Saison 21-22

grand theatre
geneve

Atys

Dossier avant-spectacle

Tragédie en musique de Jean-Baptiste Lully
Direction musicale Leonardo García Alarcón
Mise en scène et chorégraphie Angelin Preljocaj

Du 27 février au 10 mars 2022 au Grand Théâtre de Genève

Genève, janvier 2022

Chère Spectatrice, cher Spectateur,
Chère Enseignante, cher Enseignant,

Nous avons reçu lors des deux saisons dernières des messages de spectateurs demandant à se procurer nos dossiers pédagogiques afin de préparer leur venue - avec ou sans leurs enfants - au Grand Théâtre. Nous sommes très heureux que ces fascicules, conçus au départ à destination des établissements scolaires, soient également utiles et agréables à d'autres membres du public. C'est pourquoi nous les avons renommés *dossiers avant-spectacle,* en espérant qu'ils pourront satisfaire toutes les curiosités. Nous restons bien évidemment à l'écoute de vos suggestions pour les faire évoluer.

Les enseignants parmi vous y retrouveront toutes les rubriques qu'ils ont l'habitude d'utiliser pour préparer leurs classes à assister à la représentation, tandis que les spectateurs pourront se promener à leur guise à travers le contenu, et y piocher les éléments qui les intéressent. Ces dossiers sont ainsi complémentaires des programmes de salles, qui comportent quant à eux des analyses et des mises en perspectives de l'oeuvre plus élaborées.

Pour *Atys*, deux étudiantes du Bachelor de Musicologie de l'UNIGE se sont prêtées au jeu du dossier en adaptant leurs travaux de recherche. Qu'elles en soient remerciées, ainsi que leur encadrant, M. Florim Dupuis.

Nous vous souhaitons une bonne découverte, et surtout, un bon spectacle.

L'équipe de la Plage
Service Dramaturgie et développement culturel
Grand Théâtre de Genève

NB: Ce dossier avant-spectacle a pour objectif d'informer les spectateurs sur l'oeuvre programmée, et de soutenir le travail des enseignants et des élèves pendant les parcours pédagogiques au Grand Théâtre. Il est libre de droits d'auteur. Sa diffusion et sa lecture à des fins didactiques ou de formation personnelle non lucratives sont encouragées, mais il n'est pas destiné à servir d'ouvrage de référence pour des travaux de nature académique.

Les activités du volet pédagogique du Grand Théâtre Jeunesse sont développées et réalisées grâce au soutien de la Fondation du groupe Pictet et du Département de l'Instruction Publique, de la Formation et de la Jeunesse.

Des retours, des remarques ? Nous sommes à votre disposition à l'adresse dev.culturel@gtg.ch

Atys

Tragédie en musique de Jean-Baptiste Lully
Livret de Philippe Quinault d'après Ovide
Créé à Saint-Germain-en-Laye en 1676
Pour la première fois au Grand Théâtre de Genève
Coproduction avec l'Opéra royal de Versailles27 février 2022 – 19h30
1, 3, 8, 10 mars 2022 – 19h30
6 Mars 2022 – 15h

Direction musicale Leonardo García Alarcón
Mise en scène et chorégraphie Angelin Preljocaj
Décors Prune Nourry
Costumes Jeanne Vicérial
Lumières Eric Soyer
Dramaturgie Gilles Rico
Direction des chœurs Alan Woodbridge
Atys **Matthew Newlin**
Cybèle **Giuseppina Bridelli**
Sangaride **Ana Quintans**
Célénus **Andreas Wolf**
Idas / Phobétor **Michael Mofidian**
Doris / Iris **Gwendoline Blondeel**
Mélisse / Flore **Lore Binon**
Le sommeil / Zéphyr **Samuel Boden**
Morphée / Dieu de Fleuve **Valerio Contaldo**
Le fleuve Sangar / Le Temps **Luigi De Donato**
Melpomène **Marta Fontanals-Simmons**
Phantase **José Pazos**

Chœur du Grand Théâtre de Genève
Ballet du Grand Théâtre de Genève
Cappella Mediterranea

Avec le soutien de :

MADAME ALINE FORIEL-DESTEZET
MÉCÈNE PRINCIPALE

Stiftung Usine
PARTENAIRE DE L'ART CONTEMPORAIN À L'OPÉRA

FAMILLE SCHOENLAUB & JACQUES ET IMAN DE SAUSSURE
MÉCÈNES POUR LA CAPPELLA MEDITERRANEA

MIRABAUD

INDOSUEZ
WEALTH MANAGEMENT
PARTENAIRE DU BALLET DU GRAND THÉÂTRE

Atys
Sommaire

L'oeuvre

La genèse
L'argument
Lully en querlaues dates
Personnages et tessitures

Atys par Angelin Prejlocaj

Entretien avec Angelin Preljocaj
L'équipe de création

En résonance

L'influence italienne dans la musique vocale de Lully, par Nehal Sharma
Mettre en scène *Atys*, par Barbara Baradun

Pistes pour la classe

Les Fastes d'Ovide : Attis
L'énergie des modes selon Marc-Antoine Charpentier

Guide d'écoute

Par Fabrice Farina, collaborateur pédagogique Grand Théâtre

L'oeuvre

La genèse

En 1653, la régence d'Anne d'Autriche prend fin, et Louis XIV donne le *Ballet royal de la Nuit,* symbole de sa puissance. Il a 14 ans, et il y figure le dieu Apollon, entièrement vêtu d'or pour le lever du Soleil. Dès l'aube de son règne, Louis XIV fait ainsi de la musique et du ballet des instruments de démonstration de son pouvoir.

En 1676, année de création d'*Atys*, il règne depuis 15 ans en monarque absolu. Afin de faire rayonner l'art français (face à son rival, l'art italien) il a créé, une décennie auparavant, les Académies royales de musique et de danse. Il s'est également engagé en 1692, aux côtés de quelques autres puissances (dont l'Angleterre, la Bavière ou la Suède) dans une guerre contre la Quadruple Alliance, puis dans une guerre maritime avec l'Espagne. Ces conflits trouveront pour Louis XIV une issue favorable en 1679.

La "tragédie en musique" de Lully est donc un divertissement de temps de guerre "à la Gloire du plus Grand des Héros". Le livret de Philippe Quinault - qui n'écrira pas moins de 11 livrets pour Lully - d'après *les Fastes* d'Ovide a pour particularité d'être le premier où un héros meurt en scène.

Atys est donc créé dans la Salle des ballets de Saint-Germain-en-Laye le 10 janvier1676, et a tout pour plaire au souverain. Interprété par 77 musiciens, on y trouve tous les éléments attendus par le public de la tragédie en musique (sujet mythologique, présence du merveilleux, prologue allégorique, ballets, divertissements qui scandent chaque acte...). Rapidement, Atys fur rebaptisé "l'Opéra du Roi".

Si d'autres oeuvres de Lully, comme *Thésée*, vont rester à l'affiche jusqu'à la Révolution française, *Atys* va rapidement tomber dans l'oubli. Il faudra attendre 1987 pour que William Christie, directeur des Arts Florissants, et Jean-Marie Villégier, metteur en scène, fassent redécouvrir l'oeuvre au public (voir l'article de Barbara Baradun, page 22 de ce dossier).

Le Conseil à ses yeux a beau se présenter,
Sitôt qu'il voit sa chienne il quitte tout pour elle.
Rien ne peut l'arrêter,
Quand le beau temps l'appelle.

Parodie d'un passage du prologue d'Atys par Louis XIV lui-même, un jour qu'il préféra aller à la chasse plutôt que recevoir son Conseil...

L'argument

PROLOGUE

Le Temps et Flore proposent de nous narrer l'histoire du bel Atys et de sa tragique destinée.

ACTE I

Atys presse les Phrygiens de préparer l'arrivée imminente de la déesse Cybèle. Son ami Idas lui demande s'il ne serait pas amoureux. Atys feint l'indifférence mais avoue finalement que son cœur subit les assauts de l'amour. Sangaride paraît avec Doris pour louer la déesse. On va fêter son mariage avec le roi de Phrygie, Célénus. Elle se lamente d'aimer en secret Atys l'indifférent mais se résigne par devoir à épouser le roi. Atys se réjouit de l'union de Sangaride et Célénus, tout en assurant qu'elle provoquera sa mort. Il finit par avouer à Sangaride son amour impossible et elle, le sien. Tous deux s'avancent avec la foule en liesse pour accueillir la déesse. Cybèle descend pour choisir le Sacrificateur et exige qu'on l'aime, en plus de l'honorer.

ACTE II

Célénus interroge Atys sur le trouble de Sangaride. Atys le rassure, mais sans pouvoir totalement l'assurer qu'elle l'aime. Cybèle vient annoncer à Célénus qu'elle a choisi Atys comme Sacrificateur. Elle avoue à sa suivante Mélisse qu'elle est éprise d'Atys, et qu'elle a décidé de le lui faire savoir en songe. Le peuple reconnaît en Atys le Grand Sacrificateur de Cybèle.

ACTE III

Atys se lamente de son amour malheureux. Idas et Doris lui annoncent que Sangaride va avouer leur amour à Cybèle. Atys leur demande de faire venir Sangaride. Resté seul, Atys accepte la trahison inévitable, puis s'endort alors qu'apparaît le Sommeil. Les Songes agréables font connaître à Atys l'amour de Cybèle et le bonheur qu'il doit en espérer. Les Songes funestes s'approchent à leur tour et le menacent de la vengeance de Cybèle s'il

ARGUMENT

méprise son amour. Atys, épouvanté, se réveille en sursaut. Cybèle lui confirme que les songes parlaient en son nom. Lorsque Sangaride arrive, Atys ne cesse de l'interrompre pour qu'elle ne puisse rien dévoiler de leur amour à Cybèle. Il réclame enfin qu'elle soit libérée de son union avec Célénus pour pouvoir se consacrer à la déesse. Ulcérée de l'indifférence d'Atys, Cybèle décide de se venger.

ACTE IV

Sangaride se croît trahie par Atys. Célénus voudrait qu'elle l'aime, mais elle lui répond qu'elle ne peut lui donner que l'obéissance. Sangaride annonce à Atys qu'elle va tout de même épouser le roi. Après avoir cru à la trahison, ils comprennent leur méprise et se jurent un amour éternel. Le Dieu du fleuve Sangar fait approuver Célénus comme

époux de Sangaride par les fleuves, les fontaines et les ruisseaux et appelle aux réjouissances. Atys en sa fonction de Sacrificateur annonce faussement que Cybèle s'oppose à cette union et enlève Sangaride avec l'aide des Zéphyrs.

ACTE V

Cybèle apprend à Célénus que Sangaride et Atys s'aiment et lui fait part de son désir de vengeance. Atys et Sangaride demandent grâce à Cybèle et Célénus mais la déesse provoque un accès de folie chez Atys qui prend Sangaride pour un monstre. Il la poursuit et la tue. Cybèle rend à Atys sa raison et lui explique son geste. Sous le choc, Atys suit le corps de Sangaride que l'on emporte. Cybèle commence à regretter sa vengeance alors qu'Idas paraît en soutenant Atys qui vient de se poignarder. Atys expire et Cybèle, pleine de remords, le transforme en pin et demande au peuple qu'il soit révéré.

Jean-Baptiste Lully
(1632, Florence - 1687, Paris)

1632

Giambattista, fils de Lorenzo Lulli, meunier sur les berges de l'Arno, naît à Florence.

1646

Le Chevalier de Guise, amusé par son numéro d'Arlequin dans la rue pendant le Carnaval, l'emmène en France, pour enseigner l'italien à sa nièce, la duchesse de Montpensier, cousine du Roi, dite « La Grande Mademoiselle ».

1648

Dans les rues barricadées de Paris, l'accent italien du garçon manque de le faire tuer par des anti-Mazarin. Sa livrée de domestique de la Grande Mademoiselle lui sauve la vie. Il revenait d'un cours de musique chez Luigi Rossi, dont l'*Orfeo* fut le premier opéra joué en France.

1653

Excellent danseur, il tient cinq rôles dans le *Ballet royal de la Nuit*, aux côtés du jeune Louis. Un mois après il entre au service du Roi. Lazarini, le vieux surintendant de la musique, lui prédit qu'il fera fortune, « d'abord avec les jambes, puis les bras, puis la tête ».

1661

Naturalisé, il épouse l'année suivante Madeleine, la fille de son mentor musical Michel Lambert, pour faire taire les rumeurs parfaitement exactes au sujet de ses « mœurs italiennes ». Il est nommé maitre de musique de la chambre du Roi.

1672

Sa collaboration avec Molière (le *Bourgeois gentilhomme* entre tant d'autres), commencée neuf ans plus tôt, prend fin. Il acquiert le privilège de Pierre Perrin et devient le directeur de l'Académie royale de musique, c'est-à-dire de l'opéra royal. Entre 1673 et 1687, il produit presque chaque année un nouvel opéra (Atys en 1676) et protège farouchement son monopole sur le genre.

1687

L'enthousiasme du roi pour l'opéra se dissipe ; il est révolté par la vie dissolue et les liaisons homosexuelles de Lully. En dirigeant son *Te Deum* pour la guérison du royal séant, il se blesse le pied avec la lourde canne qui lui sert pour marquer la mesure. Il meurt après trois semaines d'agonie, la gangrène ayant atteint son cerveau.

Personnages principaux et tessitures

Dans la musique baroque, les tessitures ont des dénominations qui diffèrent de celles de l'opéra classique. En effet, au XVII ème et XVIII ème siècle on utilise, pour différencier les voix, leur position dans le contrepoint.

Ainsi la voix féminine la plus aiguë est-elle appelée ***dessus*** et la plus grave ***bas-dessus***. La voix masculine la plus aiguë est celle d'**haute-contre**, la moyenne la voix de **taille**, la grave **basse-taille** et la plus grave est appelée **basse**.

Les voix de dessus peuvent être interprétées par des sopranos, celle de bas-dessus par des mezzo-soprano. On pourra confier les rôles de haute-contre à des ténors plutôt à l'aise dans les aigus, les rôles de taille à des ténors plus graves ou à des barytons, ceux de basse-taille à des barytons-basses, et les rôles de basses… à des basses.

Les illustrations suivantes sont issues des maquettes de costumes de Jeanne Vicérial pour la production du Grand Théâtre

Atys :

Haute-contre

Cybèle :

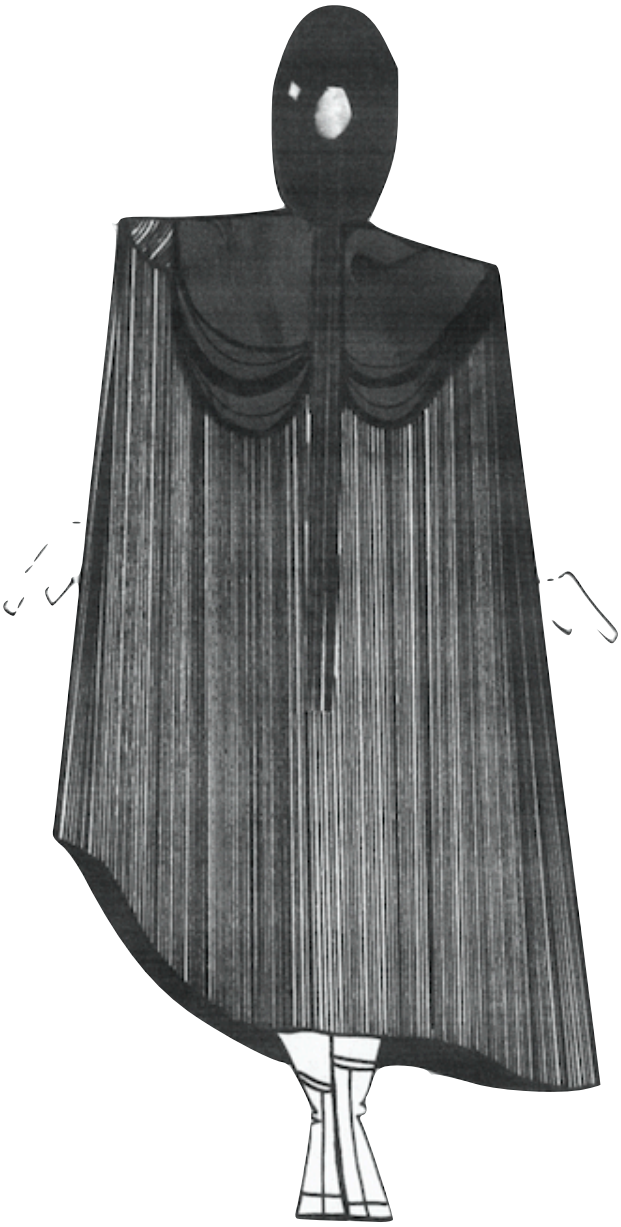
Bas-dessus

Sangaride,
Melpomene,
Flore,
Mélisse,
Doris,
Iris :

Dessus

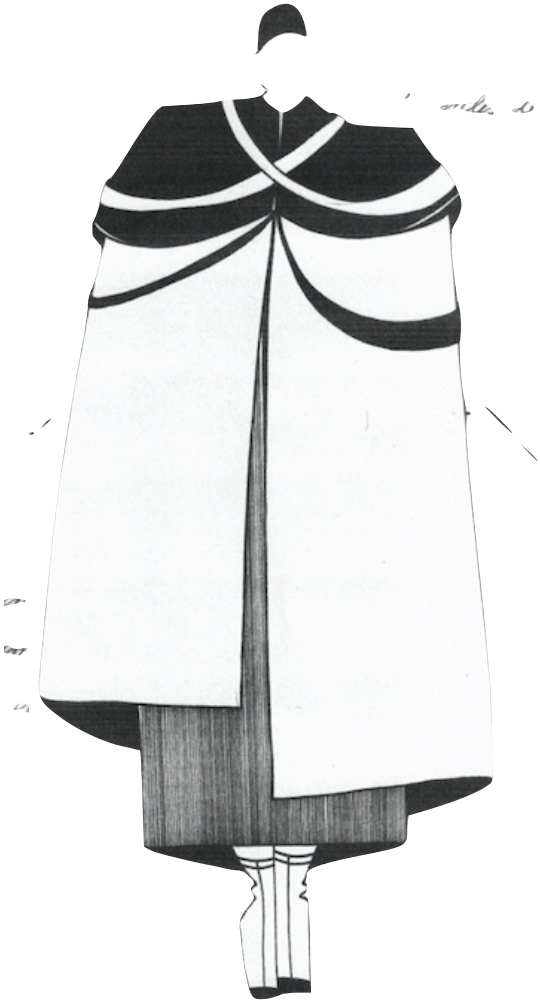
Sangar,
Le Temps,
Idas,
Phobétor :

Basses



Célenus :

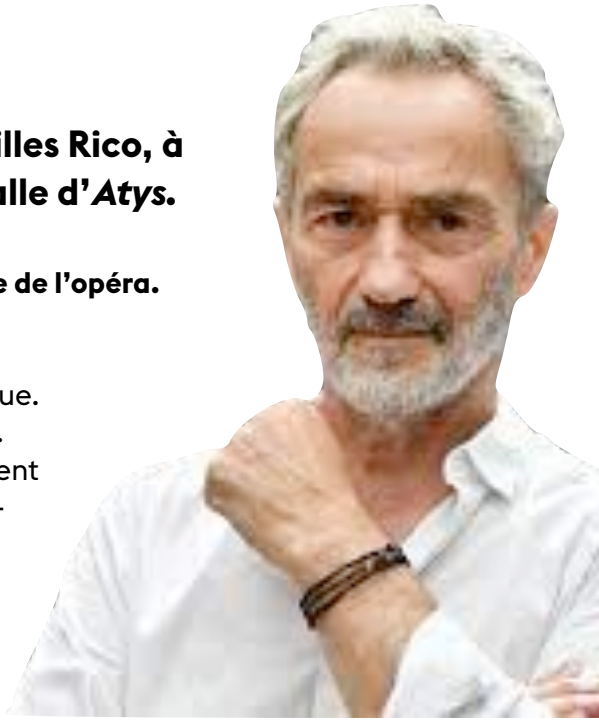
Basse



Morphée,
Zéphyr,
Phantase,
Dieu du fleuve :

Hautes-contre

L'expression intérieure et la rigueur des corps



Extraits de l'entretien d'Angelin Preljocaj avec Gilles Rico, à retrouver en intégralité dans le programme de salle d'*Atys*.

Atys de Lully constitue votre première incursion dans le monde de l'opéra. Comment avez-vous abordé le projet ?

Je me suis questionné en reconsidérant tout d'abord le prologue. Il me posait une problématique liée à l'universalité de l'œuvre. Dramaturgiquement, cette entrée en matière est essentiellement une évocation de la gloire de Louis XIV, et n'amène pas grand-chose au drame ; c'était une question épineuse, cette espèce d'ode, de révérence à Louis XIV qui ne nourrissait en rien les personnages. J'ai décidé alors de la modifier pour en faire une introduction à la tragédie elle-même.

Quelles sont selon vous les problématiques soulevées par l'opéra qui peuvent encore parler à un public contemporain ?

Les deux personnages principaux, Atys et Sangaride, sont sous le joug de deux figures de pouvoir : Célénus, un roi très puissant, a fait mainmise sur la charmante Sangaride, elle-même amoureuse d'Atys, qui est aimé de la déesse Cybèle. Sangaride et Atys s'aiment mais sont manipulés comme deux pantins par des personnes de pouvoir qui agissent en toute impunité. C'est une problématique qui s'est posée de tout temps mais qui résonne aujourd'hui d'une façon singulière si l'on pense à des mouvements tel que #metoo. J'essaie pour ma part de traiter la question de manière un peu différente. Cette tragédie est une sorte de Roméo et Juliette inversé, elle n'est pas provoquée par un coup du sort comme la lettre de Juliette à Roméo mal acheminée qui déclenche une fatalité. (...)

En tant que tragédie lyrique destinée à la cour de Louis XIV, _Atys_ se voulait être un spectacle total mêlant chant, musique, théâtre, danse et des machineries complexes. Comment intégrez-vous la danse et le travail chorégraphique dans votre approche de l'opéra ?

Je voulais littéralement faire corps avec l'œuvre musicale et c'est pour cela que les corps sont très présents, pas seulement posés sur la scène mais dans un engagement profond et en mouvement dans l'espace qui implique les chanteurs d'une façon très charnelle. Ils doivent entrer dans un processus chorégraphique. Même quand ils semblent chanter librement, il y a une écriture qui sous-tend la dramaturgie à travers ce qu'ils nous donnent à voir. Ils sont souvent rejoints, précédés ou accompagnés par les danseurs. Tout cela prend corps ensemble pour générer un sentiment d'unité de l'œuvre et des interprètes. J'ai renoncé à segmenter la mise en scène entre parties chantées et parties dansées. Les parties chantées sont dansées et il y a parfois des intrusions des chanteurs dans les parties de ballet. Même les récitatifs seront animés par la danse. C'est peut-être une proposition étrange, mais j'espère que cela va produire une sorte de sous-texte, car j'ai une grande confiance dans la capacité du corps dansant à révéler ce qui est secret et mystérieux, qui parle directement à notre système nerveux au-delà notre raison (...)

Dans ce travail sur les corps, quelle part faites-vous au travail en amont ou bien laissez-vous de la place aux improvisations des interprètes ?

Les choses qui s'écrivent, s'écrivent dans le travail. J'ai bien sûr des idées, mais je me méfie beaucoup des idées. J'ai souvent remarqué que les bonnes idées sont parfois inopérantes et à l'inverse, une minuscule intuition scénique ou chorégraphique, une petite graine se met à générer une plante sublime. Je fais confiance au processus lui-même, j'essaie de mettre tout mon travail à l'épreuve du processus. J'aime être guidé en immersion dans le processus, plutôt que de partir d'un scénario fixé, *story-boardé*, où tout est prévu et calibré, et qui finit de faire de la mise en scène une application presque scolaire d'un plan préétabli. Pour ma part, j'ai des intuitions, des envies, des désirs ; un concept global qui est une sorte d'épure menée par la danse et une sorte d'abstraction lyrique qui va remplir les chanteurs et l'ensemble du projet. Mais tout cela est nourri par le travail, par la recherche, par l'appréhension du corps des interprètes. Je dois composer avec les forces vives présentes, qui m'ont été proposé quand j'ai accepté le projet. Pour les chanteurs, je ne pouvais pas deviner, en acceptant le projet, sur quelles habilités physiques je pouvais compter ou non dans cette distribution. J'essaye de tirer le meilleur de chaque interprète, chanteur ou danseur. Il faut pousser les corps au-delà de leurs limites, mais les interprètes doivent pouvoir respirer. C'est cet équilibre délicat que nous devons trouver, celui où l'expression intérieure arque-boutée sur la rigueur permet d'éviter une expression artificielle et figée. J'ai le plaisir de constater que les artistes avec qui je travaille parviennent à restituer l'essence de cette démarche et la puissance de cette tragédie.

Pouvez-vous nous parler de votre relation avec l'idiome du *Nō*, et comment elle influence votre travail de chorégraphe sur *Atys* ?

En 1987, j'ai étudié le Nō pendant six mois au Japon avec une bourse Villa Médicis hors les murs. Cela a eu une influence fondatrice sur mon travail ultérieur et notamment ma perception de l'espace. Dans le travail du Nō, ce n'est pas seulement l'interprète qui s'implique physiquement, il doit faire exister l'espace à travers la lenteur du mouvement, en donnant l'idée que l'air a une épaisseur et une résistance. Plus le mouvement est rapide, plus l'air est fluide. C'est un peu comme si, grâce au travail gestuel, on voyait l'espace changer de texture. Dans *Atys*, cette idée revient dans l'alternance de mouvements lents ou rapides. On a l'impression que les danseurs poussent l'espace avec leurs corps, comme si une membrane autour d'eux leur opposait une résistance. C'est une idée très différente de celle qu'on se fait de l'espace comme une sphère de liberté. Tout comme l'atmosphère terrestre offre une résistance aux corps célestes qui ralentissent en passant au travers. C'est même cette résistance que j'essaie de faire varier pendant la chorégraphie.

Pour réaliser la scénographie vous avez fait appel à la plasticienne Prune Nourry. Quels sont les aspects de son travail qui entrent particulièrement en résonance avec la manière dont vous concevez *Atys* ?

Prune Nourry est une plasticienne, et à l'instar de la danse, les plasticiens et les artistes visuels laissent une grande part à l'imaginaire du spectateur. Les concepts sont certes ici présents, mais ils complètent ou donnent des pistes de réflexion, des intentions au *story-telling* de cet opéra-ballet. Les pistes de Prune Nourry pour la scénographie et Jeanne Vicérial pour les costumes vont alimenter un imaginaire qui peut résonner dans chaque individu d'une manière différente. Je suis sûr qu'en sortant du spectacle, chacun aura vu des choses différentes à la lecture des costumes, de la scénographie et de la danse puisque ce sont par définition des médiums qui ne racontent pas les situations du drame de manière

littérale ou verbale. Et puis la musique elle aussi est un lieu imaginaire du voyage de la pensée…

Jeanne Vicérial vient du monde de la mode et explore dans son travail les correspondances qui existent entre le corps humain et le vêtement et leur nature presque fusionnelle. Cet axe de recherche vous a-t-il intéressé pour la création des différents costumes de l'opéra ?

Ce que j'aime dans le travail de Jeanne Vicérial c'est son rapport très fort à l'anatomie de l'être humain. Elle part de l'idée que le costume est une sorte d'exosquelette du corps et même que les fibres du corps sont restituées visuellement sur le costume extérieur. Cela fait du porteur du costume une sorte de mutant et, dans le cadre d'*Atys*, je me suis dit que cela pouvait être passionnant de l'inviter à travailler sur cette expérience.

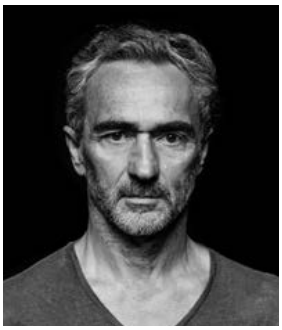
Oeuvre de Prune Nourry
Pour découvrir l'artiste et l'ensemble de son travail :
https://www.prunenourry.com/fr

A noter : pendant les représentations d'Atys, des œuvres de Prune Nourry seront exposées dans l'avant-foyer du GTG.

L'équipe de création

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN
Direction musicale

Figure familière du public romand, l'Argentin s'est spécialisé dans la musique baroque après avoir étudié avec Gabriel Garrido. En 2005, il fonde Cappella Mediterranea, avec laquelle il dirige à l'Opéra des Nations *Alcina*, *King Arthur* et *Il Giasone* de Cavalli qui sera d'ailleurs repris à l'Opéra royal de Versailles. Il est invité à diriger son orchestre dans le monde entier : au Teatro Colón de Buenos Aires, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Carnegie Hall de New York, au Teatro de la Zarzuela de Madrid et au Festival d'Aix-en-Provence. Sa direction des *Indes galantes* en 2019 pour l'Opéra national de Paris, dans la mise en scène de Clément Cogitore, est devenue virale par son intégration du krump au grand répertoire baroque français. Il a également dirigé la première production d'un opéra de Rameau par le Grand Théâtre de Genève, aussi *Les Indes galantes.*



ANGELIN PRELJOCAJ
Mise en scène
et chorégraphie

Né en France de parents albanais, Angelin Preljocaj étudie la danse classique avant de se tourner vers la danse contemporaine, qu'il étudie entre autres avec Merce Cunningham et Viola Fraber. Il crée sa propre compagnie en 1984. Depuis, il a chorégraphié plus de 50 pièces allant du solo aux grandes formes. Ses créations sont reprises au répertoire de nombreuses compagnies, comme La Scala de Milan, le New York City Ballet ou le Ballet de l'Opéra national de Paris. Angelin Preljocaj s'associe régulièrement à d'autres artistes dans des domaines divers tels que la musique (Air, Laurent Garnier), les arts plastiques ou la mode (Jean-Paul Gaultier). Élu à l'Académie des Beaux-Arts en 2019, son travail est récompensé par le « Grand Prix National de la danse » (1992). Angelin Preljocaj est chevalier de la Légion d'honneur.

PRUNE NOURRY
Scénographie

Née en 1985 à Paris, Prune Nourry vit et travaille à New York (Invisible Dog Art Center, Brooklyn). Artiste plasticienne, elle explore la bioéthique à travers la sculpture, la vidéo et la photographie. Son travail se concentre particulièrement sur le sujet de la sélection de l'enfant par la science : comment les nouvelles techniques de procréation assistée nous mènent vers une évolution artificielle de l'humain. L'artiste étaye son travail par de nombreuses recherches et entretiens auprès de scientifiques. À visée anthropologique, le travail de Prune Nourry s'inscrit dans une démarche participative. Ses sculptures font l'objet de performances où elle documente la réaction du public dans des vidéos, exposées par la suite au travers d'installations. *Atys* sera sa première collaboration à une production d'opéra. O

JEANNE VICÉRIAL
Costumes

Formée auprès d'Hussein Chalayan, pratique de Jeanne Vicérial s'articule entre sculptures vestimentaires, art et mode. Designer textile et de vêtements, co-fondatrice du studio « Clinique Vestimentaire », elle fut doctorante aux Arts décoratifs de Paris, avec une thèse sur les moyens de conceptions vestimentaires contemporains par le textile. En 2016, elle développe l'une de ses expérimentations en collaboration avec le laboratoire de mécatronique de l'École des Mines de Paris, en vue de réaliser une machine capable de « tisser » des vêtements sur-mesure à échelle semi-industrielle, sans chutes. Ses recherches lui valent le Prix de la Création Durable 2019. Pensionnaire à l'Académie de France à Rome – Villa Médicis en 2020, elle imagine une « Quarantaine vestimentaire », et crée une nouvelle pièce par jour pendant la durée du confinement. O

ÉRIC SOYER
Lumières

Après des études autour des architectures éphémères à l'École Boulle, Éric Soyer conçoit des scénographies et des éclairages pour de nombreux metteurs en scène et chorégraphes sur les scènes européennes. Il signe une dizaine de projets depuis 2006 avec la société Hermès pour qui il crée les espaces lumineux du Salon de Musique, pièces musicales et chorégraphiques uniques jouées dans les capitales internationales avec différents chorégraphes invités tels que Raphaëlle Delaunay, Rachid Ouramdane puis Andrea Sitter. Son activité s'élargit aussi aux arts de la rue avec le Collectif Bonheur intérieur Brut, à la musique avec la chanteuse française Jeanne Added et à l'opéra contemporain avec différents compositeurs comme Oscar Strasnoy, Philippes Boesmans et Ondrej Adamek. En 2008 et 2012, Eric Soyer reçoit le prix de la critique journalistique française. O

GILLES RICO
Dramaturgie

Originaire de Marseille, Gilles Rico étudie la musique et la philosophie, avant de faire un doctorat en philosophie médiévale à l'Université d'Oxford. Parallèlement, il se tourne vers la mise en scène d'opéra et en 2016, il signe la mise en scène de la création mondiale de *Maria Republica* de François Paris à Angers-Nantes Opéra, qui reçoit le Prix de la Critique 2016. Il met également en scène *Un dîner avec Jacques*, spectacle autour d'Offenbach, à Paris et *Cendrillon* de Pauline Viardot à Lausanne. Gilles Rico écrit les livrets pour *La Princesse Légère* de Violetta Cruz, ainsi que pour *Les rois mages* de Fabian Panisello, qu'il met aussi en scène à Madrid, Nice, Berlin et Tel Aviv. Parmi ses projets figurent notamment des engagements à l'Opéra de Lausanne, au Bolchoï, ainsi que la création mondiale de *Hémon* de Zad Moultaka à Strasbourg. O

MATTHEW NEWLIN
Ténor
Atys

Né dans l'Illinois, Matthew Newlin se forme auprès du Young Artist Program de l'Opéra de Chicago pendant deux ans. Il se distingue lors de prestigieux concours tels que le Concours International 's-Hertogenbosch en 2014, le Concours de la Fondation Marcello Giordani en 2013 et les Metropolitan Opera National Council Auditions en 2012. Il fait également une résidence au Florida Grand Opera et au Merola Opera Program de San Francisco. En 2013, il intègre la troupe du Deutsche Oper de Berlin, où il interprète des rôles comme Tamino (*Die Zauberflöte*), le Conte Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), Alfredo *(La traviata*), ou Lenski (*Eugène Onéguine*). Il chante également le rôle-titre de *Samson* de Haendel au Concertgebouw d'Amsterdam. Il interprète *Pulcinella* de Stravinsky et *Fidelio* de Beethoven sous la direction de Michael Tilson Thomas. O

GIUSEPPINA BRIDELLI
Mezzo-soprano
Cybèle

Elle débute sa carrière dans *Così fan tutte* et dans le bel canto avant de se tourner vers l'opéra baroque, qu'elle interprète désormais aux côtés de la Cappella Mediterranea, L'Arpeggiata, l'Ensemble Pygmalion ou Il Giardino Armonico. Aux côtés de ces ensembles renommés, elle incarne récemment le rôle d'Ernesto (*Il mondo della Luna*) à Monte-Carlo et la Messagère (*Orfeo*) et chante le *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi à Amsterdam, Paris et Londres (BBC Proms), la *Paukenmesse* de Haydn à Wroclaw, *Il ritorno di Ulisse in Patria* à l'Elbphilarmonie de Hamburg. Elle enregistre avec plusieurs maisons de disque prestigieuses, dont Glossa, Decca, Naive, Deutsche Grammophone, Deutsche Harmonia mundi. Son premier album solo, *Duel*, vient de paraître chez Arcana. Elle a reçu le prix Abbiati pour le disque *Pêchés de Vieillesse* avec le pianiste A. Marangoni. O

ANA QUINTANS
Soprano
Sangaride

Après des études de sculpture à l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne, Ana Quintans y étudie également la musique et rejoint par la suite l'Operastudio de Flandres à Gand. Spécialisée dans le répertoire baroque, elle se produit avec Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre et Divino Sospiro, parmi d'autres. Elle se distingue notamment comme Drusilla (*L'incoronazione di Poppea*) au Teatro Real de Madrid et au Maggio Musicale Fiorentino, Amour (*Hippolyte et Aricie*) au Festival de Glyndebourne, Belinda (*Dido and Aeneas*) à l'Opéra de Rouen et au Théâtre Royal de Versailles. Son répertoire de concert s'étend de Monteverdi à la musique contemporaine, avec des œuvres composées pour sa voix telles que *From the Depth of Distance, Songs of the Solitary Dreamer* et le rôle de Nancy dans *Evil Machines* du compositeur portugais Luis Tinoco. ✪

ANDREAS WOLF
Baryton-basse
Célénus

Depuis ses débuts dans l'*Orfeo* de Monteverdi sous la direction de René Jacobs, Andreas Wolf est régulièrement invité sur les plus grandes scènes internationales. Au cours de sa carrière, le baryton-basse allemand s'est produit en compagnie de nombreux chefs de renom, comme William Christie, Hervé Niquet ou Ton Koopman. Au cours des dernières saisons, il incarne en particulier les rôles de Jupiter (*Platée*) à Dresde et Stuttgart, Papageno (*Die Zauberflöte*) à Madrid et Genève, Zuniga (*Carmen*) au Bayerische Staatsoper de Munich ou encore Aeneas (*Dido and Æneas*) à New York et Moscou, avec Les Arts Florissants. En concert, Andreas Wolf s'est récemment produit dans la *Messe solennelle* de Berlioz avec Le Concert Spirituel à Versailles et Bruxelles, *Elias* de Mendelssohn au Hamburger Sinfoniker et *la Messe en si mineur* de Bach à Munich, Cologne, Hambourg, Seattle et Paris.

MICHAEL MOFIDIAN
Baryton-basse
Idas / Phobétor

Originaire de Glasgow, Michael Mofidian étudie à l'Université de Cambridge et à la Royal Academy of Music avant de rejoindre le Jette Parker Young Artist Programme au Royal Opera House de 2018 à 2020, où il joue sous la baguette de chefs tels que Sir Antonio Pappano, Edward Gardner ou Julia Jones. Vainqueur du « Prix Pavarotti » en 2017 et du Prix du Royal Over-Seas League l'année suivante, il fait ses débuts au Festival de Glyndebourne dans *Pelléas et Mélisande* (Docteur). Doué dans tous les genres, il jouit d'un répertoire extrêmement varié, qui couvre l'opéra italien et allemand, comme le russe. Michael Mofidian se produit aussi régulièrement en concert dans les Requiems de Fauré, Mozart et Verdi ou le Stabat Mater de Dvořák, ainsi qu'en récital avec Keval Shah. En août 2021, il incarne le rôle de Cesare Angelotti (*Tosca*) aux côtés d'Anna Netrebko au Festival de Salzbourg. ✿

GWENDOLINE BLONDEEL
Soprano
Doris / Iris

Gwendoline Blondeel découvre la musique classique au chœur de jeunes du Théâtre de la Monnaie. Diplômée en chant lyrique en 2019 à l'IMEP de Namur, elle gagne le premier prix du Concours de chant baroque de Froville la même année. En 2020, elle est lauréate de l'Académie de La Monnaie. Dans le domaine baroque, elle collabore avec divers ensembles, dont les Scherzi Musicali, dirigés par Nicolas Achten, ou Les Arts Florissants de William Christie. Elle enregistre son premier disque soliste *Colonna : O splendida dies* en 2019. Depuis ses débuts, Gwendoline Blondeel interprète en particulier les rôles de Lakmé (rôle-titre), Olympia (*Les Contes d'Hoffmann*), Fiordiligi (*Il palazzo incantato* de Rossi), et en oratorio, elle chante notamment la Passion selon St-Jean et le Magnificat de Bach, *Membra Jesu Nostri* de Buxtehude, ou encore les Leçons de Ténèbres de Couperin. ✪ ✿

LORE BINON
Soprano
Mélisse / Flore

Après des études de violon au Conservatoire royal de Bruxelles, Lore Binon, se découvrant une voix, y obtient un diplôme en chant dans la foulée, puis poursuit sa formation à Barcelone et à Amsterdam. Particulièrement polyvalente, elle se produit dans des répertoires variés, du baroque à la musique contemporaine. Après son passage à Genève, elle chantera dans les *Szenen aus Goethes Faust* de Schumann pour Philippe Herreweghe à l'Opéra de Flandre et interprètera le rôle principal lors de la création mondiale de *The Convert* de Wim Henderickx. Chambriste dans l'âme, elle est co-fondatrice de l'ensemble « Revue Blanche » (soprano, flûte, alto et harpe), avec qui elle remporte le prix-KLARA (ensemble) 2013 ; prix qu'elle obtient aussi en tant que soliste en 2019. En concert, elle est souvent invitée pour interpréter Bach, Haendel, Mozart, Mendelssohn, Brahms ou Mahler. **O**

SAMUEL BODEN
Ténor
Le Sommeil / Zéphyr

Lauréat du Prix d'Opéra Ricordi et du prix Derek-Butler de Londres, et de nombreuses autres distinctions, le ténor britannique Samuel Boden commence à se produire au Royaume-Uni comme à l'international dès ses premières années d'études. Il chante alors avec plusieurs ensembles de premier plan, comme le Gabrieli Consort ou l'Orchestra of the Age of Enlightenment, ce qui lui permet d'affirmer sa renommée, tant en concert qu'à l'opéra, dans une variété de styles allant de la musique ancienne à nos jours. Ces dernières années, sa passion pour les langues – et en particulier pour le français – le dirige vers le répertoire baroque français et les rôles de haute-contre. Sa discographie compte désormais de plusieurs opus, qui couvrent la musique de Monteverdi, Charpentier, Daniel Purcell, Rameau, Bach, de même que Tansy Davies et Alec Roth.

VALERIO CONTALDO
Ténor
Morphée / Dieu de Fleuve

Né en Italie, après une formation en guitare classique à Sion et Paris, Valerio Contaldo étudie au conservatoire de Lausanne avec Gary Magby. Finaliste du concours Bach de Leipzig en 2008, il chant Acis et Damon (*Acis and Galatea*) de Haendel avec Les Musiciens du Louvre, Jupiter (*Semele*) du même compositeur et Ferrando (*Così fan tutte*) à l'opéra de Nice. Son répertoire varié comprend le *Requiem* de Mozart, *Die Schöpfung* de Haydn, la Messe en Si mineur et les Passions selon Saint-Jean et Saint-Matthieu de J. S. Bach. Régulièrement invité sur les scènes du monde entier, Valerio Contaldo se produit notamment à Venise, New York, Tokyo, en Chine et en Australie, sous la direction de chefs tels que Marc Minkowski, Michel Corboz, Ton Koopman, William Christie, Gabriel Garrido et Leonardo García Alarcón.

LUIGI DE DONATO
Basse
Le Fleuve Sangar / Le Temps

Né à Cosenza, où il suit sa formation musicale, Luigi De Donato est lauréat de plusieurs concours internationaux, dont le prix pour la meilleure voix de Basse au Concours International d'Opéra – Francesco Paolo Tosti. Musicien aux multiples talents, il incarne plusieurs rôles des opéras de Monteverdi à La Scala de Milan, mais aussi à Beaune et Versailles, ainsi qu'à Madrid sous la baguette de William Christie. Luigi De Donato fait également son apparition dans *Sant'Alessio* de Landi avec Les Arts Florissants et dans *le Carnaval de Venise* de Campra avec Le Concert Spirituel d'Hervé Niquet. Au-delà du répertoire baroque, il pratique également le bel canto et les opéras de Rossini. Dernièrement, il est engagé dans une production de l'*Olimpiade* de Vivaldi au Théâtre des Champs-Elysées et au Theater an der Wien, de même que pour la *Calisto* de Cavalli au Teatro alla Scala.

MARTA FONTANALS-SIMMONS
Mezzo-soprano
Melpomène

Marta Fontanals-Simmons a obtenu son diplôme avec distinction de la Guildhall School of Music & Drama de Londres, dont elle a reçu la prestigieuse médaille d'or et durant la saison 2015/16, elle est « Jerwood Artist » du Festival de Glyndebourne. Dernièrement, la mezzo-soprano hispano-britannique s'est particulièrement distinguée lors de ses débuts au Covent Garden de Londres, dans le rôle de Siébel (*Faust*), de même que lors de la création de *The Monstrous Child* de Gavin Higgins, dans le rôle de Hel au Théâtre de Linbury. À l'opéra, Marta Fontanals-Simmons s'est notamment produite au Diva Opera dans le rôle-titre de *La Cenerentola*, et pour le Glyndebourne Tour et le Grange Park Opera dans le rôle de Kate Pinkerton (*Madama Butterfly*). Également appréciée en concerts, elle apparaît aussi dans de nombreuses productions contemporaines. ✿

JOSÉ PAZOS
Ténor
Phantase

José Pazos est né à Irún, en Espagne. En 2000, il devient membre du Chœur du Grand Théâtre de Genève. En 2002, il interprète Alfredo (*La traviata*) à l'Opernfestival d'Engadine. Tout en travaillant à Genève, il fait ses débuts en Rodolfo (*La bohème*), au National Concert Hall de Dublin avec la RTÉ, puis au Theatre Royal Waterford au Loughcrew Opera Festival, à Genève et à Divonne. Il incarne aussi des rôles tels que Roméo (*Roméo et Juliette*), Ernesto (*Don Pasquale*), Werther (rôle-titre), Des Grieux (*Manon)*, Edgardo (*Lucia di Lamermoor*), Don José (*Carmen*) ou Turiddu (*Cavalleria rusticana*). Son répertoire comprend notamment les *Requiem* de Mozart, Verdi et von Suppé, la *Petite Messe* solennelle et le *Stabat Mater* de Rossini, *Elias* de Mendelssohn, *Rejoice in the Lamb* de Britten et *Navidad Nuestra* d'Ariel Ramírez qu'il donne à Zurich, Bâle, Rochester, Novare et à la Réunion.

En résonance

L'influence italienne dans la musique vocale de Jean-Baptiste Lully

Par Nehal Sharma , étudiante en Bachelor de Musicologie à l'UNIGE

Le style vocal des airs italiens des XVIIème et XVIIIème siècles se caractérisait par sa flexibilité, sa légèreté et son agilité, et était très distinct du style vocal français. Celui-ci se voulait, selon des auteurs français de l'époque, plus rond, plus soutenu et attaché à l'expression de chaque mot du texte.
A l'époque baroque, l'influence de Jean-Baptiste Lully était majeure : compositeur florentin de naissance qui a ensuite été décrit comme "plus français que les Français", nous connaissons maintenant ce dernier comme « l'inventeur » du style baroque français. Cependant, pendant le siècle suivant sa mort, la musique italienne ainsi que les interprètes italiens connurent un succès croissant en France. A partir de Collasse, les compositeurs français incluaient même des airs italiens dans leurs opéras.[1]
Lully lui-même, contrairement à plusieurs de ses contemporains, fut longtemps opposé à l'introduction de l'opéra en France, déclarant que c'était une chose impossible à exécuter dans la langue française. Il commença finalement à en écrire à partir de 1672 ; ceux-ci eurent, comme ses autres œuvres, un succès considérable et surtout une influence significative sur l'esthétique musicale de son époque et des siècles suivants en France.
La popularité du style italien en France au début du XVIIIe siècle peut donc nous amener à nous interroger sur les influences dont les compositions vocales de Lully sont issues, et plus précisément sur le caractère italien ou français de ces dernières. Lully, inventeur des formes typiquement françaises de la comédie-ballet et la tragédie en musique, écrivait-il avec certains idiomes italiens qui auraient ensuite influencé le paysage musical de l'époque ?

Influences musicales et formation
Mettre le doigt sur les influences musicales dans l'écriture d'un compositeur n'est pas facile ; malgré cela, plusieurs musicologues ont émis des hypothèses quant aux provenances des influences stylistiques dans la musique de Lully.
Nous savons que Michel Lambert, beau-père de Lully et collaborateur fréquent dans ses opéras, était élève de Pierre de Nyert, un noble français qui a travaillé avec des chanteurs italiens et ramené de nombreuses techniques vocales italiennes à la Cour de France.

L'influence du style italien était donc présente dans l'entourage de Lully.[2] Cependant, ayant travaillé la composition avec trois organistes parisiens (Métru, Roberday et Gigault), Lully était formé uniquement dans l'écriture française, ayant quitté l'Italie avant de s'intéresser plus tard à la composition.[3]

---

[1] James R. Anthony. "Air and aria added to French opera from the death of Lully to 1720". *Revue de Musicologie*, vol. 77.2 (1991), p. 219.

[2] David Ponsford. *French Organ Music in the Reign on Louis XIV*. Cambridge University Press, Cambridge, 2011, p. 115.

[3]Romain Rolland. Musiciens d'autrefois : l'opéra avant l'opéra, l'"Orfeo" de Luigi Rossi, Lully, Gluck, Grétry, Mozart.

Selon James R. Anthony,[4]Lully aurait néanmoins pu être influencé par des compositeurs italiens tels que Rossi, Savioni, ou encore Carissimi. A l'origine de cette affirmation, il cite la forme des airs de Lully, plus précisément l'air binaire étendu (une forme binaire en *ABB'*, où la partie B est répétée en B' avec des modification substantives, dans l'ornementation par exemple) qu'on trouve beaucoup dans ses oeuvres. Dans *Atys* (1676), par exemple, on en trouve vingt-deux de cette forme-ci et quinze de forme binaire simple, beaucoup plus commune en France à l'époque. De manière générale, il y a dans les opéras de Lully deux fois plus d'airs de forme binaire étendue que d'airs de n'importe quel autre type.
Cette forme, peu présente chez les compositeurs français de l'époque mais très fréquente chez les compositeurs italiens, suggère que Lully aurait pu s'inspirer des formes vocales italiennes de compositeurs italiens contemporains, tels que ceux cités plus haut. Après la mort de Lully, cette forme binaire étendue s'est propagée en France et a gagné en popularité chez d'autres compositeurs français ; on en trouve par exemple chez Ballard, Campra et Lalande.[5]
Dans ce contexte, il est également utile de noter qu'il existait beaucoup de manuscrits d'œuvres musicales italiennes dans les bibliothèques musicales de Paris à cette époque-ci, et qu'il n'était donc pas difficile de se procurer et étudier les partitions de ce répertoire.[6]

L'identité musicale nationale française

Le style de Lully était intimement lié aux fonctions politiques de la musique à l'époque de Louis XIV. Sa tâche, qui consistait à faire rayonner le pouvoir royal à travers sa musique, nécessitait qu'il établisse un style national français identifiable ; aussi il se distancia pendant longtemps des éléments stylistiques typiquement italiens.[7] Il avait d'ailleurs un monopole complet sur la musique et la danse en France grâce à sa position prestigieuse à la Cour, et dominait alors entièrement le paysage musical de la France[8] :
no public concert could be given without his authority, no public plays which were musically supported by more than two musicians could be put on without payment of a royalty to him, and no one in the kingdom could sing in public without his license.[9]
Aucun concert public ne pouvait être donné sans son autorisation, aucune pièce de théâtre musicalement soutenue par plus de deux musiciens pouvait être présentée sans lui avoir payé une redevance, et personne dans le royaume ne pouvait chanter en public sans son autorisation."
Lully établit de cette manière une unité stylistique dans l'art français et éliminait ses rivaux. On pourrait suggérer que Lully, d'origine italienne, aurait pu être poussé à écrire dans un style français ; d'autant plus que, en tant que maître de musique de la famille royale, il était essentiellement chargé de créer l'identité musicale nationale. Dans ce contexte-ci, la Cour attendait nécessairement de lui qu'il compose dans un style « français », différentiable du style italien.

---

[4] James R. Anthony. "Lully's airs. French or Italian?". *The Musical Times*, vol. 128.1729 (1987), pp. 126-129

[5]Anthony, *op. cit.* p. 129

[6] Ponsford, *op. cit.* p. 116.

[7] Paul Henry Lang. "Introduction". In Jean-Baptiste Lully and the music of the French baroque, ed. J. H. Heyer. Cambridge University Press, Cambridge, 2008, p. 2.

[8] Kacie Brown. "Agenda-driven music in the court of Louis XIV". *Aisthesis*, vol. 10 (2019), pp. 35-36.

[9]Ralph Scott. *Jean-Baptiste Lully: the founder of French opera.* Peter Owen Publishers, London, 1973, p. 60-61.

Style italien, style français : une question de goût ?
Plusieurs auteurs considèrent que Lully empruntait des éléments à la musique italienne tout en supprimant les caractéristiques musicales qui pourraient être mal accueillies par le public français [10], comme par exemple l'ornementation excessive, considérée comme «trop italienne » Mais quoi qu'il ait pu emprunter aux maîtres italiens, ses emprunts semblaient toujours ceux, non pas d'un Italien qui cherche à italianiser son pays d'adoption, mais d'un Français qui ne prend dans l'art des autres pays que ce qui peut s'accorder avec l'esprit de son peuple [...].[11]
D'ailleurs, Lully interdisait strictement les ornementations non écrites dans ses partitions, une caractéristique de la musique vocale italienne : "Je ne veux point de broderie, mon récitatif n'est fait que pour parler, je veux qu'il soit tout uni."[12]
Selon Pierre Landormy, la musique de Lully, qui comprenait d'une certaine manière un "nettoyage de la technique italienne"; avait un caractère parfois traînant, et l'expression affective y était très contenue, ce qui marquait une grande différence avec la musique vocale italienne.[13] James R. Anthony relève d'autres différences avec le style italien, notamment un usage généralement restreint de la dissonance, des mélismes discrets et un ambitus restreint de la voix.[14]

La musique vocale de Lully, considéré comme le maître de la musique baroque française, a cristallisé le style français tel qu'il a été perçu pendant les siècles suivants. La question de la potentielle influence italienne sur sa musique est, à cet égard, délicate. Pour comprendre les choix opérés par le compositeur, il faut considérer le rôle de Lully comme maître de musique à la Cour et les attentes qui vont avec, notamment dans le domaine de l'esthétique musicale liée à l'identité nationale.

Malgré ces restrictions, certains musicologues relèvent des éléments stylistiques typiquement considérés comme italiens dans ses œuvres vocales, mais l'on observe également un rejet de d'autres éléments considérés comme tels, par exemple l'ajout d'ornements. L'on pourrait estimer que Lully s'inspirait d'éléments italiens surtout peu voyants, sa musique pourrait donc, dans une certaine mesure, être considérée comme hybride.
Le monopole que Lully tenait sur la musique en France étant dissipé après sa mort, l'on peut suggérer que le succès de la musique italienne au siècle suivant, au lieu d'être causé par Lully, a pu prospérer justement grâce à la fin de sa domination de la scène musicale française. Son style, qui dans la plupart des cas se distanciait de l'esthétique vocale italienne, initiait la nationalisation des arts, ce qui était un objectif de Louis XIV dans sa mission de centraliser le pouvoir en France. L'esthétique de la musique italienne, qui n'y avait alors aucune place, s'est ainsi développée dans les siècles suivants.

---

[10] Anthony, *op. cit.* pp. 201-219.

[11] Rolland, *op. cit.* p.135.

[12] Mary Cyr. "Eighteenth-century French and Italian singing: Rameau's writing for the voice". *Music & Letters*, vol. 61.3/4 (1980), p. 32

[13] Paul Landormy. Histoire de la musique (Nouvelle édition, entièrement revue et considérablement augmentée). Mellotée, Paris, 1942, p. 80.

[14] Anthony, *op. cit.* p. 20

L'art de la mise en scène autour de la tragédie en musique : *Atys* de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault.

Par Barbara Barandun , étudiante en Bachelor de Musicologie à l'UNIGE

Pour reprendre les mots de Louis Becq de Fouquières : « *les variations de l'art* | *correspondent aux variations de l'esprit* »[15]. Autrement dit, la mise en scène est un art de recréation perpétuelle qui dépend de son temps. *Atys*, doit comme toutes autres tragédies de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault avant tout plaire au Roi Soleil, destinataire final de chacune d'entre elles. De ce fait, ces œuvres répondent à une certaine conception esthétique et politique de l'époque ; elles sont divertissantes, grandioses ; le goût du merveilleux musical, mais surtout visuel, est attendu.

Mais alors, pour quelles raisons les machineries et les changements de décors indiqués initialement dans le livret d'*Atys,* et qui caractérisent en partie l'esthétique d'une tragédie en musique du XVII ème siècle, n'apparaissent pas dans la reprise de cette œuvre par les *Arts Florissants,* en 2011, sous la direction de William Christie et du metteur en scène Jean-Marie Villégier, deux spécialistes du domaine ? Et, de ce fait, en quoi ces changements scéniques proposent une nouvelle compréhension de l'œuvre au public d'aujourd'hui ?

La tragédie en musique, naissance et critères esthétiques

Pour commencer, il est intéressant de s'interroger sur les origines de la tragédie en musique ; savoir comment elle est née afin d'expliquer pourquoi la présence des machines et des somptueux décors sont des composantes esthétiques fondamentales des tragédies en musique à leurs débuts. La première tragédie en musique, *Cadmus et Hermione,* a été composée et créée en 1673 par Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault ; *Atys* est donc la quatrième production de ce type. Ce nouveau genre, qui domine toutes autres productions durant les périodes créatrices de Lully et Rameau (1673-1764)[16] , représente alors la première forme de l'opéra français en devenir à cette époque.

Cette naissance est en quelque sorte une nécessité et une évidence. Il faut relever qu'à ce moment précis, le contexte y est favorable ; depuis quelque temps germe dans l'esprit créateur du Florentin l'idée de créer un équivalent à l'opéra italien[17] , genre alors très en vogue dans les cours européennes. Sous le cardinal Mazarin, des opéras italiens ont été donnés à la cour et dans Paris mais l'engouement du public français pour ces œuvres a diminué assez vite, car l'envie d'y voir l'expression d'un goût national s'est faite ressentir . Lully, en créateur stratégique, a utilisé tout son talent à cette unique fin, et avec succès ; un an avant la création de sa première tragédie, il a obtenu un privilège du roi et a pris la tête de l'entièreté des productions de l'Académie Royale de Musique. Il s'est lié avec un excellent poète, Quinault, et s'est servi de ses précédentes expériences pour assembler les divers éléments qui composent la tragédie en musique. En effet, ce nouveau genre regroupe différents sous-genres existants : la tragédie classique, le ballet de cour d'où découle le prologue panégyrique, les effets scéniques

---

[15]Louis, Becq de Fouquières. « L'art de la mise en scène : essai d'esthétique théâtrale ». *BnF Gallica*, 1884, p.17 https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204285r.pdf

[16] Stéphane, Bassinet. *Atys : édition critique*. Droz, Genève, 1992, p.18.

[17] Bassinet, ibidem, pp.18-20.

spectaculaires et les chœurs, les comédie- et tragédie- ballets, la tragédie à machine et la pastorale. Sous le bâton de Lully, tous ces éléments artistiques - musique, danse, théâtre et effets scéniques - se sont regroupés pour former un tout ; un tout réuni dans le drame.

Le goût du merveilleux

Le nouveau genre doit avant tout plaire au roi mais aussi à la noblesse. Et à cette époque, la grande majorité du public est férue des effets spectaculaires ! Dans le prologue d'*Atys*, illustré ci-dessous, on peut se figurer la richesse visuelle qu'offrait une tragédie à Saint-Germain-en-Laye. L'idée de réutiliser des éléments spectaculaires qui plaisent au public relève d'une très fine stratégie de la part de Lully. *Atys* est sa première tragédie au réel dénouement tragique: deux des protagonistes principaux (Atys et Sangaride) meurent. La mort sur scène est encore quelque chose de nouveau pour l'époque. Le mélange des registres comique et tragique issu de l'opéra italien disparaît alors qu'il est présent dans les trois premières tragédies ; *Atys* marque le début d'un nouveau genre[18] . La présence du merveilleux sur scène a alors quelque chose d'irréel, et par conséquent de rassurant.

Jacques Vigoureux-Duplessis, Le Palais du Temps, the prologue of *Atys* at the Académie Royale de Musique (1708)(© Photothèque des Musées de la Ville de Paris/Cliché : Ladet).

[18] Bassinet, *op.cit*. pp. 29, 43, 50.

Au-delà de la puissante distraction, les machines ont acquis depuis le *Dessein de laToison d'or* de Corneille une place légitime dans les tragédies ; elles ont une fonction dramatique et ont pour but d'émouvoir et de sublimer la représentation : « *l'œil y découvrira des beautez que ma plume n'est pas capable d'exprimer* » [19]. Dans Atys, le témoignage de la marquise de Sévigné semble tout aussi enthousiaste : « *(...) il y a* des *choses admirables. Les décorations passent tout ce que vous avez vu, les habits sont magnifiques et galants. Il y a des endroits d'une extrême beauté* [20]» . Le merveilleux est quelque chose d'essentiel et pas seulement désirable et fait donc intrinsèquement partie de l'œuvre: « *Un opéra de Lully n'est lui-même que dans sa totalité : machines, décors, costumes, danses, métamorphoses, musique, gestes, paroles* [21]» .

***Atys* et *les Arts Florissants* ou « L'opéra, un phénomène de société ».**

L'opéra depuis ses débuts est un art vivant qui a évolué dans le temps et qui suit par conséquent l'évolution de la société et les goûts de son public. La principale difficulté pour un metteur en scène d'aujourd'hui est de reprendre des œuvres du passé en faisant face à «*l'inévitable décalage entres les codes* » [22]Une tragédie comme *Atys*, coupée de ses destinataires originaux - Louis XIV, la cour et le peuple parisien - perd une partie de son sens et c'est pour cela que la reprise de cette œuvre par les *Arts Florissants* en 1987 n'est pas une reconstitution historique, figée dans le temps (si tant est que cela soit possible).

Il est également difficile de s'imaginer aujourd'hui à quoi ont réellement ressemblé les fastueuses représentations données à Saint-Germain-en-Laye, où *Atys* a été représentée en 1676, et dont Louis XIV a raffolé et pour laquelle il a dépensé des sommes considérables. La salle de spectacle à Saint-Germain-en-Laye n'existe plus aujourd'hui et c'est notamment grâce aux témoignages de spécialistes comme Jérôme de La Gorce, expert de la musique et de l'art sous le règne de Louis XIV, que l'on peut se figurer ce à quoi pouvait ressembler cette salle.

La scène était vaste et profonde, et pouvait accueillir les cinquante-cinq chanteurs et danseurs, appelés à paraître dans le prologue, lors des premières représentations d'Atys. Elle était bien équipée pour effectuer les changements à vue des décors et assurer le fonctionnement de machines variées, celui des Gloires et des chars garnis de nuages, mais aussi celui des trappes susceptibles de faire disparaître rapidement personnages et monstres .[23]

A l'époque, l'art représentait l'un des fondements de la politique de Louis XIV ; il a été son outil et lui a servi à démontrer toute sa richesse, sa supériorité et sa grandeur. Le prestige culturel qui a découlé du mécénat royal a attiré les meilleurs artistes. Aujourd'hui, peu de scènes d'opéra peuvent se permettre une telle production, à cause de ces spécificités purement techniques et dimensionnelles mais également des coûts faramineux associés. Cette contrainte ne vient qu'élargir le fossé qui sépare la mie en scène initiale des créations actuelles.

J'ai expliqué précédemment que la multiplicité des changements de décors est un critère esthétique de la tragédie qui permet également de susciter un état d'émerveillement auprès du public. Jean-Marie Villégier, metteur en scène qui a collaboré avec William Christie à la

---

[19] *Dessein*, dans *La Conquête de la Toison d'or*, éd. M.-F. Wagner, Paris, Honoré Champion, 1998, p.217.

[20] Stéphane Bassinet. *Atys : édition critique*. Droz, Genève, 1992, p.22.

[21] Philippe Beaussant. « Le musicien du soleil ». *L'avant scène opéra,* n°94 (1987), p.6.

[22] Isabelle Moindrot. La représentation d'opéra : poétique et dramaturgie. Puf écriture, Paris, 1993, p.24.

[23] Jérôme de La Gorce. « La création d'Atys et les spectacles de Saint-Germain-en-Laye ». *L'avant scène opéra*, n°94 (1987), p.82.

direction pour la reprise d'*Atys*, a fait le choix d'un décor unique ; privant volontairement l'œuvre des ses six décors, six machines et un changement à vue dans *le Sommeil* au troisième acte. Cette unité du décor acquiert un réel sens dramaturgique ; la scène devient un carrefour et un lieu de passage où se rencontre les différentes passions et secrets de chacun [24]. Le drame est alors au centre de cette œuvre revisitée ; le décor est composé d'une grande plaque en marbre noir, donnant un côté très lugubre, froid et figé à l'atmosphère. En somme très éloigné des divertissantes dorures, des couleurs diverses et de l'aspect animé qu'apportaient les machines auparavant. Le merveilleux ne fait plus partie de la compréhension de cette œuvre, il y règne au contraire une atmosphère de deuil. Le metteur en scène a souhaité « *faire apparaître l'œuvre comme une réflexion sur l'oppression et le pouvoir absolu* »[25] et retrouver «une vérité à ce théâtre qui soit la vérité de son apparition en même temps que la vérité de sa distanciation» [26].

Notre œil actuel peut être aliéné par cette esthétique passée et lui préférer les choix contemporains de mise en scène. Ces dernières tendent aujourd'hui nettement à une forme de sobriété ; elles se passent volontiers d'éléments extérieurs (comme les machines) laissant l'évolution des personnages et de leur psychologie venir au centre de l'attention. Selon Jean-Marie Villégier, cette œuvre «*possède une* dimension noire, un sens du contraste qui aide ce livret à ne pas sombrer dans la *fadeur poétique* » [27]. Dans cette reprise, le règne de Louis XIV, à travers l'œil contemporain et «distant» du metteur en scène, n'est plus merveilleux mais archaïque et sombre.

Atys mis en scène par Jean-Marie Villégier

[24] Alain, Duault. « Atys et la loi du silence ». *Atys Lully*, L'avant scène opéra, n°94 (1987), p.120.

[25] Moindrot, *op.cit.,* p.77.

[26] Moindrot, *ibidem,* p.121.

[27] Duault, op. cit., p.121.

La mise en scène est un art de création perpétuelle. En 1676, les somptueux décors et machineries surprenantes représentaient une composante essentielle du spectacle. Mais, le décalage de plus de trois siècles et demi avec la naissance de cette œuvre provoque, à la réception, une évidente altération dans les mœurs et les goûts ; l'art est avant tout un phénomène de société. Cette distance temporelle a permis au metteur en scène Jean-Marie Villégier, lors de la reprise d'Atys par les Arts Florissants, de volontairement rendre cette œuvre plus sombre, plus proche du drame poétique de Philippe Quinault.

Atys sera représentée en première historique au Grand Théâtre de Genève. Angelin Preljocaj danseur et chorégraphe français sera le metteur en scène de cette production. La danse est un élément important des tragédies en musique de Lully et dans Atys elle joue également un rôle dramatique. Il est donc intéressant de se demander quel rôle la danse aura-t-elle dans cette reprise ? Quel choix de mise en scène Angelin Preljocaj fera-t-il en regard avec les traditions de la tragédie en musique et ses origines ? Et enfin, comment son interprétation proposera-t-elle une autre compréhension de l'œuvre au public ?

Atys mis en scène par Jean-Marie Villégier

Pistes pour la classe

Ovide

Les Fastes (4, 221-246)
Traduction du latin de M. Nisard, Paris, 1857

Attis

Un signe de la muse m'apprit que j'avais deviné. "D'où vient, lui dis-je encore, cette rage de se mutiler soi-même." Je me tus, et la Piéride commença ainsi: "Au milieu des forêts, un enfant phrygien, d'une beauté remarquable, nommé Attis, inspira une chaste passion à la déesse couronnée de tours; [4, 225] elle voulut se l'attacher pour toujours, et lui confier la garde de ses temples. "Conserve toujours, lui dit-elle, ta pureté d'enfant." Attis promit d'obéir. "Si je manque à ma promesse, dit-il, que ma première faiblesse soit mon dernier plaisir." Il succomba cependant, et cessa d'être enfant dans les bras de la nymphe Sangaris. [4, 230] La déesse, irritée, veut se venger. L'arbre de la naïade tombe sous les coups de Cybèle; la naïade ne faisait qu'un avec l'arbre: elle périt avec lui. La raison du jeune Phrygien s'égare; croyant que le toit de sa demeure va s'écrouler, il prend la fuite, et gagne les plus hauts sommets du Dindyme. [4, 235] "Éloignez ces flambeaux! s'écrie-t-il, éloignez ces fouets!" Souvent il jure que les furies de Paleste sont à ses côtés; il se déchire le corps avec une pierre sanglante, et sa longue chevelure traîne au milieu d'une impure poussière. "C'est bien, dit-il; que mon sang coule pour expier ma faute; [4, 240] périsse cette partie de moi-même qui est cause de mon malheur." Et, avant d'avoir achevé ces paroles, il se frappe à l'aine, et toute trace de virilité a disparu. C'est cet acte de fureur qu'imitent les ministres efféminés de Cybèle, quand, les cheveux épars, ils retranchent avec le fer ce membre qu'ils méprisent." [4, 245] Ainsi la muse d'Aonie, à la voix mélodieuse, leva tous mes doutes sur la cause de ces violences.

Buste d'Attis, IIème siècle
Cabinet des médailles
de la Bibliothèque nationale de France

Marc-Antoine Charpentier
et l'Energie des modes

Marc-Antoine Charpentier, grand rival de Lully, publie en 1690 ses *Règles de composition*. Dans cet ouvrage, il présente ce qu'il nomme l'énergie des modes, soit un rapprochement entre les tonalités musicales et les affects qu'elles sont censée provoquer :

Do majeur : gai et guerrier

Do mineur : obscur et triste

Ré mineur : grave et dévot

Ré majeur : joyeux et très guerrier

Mi mineur : efféminé, amoureux et plaintif

Mi majeur : querelleur et criard

Mi bémol majeur : cruel et dur

Mi bémol mineur : horrible, affreux

Fa majeur : furieux et emporté

Fa mineur : obscur et plaintif

Sol majeur : doucement joyeux

Sol mineur : sérieux et magnifique

La mineur : tendre et plaintif

La majeur : joyeux et champêtre

Si bémol majeur : magnifique et joyeux

Si bémol mineur : obscur et terrible

Si mineur : solitaire et mélancolique

Si majeur : dur et plaintif

Examinez en classe les extraits musicaux proposés dans le *Guide d'écoute* présent dans les dernières pages de ce dossier : pensez-vous que cette classification de Charpentier peut s'appliquer à la tragédie en musique de Lully ? Argumentez votre point de vue !

Du côté des parcours…

Danse et musique baroque avec Fernanda Barbosa et Marie van Rhijn

Tout au long de la saison, le Grand Théâtre propose aux classes du DIP de plonger au cœur d'une œuvre grâce à un parcours en 3 étapes qui comprend une visite du Grand Théâtre, un atelier de pratique artistique d'1h30 et une place pour la générale ou pré-générale du spectacle.

Accompagnés au clavecin par **Marie Van Rhijn** de la Cappella Mediterranea, et guidés par **Fernanda Barbosa**, danseuse et maître de ballet, les élèves de 4 classes de Cycle d'Orientation et de Collège découvriront la partition que Lully a composé pour *Atys*, et s'essayeront à la chorégraphie qu'Angelin Preljocaj a imaginée pour le spectacle. Pas besoin d'être expert, l'atelier est accessible à toutes et à tous !

Pour un avant-goût de l'atelier, et découvrir en vidéo le clavecin avec Marie, c'est ici (cliquer sur l'image) :

Envie vous aussi de découvrir Atys en musique et en mouvement avec Fernanda et Marie ? C'est possible, en vous inscrivant à **l'atelier public du samedi 26 février à 12h30** auprès de la billetterie du GTG (atelier accessible à partir de 12 ans CHF 15.- Réservations indispensables au 022 322 50 50)

Guide d'écoute

Par Fabrice Farina, collaborateur pédagogique

Louis XIV désirait créer dans le domaine des arts un style français. En réaction à l'opéra italien, les compositeurs cherchaient une forme qui pourrait contenir le goût pour la danse pratiquée par le roi et sa cour, ainsi qu'un chant « à la française » proche de la déclamation et loin des fioritures des castrats italiens jugées excessives.

Fondamentale dans l'expression de l'art en France, le ballet est une institution nationale : Lully tout comme Louis XIV était d'excellents danseurs. Lorsque Louis XIV arrêta de danser, Lully continua à faire briller l'éclat du roi soleil, en inventa, d'après le modèle italien, l'opéra français : la Tragédie lyrique.

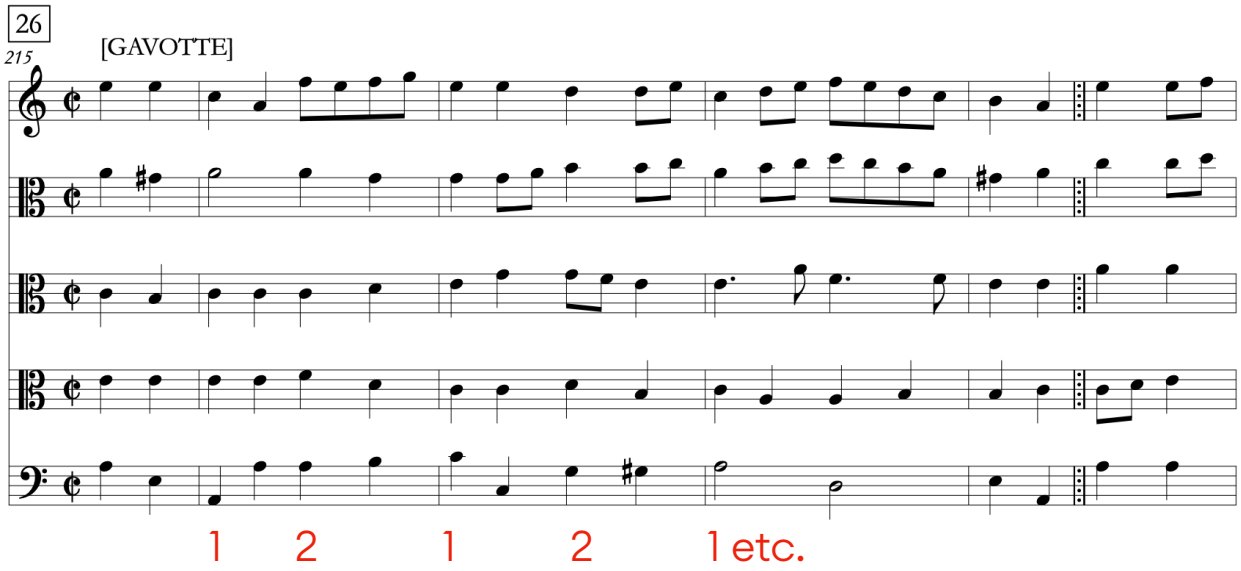
C'est donc à travers la danse qu'il faut percevoir Atys : menuet, gavotte, chacone ou passacaille dominent et donnent phrasé, pulsation et esprit dans toute cette oeuvre.

Voici quelques caractéristiques des principales danses qui jalonnent Atys:

Exemple 1, la gavotte

Prologue, p. 25

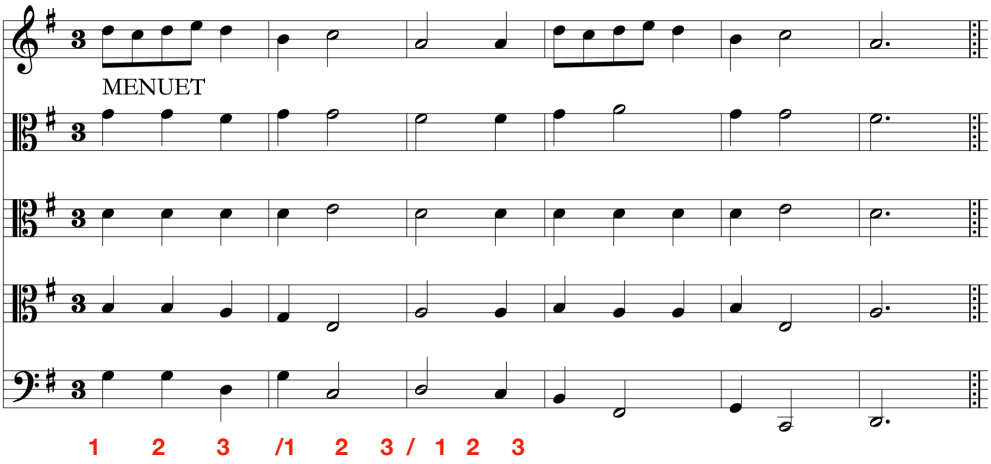
La gavotte est une danse d'origine populaire française, gaie et à mouvement modéré ou assez vif. Elle se bat généralement à deux temps et possède le plus souvent un départ en anacrouse.



Exemple 2, le menuet

Prologue, p.40

Le menuet est une danse française très en vogue sous Louis XIV et Louis XV que l'on retrouve dans de nombreux ballets. Bien que son origine soit populaire (16ème siècle), cette danse simple à trois temps est devenue raffinée.

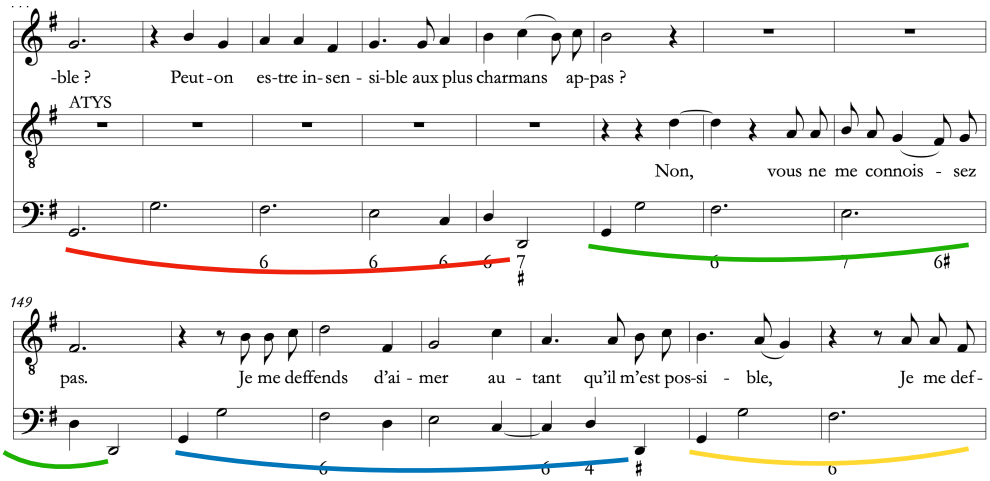


Exemple 3, la chaconne (ou la passacaille)

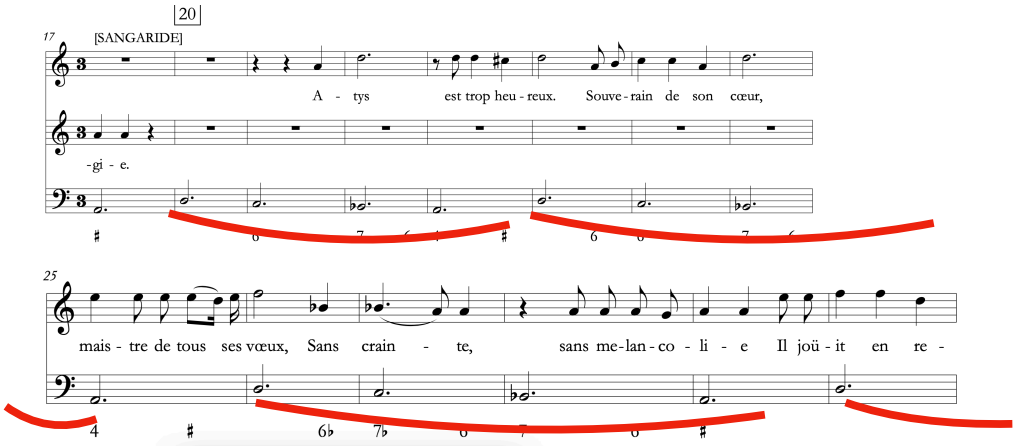
La chaconne est une danse à trois temps d'origine espagnole. La particularité est principalement visible à la basse: un thème tourne en boucle en formant généralement une ligne mélodique descendante. Ce procédé se nomme « basse obstinée » (ostinato en italien) ou basse contrainte. Lully utilise la chaconne pour marquer, par la lenteur, la solennité du moment, et donner au chant une très grande expressivité comme par exemple dans le duo l'acte I:

Exemple A : chaconne, duo Sangaride et Atys, acte 1, p.54

Sangaride déplore le coeur insensible d'Atys, et Atys, bouleversé devant tant de charme, avoue que lui aussi peut aimer. Les traits de couleurs marquent l'ostinato.

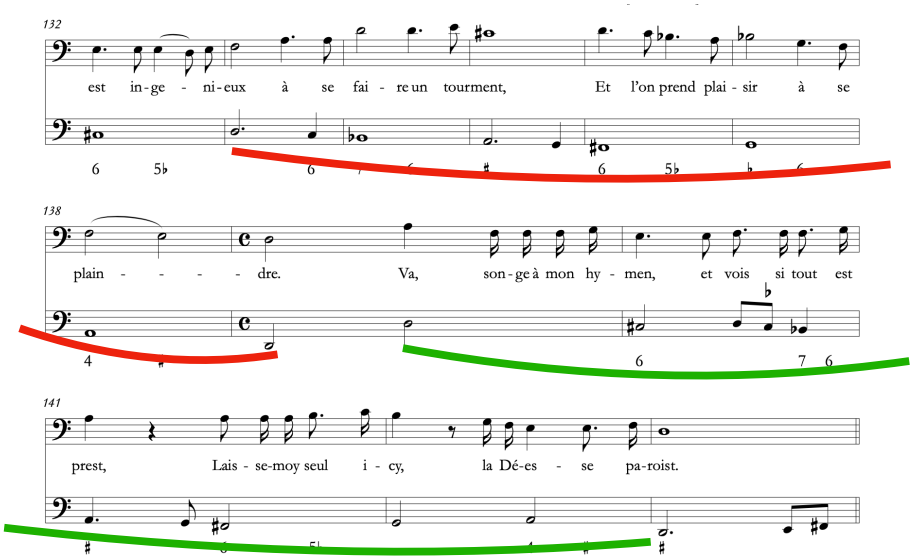


Exemple B : chaconne, air de Sangaride, acte 1, scène 4, p. 56
Sangaride expose son chagrin face au caractère volage d'Atys (c'est un quiproquo, car il ne l'est pas du tout). Les traits rouges marquent l'ostinato. Constitué de quatre notes descendantes dans la tonalité de ré mineur, il apporte une charge émotionnelle révélant les souffrances de Sangaride. Cette figure mélodique descendante est consciemment choisie par Lully car c'est une figure de rhétorique musicale connue, issue de la rhétorique grecque nommée la *catabasis* (élément mélodique descendant , souvent associé à une idée dépressive ou à la mort).



Exemple 4, la basse obstinée
La présence de la basse obstinée, dans certain contexte, suffit à évoquer le caractère solennel et grave de la chaconne, donnant ainsi à la musique beaucoup d'expressivité. Mais, la musique ne s'enferme pas pour autant dans un rythme à trois temps propre à cette danse. Par extension, on peut nommer « passacaille » toute apparition d'une basse obstinée comme par exemple :

Air de Célénus, acte 2, scène 1, p. 125

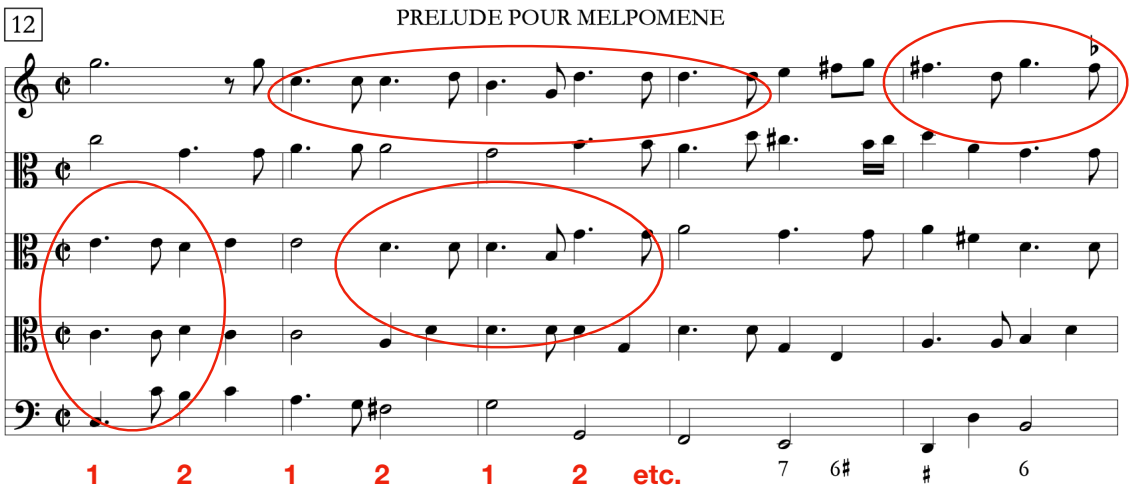


L'effondrement du dessin mélodique dans la gamme de ré mineur (cf. la catabasis), le caractère obstiné de la basse et les nombreux chromatismes chargent la musique d'un caractère rempli de tristesse et de désespoir.

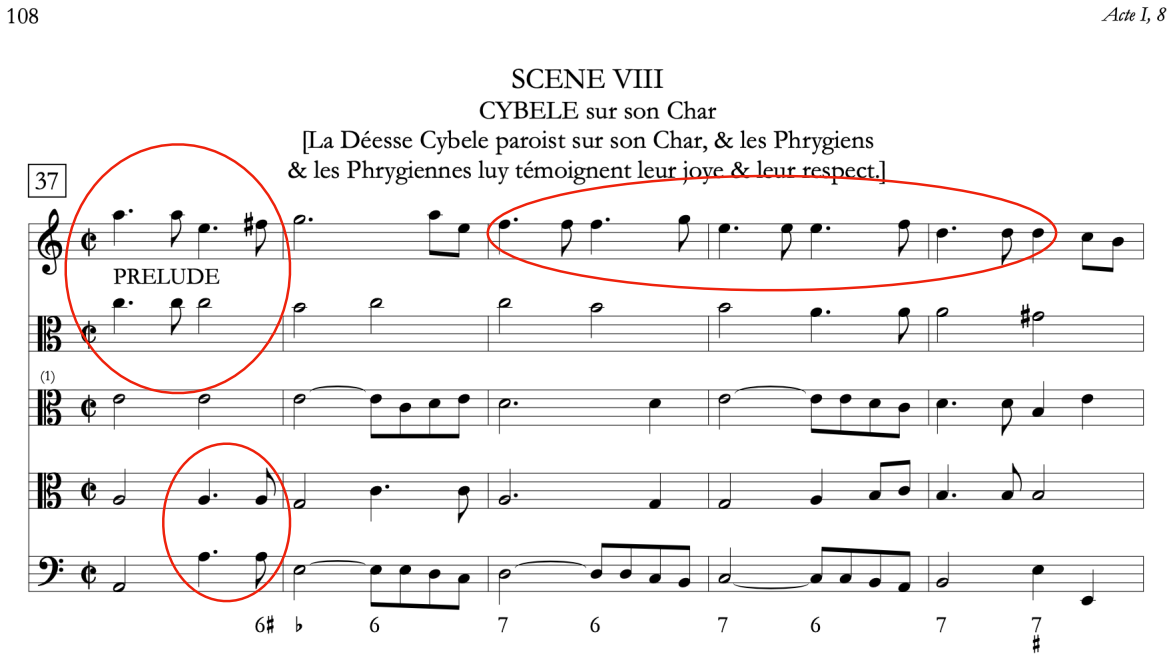
Exemple 5, la marche

La marche possède un rythme accentué et binaire (à deux temps). Elle a été introduite dans le ballet grâce à Lully. Stylisée, elle est un élément important car elle permet d'accompagner entrées, déplacements ou sorties des solistes, choristes ou danseurs sur la scène.

Exemple A : l'entrée de Melpomène, prologue, p. 25
Lully donne un caractère majestueux à la marche de Melpomène (muse de la Tragédie) grâce aux rythmes pointés **(ronds rouges)** utilisés dans l'ouverture à la française. Il marque ainsi le haut rang du personnage en lui servant une musique de caractère royale.



Exemple B : l'entrée de Cybèle, acte I, scène 8
Lully donne le même caractère majestueux à la marche de Cybèle marquant ainsi son entrée et son rang divin.



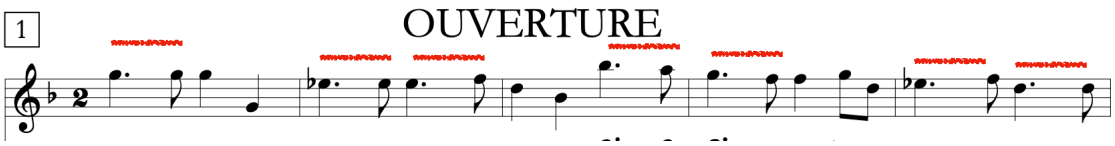
Principales caractéristiques de « l'opéra français »

La recherche d'un art lyrique français nécessitait une appellation spécifiquement française. L'opéra sous Louis XIV et sous la plume de Lully prit le nom de **Tragédie lyrique**. S'appuyant sur le modèle de la tragédie grecque, elle mélange chant, choeur et danse, et reprend sa structure composée d'un prologue (indépendant) et de cinq actes.

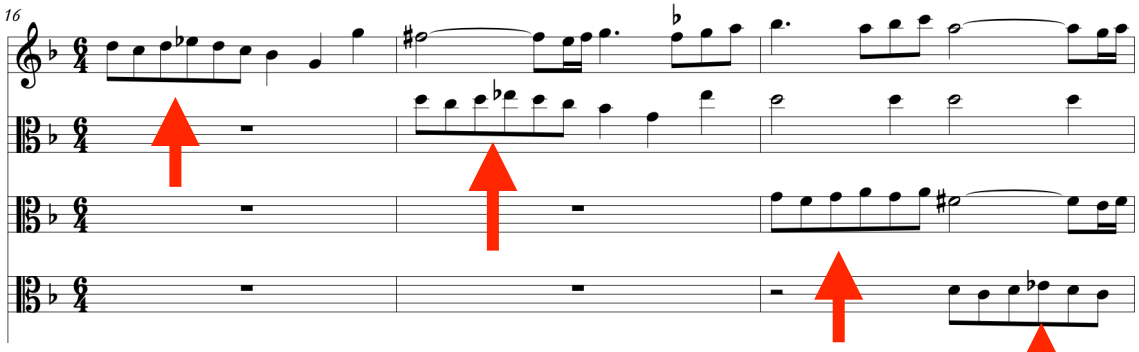
De même que dans la tragédie grecque où chaque acte était rythmé par l'alternance entre l'épisode et le stasimon, la tragédie lyrique de Lully propose une alternance entre la **tragédie** (le texte de l'action) et le **divertissement** (une parenthèse scénique qui met l'action principale en pause). Voyons grâce à ces quelques exemples, comment Lully met en musique ces deux parties opposées mais complémentaires et quelles sont les spécificités de « l'opéra français ».

Exemple 6 : l'ouverture à la française
Atys débute par une ouverture instrumentale nommée « ouverture à la française ». Alors que les italiens proposent une ouverture tripartite : vif-lent-vif, Lully, invente et impose une forme beaucoup plus riche qui rayonnera dans toute l'Europe jusqu'à la période classique. Egalement tripartite, l'ouverture à la française propose avec une alternance lent-vif-lent (ABA'). Les mouvements lents sont caractérisés par un rythme pointé et le mouvement vif par un style fugué tel que sur les exemples ci-dessous :

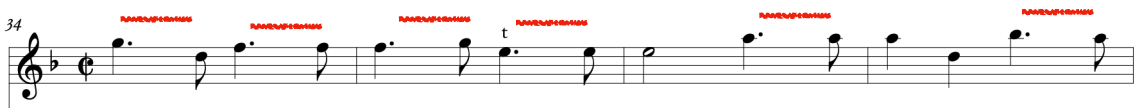
Partie A



Partie B



Partie A'



Traits rouges (A et A') : les rythmes pointés donnent éclat et noblesse à la musique suggérant la marche du roi qui entre en scène majestueusement.

Flèches rouges : les flèches rouges indiquent une formule mélodique qui passe par imitation de voix en voix. Ce procédé se rattache à l'écriture fuguée (« fuga » : fuir) : l'auditeur a la sensation que le thème fuit d'une voix à l'autre. La partie B, grâce à ce style fugué (motifs fuyants et rapides), apporte un riche contraste avec les rythmes pointés des parties A et A' (encrés et lents).

Tragédie et divertissement

I) La Tragédie

Une des grandes spécificités du style français qu'impose Lully dans la tragédie lyrique se loge dans l'alternance permanente entre trois modes d'écriture : **récitatif mélodieux, petit air et air**. Les frontières entre ces modes ne sont pas clairement définies et l'oreille de l'auditeur doit s'habituer à ces changements permanents.

Lully, supprime l'alternance systématique récitatif/air utilisée par les italiens et concentre l'expressivité du chant dans le récitatif et ses formes variées. La composition musicale est assujettie au texte de la tragédie et selon les émotions ou la gravité du texte, Lully choisit un des modes d'écriture.

Dans tous les cas, récitatif mélodieux, petit air et air sont chantés avec la même vocalité, c'est à dire à pleine voix, et l'absence de repères, marquant le passage de l'un à l'autre, représente toute la subtilité stylistique de la tragédie lyrique.

Nb : en Italie, le récitatif a été inventé pour faire avancer l'action. Le rythme et la mélodie imitent les intonations de la voix parlée: la ligne vocale n'est pas développée et la voix n'est pas déployée avec tout son potentiel. Il est souvent « secco » (sec) c'est à dire accompagné par un clavecin et la séparation avec l'air qu'il introduit est très marquée. L'air, qui exprime les sentiments du personnage, est accompagné par tout l'orchestre et fait briller la voix grâce à des fioritures rapides et impressionnantes.

Exemple 7 : alternance des modes d'écriture

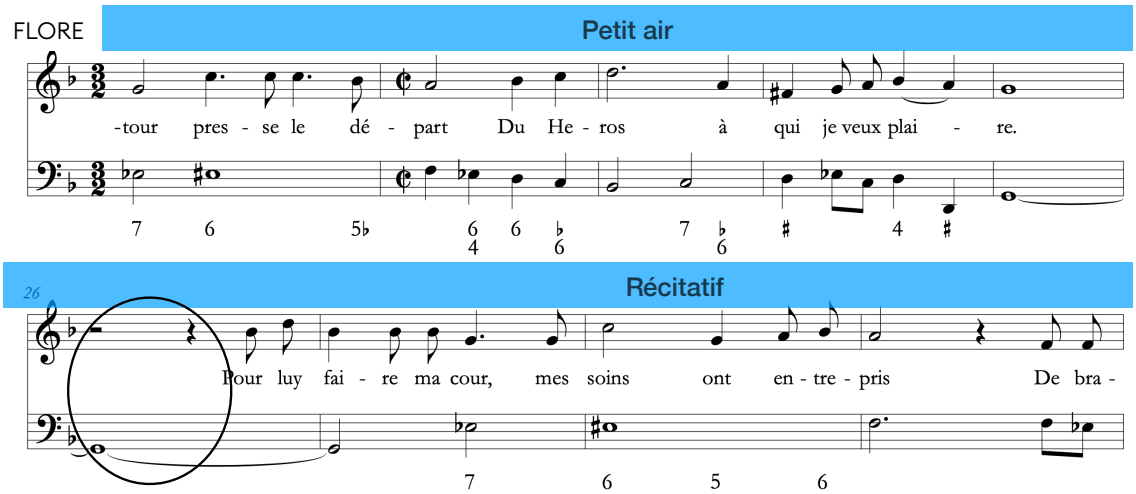
Voici plusieurs extraits avec un jeu de police d'écriture visant à illustrer les changements rapides de modes d'écriture évoqués plus haut. La plupart du temps on observe sur la partition, qu'il n'y a aucune séparation et que le flot musical est continu.

Gras = récitatif mélodieux
Italique = petit air

A) Prologue, p.21, Le Temps et Flore

Le Temps
.....tout est glacé dans les champs,
d' où vient que Flore
devance le printemps ?

Flore
Quand j' attends les beaux jours, je viens toujours trop tard,
plus le printemps s' avance, et plus il m' est contraire ;
son retour presse le départ du héros à qui je veux plaire.
Pour lui faire ma cour, mes soins ont entrepris de braver désormais l' hiver le plus terrible...



Rond : à part ce silence dans la mesure 26, la fin du petit air et le retour au récitatif mélodieux s'effectue là encore sans discontinuité. Et c'est avec le même principe que Lully ne marquera pas non plus les transitions entre solo, duo et choeur dans une même scène.

Enfin, Lully respecte la prosodie de la langue française lorsqu'il met en musique le texte car il souhaite rester très proche du style de la déclamation théâtrale et donc du théâtre grec antique.

II) le divertissement

Tout comme dans la tragédie grecque où chaque acte était rythmé par l'alternance entre l'épisode et le stasimon, la tragédie lyrique de Lully alterne le texte de l'action (la tragédie) avec une parenthèse scénique qui met l'action principale en pause (le divertissement).

Libéré des contraintes de la narration du texte de la tragédie, les divertissements sont les lieux où Lully exprime dans sa musique tout l'étendue de son talent, utilise tout l'orchestre, (en pause pendant le style récitatif de l'action dramatique) et ajoute ainsi des scènes extraordinaires qui émerveillaient le public (tempêtes, sommeil, magie, etc.).

Observons comment Lully met en musique l'un de ces divertissements en évoquant la scène du « sommeil d'Atys », de l'acte III, scène 4.

Pour lui déclarer son amour, la déesse Cybèle ne peut se contenter de paroles ou d'une simple déclaration : la déesse manifeste ses sentiments amoureux à Atys par l'entremise de songes agréables et funestes.

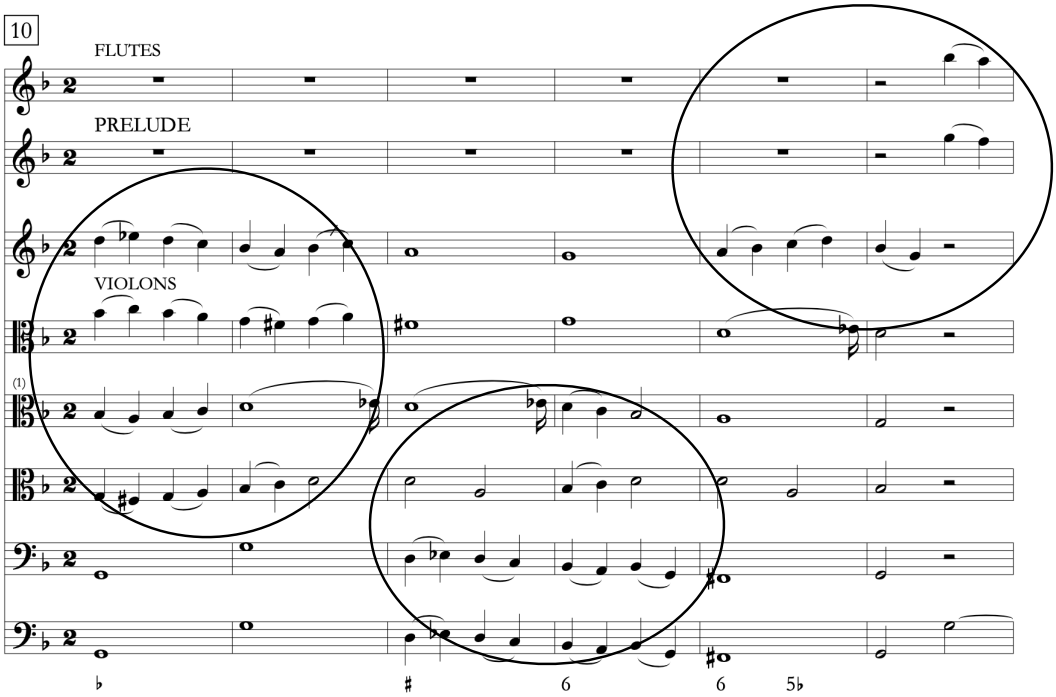
Didascalie : Le théâtre change et représente un antre entouré de pavots et de ruisseaux, où le dieu du sommeil se vient rendre accompagné des songes agréables et funestes. Atys dormant.

Exemple 8, Prélude
La scène du songe d'Atys débute par un Prélude orchestral. Lully habille cette séquence de sonorité douce et délicate, pour cela, le clavecin disparait du continuo pour laisser la place à l'orgue positif (petit orgue) et des violons et des flûtes aux sonorités feutrées complètent l'orchestration afin de créer une atmosphère enveloppante:

Exemple 8, Prélude de la scène du Sommeil d'Atys, acte III, scène 4

SCENE IV
[Le Theatre change & represente un Antre
entouré de Pavots & de Ruisseaux,
où le le Dieu du Sommeil se vient rendre accompagné
des Songes agreables & funestes.

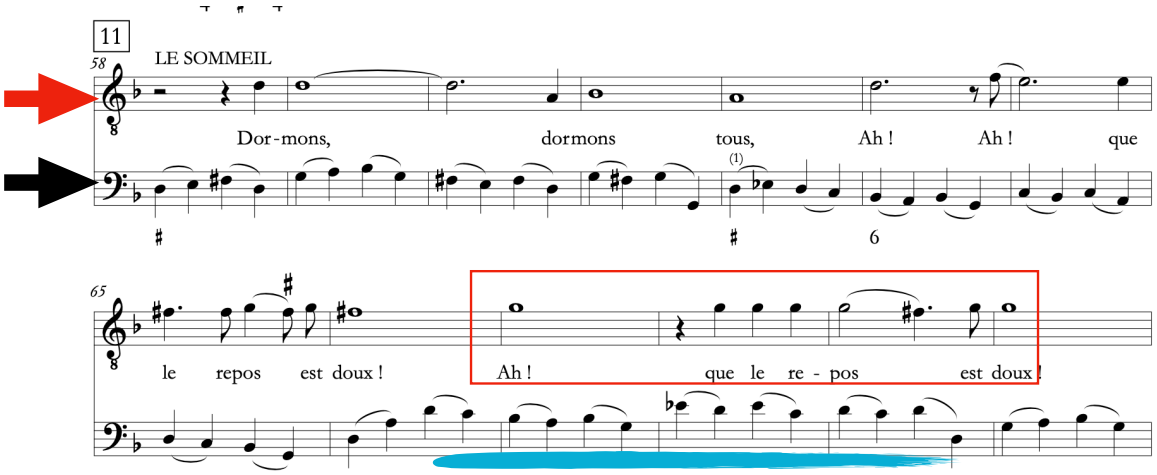
LE SOMMEIL
[ATYS dormant. MORPHÉE,
PHOBETOR, PHANTASE,
les Songes agreables. Les Songes funestes.(...).
Deux Songes joüants de la Violle.(...).
Deux Songes joüants du Theorbe.(...).
Six Songes joüants de la Flutte.(...).
Douze Songes funestes chantants.(...).
Seize Songes agreables & funestes dançans [:]
Huit Songes agreables dançants.(...).
Huit Songes funestes dançants.(...).]



Dans une écriture simple, une procession de noires passe de voix en voix par imitation, créant un mouvement perpétuel pendant toute cette évocation de l'endormissement et du songe agréable. Ces lignes mélodiques délicatement courbées composent un bercement continu qui plonge Atys dans un sommeil heureux et dans une atmosphère propice au message d'amour que Cybèle fera délivrer par ses émissaires.

Exemple 9, le chant du Sommeil
Lully pose dans ce tissu orchestral le chant du Sommeil :

Le Sommeil
Dormons, dormons tous ; ah que le repos est doux !
Morphée
Régnez, divin sommeil, régnez sur tout le monde, répandez vos pavots les plus assoupissants ;



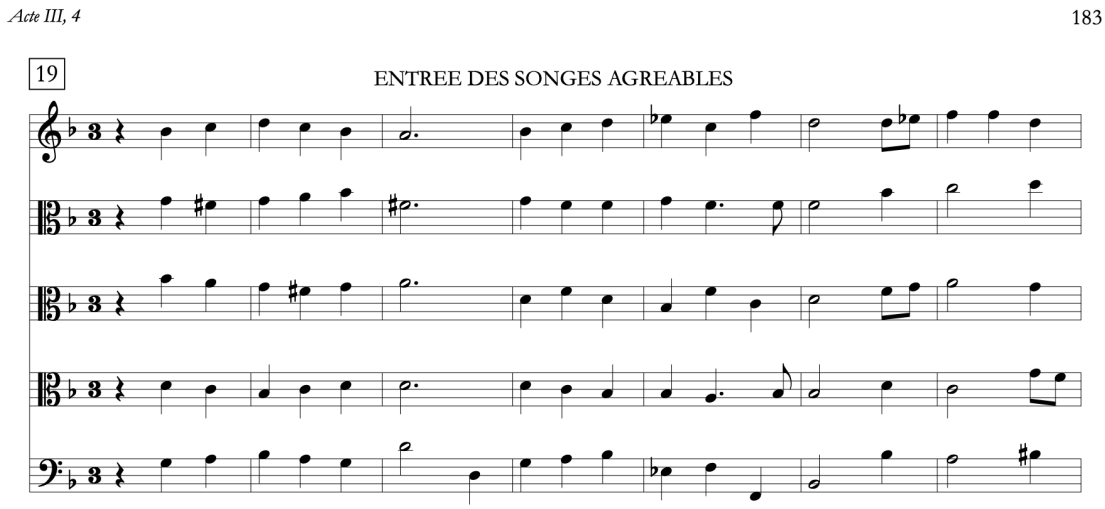
Flèches rouges: L'évocation du sommeil continu par le choix d'un chant constitué de valeurs longues suggérant la suspension du temps. L'apogée musicale est placée sur cette série de sol dans le registre aigu (carré rouge) car la voix peut dans cette zone mixer le son et donner une couleur éthérée.

Zone bleue : la basse rejoint la voix dans le registre aigu. Le son, en s'allégeant, complète l'image sonore du mot « doux » évoqué dans le texte.

Flèches noires: le mouvement perpétuel des noires aperçues dans le prélude poursuit son bercement.

Exemple 10 : Entrée des songes agréables

Le divertissement se poursuit par l'entrée des songes agréables. Cette entrée, comme toutes les autres dans cette oeuvre, est dansée. Lully écrit pour les danseurs un menuet (danse à trois temps) aux mélodies chantantes.



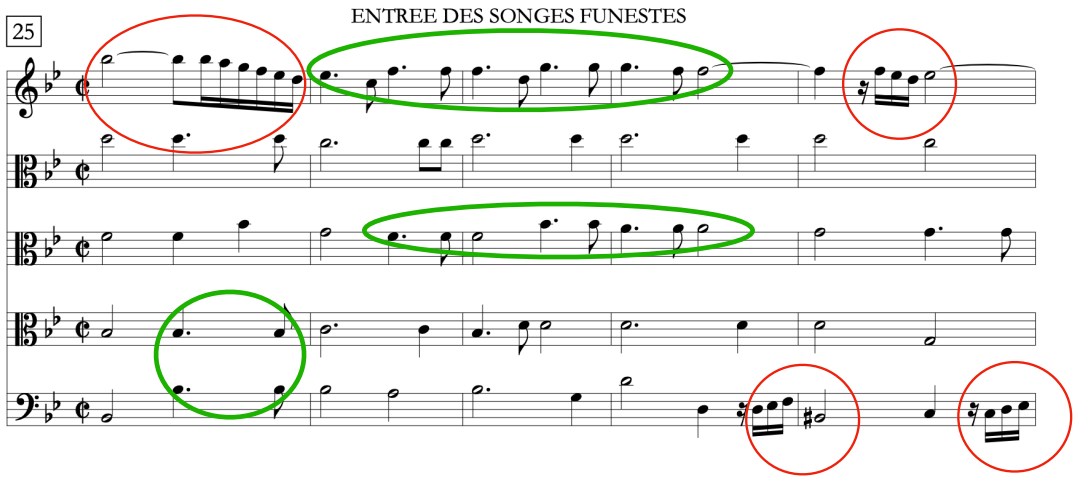
Exemple 11, entrée des songes funestes
Le message délivré par les songes agréables ont pour but de révéler à Atys le bonheur à espérer de l'amour de Cybèle, non sans y répondre d'abord par la réciprocité : « Mais souviens-toi que la beauté, quand elle est immortelle, demande la fidélité d' un amour éternelle. »

Les songes funestes quand a eux le menacent de la vengeance de Cybèle, s'il ne l'aime pas avec fidélité.

Un Songe Funeste
Garde-toi d' offenser un amour glorieux, c' est pour toi que Cybele abandonne les cieux
ne trahis point son espérance.

Pour mette en musique ce texte et cette scène Lully change d'atmosphère et inverse les procédés d'écriture :

L'orchestre déploie toute sa puissance. La colère est suggérée par une écriture nerveuse faite de cascades ou de courtes figures de doubles-croches rapides **(ronds rouges)** et de rythmes pointés exécutés à vive allure **(ronds verts)**.

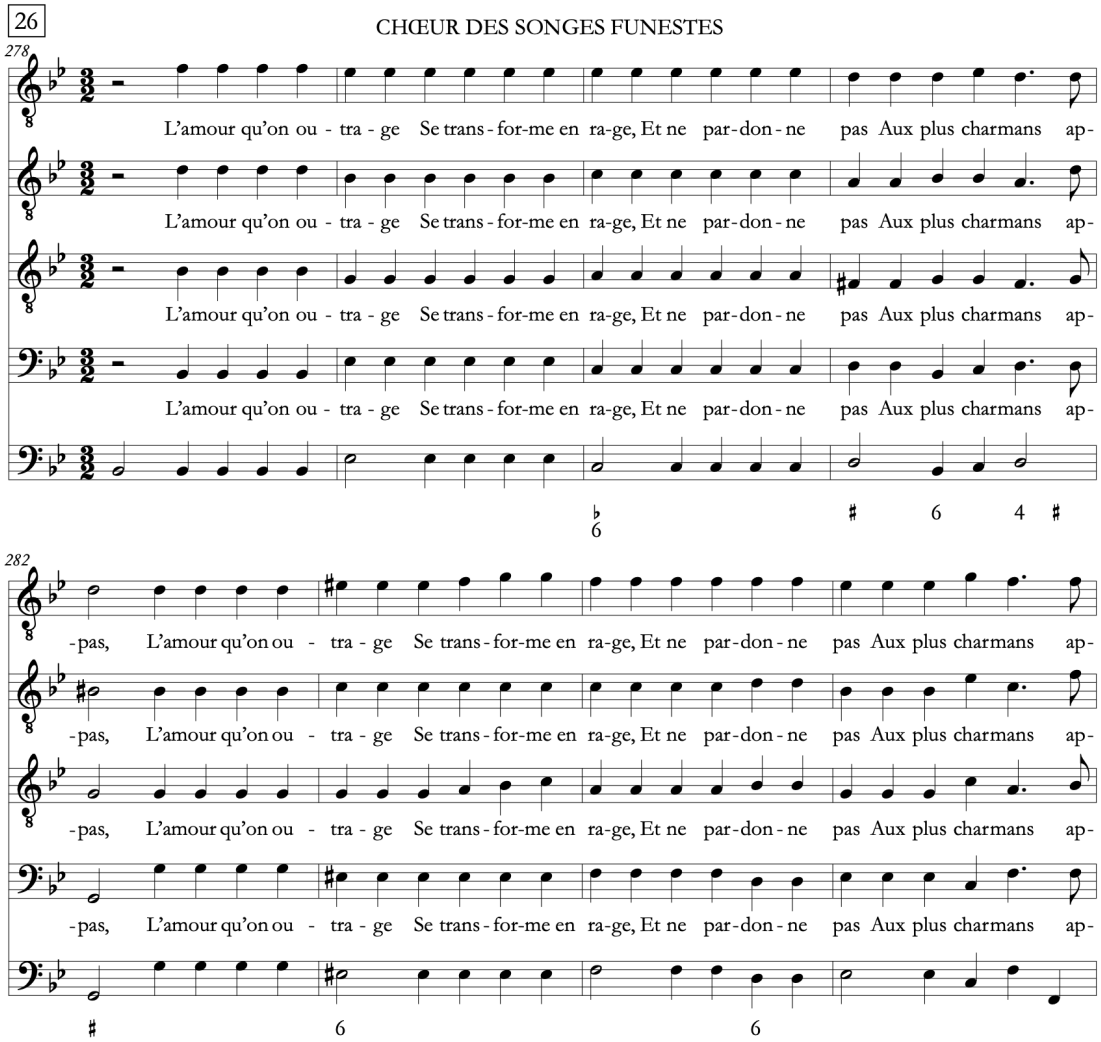


Exemple 12, Choeurs des songes funestes
Pour épouvanter Atys, c'est le choeur au grand complet qui vient le menacer :

Choeur De Songes Funestes
l' amour qu' on outrage se transforme en rage, et ne pardonne pas aux plus charmants appas. Si tu n' aimes point Cybele d' une amour fidèle, malheureux, que tu souffriras !

Dans la Tragédie grecque, le chœur était un groupe de personnes qui s'expriment d'une seule voix en scandant les vers sur un même rythme. D'après la rhétorique classique (Aristote) cette forme d'écriture prend le nom de « noema » : l'écriture est homorythmique, c'est à dire la forme la plus élémentaire du contrepoint car toutes les voix déroulent simultanément les mêmes valeurs rythmiques.

De manière générale, toutes les apparitions du choeur dans Atys, adopte se principe d'écriture. L'absence de contrepoint dans la polyphonie du choeur souligne là encore sa volonté de Lully de conserver Atys proche du théâtre et de la tragédie grecque.



Dans cet exemple, on peut voir comment la figure de rhétorique musicale (noema) permet de scander le texte d'une seule et même voix avec puissance. L'orchestre vient doubler et renforcer les voix. L'effet est effrayant si bien que dans la didascalie il est écrit : « Atys épouvanté par les songes funestes, se réveille en sursaut. »