnement de Poppée*, bien sûr, mais aussi les merveilles composées par Cavalli, Luigi Rossi, Cesti, et d'autres. La France n'arrivait toujours pas à sauter le pas. Elle aimait la danse, les chansons. De la première, elle avait fait le ballet de cour. Elle avait raffiné à l'extrême les secondes pour les hausser au niveau d'un genre merveilleux, l'air de cour. Pourtant, les Français avaient deviné en même temps que les Florentins et même un peu plus tôt qu'eux, vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, qu'il y avait quelque chose de grand à entreprendre en renouant le lien perdu de la tragédie, de la danse et de la musique. Mais l'*Académie* qu'avait créée dans ce but le poète Antoine de Baïf n'avait pas été au-delà de l'intention. La France restait donc fidèle au ballet de cour et, séparément, à la comédie et à la tragédie. Elle y mêlait parfois un peu de chant (par exemple Corneille dans *Andromède*), mais soigneusement circonscrit, tenu en laisse, gardé à vue, entouré de garde-fou, avec une méfiance sourcilleuse. Pas de mélange des genres, de grâce...

Mazarin avait essayé de convertir Paris au bel opéra d'Italie, sans lésiner sur les moyens. Il avait fait venir Luigi Rossi, puis Cavalli. Il n'avait gagné qu'un peu plus d'impopularité de la part des contribuables. Les Parisiens s'étaient émerveillés des à-côtés : les machines, les décors, la danse. L'essentiel, le beau chant italien, les avait laissés indifférents et on ne parla guère que de

*« Ce malheureux Orphée  
Ou plus justement ce Morphée  
Puisque tout le monde y dort. »*

Il faudra un autre Italien pour les convertir : mais un Italien arrivé presque enfant à Paris, suffisamment francisé et suffisamment astucieux pour comprendre ce qu'il fallait faire, combien d'eau il fallait mettre dans son vin, et dans quelle bouteille le verser pour éviter le *fiasco*. Giambattista Lulli était arrivé en 1646 ; en 1673, il était depuis longtemps Monsieur de Lully. Il avait composé vingt ans de ballets à la française, avec juste assez d'italianisme pour piquer, amuser, intéresser et même émouvoir. Il avait travaillé huit ans avec Molière, juste assez pour avoir compris ce que les Français aimaient au théâtre, comment il pouvait construire des œuvres qui leur plaisent. Le fruit était mûr. Il allait tomber dans sa manche.

## La fusion de deux traditions

Le génie de Lully fut celui d'un ordonnateur, d'un coordinateur. Son art s'est élaboré à partir de synthèses successives. Compositeur italien (la musique vocale de ses premières œuvres est presque exclusivement italienne), il assimile tous les caractères de l'art vocal et instrumental français et conçoit dès l'époque de ses ballets de cour son propre style à partir de la fusion des deux traditions. Simultanément, il apporte au goût français pour les formes chorégraphiques à la fois une fantaisie et une rigueur, une précision et une clarté d'écriture, puis, peu à peu, une noblesse et une ampleur de formes que le ballet de cour ne connaissait pas. C'est une véritable fusion du meilleur de chacune des deux traditions, qui aboutit à des œuvres de vastes proportions, aujourd'hui bien oubliées, telles que le *Ballet de la Naissance de Vénus*, le *Ballet de Flore* ou le *Ballet des Muses*. Molière va apporter à Lully autre chose : l'occasion d'intégrer le chant et la danse sans rupture de ton dans une même œuvre dramatique. C'est pourquoi Molière devrait être considéré comme l'un des initiateurs de l'opéra français. C'est dans leurs comédies-ballets que « les deux Baptistes », comme on les appelait, ont fait le travail d'approche indispensable. C'est là que Lully a écrit ses premiers récitatifs. C'est là qu'il a mis au point la structuration de sa conception théâtrale. *Psyché*, qu'ils ont écrite ensemble avec le vieux Corneille, est à la porte de l'opéra et il s'en faut d'une seule composante — l'adoption du chant d'une manière continue — pour que ce soit la première grande tragédie lyrique française : lyrisme, mythologie, atmosphère féerique, danse, prestige du grand spectacle, tout est déjà présent dans cette œuvre merveilleuse, trop injustement négligée.

En 1673, voici le premier opéra véritable, avec la collaboration du poète Philippe Quinault. Lully a eu le flair de trouver en lui l'un des meilleurs librettistes de tous les temps, celui qui a su à la fois rester dans l'ombre et écrire les vers les plus propres à être mis en musique, grâce à une langue simple, coulante, facile, et éminemment musicale.

La tragédie lyrique à la française se distingue très nettement de l'opéra à l'italienne que non seulement les Italiens, mais presque tous les compositeurs baroques vont pratiquer. C'est, à l'image de son créateur, un genre composite, fait de la fusion de différentes traditions, construit sur la précédente déjà opérée par Lully lui-même dans le ballet et dans la comédie-ballet : mais si harmonieusement conçue que l'on n'en perçoit jamais l'hétérogénéité. Du ballet de cour, la tragédie lyrique a hérité le divertissement dansé et chanté qui figure obligatoirement dans chaque acte (fête pastorale, royale ou nautique, ballet infernal, pompe funèbre...). L'ingéniosité du librettiste est de le lier habilement à l'action ; mais il constitue toujours un ensemble cohérent et clos sur lui-même. On y trouve toutes formes de danses (danse pure et danse d'action), des airs en forme (issus de l'air de cour ou de la danse chantée) et des chœurs.

De sa rivalité avec la tragédie déclamée, la tragédie lyrique a hérité un style récitatif qui cherche à transcrire musicalement la récitation tragique : fusion, à nouveau, entre l'héritage de l'opéra italien de Cavalli et Rossi, et la déclamation française. Ce récitatif français n'a aucun rapport avec ce que les Italiens élaborèrent à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle sous forme de *recitativo secco*. C'est une forme complexe, très fouillée, très élaborée, plus mélodique que le *secco* italien, insérant parfois de courtes séquences en forme d'airs : de sorte que l'œuvre, loin de se découper en sections nettement séparées comme un opéra italien à partir de Scarlatti, se déroule de manière continue. Les moments les plus intenses par leur lyrisme ou leur expression dramatique n'y sont jamais en forme d'*air* : ce sont des récitatifs plus élaborés, plus chantants, qui ne s'éloignent jamais de la pulsation des vers et des mots. Tout au plus revêtent-ils, comme parfois dans *Atys*, la forme plus serrée d'une basse contrainte ou d'un

rondeau. Si la tragédie lyrique s'est voulue une véritable tragédie (Perrault n'hésite pas à mettre sur le même pied *l'Alceste* de Quinault et Lully, et celle d'Euripide), elle s'en distingue par son goût du spectacle et du merveilleux. L'importance de la décoration, des costumes, la multiplication des effets de machinerie (vols de dieux, monstres, apparitions, transformations, métamorphoses, scènes infernales...) témoignent de ce goût, qui existe dans l'opéra italien, mais que la tragédie lyrique a porté en France à un degré inégalé de somptuosité.

## Une œuvre fondée sur le rythme

Un opéra de Lully n'est lui-même que dans cette totalité : machines, décors, costumes, musique, danse, chant. C'est qu'il a été conçu par un homme qui n'était pas seulement musicien, mais homme de théâtre et, avant tout, danseur. Non seulement une telle œuvre est trahie par le concert et par le disque, parce qu'elle doit remplir son espace et se développer plastiquement, mais elle a besoin, pour s'épanouir, d'une pulsation, d'un mouvement, d'une vivacité, dont une fausse idée de la noblesse louis-quatorzienne et du classicisme français nous a quelquefois privés. Une œuvre de Lully meurt si elle ne trouve pas son *rythme*.

Après la mort de Lully, les éléments constitutifs du genre qu'il avait créé se maintiennent presque sans changement, malgré l'apparition de l'opéra ballet, qui privilégie la danse, par un retour au vieux goût français. Ni Campra (avec *Tancrède*), ni Marais (avec *Alcyone*), ni Montéclair (avec *Jephté*), ni même le grand Rousseau, ne vont changer fondamentalement sa structure. Le style musical se modifiera, l'italianisme des ariettes y prendra place, la palette sonore s'enrichira, non l'architecture générale, non pas même le type des sujets mythologiques ni le goût des grands effets de spectacle.

## « Des paroles qu'on met en chant »

Le genre de la tragédie lyrique semblait néanmoins en voie d'épuisement à la mort de Rameau, faute sans doute d'avoir évolué en quatre-vingts ans. C'est Gluck qui, d'une certaine manière, allait lui apporter un sang nouveau. Car Gluck est paradoxalement le grand continuateur de Lully, ce que les contemporains n'ont pas compris sur le moment. C'est à *l'opera seria* italien, en vogue dans toute l'Europe sauf, précisément, en France, que Gluck a opposé sa réforme. Et si les fastes désuets du grand spectacle à la française étaient décidément hors de saison, en revanche le dépouillement de sa musique dramatique était dans le droit fil de ce que Lully avait conçu un siècle auparavant. « Je chercherai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie, pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus. » Oter les « ornements superflus », n'est-ce pas l'esthétique même du Florentin, telle que l'exprimait d'Alembert : « la musique n'est et ne doit être qu'une traduction des paroles qu'on met en chant », ou l'abbé Du Bos : « la musique renforce les tons de la poésie » ? La disparition de la mythologie laisse place à un drame purement humain, l'éloge de l'amour à celui des idéaux de cette fin de siècle marquée par Diderot, Rousseau et Greuze : mais la tragédie lyrique française reste bien semblable à elle-même, depuis cet Italien qui la créa, jusqu'à cet Allemand qui la continue : ce n'est pas le moindre paradoxe...

Philippe Beaussant

# Atys

## *l'œuvre préférée du Roi Soleil*

par

Antoine Geoffroy Dechaume

**A***tys* (1676), le sixième ouvrage de Lully est souvent considéré comme l'un de ses meilleurs opéras. On avait surnommé *Atys*, l'opéra du roi. Il est de fait que Louis XIV l'avait en si grande estime qu'il le fit représenter plusieurs fois à Saint-Germain durant cette même année 1676. Il y faisait participer une partie de sa cour mêlée aux professionnels de « l'Académie ».

C'est ainsi que dans le prologue, Mademoiselle de Nantes dansait avec les demoiselles Le Peintre et Le Clerc. Des rôles dansants d'égyptiennes et de divinités des eaux étaient tenus par Monseigneur le Dauphin, le Prince de la Roche-sur-Yon, le duc de Vermandois, le comte de Brionne, les marquis de Mony et de Mimeure ; Madame la Princesse de Conty, Mesdemoiselles de Lislebonne, de Tonnerre, de Laval et de Loubès, cependant que les sieurs Favier, Lestang, de Mirail et Bouteville dansaient à leurs côtés, costumés en Dieux des bois.

La grande scène du premier acte entre Atys et Sangaride fut particulièrement remarquée.

Louis XIV citait souvent de ce même premier acte, le premier vers de l'air de Sangaride :

*Atys est trop heureux.  
Souverain de son cœur, maître de tous ses vœux,  
Sans crainte, sans mélancolie  
Il jouit en repos des beaux jours de sa vie ;  
Atys ne connaît point les tourments amoureux,  
Atys est trop heureux.*

La grande scène du Sommeil au troisième acte compte parmi les plus belles pages de Lully. Elle se compose d'un Prélude dans lequel interviennent tour à tour trois chanteurs : le Sommeil, Morphée puis Phobétor. Ceux-ci se joignent ensuite dans un trio, avant la reprise du prélude à l'orchestre.

Mais à quoi bon décrire un opéra ?

Une dernière anecdote pourtant : c'est après ce sommeil que viennent les deux chœurs des songes : « Songes heureux » et « Songes Funestes ». Ce dernier : « L'amour qu'on outrage, se termine en rage... » est suivi aussitôt d'une très belle pièce pour les cordes. C'est cette pièce, paraît-il, qui servait à Lully comme d'un test, afin de juger de la délicatesse de tout violoniste nouveau venu pour décider de l'engager ou non.

La première représentation d'*Alys* avait eu lieu le vendredi 10 janvier 1676 à Saint-Germain. Ce ne fut qu'au mois d'août de l'année suivante, 1677, que les parisiens purent entendre et voir *Alys* pour la première fois. L'opéra fut ensuite redonné sur la demande du Roi le 15 janvier 1678 — puis le 7 janvier 1682 avec de nouveaux décors, ainsi que de nouvelles « entrées » ajoutées par Lully.

## LULLY

Lully était né à Florence, et c'est en 1644 alors qu'il était âgé de douze ans qu'il fut remarqué par le chevalier de Guise, de passage dans cette ville. Celui-ci l'invite à le suivre afin de le mettre au service de sa cousine Mademoiselle de Montpensier, laquelle cherchait à perfectionner son italien.

La future « Grande Mademoiselle », était alors âgée de dix-sept ans. Elle donnait déjà aux Tuileries des fêtes, des concerts, spectacles, danses, etc. — et il va sans dire que le jeune Florentin, son protégé, était à bonne école et qu'il trouvait là maintes occasions de profiter de ses aptitudes et de faire paraître ses dons de musicien, danseur, mime et organisateur de spectacles.

Les musiciens fameux : Roberday, Gigault, Métru furent dit-on, ses maîtres durant cette période de huit années qui précède son engagement dans la musique du Roi (novembre 1652).

Ce que l'on ne dit pas, par contre, c'est que — outre le métier indispensable à tout musicien et compositeur, c'est-à-dire l'écriture musicale, la composition proprement dite et la pratique instrumentale pour le moins — il avait eu le loisir de se pénétrer du mérite de l'une des plus belles manifestations du chant parlé, ou de la parole chantée qui fut jamais ; je veux parler des « Airs de cour ».

L'air de cour dans sa meilleure période avait su donner aux vers français par l'entremise de la musique un maximum d'expression avec une grande simplicité de moyens. Une sorte d'entente magique entre les sons et les sentiments exprimés en résultait.

Telle fut la véritable source et le secret de la grandeur expressive de Lully, de même que l'origine de la délicatesse des nuances de sentiment, si étonnamment rendues par lui. Il est parfois si près de ses modèles que certaines phrases de ses récitatifs ou de ses airs pourraient être signées Anthoine de Boesset — ce grand maître de l'air de cour. Ces chansons passionnées et la vérité d'accent qui les caractérisent n'eut malheureusement qu'un temps — ce fut une éblouissante période que Lully eut la chance de pouvoir capter et cultiver. De là provient le peu de goût qu'il pouvait avoir pour les mélodies ornées à l'italienne, ainsi que pour ces mélodies elles-mêmes, malgré leur grâce, leur charme et leurs ravissantes roucoulades.

De là son apparente rigueur, et la férocité avec laquelle il combattit et mit en fuite les musiciens de son entourage sitôt qu'il eut pris suffisamment d'autorité dans la « Chambre du Roy ».

Une musique qui n'acceptait pas d'abandonner son texte, la fidélité aux paroles fut donc la principale caractéristique du renouveau Lully. Elle explique en partie sa gloire et le retentissement de celle-ci à travers l'Europe. Tout d'abord de son vivant, en France, en Angleterre, en Allemagne.

Et aussi plus tard lorsque son impulsion se manifeste à nouveau chez Rameau, comme chez Gluck.

Rameau ne parle-t-il pas un langage Lully, lorsqu'il dit : « Il faut que le chant imite la parole, de sorte qu'il semble que l'on parle au lieu de chanter » ?

Ce fut aussi la grande découverte de Gluck. Celui-ci s'indignait contre « Les assertions hardies de ceux de nos écrivains fameux qui ont osé calomnier la langue française en soutenant qu'elle n'était pas susceptible de se prêter à la grande composition musicale ».

Il faisait le plus grand éloge de Lully et écrit au *Mercur de France* (1775) : « Ma musique ne tend qu'à la plus grande expression et au renforcement de la déclamation et de la poésie. » Cette découverte qu'il fit des œuvres de Lully marque un tournant décisif dans sa carrière musicale. On sait d'après les comptes rendus des répétitions d'*Orphée* fin XVIII<sup>e</sup> siècle à Paris, les difficultés rencontrées par l'auteur. Le mal qu'il dut se donner pour éveiller l'apathie de musiciens, habitués au fade répertoire du moment, s'efforçant de leur communiquer un tant soit peu de son énergie et de son enthousiasme.

Nous avons aujourd'hui la chance de pouvoir à nouveau ressentir les impulsions et les beautés d'une musique totalement incomprise pendant des siècles, en dépit des meilleures volontés.

C'est qu'une certaine maturité nous était indispensable. Ainsi aurons-nous sans doute enfin le bonheur de découvrir un Lully authentique, un Lully XVII<sup>e</sup> siècle avec toute sa verve, son entrain et une totale absence d'efforts stylistiques ou de parti pris musicologique.

Antoine Geoffroy Dechaume





# ATYS TRAGEDIE

## PROLOGUE

Le Théâtre Représente le Palais du Temps .

Ouverture .

**A**llégorie des fêtes qui se préparent. Le Temps se lamente : les exploits de Louis XIV effacent la mémoire des siècles passés. Flore devance le printemps : elle veut voir le Roi Soleil avant son départ en campagne. La Mère des Dieux s'exprime par la bouche de Melpomène : « La puissante Cybèle / Pour honorer Atys qu'elle a privé du jour / Veut que je renouvelle / Dans une illustre Cour / Le souvenir de son amour. » Iris réconcilie tout le monde : que la Nature et les Arts s'unissent pour plaire « au plus grand des Héros ».



# ACTE PREMIER.

Le Théâtre Représente vne Montagne Consacrée à Cybele.

*Atys Seul.*

*Ritournelle.*

L'aube. Atys, favori du Roi Celaenus, appelle les Phrygiens à s'assembler : c'est la fête de Cybèle qui, chaque année, se manifeste parmi les mortels. Idas, ami d'Atys, s'étonne d'un zèle si matinal et déclare son soupçon : Atys, « l'indifférent Atys », est amoureux et c'est l'amour qui l'éveille. Atys reconnaît sa faiblesse, mais sans avouer qui il aime : amour funeste, condamné au silence. Surviennent Sangaride, fiancée à Celaenus qu'elle doit épouser ce jour même, et Doris, son amie. Timide et hardie tout ensemble, Sangaride ose interroger Atys sur son « indifférence ». Il s'ensuit un début d'aveu : « Si j'aimais, un jour, par malheur / Je connais bien mon cœur / Il serait trop sensible. » Restée avec Doris, Sangaride lui révèle son malheur : elle épouse le Roi, mais elle aime Atys — d'un amour sans espoir. Chacun de son côté, Atys et Sangaride en ont déjà trop dit : ils se retrouvent seuls et vont jusqu'à l'aveu. Atys déclare ne pouvoir survivre au mariage qui s'apprête. Sangaride lui interdit le suicide : « Vivez, c'est mon amour qui vous en fait la loi. » La Cour s'avance à la rencontre de Cybèle. La Déesse va désigner son Grand Sacrificateur.



## ACTE SECOND

Le Théâtre Représente le Temple de Cybele .

*Celaenus, Atys.*

*Ritournelle .*

Celaenus s'entretient avec Atys et lui confie ses inquiétudes : quel sera l'élu de Cybèle ? qui va-t-elle désigner pour remplir l'office de Grand Sacrificateur ? « Les Rois les plus puissants connaissent l'importance / D'un si glorieux choix : / Qui pourra l'obtenir étendra sa puissance / Partout où de Cybèle on vénère les lois. » Autre brûlant souci, Celaenus doute de Sangaride : « C'est son cœur que je veux avoir / Dis-moi s'il est en mon pouvoir ? » La Déesse paraît : Atys sera son Grand Prêtre. A sa suivante, Mélisse, elle avoue le secret motif de ce choix surprenant : lors de son dernier passage ici-bas, « au jour fatal de sa dernière fête », elle s'est éprise du jeune homme. Remontée aux cieux, elle y attendait passionnément le jour de le revoir. « Lorsqu'on est au-dessus de tout / On se fait pour aimer un plaisir de descendre. » Atys, stupéfait, reçoit l'hommage des Phrygiens.



# ACTE TROISIÈME

*Le Théâtre Représente le Palais du Sacrificateur de Cybèle.*

*Atys Seul.*



**A**tys, seul, considère amèrement son destin. Idas et Doris lui annoncent la résolution désespérée de Sangaride : « Elle ne peut vivre pour un autre que pour vous (...) Elle veut elle-même, aux pieds de la Déesse, / Déclarer hautement vos secrètes amours. » Atys, que retient son devoir d'obéissance au Roi, hésite, s'accuse de trahison, se trouble : « Laisse mon cœur en paix, impuisante Vertu, / N'ai-je point assez combattu ? » Il s'abandonne à l'espoir quand le Sommeil, envoyé par Cybèle, vient le surprendre. Tour à tour agréables et funestes, des songes le visitent et lui révèlent l'amour dont il est l'objet : amour glorieux et délectable, amour qu'il ne peut refuser : « Il n'est point pour les Dieux de mépris innocent / Ils sont jaloux des cœurs, ils aiment la vengeance / Il est dangereux qu'on offense / Un amour tout-puissant. » Atys, dans l'angoisse, se réveille en sursaut. Cybèle est à ses côtés. Il voudrait effacer ce rêve mais elle lui en confirme le message. Sangaride survient alors. Atys l'empêche de parler, déguise ses sentiments, obtient de Cybèle qu'elle empêche le mariage de la jeune fille avec Celaenus. Cybèle a tout deviné. Elle donne libre cours à son chagrin jaloux : « Mille cœurs m'adoraient, je les néglige tous / Je n'en demande qu'un, il a peine à se rendre (...) Espoir si cher et si doux / Ah ! pourquoi me trompez-vous ? »



## ACTE QUATRIEME.

Le Théâtre Représente le Palais du Fleuve Sangar.

*Sangaride, Doris, Idas.*

*Doris.*

*Quoy, vous pleurez! Dòu vient vôtre pei.ne nou...velle?*

Sangaride a entendu Cybèle déclarer hautement son amour pour Atys. Elle se croit trahie : « Il change en un moment, je veux changer de même ». Elle se résoud à épouser Celaenus : « Revenez, ma Raison, revenez pour jamais. » Le Roi s'avance, cherchant à sonder le cœur de sa fiancée, qui l'assure de son obéissance. Apercevant Atys, bouleversée par le dépit, elle se tourne vers Celaenus : « Expliquez en votre faveur / Tout ce que vous voyez de trouble dans mon cœur. » Les soupçons du Roi s'évanouissent. Au comble de la joie, il veut hâter la cérémonie. Atys et Sangaride restent seuls : larmes, reproches, explications, réconciliation, serments. « Aimons en secret, aimons-nous (...) Quel tourment de cacher une si belle flamme ! » Le Fleuve Sangar, père de Sangaride, interrompt ces épanchements. Entouré d'une Cour moqueuse, il ne songe qu'à fêter l'avantageuse alliance qu'il croit conclue. Une troupe de baladins l'aide à évoquer les divertissements de sa jeunesse : « Que l'on chante, que l'on danse / Rions tous lorsqu'il le faut... » L'heure est venue de célébrer le mariage royal. Les futurs époux ont déjà pris place au milieu de la Cour. On n'attend plus que le Grand Prêtre. A la surprise générale, Atys se refuse à consacrer l'union de Celaenus et Sangaride : « Cet Hymen déplaît à Cybèle / Elle défend de l'achever / Sangaride est un bien qu'il faut lui réserver / Et que je demande pour elle. »



# ACTE CINQUIÈME

Le Théâtre Représente des Jardins Agréables.



Celaenus, hors de lui, réclame Sangaride à Cybèle qui lui découvre les amours secrètes d'Atys et de Sangaride : « Croyez-en ma colère / Bientôt vous serez trop vengé. » Les amants affrontent la colère de la Déesse et du Roi : « Vengez-vous, s'il le faut, ne me pardonnez pas / Mais pardonnez à ce que j'aime. » Cybèle invoque Alecton, l'une des Furies, lui ordonne de sortir des Enfers pour « inspirer au cœur d'Atys sa barbare fureur ». C'est le début de l'horrible châtement : Atys, dans sa folie, prend Cybèle pour Sangaride — et Sangaride pour un monstre dont il faut protéger sa bien-aimée. « Atys, Atys lui-même fait périr ce qu'il aime. » Rendu à la réalité, il comprend son crime, maudit la cruauté des Dieux, et trouve à son tour le chemin de la vengeance : « Je meurs, l'amour me guide / Dans la nuit du trépas / Je vais où sera Sangaride / Inhumaine, je vais, où vous ne serez pas. » Au comble du regret, Cybèle voudrait mourir à son tour : « Pourquoi suis-je immortelle ? » Ne pouvant rendre la vie à son amour, elle en opère la réincarnation : « Reprends un sort nouveau, deviens un arbre aimable / Que Cybèle aimera toujours. » Atys, conformément à l'antique légende, « Prend la forme de l'arbre aimé de Cybèle, que l'on appelle Pin ». La tragédie s'achève : « Que l'univers entier se joigne au deuil de Cybèle ». « Que cet arbre sacré / Soit révééré / De toute la nature (...) Que ses rameaux soient toujours verts / Que les plus rigoureux hivers / Ne leur fassent jamais d'injure (...) Que le malheur d'Atys afflige tout le monde / Que tout sente ici-bas / L'horreur d'un si cruel trépas. »

*Habits des Amours de La suite du Roy.*



*Berain.*



# *Un rêve noir habité par un soleil*

par

Jean-Marie Villégier

Metteur en scène

*Pour rendre à « Atys » sa puissance dramatique, Jean-Marie Villégier a rapproché Quinault de Racine et entrepris un voyage à la cour du roi Soleil.*

**L**e livret d'*Atys* est peut-être le meilleur de ceux que Quinault a écrits pour Lully. C'était bien l'avis de Louis XIV, qui en a ordonné de nombreuses reprises, jusqu'à la fin de son règne. Cette tragédie lyrique est à la fois l'accomplissement du genre et une exception. On peut même dire qu'elle en est l'accomplissement, précisément parce qu'elle est exceptionnelle : ses différentes composantes, drame, danses, machines, mélange des styles et scènes chorales concourent à sa profonde unité.

Une histoire nous est contée, les protagonistes sont de vrais personnages, les passions flambent et le dénouement est authentiquement tragique. Quinault s'y remémore les plus hautes ambitions du genre. Il n'a jamais flirté d'aussi près avec la tragédie grecque. Les éléments comiques sont gommés, les divertissements réduits au minimum. Le ballet des fleuves est trop bref pour qu'il soit vraiment possible d'y évoquer une grande fête de cour. Mais Lully n'hésite pas à commencer son œuvre par vingt-cinq minutes de pur théâtre pendant lesquelles *Atys*, Sangaride et deux confidents occupent à eux seuls le plateau. Vingt-cinq minutes pour exposer une situation, analyser des sentiments, faire jouer les premiers ressorts du drame, allumer la mèche. Vingt-cinq minutes de tragédie classique.

Nous avons défini les grandes lignes de notre spectacle en écoutant *Atys* – dialogues et musique, si bien joints par Quinault et Lully – et en refusant de lire les indications scéniques fournies par le livret. Aux six décors, aux changements à vue, aux machines prévues par le livret, nous substituons un lieu unique et dépouillé. Les incarnations multiples du chœur sont ramenées à deux aspects : diurne et nocturne. Paradoxalement, c'est l'aspect diurne qui sera celui du songe. Nous avons tenté de souligner ce qui nous paraît le plus original, le plus proche de la tragédie classique, qu'on oppose en général à la tragédie lyrique. Non pas que le genre ne soit déjà défini et accompli. Mais il n'est pas encore encombré des ajouts qui le rendront si souvent hétéroclite.

## Texte et musique

La métrique de Quinault s'apparente à celle que Corneille avait essayée dans *Agésilas* ou *Psyché*. En Quinault, tantôt c'est le dramaturge qui guide le poète et lui insuffle une clarté, une fermeté d'expression, un bonheur d'affirmation extraordinaires, tantôt le versificateur cède au goût dominant et glisse à la fadaise galante. A Corneille, Quinault emprunte aussi une habitude qui remonte aux origines de la tragédie française et même de la tragédie anti-

que, et qui consiste à truffer le texte d'un grand nombre de maximes ou sentences morales. On n'adorait rien tant, à cette époque, que les « applications ». A la différence des maximes de Corneille, qui se carrent dans les douze syllabes de l'alexandrin, celles de Quinault s'étendent sur plusieurs vers. Elles se prêtent à un traitement musical qui n'est autre que l'air. Dans *Alys*, la musique qui soutient les maximes est la plus facilement mémorisable, c'est celle que l'on peut chanter à la sortie. Elle apparaît au détour du moindre récitatif, comme pour frapper l'imagination.

Reste à savoir si, conformément à la tradition qui veut que Lully se soit inspiré de la Champmeslé pour composer ses récitatifs, la musique d'*Alys* nous apprend beaucoup sur la déclamation de l'époque. Soyons nets : elle ne nous donnera une idée de cet art perdu que dans la mesure où nous en avons déjà une. Ce n'est pas *L'Impromptu de Versailles* qui peut suffire à nous restituer ce qu'était la manière des acteurs de l'Hôtel de Bourgogne. Cette manière, quelle qu'elle ait été vers 1660, venait-elle d'être infléchie par Racine, admirable lecteur de ses propres œuvres ? Les seuls textes un peu précis sur lesquels nous puissions nous appuyer sont postérieurs. Je ne pense pas, de toute façon, que le récitatif de Lully soit un simple reflet de la parole. La veine mélodique l'emporte toujours, les mêmes formules reviennent et finissent par former un langage proprement musical. Le champ d'interprétation est très grand. La musique ne donne pas tout. Si le théâtre n'y prend ses libertés, elle peut devenir horriblement ennuyeuse. Elle a en fait besoin d'être un peu violentée. Lully appelle la violence théâtrale. C'est ce que Christie m'a fait comprendre en me signalant, jour après jour, toute la marge de manœuvre que me laissait la partition.

## Image et son

Le langage scénique au XVII<sup>e</sup> siècle était, paraît-il, figé dans un système expressif strictement codifié. Je crois qu'il faut remonter aux principes mêmes de ce langage. Il serait vain d'imiter à froid des acteurs que nous n'avons pas vus jouer. Tout repose sur une exigence : le feu doit prendre. Les théoriciens du théâtre auront, au XVIII<sup>e</sup> siècle, une terminologie très précise pour parler du métier de l'acteur et définir ses composantes. Un tragédien devait avoir du feu, de la flamme, du foyer (les trois mots recevant un sens différent). Ce vocabulaire revient si souvent qu'on pourrait écrire aujourd'hui un livre qui s'intitulerait « Le feu sur la scène française » et qui serait un descriptif des différentes modalités de la chaleur, de la braise, de l'étincelle, de la flamme dans le jeu de l'acteur. Je crois que le vers dans la tragédie, le vers magnifié par la musique dans la tragédie lyrique, a pour fonction de faire brûler au plus intense les passions les plus diverses dans le plus petit laps de temps possible, c'est-à-dire de réclamer à l'acteur une belle et complète exposition des modalités du feu.

Le principe initial de mon travail est donc plus encore lié au sens qu'à la musique ou à la forme. Il consiste à prendre les personnages, les situations et les passions au sérieux — ou, plus justement, au tragique — et à les pousser au plus loin de leur violence, en passant par les corps vivants des acteurs et par l'espace ouvert à leurs mouvements. Le geste n'est rien en lui-même, que décoration. Il est tout s'il prend son élan dans les mouvements de l'âme.

Les mouvements codés définis par les gravures et les traités ne sont rien si l'on oublie ou si l'on néglige ce principe. J'ai d'ailleurs peine à croire que ce code était aussi univoque qu'on veut bien nous le dire aujourd'hui, car les grands tragédiens, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, se sont davantage fait remarquer par leur singularité que par leur faculté à entrer dans le moule. Ils ont marqué leur temps par le caractère exceptionnel, inattendu, de leurs interprétations vocales et gestuelles. La scène classique n'était pas homogène. On y supportait

une diversité impensable aujourd'hui, un monstrueux collage de styles. N'oublions pas que les acteurs qui ont procédé, par exemple, à une réforme du costume ont agi en solitaires, et que Lekain est apparu en costume « à l'antique » au milieu d'une troupe en jabots de dentelle. Quand Mademoiselle Duclos inventait de courir en scène, elle faisait se retourner toutes les têtes, y compris celles de ses partenaires. Il est probable que les divertissements de cour, et par là même la tragédie lyrique, étaient plus unifiés, plus mis en scène au sens moderne du terme. La danse, bien sûr, aidait à cette unification et à cette codification du geste. Les corps qui se présentaient en scène, peut-être munis d'un code comparable à celui que l'on appelle aujourd'hui gestique baroque, étaient entraînés à la danse, à l'escrime, au cheval, rompus aux exercices quotidiens d'une vie très différente de la vie actuelle. Les mouvements du tragédien n'étaient pas le résultat d'un mois de répétition, d'un stage ou deux, mais le *naturel* engendré par tout un mode de vie et de pensée.

En tant qu'homme de théâtre, j'aurais beaucoup de peine à me plier à une reconstitution scrupuleuse. Peut-être en va-t-il autrement pour la musique, où la philologie a fait accomplir des pas de géant à l'interprétation. Mais le théâtre, lui, ne tient pas au progrès, ni à l'addition des connaissances. Il fonctionne dans l'immédiat et le non-capitalisable. Cette musique de 1676 m'intéresse en tant que productrice d'un fantôme du XVII<sup>e</sup> siècle, qui est aussi un fantôme d'aujourd'hui.

## Espace et temps

Mon intérêt pour ce théâtre d'une autre société est en réalité un désir de voyager. Je ressens le besoin, et aussi le devoir, de voyager dans le passé français, ou plutôt dans le passé européen. Je ne cherche pas à rapprocher le XVII<sup>e</sup> siècle de nous. Ce que je veux, c'est l'éloigner, le rendre encore plus exotique qu'il n'apparaît à première lecture. A mesure que se déroulent les répétitions d'*Alys*, le monde du roi Soleil apparaît encore plus étrange et incompréhensible.

A la première lecture du texte de Quinault, on se dit que cette histoire relève d'une morale qui est la nôtre, que les lieux communs qu'il véhicule ont traversé le temps. « Il faut parfois, pour devenir heureux / Qu'il en coûte un peu d'innocence » (acte III, scène 1). Ce dont nous ne nous rendons pas compte, c'est qu'au déclin de Corneille, une telle pensée devait avoir une autre portée qu'aujourd'hui, grincer autrement fort. Si l'on fait le voyage d'*Alys*, on découvre une œuvre très méchante, un XVII<sup>e</sup> siècle très sinistre, des personnages très souffrants. Des « héros » affaiblis, domptés par le Prince, maladivement fixés au seul devoir de lui plaire. C'est cette image-là qu'il faut se forger, comme un cauchemar, pour y voyager. Lully aide énormément Quinault à être cauchemardesque. Sa musique est extraordinairement triste et noire.

*Alys* annonce la fin du règne de Louis XIV, que je n'arrive pas à imaginer autrement que comme l'enterrement du début du règne, qui n'est lui-même que la progressive mise à l'écart du début du siècle. L'ouvrage est conçu trois ans après la mort de Molière, à la veille du silence de Racine, au lendemain des grandes années de Corneille, au moment où la loi des genres va prendre le pas sur l'éclosion des œuvres. Il décrit très douloureusement cette atmosphère lourde, étouffante, obéissante. Ce que raconte fort bien Quinault, c'est le crépuscule de l'aristocratie, la décrépitude de Corneille. La fin d'un temps, qui avait été le temps des génies. L'avènement d'un autre temps : le temps des grandes institutions et des pompes funèbres. *Alys* n'est en fait qu'un grand cérémonial funéraire, dans lequel la tragédie tend à remonter à sa source religieuse, à se ritualiser, à s'oublier en tant que théâtre pour

verser dans la célébration commémorative. Il est très frappant que le prologue annonce une commémoration (« La puissante Cybèle / Pour honorer Atys qu'elle a privé du jour / Veut que je renouvelle / Dans une illustre Cour / Le souvenir de son amour ».). Tout ce qu'on nous y raconte, et d'une façon très profonde, est donné comme ayant déjà eu lieu. Cybèle, le personnage central, excède le caractère dramatique. C'est une déesse qui connaît déjà son histoire, qui la revit éternellement, sans jamais pouvoir la vivre.

*Atys* est onirique. Ce n'est pas par hasard que l'ouvrage est habité en son centre par un sommeil. Ce sommeil a tendance à faire tache d'huile. *Atys* est un rêve noir habité en son milieu par un autre rêve. Il y a là une parfaite symétrie. Tout converge sur ce sommeil, au centre du troisième acte, sommeil où l'univers bascule. Au centre de ce centre, il y a un songe funeste, qui le fait exploser. Dans ma mise en scène, c'est le seul passage où entre en scène un groupe d'instrumentistes. On pense à Racine, dont toutes les tragédies sont habitées par un songe, ou par une vision hallucinatoire. Le songe, ici, est la nostalgie d'une époque où pouvaient parler les passions, régner les plaisirs. A l'extrême fin de son règne, quand il fait reprendre *Atys*, Louis XIV se souvient de 1676 comme d'une époque heureuse. Mais en 1676, il rêvait des années soixante, âge d'or déjà lointain.

## Faire le vide

Dans l'opéra en général et dans la tragédie lyrique en particulier, il faut travailler à faire circuler de l'air, lutter contre le risque d'étouffement, communiquer avec le spectateur sans l'accabler d'informations. La Fontaine a bien vu les inconvénients, les dangers du genre, dans ce poème où il met très méchamment en boîte les grands spectacles lyriques. Le genre est plein et il aime le plein. A mon avis, le travail du metteur en scène consiste à y faire un peu le vide, à élargir les marges et à serrer le trait. Ce ne sont pas les spectateurs qui doivent avoir quelque chose à voir, ce sont les acteurs. Si les acteurs ont une vision, ils la transmettront à la salle.

## Images

J'ai consulté un grand nombre de documents, j'ai parcouru les jardins à la française des gravures d'époque. Et en fin de compte, c'est une image des *Appartements* qui m'a donné les clefs du royaume. C'est de là que Patrice Cauchetier est parti pour créer tout un monde : quelque deux cents costumes. Au lieu des cartes à jouer, c'est le cœur d'Atys, dans une petite urne, qu'il faut supposer sur la table, derrière le personnage à contre-jour. Sa cervelle est dans la pièce à côté, dans une autre urne funéraire, sur une autre table, celle que reflète le miroir.

La parfaite symétrie des lieux, qu'on retrouvera dans le décor de Carlo Tommasi, me frappe et m'aide beaucoup. Elle m'est paradoxalement nécessaire pour créer la dissymétrie. Comment rendre sensible la dissymétrie des cœurs s'il n'y a pas symétrie des murs ?

Les mois qui ont précédé les répétitions me laissent un souvenir d'inquiétude et d'errance, le souvenir d'un parcours sinueux, d'un labyrinthe. Rarement j'ai eu à ce point l'impression de grimper pour retomber, de solution en solution, d'hypothèse en hypothèse. Le prologue est très difficile à traiter : en vingt minutes défilent plus de cinquante personnages. On arrive ensuite, selon Quinault, chez les Phrygiens, au pied d'une montagne consacrée à Cybèle, qui fait son entrée sur un char volant. Au deuxième acte, l'avène-

ment du grand sacrificateur est fêté par un grand divertissement, des zéphyrus apparaissent dans une gloire et les peuples de toutes les nations viennent rendre hommage à la déesse. Nous avons d'abord pensé à miniaturiser cet univers pour condenser, concentrer son extraordinaire abondance, son luxe et sa richesse. A force de le miniaturiser, nous avons compris qu'il pouvait se réduire à quelques meubles d'argent, quelques objets de culte ou d'apparat, quelques restes de ce fameux mobilier que Louis XIV dut se résigner à perdre, en fin de course, pour battre monnaie.

La Cour a éprouvé la fascination du luxe, jusqu'au délire. A Versailles, on jugeait un homme à son costume. Quand le roi donnait l'ordre à ses courtisans de s'habiller pour une fête, c'était la révolution au palais. Certains nobles étaient capables de ruiner leur maison et leurs héritiers pour se faire faire un pourpoint d'or et de soie. A quoi pense-t-il, cet homme au tricorne, ce promeneur solitaire ? Aux vanités de ce monde ? Au costume de Bérain qu'il va endosser demain pour figurer dans un ballet avant d'aller faire retraite auprès de M. de la Trappe ? Cet homme aux yeux baissés, broyant du noir, c'est Atys.

## Intermédiaires

Cette gravure est-elle d'époque ? Je n'en suis pas sûr. Elle pourrait être romantique, peu m'importe. Elle nous fait toucher du doigt un fait très passionnant, qui est notre incapacité de parler directement du XVII<sup>e</sup> siècle. Il n'existe pas de liaison directe entre ce temps et le nôtre. Nous ne pouvons pas éviter d'être aussi des romantiques. Nous ne pouvons parler de Louis XIII sans penser à Théophile Gautier et de la Champmeslé sans évoquer la voix de Sarah Bernhardt.

Je sais que je ne monterais pas *Atys* si des générations de chercheurs spécialisés dans le baroque ne l'avaient pas rendu accessible à notre attention renouvelée. Mais le théâtre est essentiellement impur. Dans la recherche, on doit faire abstraction de soi-même. Au théâtre, on est là pour ne pas la faire. On a le droit de mélanger les styles, les codes et les époques. Il faut vouloir ces mélanges, ne serait-ce que pour s'y troubler.

Propos recueillis par François Lafon





# *Lully l'inventeur des songes*

par

William Christie

Chef d'orchestre

*En inventant la tragédie lyrique, Lully a réalisé l'utopie dont l'opéra perdra le secret :  
exalter par la musique les richesses de la poésie.*

**L**a tragédie lyrique est une forme que Lully a pratiquement inventée, et je me demande jusqu'à quel point Lully jouait à la fois le rôle de librettiste et de compositeur ; en tout cas, sa collaboration avec Quinault fut à mon sens très étroite.

Afin de mieux comprendre la forme de la tragédie lyrique, il faut replacer Lully dans le contexte européen de l'époque en comparant sa production avec celle des Italiens de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Il adopte un parti souvent opposé au courant lyrique et littéraire en vogue dans l'opéra italien, se liant plutôt avec l'esthétique italienne « archaïque », celle de la génération précédente, annexant une trame harmonique et structurale utilisée par les Monteverdi, Cavalli et Landi. Lully parvient à une sorte de greffe, prenant l'un des meilleurs théâtres de l'époque — celui de Corneille ou Molière — auquel il ajoute un support musical, qui a pour but de rendre encore plus sonore la sonorité même de la langue. Dans ce sens, le langage mélodique de ses contemporains italiens (Stradella, Scarlatti...) est à rejeter. Face à cette richesse transalpine, le langage harmonique et la courbe mélodique de Lully restent simples ; on se retrouve dans le même climat, la même pureté, que chez les monodistes italiens du début du XVII<sup>e</sup> siècle. La musique ne doit en aucun cas gêner l'importance du discours.

Simplicité est un mot mal compris par nos contemporains. La simplicité musicale représente une esthétique hélas un peu éloignée de nos sensibilités actuelles. Il suffit de dire que cette simplicité est, chez Lully, la conséquence d'un travail extrêmement réfléchi. Une analyse, même superficielle, d'*Atys*, montre une grande intelligence sur le plan des rapports de tonalités, du travail de motifs de tête ; on se trouve devant une architecture musicale admirable.

Cette architecture est moins monumentale que dans sa production ultérieure, dans *Armide* par exemple, où l'orchestre assume un rôle de complice, et non seulement de ponctuation dans les divertissements, ce qui est le cas pour *Atys*. Si l'orchestre accompagne moins, il vit en contrepoint avec le chant, fournissant une « antidote » au continuo, grâce à une écriture riche à cinq parties, aux couleurs très brillantes. En dehors de son rôle d'accompagnement des chœurs, l'orchestre reste discret par rapport à la tragédie déclamée. L'utilisation des duos montre aussi un élément structurel très important où le dialogue est amplifié par la présence de deux voix simultanées.

## La sonorité d'origine

En ce qui concerne l'orchestre, nous avons fait beaucoup de recherches afin de retrouver la composition exacte de cet ensemble, cet univers instrumental que Lully a pratiquement créé de toutes pièces. De quoi s'agit-il ? D'abord, les violons, parfois doublés par les hautbois ou les flûtes, et qui tiennent une partie extrêmement mobile et nerveuse. Ensuite, nous avons trois parties intermédiaires, composées d'altos de différentes tailles (hautes-contre, tailles et quintes) qui, peu nombreux — deux ou trois par portée —, se contentent de fournir la « farce » harmonique et rythmique entre les violons et la dernière partie de cet orchestre à cinq voix, la basse.

Cette basse instrumentale — composée de basses de violon, de basses de viole et de bassons, ainsi que de plusieurs instruments de continuo (luths, clavecins) — est omniprésente, car c'est non seulement le support de l'écriture instrumentale à cinq voix, mais également l'âme du récitatif, où l'on trouve un petit regroupement de solistes — clavecins, luths et quelques instruments à archet, constituant un véritable petit orchestre indépendant, qui improvise sur la basse, fournissant à la déclamation son support et sa « nourriture » harmonique et rythmique.

Avec *Atys*, nous aurons la chance d'entendre un continuo tel que Lully l'aurait imaginé. Je ne peux prétendre arriver à une exacte reconstitution, mais j'ai réuni les instruments que le compositeur connaissait et exigeait, et ce, dans le même nombre. Il faut oublier l'idée stupide d'associer chacun des instruments du continuo à l'un des personnages de l'opéra. Nous savons par exemple que les Italiens avaient un comportement différent : le continuo était improvisé et tout le monde jouait. On obtenait un effet de crescendo-decrescendo en enlevant ou en ajoutant des instruments. Je n'ai jamais trouvé de recettes en ce qui concerne le continuo en France à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Il nous reste simplement des commentaires faisant état du « bruit », ce qui montre que les musiciens jouaient le plus souvent ensemble. Je crois que l'idée de Lully se rapprochait de celle qui fit la gloire de l'opéra italien des années 1640 à 1670, à savoir la présence d'une basse continue composée à 90 % d'instruments « improvisateurs ». Son idéal fut peut-être de greffer cette chose si spontanée, si variée, aux structures très travaillées de l'orchestre utilisé pour les divertissements de ballet.

Pour revenir à la basse de violon, c'est probablement l'une des rares occasions d'entendre cet instrument qui remplace à la fois le violoncelle et la contrebasse. Cette utilisation est conforme à ma préférence pour les instruments originaux. Je ne veux pas détruire le plaisir qu'éprouve un orchestre moderne à jouer une ouverture de Rameau, et je crois même nécessaire d'aborder le problème de la musique baroque par un travail rhétorique sur le phrasé ou l'articulation. Mais la matière, la sonorité d'origine restent fondamentales. Il y a autant de différences entre cette basse de violon et un violoncelle, qu'entre un hautbois de facture baroque et son cousin moderne. La puissance de la fondamentale, le côté rond et fourni de la basse de violon, rendent presque inutile, superflu, l'usage d'un 16 pieds.

Le public peut s'étonner de la tessiture resserrée des différents rôles dans *Atys*. Je crois savoir pourquoi Lully et d'autres de ses contemporains étaient si peu ambitieux quant aux possibilités vocales de leurs chanteurs. Une anecdote à ce propos : au début de mon activité avec les Arts florissants, j'ai travaillé une très belle pièce d'Étienne Moulinié, et afin de soulager les hautes-contre et les basses qui trouvaient la tessiture trop grave, j'ai transposé cette pièce un ton plus haut et j'ai utilisé le diapason moderne au *la* 440. L'enregistrement fut choquant, car les sopranos, qui tenaient la partie mélodique, sacrifiaient toutes les conson-

nes, déformaient toutes les voyelles, rendant le texte quasiment incompréhensible. Et lorsque j'ai restitué cette œuvre de Moulinié dans une tessiture plus basse (et certainement plus proche de l'époque), on a retrouvé une musique avec son texte.

On peut constater que lorsqu'on demande à un chanteur de déclamer une ligne de musique, c'est-à-dire, au lieu de chanter, de parler avec la voix placée, ce chanteur le fait toujours d'une façon plus grave. Lully favorisait des hybrides délicieux que l'on peut appeler tragédienne-chanteuse et acteur-chanteur (d'ailleurs, parmi les définitions des dictionnaires de l'époque figure souvent celle-ci : « chanteuse : une actrice avec une assez belle voix ») ; restant fidèles à la suprématie du texte littéraire dans les œuvres musicales françaises, ils étaient certainement toujours plus à l'aise dans une tessiture restreinte et plutôt grave. L'utilisation d'un diapason qui se situe un demi-ton ou un ton plus bas qu'aujourd'hui, répond donc à la logique de la déclamation.

Cette double constatation, quant à la tessiture et au diapason, justifie l'usage d'un ténor pour les différents rôles de hautes-contre dans la production musicale française de cette époque. Si l'on persiste à utiliser le diapason actuel, soit on martyrise un ténor léger par une tessiture trop cruelle, soit on fait appel à un baryton falsettiste. La voix de haute-contre idéale pour Lully, Rameau ou Campra, est à mon avis plutôt de type « rossinien » ou « Guillaume Tell ».

## Une certaine rhétorique

Enfin, on me pose souvent le problème de la direction en ce qui concerne la musique baroque. C'est évidemment très différent du travail lyrique habituel où le chef arrive une semaine avant la première pour accrédi-ter une distribution préparée par les chefs de chant. Quel est mon rôle ? Je suis d'abord un métronome, un de ces « batteurs de mesure » qui assure le bon déroulement des ballets. Je démarre le continuo et j'établis le mouvement des duos et des morceaux d'ensemble, mais je laisse également au continuo une liberté d'improvisation et de contact direct avec le chanteur. Je soutiens les chœurs et je m'occupe de ce qu'on appelle le « timing » chez les Anglo-Saxons, c'est-à-dire le débit et les enchaînements des différents morceaux. Mais je dirais que mon vrai rôle est plutôt celui de catalyseur tout au long du travail de préparation — ainsi, pour *Alys*, nous avons eu un mois et demi de répétition — où j'ai assuré l'unité sur le plan stylistique et le maintien d'une homogénéité rhétorique.

William Christie



# *Pompe funèbre*

par

Patrice Cauchetier

Costumier

*Au diable la Phrygie de convention !*

*Patrice Cauchetier plonge la cour du monarque vieillissant dans les ténèbres des deuils officiels.*

Quelle peut être la démarche d'un costumier confronté à l'univers des tragédies lyriques de Quinault et Lully, à l'univers d'*Atys* ? Jugez plutôt : le livret met en action quelque trois cents personnages — chanteurs, danseurs, musiciens présents sur scène — pour conter la fable sanglante de la Mère des dieux, Cybèle, en visite chez les humains. Ce très ancien mythe asiatique, relu par les Grecs et par les Latins, était connu des contemporains de Louis XIV. Qui s'en souvient aujourd'hui ?

Une fois consultées les sources, revenons au texte de la pièce, analysons les situations, les personnages, les sentiments. La Phrygie n'est qu'un vague décor pastoral, une toile de fond passe-partout devant laquelle surgissent des protagonistes très intensément dessinés, mais fort peu antiques. Leur monde n'est certainement pas celui de la campagne, de l'air libre, des tuniques légères, des grands espaces et des pieds nus. Ils sont gens de cour, prisonniers d'un sombre palais où pèse la loi du silence : les passions s'inclinent devant le pouvoir. Et malheur à ceux, pauvres objets, que vise le désir des maîtres : « Garde-toi d'offenser un amour glorieux (...) Il est dangereux qu'on offense / Un amour tout-puissant. » Cette humanité-là, nous la retrouverons chez Saint-Simon. Elle connaît par cœur les conseils de Gracian : « Les passions sont les brèches de l'esprit. La science du plus grand usage est l'art de dissimuler. Celui qui montre son jeu risque de perdre. » Pour avoir enfreint cette règle, *Atys* et *Sangaride* connaîtront la mort.

C'est ainsi que nous avons été amenés à situer l'ouvrage à la fin du règne du roi Soleil, dans une cour tout occupée d'étiquette et de rituels : cérémonie en l'honneur de Cybèle, intronisation d'*Atys*, couronnement de *Celaenus*. Une cour endeuillée, comme l'était si souvent celle de Louis XIV. Car le drame vécu sous nos yeux par *Atys* et *Sangaride* dans le temps linéaire des hommes n'est pas seulement ici représenté. La Déesse habite un temps cyclique où tout est déjà souvenir. Actrice dans le drame, elle est aussi spectatrice au-delà du drame. Sous son regard, le théâtre devient pompe funèbre. Le noir et l'argent s'imposent. Deuil de parure pour la cour, allant jusqu'à l'ostentation, deuil profond, mystérieux, « sincère », pour Cybèle.

*Celaenus*, au début de l'acte II, s'attend à être désigné par Cybèle comme « Grand Sacrificateur ». La fonction est, semble-t-il, annuelle. Mais il semble aussi que le choix de la déesse se porte toujours sur un roi, qui cumule donc pouvoir temporel et pouvoir spirituel. La surprise est que Cybèle, en faisant d'*Atys* son grand-prêtre, dissocie les deux pouvoirs. C'est pourquoi notre *Celaenus* porte sceptre et cuirasse d'apparat. C'est pourquoi aussi *Atys*, d'abord courtisan parmi les courtisans — et le plus brillant d'entre eux : il est le favori

du Prince — se trouve « dévirilisé » par la longue robe, sorte de soutane, qu'il endosse pour servir la Mère des dieux. Dans la légende antique, Atys s'émascule. Un meurtre et un suicide remplacent chez Quinault ce dénouement barbare. Meurtre et suicide consécutifs à l'interdiction d'aimer, à l'obligation d'aimer. Le poids de cette interdiction et de ce devoir vient surcharger, à l'acte IV, la robe de la nymphe Sangaride. Tels ont été nos partis pris.

Restaient à traiter trois moments — le prologue, le songe de l'acte III, le divertissement de l'acte IV — où Quinault et Lully prennent le chemin des écoliers.

Le prologue est un hommage à Bérain, un jeu de propositions que l'on fait au roi : danse, comédie, tragédie, que va-t-il mettre à son menu ? Les songes, agréables puis funestes, sont traités par la couleur : agréables, ils sont un flash-back nostalgique, ébloui, vers le matin du règne (la « Belle Époque », pour le public de 1676) ; funestes, ils reviennent au présent — mais à présent de cauchemar. Enfin, le divertissement qu'organise le Fleuve Sangar, divinité inférieure et passablement ridicule, est un retour au temps jadis : notre Fleuve est un courtisan prétentieux, alcoolique, un père indigne qui introduisit une troupe de baladins italiens (à la Callot) au beau milieu des noces royales. Cette transposition nous permet de rendre sensible l'intention comique de l'épisode : Quinault et Lully, qui font alors danser « deux vieilles nymphes de fontaines », s'amuse à pasticher les styles Louis XIII et Henri IV. Dernière tache de couleur avant les ténèbres de l'acte IV.

Patrice Cauchetier



S. et S. e. Monseigneur Le Duc de Chartres.



Berain.



# Nourrir l'allégorie

par

Francine Lancelot

Chorégraphe

*La danse est indissociable de la tragédie lyrique. Elle suggère l'étrange et illustre le merveilleux.*

« Jusqu'à présent, aussi bien pour ma compagnie *Ris et Dancieries*<sup>1</sup> que pour le Ballet de l'Opéra<sup>2</sup>, j'ai procédé à des reconstitutions à partir de matériaux musicaux et chorégraphiques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (les notations publiées par Feuillet en 1700 et Pierre Rameau en 1725 par exemple). Il s'est agi — du reste — plus souvent de « re-créations » que de reconstitutions au sens archéologique. Ces danses, en effet, étant détachées de leur contexte original (à l'époque, les ballets n'existaient pas de façon indépendante ; ils faisaient partie intégrante du théâtre et étaient mêlés au chant, que ce soit dans ce qu'on appelait le ballet de cour, la comédie-ballet ou les tragédies lyriques) ; il fallait trouver en conséquence un agencement de ces danses. J'ai donc, la plupart du temps, réalisé un « montage » — tout en me référant aux enchaînements obligés — et même parfois fabriqué des arguments dans le goût baroque pour donner au spectacle une ossature.

« Dans le cas d'*Ahys*, c'est évidemment différent. Certes, la danse retrouve sa place d'origine dans le spectacle, mais cette authenticité crée des obligations : il faut se soumettre au livret de Quinault, à la musique de Lully. Et, contrainte supplémentaire cette fois, le chorégraphe n'est plus le seul maître d'œuvre, c'est le metteur en scène ! Il me faut donc m'ajuster au travail dramaturgique de Jean-Marie Villégier et m'insérer dans un cadre pré-existant. Heureusement, l'éclairage particulier voulu par Villégier, sa « re-lecture » m'ont passionnée... Et l'échange est possible. On a beaucoup parlé ensemble avant les répétitions : sur l'optique d'une scène, la relation avec les chanteurs, l'espace, les parcours au sol, les jonctions à opérer entre la danse et les personnages. Pendant les répétitions aussi, avec Béatrice Massin qui m'assiste sur ce spectacle, nous avons donné aux choristes et aux acteurs des indications de gestique baroque, et Jean-Marie Villégier a précisé aux danseurs le sens théâtral des séquences chorégraphiques.

« La danse, dans *Ahys*, intervient tantôt en prolongement de l'action pour étoffer une scène (l'invocation à la déesse Cybèle à l'acte I) ou nourrir l'allégorie (prologue) ; tantôt en rupture, pour introduire dans un climat tragique un divertissement de baladins (acte IV).

1. Des plaisirs champêtres aux menus plaisirs (*Suites de danses paysannes et danses de cour de la Renaissance*), 1980 ; Bal et ballets à la Cour de Louis XIV, 1981 ; Rameau l'enchanteur, 1983. Depuis 1984, François Raffinot est associé à la direction de *Ris et Dancieries*, et a réalisé avec la compagnie les parties dansées de *Hippolyte et Aricie*, *Anacréon/Actéon* et la création de *Suite d'un goût étranger en 1985*. Francine Lancelot et François Raffinot ont collaboré à la création de *Caprice en 1986*.

2. Bach-Suite, avec Rudolf Noureev au théâtre des Champs-Élysées, 1984 ; Quelques pas graves de Baptiste, au palais Garnier, 1985.

Fonctionnelle, la danse est aussi la seule (avec la machinerie, mais nous n'en disposons pas ici) à pouvoir suggérer le merveilleux et l'étrangeté : les personnages extra-humains (zéphyr de l'acte II) et les songes (le sommeil et le rêve, à l'acte III).

« Sur le plan de la chorégraphie, le matériel historique d'*Alys* est pauvre : il reste une *gavotte* du prologue consignée dans les « Entrées de ballets de M. Pécour » (éditées par Gaudrau en 1711). J'ai donc dû écouter très attentivement la musique (à la danse sont dévolus les passages instrumentaux, le chant, lui, étant accompagné du *continuo*) pour savoir si j'avais affaire à une *chaconne* ou un *passé-pied*, et composer la chorégraphie en fonction de ces rythmes imposés par Lully, puis construire la danse pour un, deux ou plusieurs danseurs : cela, c'est ma « plage » de liberté.

« En fait, la chorégraphie, c'est un « texte » à penser et à écrire sur la musique proposée que l'on donne à « lire » aux danseurs chargés de l'interpréter, lui donner corps et vie. Or, malgré les codes très stricts qu'ils doivent observer dans les pas et les mouvements de bras, les danseurs apportent beaucoup d'eux-mêmes, dans leur façon de traduire les intentions, de clarifier des nuances. C'est le jeu du théâtre ! On ne fait pas de musée, on travaille avec des vivants. D'ailleurs, si l'on avait joué la carte de la reconstitution complète, il nous aurait fallu une quarantaine de danseurs. Là, je n'en ai que onze : neuf de la compagnie *Ris and Dancieries* et deux étoiles de l'Opéra (en alternance avec deux autres danseurs).

« On ne prétend pas présenter une vérité historique. Peut-être seulement donner une idée de... »

Francine Lancelot  
Propos recueillis par Josseline Le Bourhis





# CHRONOLOGIE

## Histoire de l'Opéra

1630  
Cavalli, *Le Nozze di Teti e di Peleo* (Venise, 1639)

1640  
Monteverdi, *Il Ritorno di Ulisse in patria* (Venise, 1641)  
Rossi, *Il Palazzo d'Atlante incantato* (Rome, 1642)  
Monteverdi, *l'Incoronazione di Poppea* (Venise, 1642)  
Cavalli, *Egisto* (Venise, 1643)  
Rossi, *l'Orfeo* (Paris, 1647)  
Cavalli, *Giasone* (Venise, 1649)

1650  
Cambert, *Pastorale d'Issy* (Issy, 1659)  
Lully, *Ballet de la Raillerie* (Paris, 1659)

1660  
Reprise à Paris de la *Serse* de Cavalli, 1660  
Cavalli, *Ercole Amante* (Paris, 1662)  
Lully, *La Princesse d'Elide* (Paris, 1664)

Cesti, *Il Pomo d'oro* (Vienne, 1667)

1670  
Cambert, *Pomone* (Paris, 1671)  
Ouverture de l'Académie Royale de Musique de Perrin et Cambert  
Cambert, *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour* (Paris, 1672)  
Lully, *Cadmus et Hermione* (Paris, 1673)  
Lully, *Alceste* (Paris, 1674)  
Lully, *Thésée* (Paris, 1676)  
Lully, *Atys* (Saint-Germain-en-Laye, 1676)  
Lully, *Isis* (Paris, 1677)  
Cavalli, *Scipione Africano* (Venise, 1678)

1680  
Scarlatti, *Gli equivoci nel sembiante* (Naples, 1680)  
Blow, *Venus and Adonis* (Londres, 1682)  
Scarlatti, *Psiche* (Naples, 1683)

## Repères chronologiques

Naissance de Lully, 1632 - Naissance de Quinault, 1635 - Corneille, *Le Cid*, 1636 - Monteverdi, *Madrigaux VIII*, 1638

Corneille, *Horace*, 1640  
Guerre civile en Angleterre, 1642-1648  
Mort de Monteverdi (1567-1643) et de Louis XIII (1601-1643)  
Gouvernement de Mazarin, 1643-1661  
Schütz, *Symphoniae Sacrae II*, 1647

Schütz, *Symphoniae Sacrae III*, 1650  
Lully à la tête des « 24 violons du roi », 1653  
Molière, *Les Précieuses ridicules*, 1659

Mariage de Louis XIV  
Molière, *l'École des femmes*, 1662  
Molière, *Tartuffe*, 1664  
Molière, *Le Misanthrope*, 1666  
Racine, *Andromaque*, 1667

Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670

Le privilège est transféré à Lully, 1672  
Mort de Schütz (1585-1672)  
Mort de Molière (1622-1673)  
Boileau, *l'Art Poétique*, 1674

Racine, *Phèdre*, Lully, *Te Deum*, 1677  
Reprise d'*Atys*, 1678

Reprise d'*Atys*, 1680  
Newton, loi de la gravitation universelle, 1682  
Siège de Vienne par les Turcs, 1683  
Mort de Corneille (1606-1684)  
Naissance de Bach, d'Haendel et de Domenico Scarlatti, 1685

Lully, *Roland* (Versailles, 1685)  
Lully, *Armide* (Paris, 1686)  
Lully, *Acis et Galathée* (Anet, 1686)

Purcell, *Dido & Aeneas* (Londres, 1689)

1690

Purcell, *King Arthur* (Londres, 1691)  
Purcell, *The Fairy Queen* (Londres, 1692)  
Charpentier, *Médée* (Paris, 1693)  
Purcell, *Don Quixote* (Londres, 1695)  
Campra, *l'Europe Galante* (Paris, 1697)  
Destouches, *Issé* (Versailles, 1697)  
Destouches, *Amadis de Grèce* (Paris, 1699)

1700

Destouches, *Omphale* (Paris, 1701)  
Campra, *Tancredi*, (Paris, 1702)  
Scarlatti, *Mitridate Eupatore* (Venise, 1707)

Haendel, *Agrippina* (Venise, 1709)  
Mancini, *Idaspe fedele* (Londres, 1710)  
Haendel, *Rinaldo* (Londres, 1711)

Haendel, *Amadigi di Gaula* (Londres, 1715)

Mort de Lully (1632-1687)  
Charpentier, *Te Deum*, 1687  
Mort de Quinault, 1688  
Reprise d'*Atys*, 1689

Couperin, *Messes d'orgue*, 1690  
Racine, *Atthalie*, 1691  
Leibniz, *Système nouveau de la nature*, 1694  
Perrault, *Contes de ma Mère l'Oye*, 1697  
Mort de Racine (1639-1699)  
Grigny, *Livre d'orgue*, 1699  
Reprise d'*Atys*, 1699

Guerre de Succession d'Espagne  
Rameau, *Premier livre de clavecin*, 1706  
Denis Papin, bateau à vapeur, 1707  
Reprise d'*Atys*, 1708  
Cristofori, premiers pianos, 1709  
Destruction de Port-Royal, 1710  
Vivaldi, *Estro Armonico*, 1711  
Couperin, *Leçons de Ténèbres*, 1715  
Mort de Louis XIV, 1715

CHAMPAGNE VEUVE-CLICQUOT

DIGITAL EQUIPMENT FRANCE

I.C.I. FRANCE

ont permis à

L'ASSOCIATION POUR LE RAYONNEMENT DE L'OPÉRA DE PARIS

de présenter "ATYS" au Théâtre Royal,

dans le cadre du Vingt-quatrième Festival de Versailles,

les 3, 4, 5, 9, 10, 11 juin 1987