

Atys de Niccolò PICCINNI - I - La part de Marmontel (1780 ARdM - 2012 Bouffes du Nord)

Dans une salle à peu près complètement vide (à part le parterre, de plus exigu, le théâtre n'était quasiment pas rempli, on devait être quelque part entre le quart et le tiers de la jauge, même les couloirs étaient déserts), le Théâtre des Bouffes du Nord programmait une production de la désormais rituelle association CMBV / Bru Zane, autour de la dernière relecture de l'*Atys* de Quinault. Un document passionnant.

On peut lire un commentaire sur l'œuvre de Quinault & Lully [ici](#).

1. Niccolò Piccinni (1728-1800) en France

Originaire de Bari, Piccinni se fait d'abord, comme il est d'usage, un nom en Italie, à Naples, puis à Rome. L'ambassadeur du royaume de Naples en France l'invite à rejoindre Paris en 1776, sur impulsion de la reine Marie-Antoinette, dont il devient le professeur de chant. Sa carrière est alors déjà faite en Italie, avec des dizaines d'opéras bien accueillis dans les différents temples lyriques italiens : Fiorentini, Nuovo, San Carlo et Pergola à Naples ; Argentina, Valle, Dame, Capranica à Rome ; et Turin, Bologne, Milan, Venise, Modène... Ce à quoi il faut ajouter des commandes pour des capitales européennes comme Dresde ou Lisbonne.

Néanmoins, son succès commence à pâtir à Rome de ceux de son ancien élève Pasquale Anfossi, et le prestige (assez singulier en Europe) de la Cour parisienne est alors tout indiqué pour relancer sa carrière.

On décrit régulièrement sa « rivalité » (comme très souvent, plus une rivalité des admirateurs que des compositeurs eux-mêmes) avec Gluck comme une seconde Querelle des Bouffons, où Piccinni tiendrait le rôle (forcément) de l'italien partisan de la jolie musique contre Gluck, défenseur d'un texte fort.

Il est possible qu'à l'époque le contraste ait existé, car Piccinni dispose en effet d'une **veine mélodique plus conjointe, moins accidentée que Gluck** ; mais en regardant les partitions, néanmoins, il apparaît que la différence entre les deux est une affaire de nuance, et certainement pas d'opposition. Gluck paraît peut-être, vu de loin, plus sombre et intransigeant avec ses drames, mais la comparaison des relectures de Quinault de chacun ne me paraît pas à l'avantage du germanique. Tous deux répondent tout simplement à un changement du goût dans la tragédie en musique, au même titre que l'ont fait (J.-Ch.) Bach, Grétry, Sacchini ou Salieri.

Et à mon sens, malgré ces différences, les deux compositeurs œuvrent dans la même direction de l'histoire musicale : la *querelle des gluckistes et des piccinnistes* ne me paraît pas soulever des enjeux aussi contradictoires et fondamentaux que la précédente controverse.

Dans ces drames, l'épure prévaut, avec la **disparition des lignes courbes**, une **simplification rythmique** (on préfère désormais la symétrie à la danse). C'est aussi le temps d'une domination absolue d'un mode majeur très lumineux (et naïf à nos oreilles d'aujourd'hui), même pour exprimer les tourments les plus amers - en parfaite concordance avec l'image que la postérité a donné de la Cour de Marie-Antoinette, d'une gaîté qui paraît naïve et superficielle, et par ailleurs sans rapport avec la réalité du monde. Et pourtant, à l'opposé, on n'a jamais autant aimé les grands récitatifs dramatiques violents.

Malgré les explorations de partitions, je n'arrive pas bien à situer "qui" impose ce style. Manifestement Gluck, vu les dates, mais Gluck demeure un peu à part, moins sensible au majeur, et beaucoup moins éloquent que Piccinni ou Salieri dans le récitatif (oui, contrairement à l'image qu'on en a) - il semble que pour lui, le récitatif demeurait pour partie une couture inférieure aux "numéros", un peu comme en Italie, même s'ils sont chez lui infiniment plus écrits et intéressants. Ce style galant et violent à la fois, commun à Piccinni, Grétry, Sacchini, Salieri, Catel, compositeurs chez qui l'on

retrouve quasiment les mêmes formules dans le récitatif (sauf Sacchini, le plus faible de tous ceux-là), d'où vient-il ? Peut-être justement de Piccinni, mais je n'ai pas de réponse.

2. Jean-François Marmontel et la dernière révision d'*Atys*

Il est **de tradition** pendant tout le XVIII^e siècle **de reprendre les livrets admirés du Grand Siècle**, et en particulier ceux de Quinault. Au début, en conservant le récitatif de Lully (toujours considéré comme une référence) et en récrivant les divertissements selon l'évolution des goûts du public. Puis on récrit totalement la musique (Gluck pour *Armide*, 1777), on coupe le texte pour le réorganiser en moins d'actes (Jean-Christien Bach pour *Amadis de Gaule*, 1779), et on finit par rectifier les vers et ajouter le texte d'ariettes (Piccinni et Marmontel pour *Roland*, 1778, et *Atys*, 1780).

On a donc mis assez longtemps pour oser amender profondément le livret original, peu ou prou un siècle, ce qui est assez exceptionnel en un temps où l'on n'avait pas du tout le même culte pour la conservation qu'on observe aujourd'hui.

Marmontel coupe donc dans le texte de Quinault, amende quelques vers, et développe les états d'âme des personnages.

Un exemple peut nous servir de point de départ concret. La scène avec Celænus condense, dans l'adaptation Bru Zane & Cercle de l'Harmonie qui était présentée ces 23 et 24 septembre à Venise et Paris, les doutes du roi au II et son soulagement trompeur au III (chez Quinault en II et IV). On peut percevoir assez clairement dans ces extraits à quels niveaux agit Marmontel. Illustration.

Quinault 1676	refonte Marmontel 1780
II,1 CELÆNUS Son trouble m'a surpris. Elle t'ouvre son âme ; N'y découvres-tu point quelque secrette flâme ? Quelque Rival caché ? ATYS Seigneur, que dites-vous ? CELÆNUS Le seul nom de rival allume mon courroux. J'ay bien peur que le Ciel n'ait pû voir sans envie Le bonheur de ma vie, Et si j'estois aimé mon sort seroit plus doux. Ne t'estonnes point tant de voir la jalousie Dont mon ame est saisie, On ne peut bien aimer sans estre un peu jaloux. ATYS Seigneur, soyez content, que rien ne vous allarme ; L'Hymen va vous donner la Beauté qui vous charme, Vous serez son heureux espoux. CELÆNUS Tu peux me rassurer, Atys, je te veux croire, C'est son cœur que je veux avoir, Dy-moy s'il est mon mon pouvoir ?	II,2 [1] CELÆNUS Sangaride gémit ! ... [2] Elle t'ouvre son âme ; N'y découvres-tu point quelque secrète flamme ? Quelque rival caché ? ATYS Seigneur, que dites-vous ? CELÆNUS Le seul nom de rival allume mon courroux. [3] Atys, rassure-moi ; je consens à te croire. [4] C'est son cœur que je veux avoir, Dis-moi s'il est en mon pouvoir.

ATYS

Son cœur suit avec soin le Devoir & la Gloire,
Et vous avez pour vous la Gloire & le Devoir.

CELÆNUS

Ne me déguise point ce que tu peux connaître,
Si j'ay ce que j'aime en ce jour
L'Hymen seul m'en rend-t'il le maistre ?
La Gloire & le Devoir auront tout fait, peut-estre,
Et ne laissent pour moy rien à faire à l'Amour.

ATYS

Vous aimez d'un amour trop delicat, trop tendre.

CELÆNUS

L'indifferent Atys ne le sçauroit comprendre.

IV,3

CELÆNUS

Votre cœur se trouble, il soûpire.

SANGARIDE

Expliquez en vostre faveur
Tout ce que vous voyez de trouble dans mon cœur.

CELÆNUS

Rien ne m'allarme plus, Atys, ma crainte est vaine,
Mon amour touche enfin le cœur de la Beauté
Dont je suis enchanté :
Toy qui fus tesmoin de ma peine,
Cher Atys, sois tesmoin de ma félicité.
Peux-tu la concerver ? non, il faut que l'on aime,
Pour juger des douceurs de mon bonheur extremes.
Mais, près de voir combler mes voeux,
Que les moments sont longs pour mon coeur amoureux !
Vos Parents tardent trop, je veux aller moy-mesme
Les presser de me rendre heureux.

ATYS

Son cœur suit avec soin le devoir et la gloire,
Et vous avez pour vous la gloire et le devoir.

CELÆNUS

Ne me déguise point ce que tu peux connaître,
Me suis-je en vain flatté d'un plus tendre retour ? [5]

La gloire et le devoir auront tout fait peut-être ;
Et ne laissent pour moi rien à faire à l'amour. [6]

ATYS

Vous aimez d'un amour trop délicat, trop tendre.

CELÆNUS

L'indifférent Atys ne le saurait comprendre.

[Pour les besoins de la coupure, l'arrangement du concert a été réalisé en intégrant l'air de Celænus, à l'acte III, directement ici, avant d'autres épisodes qui ont été conservés (échanges entre Cybèle et Atys après le Songe). Même chez Marmontel, le Roi quitte donc Atys avec des troubles non élucidés]

III,2

[Evidemment, Marmontel ne conserve pas la dispute semi-comique entre Sangaride et le Roi, remplacé par deux répliques très plates : « Ah ! Ce n'est pas assez. » – « Que puis-je encor vous dire ? ».]

CELÆNUS

Votre cœur se trouble, il soupire.

SANGARIDE

Expliquez en votre faveur
Tout ce que vous voyez de trouble dans mon cœur.

CELÆNUS

Rien ne m'alarme plus, Atys, ma crainte est vaine,
Mon amour touche enfin le cœur de la Beauté
Dont je suis enchanté :
Toi qui fus témoin de ma peine,
Cher Atys, sois témoin de ma félicité.

[air]

Je vais posséder Sangaride !
Ah ! Qui fut jamais plus heureux ?
Sa bouche innocente et timide
A daigné répondre à mes vœux.

J'ai lu mon destin dans ses yeux ;
Un soupir a trahi son âme.
Dans ce moment délicieux,
J'ai senti redoubler ma flamme ;
Dans ses regards j'ai vu les cieux.

	Je vais posséder Sangaride ! Ah ! Qui fut jamais plus heureux ? Sa bouche innocente et timide A daigné répondre à mes vœux. [7]
--	--

Notes :

[1] Dans **sa refonte en trois actes**, Marmontel place l'entretien-aveu de Cybèle avec Mélisse (en II,3 chez Quinault) au début de son acte II, d'où le décalage. Les actes I et II sont ainsi fusionnés (I, amour et promotion d'Atys), de même pour les actes III et IV (II, amour de Cybèle, amour de Celænus, le songe, l'hyménée), l'acte V demeurant pour le dénouement (III).

Cela entraîne, au passage, l'aveu de Cybèle à sa confidente avant celui de Celænus à Atys.

[4], [6] **Marmontel ajuste la grammaire désuète** (le pronom COD « te » se place désormais avant le verbe à l'infinitif qu'il complète et non plus avant le verbe conjugué comme dans la langue classique), mais alors qu'elle demeure intelligible et élégante, il aplatit considérablement le vers de Quinault (4).

Plus intéressant, on remarque la suppression des majuscules allégoriques (6). Et en effet, toutes les modifications de Marmontel tendent à rendre (comme le font l'ensemble des poètes dramatiques de son époque, que ce soit pour chanter ou parler) plus terriennes les aventures de leurs héros. Rien que le lexique qu'ajoute Marmontel **modifie considérablement le climat général, bien plus tendre**. Il y est davantage question du *sentiment* que des déchirements de valeurs contraires ; d'une histoire édifiante sur la rage des passions amoureuses, atteignant les plus hauts degrés de la trahison et du crime, on se trouve plongé dans une intrigue considérablement plus centrée sur les affects amoureux standards (espoir, dépit, jalousie, exultation, désespoir...).

Il est assez intéressant d'observer comment les ruptures qu'on décrit dans les histoires de la Musique ou de la Littérature s'incarnent, dans le détail, dans une succession de dégradés assez fins. En réutilisant un poème dramatique Grand Siècle, et en le traitant avec une économie et un vocabulaire du second XVIIIe, on s'aperçoit que la dégradation du crédit envers les superstitions, l'exaltation de la mesure humaine et de la subjectivité individuelle nous dressent en somme un pont tout naturel vers le romantisme.

Il est vrai que le lien est particulièrement aisé à opérer pour *Atys*, qui demeure une pièce tout à fait singulière, où la violence des passions, le goût du démonstratif et la force. Les duos amoureux sont du pur classicisme, mais la catastrophe convient assez bien au goût romantique, n'était le merveilleux que Marmontel se fait déjà un devoir de contraindre à une expression minimale (Cybèle devenant une sorte de Princesse de Bouillon... à plus forte raison dans l'incarnation de Marie Kalinine, si j'osais).

[2], [5] La langue de Marmontel accentue, avec des formules très loin de l'élégance altière des originaux, cette impression d'amours pastorales. Plus encore, **quelque chose de la réserve de ses personnages** (le maintien de la Cour n'étant plus tout à fait semblable) **a disparu**.

En 1676, Sangaride laisse percevoir des signes imperceptibles d'émotion (« son trouble m'a surpris ») ; en 1780, elle verse des torrents de pleurs dans les antichambres (« Sangaride gémit ») (2).

De même, en 1676, on utilise toutes sortes de périphrases pour aborder l'authenticité du sentiment amoureux (« l'Hymen seul m'en rend-il le maître »), alors que Marmontel le dit, certes toujours avec une apparence de préciosité, mais de façon beaucoup plus directe : « Me suis-je en vain flatté d'un plus tendre retour ? ». Autrement dit, **chez Marmontel, l'amour devient le ressort unique de l'action et de la psychologie des personnages**. Même si la tragédie lyrique a toujours placé l'amour comme vainqueur des autres valeurs (contrairement à la tragédie déclamée qui donne le pas à l'honneur et à la politique), on se rend compte que, dans cette relecture d'*Atys* (et la remarque serait valable pour beaucoup de livrets du temps), toutes les questions de politique (le mariage nécessaire), de justice (les exigences de Cybèle), de transcendance (rôle des dieux,

suicide...) et même de culpabilité se trouvent singulièrement amoindries, comme gommées.

Tout cela va dans le même sens que la suppression des allégories (6) : *Atys* est devenu un drame humain quasiment quotidien, qui n'a **plus rien d'épique, d'extraordinaire ou d'exemplaire** ; simplement une histoire racontée, un divertissement.

[3], [7] Et **jusqu'à la psychologie amoureuse est simplifiée** : les hésitations éthiques de Celænus qui craint de forcer un cœur libre, et qui voisinent avec la jalousies, sont largement amputées (3), tandis que l'air ajouté ressasse les poncifs les plus éculés de l'ariette amoureuse (7). On pourrait citer chaque vers, chaque rime de cet air (au texte d'ariette)... et quelle trivialité, pour un souverain qui a souci de ne devoir son bonheur amoureux qu'à lui-même, de ne pas rêver plus haut que de « possession » à propos d'un objet aimé – pour ne rien dire des couples « heureux / vœux » et « âme / flamme ».

Toutes les interventions de Marmontel ne sont pas aussi abyssales, loin s'en faut, et il s'agit pourtant, contrairement aux apparences, d'un bon littérateur. Mais l'adjonction de ce texte à un poème aussi singulier et aussi paroxystique que *l'Atys* de Quinault montre bien comment **l'adaptation au goût du temps a prévalu sur toute considération des particularités du texte original**.

On pourrait comparer cela à une comédie musicale qui convoquerait la figure de *Faust* pour en faire un frustré qui, une fois bodybuildé, peut enfin, en lunettes noires et cylindrée dispendieuse, frimer auprès de jeunes plantes passablement dénudées. On a en quelque sorte le sentiment qu'il était possible d'actualiser les choses sans les rendre aussi tièdes – **Marmontel ne fait pas mieux ici que les librettistes et compositeurs du *seria***, qui mobilisent les plus grands mythes pour faire leur promotion, mais les traitent toujours de façon strictement identique dans les mots, la musique et la structure dramatique, que ce soient (fictifs, légendaires ou réels) Admète, Galathée, Scevola, Scipion, Roland de Roncevaux, Godefroy de Bouillon, Richard Ier ou Amadis !

Sans prétendre que les sujets n'étaient pas des prétextes à écrire une œuvre de son temps, la France se distinguait précisément par le soin apporté à ses livrets, et à l'intérêt que leur témoignait le public, parlant volontiers des opéras « de » Quinault ou Fontenelle.

Ailleurs, on rencontre d'autres platitudes, tel « Qu'on les amène ici ! », très inférieur à la qualité d'élocution et à la hauteur de vue qu'on est en droit d'attendre d'une déesse. Ou encore cette risible demande de pardon, qui permet certes de ménager un quatuor pour le compositeur, mais dont le contenu contrevient totalement à toutes les qualités du drame de Quinault : précisément, l'ingratitude du couple amoureux est reconnue par eux dès le début, et leur défense se montre assez succincte : « Pouvez-vous condamner / L'Amour qui nous anime ? / Si c'est un crime, / Quel crime est plus à pardonner ? », loin de cette imploration assez peu héroïque.

A noter aussi, contrairement à ce que faisait entendre la « version courte » donnée par le Cercle de l'Harmonie, l'œuvre se termine sur un chœur sombre (très bref : « Ô spectacle funeste / Où règnent l'horreur et l'effroi ») et simultanément, selon les voix « Ô spectacle funeste / Ô jour de douleur et d'effroi), comme [Sémiramis de Catel](#), dans la même lignée esthétique (1802).

--

On se trouve donc en présence d'un **développement des personnages**, en leur **ajoutant des délibérations** (alors qu'on ne fait le plus souvent que déduire leurs émotions de leurs actes et discours, chez Quinault) qui servent surtout à ménager des ariettes... mais qui ne vont que **dans le sens d'une standardisation de leurs psychologies**.

Les sous-entendus dans les relations entre personnages en sont aussi assez largement bannis.

Et d'une manière générale, **la transcendance** (aussi bien religieuse que morale) **disparaît des enjeux**, on aurait difficilement mieux illustré par l'opéra que le XVIIIe n'a plus le même rapport au sacré – et ce, jusque dans un livret qui est pourtant tout sauf un hymne grandiloquent à la Raison.

Pas très heureux, donc, mais l'armature de Quinault demeure, et la majeure partie de l'œuvre étant de sa main, le résultat reste convaincant.

Surtout que la musique est bonne. Mais j'y reviendrai plus tard, le sujet était suffisamment fascinant pour faire long sur le texte seul.

Atys de Niccolò PICCINNI - II - La musique de Piccinni (et de Chauvin)

3. La position de Piccinni

Suite de la première partie, [consacrée à la situation temporelle et à la refonte du livret](#). A nouveau avec des extraits sonores.

Comme signalé dans le [précédent épisode](#), Piccinni appartient à **cette génération qui fait entrer la tragédie en musique dans le style classique** : disparition du continuo (la basse est simplement tenue par les contrebasses, violoncelles et bassons, même si l'on peut avoir un clavecin dans l'orchestre), fin de l'alternance de l'instrumentarium (les récitatifs sont tous assurés par l'orchestre au même titre que les airs, et contiennent même quelquefois des effets d'orchestration), et d'une manière générale plus d'épure, un goût pour les formules symétriques ou « carrées », prédilection pour les tonalités majeures particulièrement lumineuses.

Il y aurait de quoi se répandre sur ces questions de transition, qui ne sont pas réellement notre sujet.

Piccinni se singularise vis-à-vis de Gluck par **un soin mélodique supérieur dans le récitatif** (et au contraire des airs plus conventionnels), mais comme on le soulignait, il est difficile d'entendre une véritable opposition, tant leur travail tire la tragédie chantée dans la même direction.

Extrait 5

4. Mise en forme piccinniste du livret

Par essence, cette nouvelle manière, et particulièrement chez Piccinni, Bach, Sacchini et Grétry (la chose est moins flagrante chez Gluck et Salieri), favorise les tonalités majeures et les expressions galantes. On entend donc très peu de mode mineur (qui en devient très saisissant, avantage du procédé), et en revanche quantité d'airs très galants, ornés et dansants comme s'il s'agissait de divertissements pastorales.

Cela nous fait retomber dans un **paradoxe** propre à ce temps : **en voulant créer un drame épuré**, les classiques **aboutissent** en réalité à **un résultat sonore** qui tient davantage, à nos oreilles contemporaines, des inclusions de divertissements italiens (comme dans *Médée* de Charpentier, *Le Carnaval de Venise* de Campra ou *Le Carnaval et la Folie* de Destouches) que du grand galbe dramatique du récitatif accompagné.

Quand cela se joint à des développements poétiques pas toujours heureux (on a [longuement observé](#) le cas de la plate exultation de Celænus), on peut évidemment considérer qu'*Atys* a été abîmé.

Pourtant, s'il est assez évident que cette refonte n'atteint pas le degré d'audace et la puissance dramatique de son modèle, l'œuvre ne manque pas de charmes, dans l'esthétique qui lui est propre.

A commencer par le récitatif : beaucoup de belles répliques sont peut-être un peu platement traitées, ou systématiquement servies sur **fond de trémolos** (le fait de condenser les moments les plus dramatiques en 1h10 rendait parfois presque cocasse l'omniprésence du procédé), et pourtant le **galbe des phrases** y est particulièrement beau. On est très loin des choses flasques et / ou sans

substance musicale qu'on peut trouver chez Sacchini ou Cherubini (qui sont plus proches, surtout le second, des italiens du type Mayr), et on peut même considérer que le soin et l'intérêt du récitatif dépasse assez considérablement les rectitudes de Gluck dans *Iphigénie en Aulide*, par exemple.

En termes d'inspiration, à défaut d'être profondément singulière (par rapport à la période, du moins : vu la faible diffusion des partitions et le petit nombre de productions, il est encore difficile de déterminer qui invente quoi !), la partition appartient plutôt à ce qui se fait de mieux dans la tragédie en musique de style classique. Même les airs, d'ordinaire un peu fades (même chez les grands Grétry...), se révèlent de belle facture, avec quelques sommets dès que Piccinni s'aventure dans le mode mineur, comme « Quel trouble agite mon cœur » qui exprime les remords d'Atys trahissant le Roi – interpolé ce soir-là avec l'air de Celænus (qui se déroule dans la partition à l'acte suivant), ce qui était plus logique dramatiquement vu ce qu'il restait du texte (exultation du Roi, puis remords d'Atys).

Extrait 3

5. Audaces

A cela s'ajoutaient des étrangetés. Outre Salieri et Catel dont il s'approche pour la qualité du récitatif, Piccinni, écrit, la même année qu'*Andromaque*, les mêmes types de **punctuations** méditatives **dans les récitatifs**, confiées aux **seuls bois**. Grétry les utilise généreusement, et toujours en relation avec la mélancolique d'Andromaque. Dans ces extraits d'*Atys*, on ne les entend que brièvement, mais considérant que quatre mois séparent les deux créations (février 1780 pour *Atys*, juin pour *Andromaque*), il est douteux que l'orchestration (qui dépend dans ce cas de la matière musicale) ait été changée si soudainement.

On est sur le chemin de la recherche de couleur orchestrale, au delà de quelques spécialisations (flûtes bucoliques, trompettes guerrières, trombones « sacrés », etc.), qui fait sa première apparition comme sujet principal de préoccupation – à ma connaissance – dans les *Variations orchestrales sur la Follia di Spagna* de Salieri (1815).

Qui a commencé ? Peut-être Piccinni dans son *Roland* des mêmes Quinault & Marmontel en 1778 ? Quelqu'un d'autre ? En tout cas, on n'entend rien de tel chez Grétry : rien dans les récitatifs de *Céphale et Procris* (1773, encore un livret de Marmontel), tout comme dans *Les Mariages Samnites* (1776, livret de Rosoi d'après Marmontel, décidément, pas étonnant qu'il ait eu autant d'ennemis) où il n'y a que des dialogues. Il n'est pas impossible du tout que le procédé ait été emprunté à quelqu'un d'autre encore, *a priori* pas un italien vu la prédominance, encore pour longtemps (jusqu'à Donizetti à peu près), du *recitativo secco* (basse continue ou clavier seuls). Mais quelqu'un désireux de produire un effet, comme Mozart dans le cimetière de *Don Giovanni* (accompagnement de trombones pour les paroles du Commandeur au milieu du récitatif), a toujours pu l'essayer, quelle que soit sa nationalité et son esthétique.

Bref, cette nouveauté qui avait frappé beaucoup de monde dans Grétry ne lui est vraisemblablement pas due ; en tout cas Piccinni n'a pas attendu la création d'*Andromaque* pour en faire usage !

Autre procédé, plus étrange encore, la **symphonie presque monteverdienne** utilisée comme prélude de l'acte II dans l'arrangement présenté par Bru Zane. En réalité, ce passage est tiré de la fin de l'acte I (cérémonie en l'honneur de Cybèle), mais après vérification de la partition, ce n'est pas une fantaisie, la musique est réellement celle-là. Très étonnant, son harmonie et même ses appuis rythmiques semblent de cent cinquante ans en décalage – et je n'ose croire qu'il puisse s'agir d'une goujate allusion à l'âge de la « mère des dieux ». En tout cas, ce moment a beaucoup de charme, et il étonne par sa disparité avec le reste du drame (très homogène esthétiquement).

Extrait 4

L'audace la plus spectaculaire se trouve dans **le chœur très étrange** « Atys, Atys lui-même / Fait périr ce qu'il aime », qui semble changer de mode au milieu de la phrase. La réduction Bru Zane fait le choix (étrange, et qui sonne étrange) de copier Lully en faisant chanter ce cœur *a cappella*. S'agit-il d'une façon de complaire au public qui attend cet instant ? En tout cas, sur la partition dont je dispose (et l'œuvre étant assez rapidement *tombée*, il n'y a jamais eu de révision...), l'orchestre est bel et bien présent, avec des mentions d'orchestration assez précises (seulement les bois, de la flûte au basson, clarinettes comprises), et en se taisant, il supprime de beaux mélismes qui produisent des effets d'écho.

J'éprouve donc quelque difficulté à juger de cet alliage timbral que personne de vivant n'a jamais entendu, mais tel qu'il était présenté, je trouvais que cette phrase musicale torturée qui arrive soudain au milieu d'un langage très dépouillé sonnait à la fois très artificiellement... et particulièrement laborieux, comme si un modeste tâcheron avait voulu se mettre, le temps d'une dizaine de mesures, sur son trente-et-un musical.

Disons que la tentative de mettre en relief ce moment très singulier de l'opéra de Lully, mais d'une façon alternative, était louable, à défaut d'avoir complètement abouti.

6. Le rapport à Lully

Il est évident que, globalement, le rapprochement des deux mises en musique, par delà les tempéraments musicaux et les contingences stylistiques de chacun, met en valeur (malgré un langage harmonique plus simple, pourtant) **la variété musicale, la violence émotionnelle et les qualités méditatives de Lully**, dont le travail produit un véritable théâtre. Il est vrai qu'il est en cela aidé par le poème de Quinault, qui se soutient admirablement à la lecture dénuée de musique (même aujourd'hui et pour un public peu rompu à la tragédie classique), ce qui n'est pas le cas de la révision de Marmontel.

Néanmoins cela excède le seul état du texte : par contraste avec une mise en musique pourtant plus tardive, on ne peut qu'être frappé par la **liberté de l'écriture de Lully** (seulement trois ans et trois opéras après son premier !), multipliant les caractères, adaptant (chose qu'on ne voit guère entre Monteverdi et [Verdi](#) !) étroitement ses formes musicales au ton des textes : dépouillement (aveu à Idas) ou rebond motorique (dénégations à Sangaride) des cantilènes, écritures en duos et trios, scènes d'ensemble jouant de la plasticité des groupes sur scène (invocation de Cybèle à deux ou à quatre au I, reprise des paroles de Cybèle par le chœur au II), long développements suspendu (l'aveu à Idas, le Songe), véhémence du récitatif (très accidenté, avec des intervalles larges inhabituels, en particulier au V), inclusion de procédés comiques (quasi-stichomythie des disputes au IV)...

Piccinni, lui, apporte un soin **davantage musical**, avec des chœurs et une orchestration (qu'on ne pouvait pas entendre ce soir-là, mais qui se voit dans la partition) assez fouillés. Mais, structurellement, on reste très nettement dans l'**alternance** récitatif accompagné très déclamé / air très mélodique / divertissements purement musicaux, là où Lully rendait les frontières entre récitatif, récitatif accompagné, arioso, air, divertissement, action extrêmement perméables : dans toutes ses œuvres, il les concevait comme un dégradé, mais leur succession est si fréquente et soudaine dans *Atys* que ce type de découpage n'a même plus grand sens.

Dans ce cadre plus « musical » (pour ne pas dire plus décoratif), il n'était donc pas absurde de **faire développer** le poème de Quinault, trop factuel, trop subtil aussi, pas assez « délibératif », **par des tirades ou des monologues « monochromes », pour en faire des supports d'airs véritables**. Pas de chance, Marmontel, littérateur fort estimable, s'est complètement [vautré](#) ce jour-là.

Il n'en demeure pas moins que grâce à la beauté du récitatif et au soin de la mise en musique, sur des paroles qui restent majoritairement de Quinault, je trouve l'opéra de Piccinni très réussi et tout à fait délectable, quoi qu'ait pu laisser penser la revue de détail sur la construction de cet objet – cet attelage bizarre était une habitude du temps.

7. Version réduite et abrégée

Comme on a pu l'observer au fil de notre promenade, la version présentée à Venise et à Paris était une **réduction** (une dizaine de musiciens, peu ou prou un instrument par partie), et même **réorganisée** pour rendre le drame plus cohérent malgré les coupures. Impossible de trouver l'auteur de cet arrangement revendiqué « dans l'esprit de l'époque », et qui a donc bien été conçu par quelqu'un de plus ou moins vivant.

Globalement, et d'autant plus dans une musique aussi dépouillée, le principe du petit ensemble fonctionne excellentement, surtout avec des musiciens de cette volée. La réduction aussi : elle fait regretter certains moments (les chœurs de la fin du I, par exemple, qui m'ont l'air fort beaux et assez spectaculaires), mais évite la dispersion dans les joliesse secondaires (pour la clarté d'ensemble, les récitatifs ne pouvaient pas être trop largement amputés) et évite la lassitude d'un langage très codifié. Néanmoins, vu les coupures pratiquées sur le livret original, je reste persuadé que l'œuvre fonctionnerait très bien dans son intégr(al)ité.

8. Interprétation

Ce type d'œuvre – et la chose est valable pour l'ensemble des périodes baroque et classique, où l'interprète *complète* l'auteur, contrairement aux romantiques et suivants, qui écrivent suffisamment précisément pour demeurer convaincants même mal interprétés – réclame des musiciens très engagés pour réussir, et c'était le cas. Quelle surprise d'entendre les musiciens du **Cercle de l'Harmonie** – dont j'avais trouvé jusqu'ici les prestations en salle manquant de relief, ou au contraire trop marquées par des procédés d'accentuation systématiques – jouer avec cette tension et cette finesse simultanées ! Pour la première fois où je les entendais sans Jérémie Rhorer, dirigés du violon par **Julien Chauvin**, j'ai au contraire été frappé par le grain extraordinaire des cordes, la qualité des accents, l'attention au drame. Assez phénoménal.

Eu égard à la situation (partition inédite, seulement une poignée de musiciens, pour deux concerts seulement, sur deux jours et distants de plusieurs centaines de kilomètres) et même dans l'absolu, les quelques décalages ça et là demeuraient tout à fait ponctuels et ne nuisaient jamais, paradoxalement, à la qualité de la musique produite.

Côté chanteurs, j'entendais en salle pour la première fois **Chantal Santon**, que j'appréciais en retransmission, et j'ai été frappé par le côté un peu hululant de la voix, qui sonnait assez proche des sopranos dramatiques, alors que je l'associais exclusivement au répertoire baroque. De ce fait, quoique tout à fait bon, cela manquait un peu de grâce en Sangaride.

Inversement, j'attendais de souffrir un peu avec **Marie Kalinine**, particulièrement à cause de son Armide chez Sacchini, et je l'ai rencontrée presque transfigurée : elle allégeait dans les récitatifs en nasalisant un peu, on sentait qu'elle avait beaucoup écouté Laurens et d'Oustrac dans le rôle chez Lully. On retrouvait davantage son son épais dans les airs (où l'agilité et les notes de goût lui sont un peu inconfortables), et sa Cybèle n'était pas exactement élégante ; cependant le tout demeurait fort honnête, avec une diction correcte, infiniment plus nette que l'an passé – où elle chantait les récitatifs bien plus opaques encore que ses airs lors de cette soirée ! C'est à vrai dire la première fois que je suis convaincu par elle, et on ne peut bien sûr jamais lui retirer l'intensité de la conviction.

Aimery Lefèvre (Celænus), en si peu de temps, m'impressionne beaucoup : la voix a gagné en autorité, et conserve sa grande qualité d'articulation verbale. Malgré un centre de gravité barytonnant, la voix s'épanouit très bien, avec un beau grain, dans ces tessitures graves de l'ère pré-1800.

Enfin, **Mathias Vidal** en Atys montre ce que peut être l'absolu de la déclamation musicale. La voix est toujours aussi commune, jolie mais limitée en ambitus et en puissance : un peu métallique lorsqu'il s'agit de monter ou d'essayer de donner de l'ampleur. Et pourtant, personne n'est plus

souverain que lui. La moindre parole, la plus infime platitude, détaillée, habitée, prend dans sa bouche une ampleur et une force de persuasion telles qu'on croirait entendre une allégorie du Théâtre. ([1](#),[2](#),[3](#)...)

Très peu de monde dans le théâtre (rempli au quart, peut-être au tiers), mais des passionnés qui savent tous leur *Atys* de Quinault / Lully, évidemment.

Excellente soirée sur tous les plans, extrêmement instructive et complètement réjouissante malgré les facéties Marmontel.

Texte de David Le Marrec pour *Carnets sur sol*
<http://operacritiques.free.fr/css/>
(avec extraits sonores)

Texte librement utilisable sous réserve d'en indiquer la source.