



# *Atys*

*Tragédie en musique (1676)*

*Musique de Jean-Baptiste Lully*

*Poème de Philippe Quinault*

Carnet de bord de la production dirigée par Alexis Kossenko (mars 2023)

Coproduction Centre de musique baroque de Versailles  
Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie  
Opéra Grand Avignon – Théâtre des Champs-Élysées

Janvier 2024

*Cahiers PHILIDOR*

44

ÉDITIONS DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

Les cahiers PHILIDOR sont des publications en ligne de membres du Pôle Recherche du CMBV  
ou de collaborateurs scientifiques. Ils sont téléchargeables en format PDF.

Ce dossier a été rédigé par Benoît Dratwicky, chercheur et directeur artistique au CMBV.

Le chapitre consacré aux hautbois a été rédigé par Neven Lesage, hautboïste et chargé de mission pour le CMBV,  
avec la collaboration d'Achille Davy-Rigaud (IREMus).

Les réflexions sont le fruit d'échanges avec Alexis Kossenko, chef de l'orchestre Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie  
et quelques-uns de ses musiciens dont Stefano Rossi (violon), Tormod Dalen (basse de violon) et Béatrice Martin (clavecin),  
ainsi que Fabien Armengaud, directeur artistique des Pages et Chantres du CMBV.

Ce dossier a profité de l'expertise scientifique et éditoriale :

- de l'équipe scientifique du CMBV : Thomas Leconte, Julien Dubruque, Barbara Nestola, Laurent Guillo,  
Bénédicte Hertz, Caroline Toublanc et Julia Gros de Gasquet.
- de membres de l'IREMus : Nathalie Berton-Blivet, Fabien Guilloux et Achille Davy-Rigaux,
- de Neven Lesage, Lola Soulier, Geoffrey Burgess, Augustin d'Arco, Rebecca Harris-Warrick,  
Graham Sadler et Nicolas Sceaux.

© 2024 – Centre de musique baroque de Versailles

Première publication février 2024

ISSN 1760-6357

Collection dirigée par Barbara Nestola

Directeur de publication : Nicolas Bucher

Adresse de publication : [cmbv.fr/ark:/13681/bZNmau](http://cmbv.fr/ark:/13681/bZNmau)

La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect  
de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence.

Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme  
de produits élaborés ou de fourniture de service.

Le Centre de musique baroque de Versailles est soutenu par

le Ministère de la Culture et de la Communication

(Direction générale de la création artistique),

l'Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles,

le Conseil régional d'Île-de-France,

le Conseil départemental des Yvelines,

la Ville de Versailles,

le Cercle Rameau, cercle des mécènes particuliers et entreprises du CMBV.

Son pôle de Recherche est associé au Centre d'études supérieures de la Renaissance

(Unité mixte de recherche 7323, CNRS, Université François-Rabelais de Tours,

Ministère de la Culture et de la Communication)

Centre de musique baroque de Versailles

HÔTEL DES MENUS-PLAISIRS

22, avenue de Paris

F-78000

+33 (0)1 39 20 78 10

[accueil@cmbv.com](mailto:accueil@cmbv.com)

[www.cmbv.fr](http://www.cmbv.fr)

FAIRE RAYONNER

LA MUSIQUE FRANÇAISE

DES XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES

## Sommaire

<b>INTRODUCTION</b>	<b>3</b>
Lully et le Centre de musique baroque de Versailles	3
Une nouvelle étape dans la connaissance du compositeur	3
Les enjeux de ce nouvel <i>Atys</i>	4
<b>CHOIX DES SOURCES ET ÉTABLISSEMENT DE LA PARTITION</b>	<b>6</b>
<b>LA DISTRIBUTION DES SOLISTES</b>	<b>11</b>
Genres, caractères et emplois	11
<i>Atys</i>	11
Sangaride	12
Cybèle	14
Autres rôles	15
Le cas des enfants solistes	18
<b>LE DIAPASON</b>	<b>20</b>
<b>L'ORCHESTRE</b>	<b>21</b>
Musiciens de fosse, musiciens de scène	21
La disposition	27
Musiciens et chanteurs « dans le lointain »	31
Le Petit Chœur	33
Remarques générales et retour d'expériences	33
La composition du Petit Chœur pour <i>Atys</i>	40
Le rôle du Petit Chœur dans <i>Atys</i>	45
Le Grand Chœur	54
Les cordes	55
Les vents	57
Les percussions	84
Le tambour de basque	85
Les castagnettes	89
Les timbales	94
Le tambour	98
Les « bruitages »	99
<b>LE CHŒUR</b>	<b>101</b>
Effectif et constitution des chœurs	101
La disposition	110
Plurichoralité, polychoralité et spatialisation	111
Rapport entre solistes et chœur	117
<b>L'ORNEMENTATION</b>	<b>121</b>
Remarques générales	121
La révolution lulliste	124
L'évolution du chant lulliste et son enseignement rétrospectif	127
Les agréments : théorie versus pratique	131
Tremblements et ports de voix	137
Synthèse	142

<b>LE TEMPO ET LA MESURE</b>	<b>144</b>
Le débit	144
La mesure	146
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>150</b>

# Introduction

## Lully et le Centre de musique baroque de Versailles

En 1987, les premières « Grandes Journées Lully » du Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) lançaient officiellement la programmation de la nouvelle institution, tout juste créée. À compter de cette date, Jean-Baptiste Lully (1632-1687), compositeur emblématique du répertoire baroque français, ne cessera de faire l'objet de recherches, d'expérimentations, d'éditions, de concerts et d'enregistrements. En 2008, un deuxième cycle de « Grandes Journées Lully » – sous-titrées cette fois « La naissance d'un roi » – fut plus particulièrement consacré à la première manière du compositeur. Dans ce cadre, un chantier de restitution organologique des Vingt-Quatre Violons du roi est lancé (avec reconstruction de 6 dessus, 4 hautes-contre, 4 tailles et 4 quintes de violon); le premier opéra de Lully, *Cadmus et Hermione*, est remonté en version scénique dans une coproduction avec l'Opéra-Comique, mis en scène par Benjamin Lazar et dirigé par Vincent Dumestre, le tout dans une esthétique historiquement informée (gestuelle, prononciation restituée, danse baroque, toiles peintes, éclairage à la bougie).

## Une nouvelle étape dans la connaissance du compositeur

À l'occasion du 3<sup>e</sup> projet de la résidence croisée des Ambassadeurs ~ La Grande Écurie avec le CMBV et l'Atelier lyrique de Tourcoing, le CMBV et le chef Alexis Kossenko ont décidé de travailler sur l'opéra lulliste, après avoir déjà recréé et enregistré successivement *Achante et Céphise* (2021) et *Zoroastre* (2022) de Rameau, puis *Le Carnaval du Parnasse* de Mondonville (2023)<sup>1</sup>. Ces trois projets ont fait l'objet de recherches scientifiques permettant une interprétation historiquement informée, et ont été appliqués dans une démarche de *performance practice* interactive avec les artistes. Les aspects pris en compte concernaient :

- la distribution des solistes ;
- le « goût du chant » (déclamation et ornementation) ;
- l'effectif, la composition et la disposition de l'orchestre ;
- certains modes de jeu ;
- le rôle plus particulier du continuo.

Après avoir illustré le XVIII<sup>e</sup> siècle, la volonté des partenaires a été de se pencher sur les pratiques du XVII<sup>e</sup> siècle. Pour ce faire, l'idée de travailler sur Lully a rapidement germé. Le choix précis de l'œuvre a été arrêté après un certain temps de réflexion. Pourquoi *Achante et Céphise*? D'abord parce qu'un titre célèbre nous paraissait plus intéressant à interroger sous l'angle de la *performance practice*, afin de ne pas associer « démarche de recherche » et « œuvre anecdotique ». Ensuite, parce que des opéras de la première partie de la carrière lyrique de Lully (avant 1680 globalement) nous ont semblé plus intéressants à questionner, car plus proches de l'ancien répertoire des spectacles de la cour (ballets et comédies-ballets), permettant donc de plonger plus directement dans les racines encore mal connues de l'opéra et d'aborder les anciens usages du XVII<sup>e</sup> siècle. Enfin, parce que nous possédons pour *Achante et Céphise* différentes sources passionnantes à étudier, à commencer par le livret de la création à la cour détaillant toute une partie des interprètes ayant pris part à la production. Nous avons en outre conservé de nombreux exemplaires de la partition (éditions et manuscrits) et du livret (pour des reprises à la cour ou à la ville aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles), ainsi qu'une riche iconographie (maquettes de décors et de costumes, frontispices de livrets et de partitions) et des documents administratifs qui sont autant d'objets d'études fascinants, que la recherche musicologique moderne n'a pas souvent mis en regard pour les interroger dans une démarche scientifique globale appliquée à une finalité de restitution artistique.

---

1. Jean-Philippe Rameau, *Achante et Céphise* (Alexis Kossenko, Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie, Érato-Warner) ; Jean-Philippe Rameau, *Zoroastre* (Alexis Kossenko, Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie, Alpha Classics) ; Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, *Le Carnaval du Parnasse* (Alexis Kossenko, Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie, Château de Versailles Spectacles [à paraître]).

*Atys* nous a aussi semblé intéressant pour des raisons esthétiques et même sociologiques : *Atys* est l'œuvre emblématique du renouveau baroque en France, depuis la production de 1987 mise en scène par Jean-Marie Villégier et dirigée par William Christie. Par ailleurs, le hasard voulait que deux autres productions – toutes les deux enregistrées – soient proposées en 2022 et 2024 : l'une dirigée par Leonardo García Alarcón, l'autre par Christophe Rousset. Engager une troisième voie, profitant d'une part des recherches scientifiques récentes éclairant la pratique historiquement informée, et intégrant d'autre part une véritable démarche interactive de *Performance practice* (faisant dialoguer chercheurs et artistes tout au long du processus de conception et de restitution), était une belle occasion de questionner nos croyances et nos usages sur ce répertoire. Une partie d'entre eux seront peut-être remis en cause au terme du projet ; celui-ci, s'ajoutant aux deux autres, témoignera quoiqu'il en soit indiscutablement de la vitalité du milieu baroque en Europe de nos jours.

## Les enjeux de ce nouvel *Atys*

À travers ce nouvel *Atys*, les équipes du CMBV et les artistes partenaires se sont donné pour but de faire entendre Lully autrement, en se démarquant de la « tradition » interprétative héritée du renouveau baroque des années 1980 et créée dans un contexte qui n'est plus tout à fait le nôtre. Cela impliquait un retour aux sources (et à de nouvelles sources notamment), une lecture sobre, guidée par une démarche scientifique, expérimentale et ne reculant pas devant une forme de remise en question, obligeant chacun à sortir de sa zone de confort, à oublier ses habitudes et à refuser toute recherche d'« effets » non documentée. Musicologues, facteurs et artistes se sont régulièrement inclinés devant ce que les sources concordaient à dire, des aspects qu'on n'avait pas su, ou pas voulu voir jusqu'à aujourd'hui.

Par ailleurs, l'idée était de proposer une version particulière de l'œuvre, celle de la création à Saint-Germain-en-Laye en 1676 : pour l'opéra, genre en perpétuel mouvement intrinsèquement lié au contexte d'exécution (les lieux, les interprètes, le public, les contraintes matérielles), il n'existe pas une version idéale ou de référence, mais autant de versions que de séries de représentations (et même de représentations tout simplement). La version de la création à la cour en 1676 nous a paru intéressante à interroger dans la mesure où un témoignage central – particulièrement détaillé – en a été conservé : le livret. Celui-ci offre un paratexte extrêmement précis éclairant la représentation, et notamment le nombre et la nature des interprètes en scène, tous mentionnés. Ce document a été pour les chercheurs et les interprètes la clé de lecture centrale du travail scientifique et expérimental, à partir duquel les autres sources – les partitions en premier lieu – ont été analysées. Considérées sous ce prisme de lecture, certaines ont révélé **des aspects entre inouïs** de l'art musical et théâtral de Lully.

L'*Atys* coproduit par les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie avec le CMBV, l'Atelier lyrique de Tourcoing, l'Opéra d'Avignon et le Théâtre des Champs-Élysées, n'est pas une production scénique. Il s'agit d'une version de concert, augmentée – en Avignon et à Tourcoing – de la participation du ballet de l'Opéra d'Avignon, rehaussant d'une matière chorégraphique contemporaine les séquences de divertissement dansées. En termes de *performance practice*, le focus est donc mis sur les questions d'interprétation vocale et instrumentale, se concentrant sur les aspects liés à la distribution des solistes, au chœur et à l'orchestre.

Le présent document, conçu comme un « carnet de bord » de la production, présente – classées de manière thématique – les différentes problématiques que nous avons choisi d'interroger et qu'on peut résumer ainsi :

**SOURCES** : choix d'une source principale et d'une constellation de sources secondaires cohérentes.

**SOLISTES** : établissement des emplois, choix des solistes, rapports avec le chœur ;

**CHEUR** : effectif, constitution, disposition, pratiques spécifiques (présence d'enfants, rapport entre voix masculines et féminines, variation des effectifs, polychoralité et spatialisation) ;

**ORCHESTRE** : choix du diapason, effectif, constitution, instrumentarium (organologie), disposition, pratiques spécifiques (rôles du continuo, doublure vents/cordes, répartition entre musiciens de scène et musiciens de fosse) ;

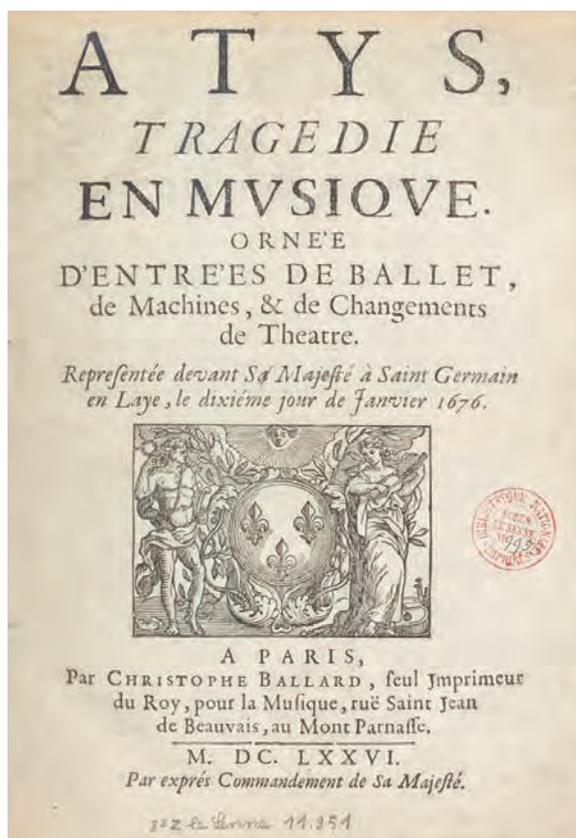
**STYLE** : questionnement de quelques aspects stylistiques transversaux plus particuliers (tempo, mesure, ornementation).

Pour répondre à nos questions, la documentation historique disponible a bien sûr dû être questionnée en amont des répétitions ; il a fallu sélectionner une source musicale et une source littéraire de référence, sans renier pour autant l'enseignement de sources secondaires.

Notre carnet de bord a été destiné, dans un premier temps, à accompagner toute la réflexion en amont de la production. Chaque question posée tente de trouver une réponse dans une documentation historique interrogée de manière scientifique. Mais quand les éléments manquent, des suppositions – elles aussi guidées par une démarche de recherche – ont dû être faites. Tous les choix artistiques sont donc, sinon documentés, du moins argumentés. Dans un second temps, à l'issue de la production, ce carnet de bord sera augmenté d'un retour d'expérience en forme de bilan pour chacun des points abordés et d'autres éventuellement apparus en chemin.

## Choix des sources et établissement de la partition

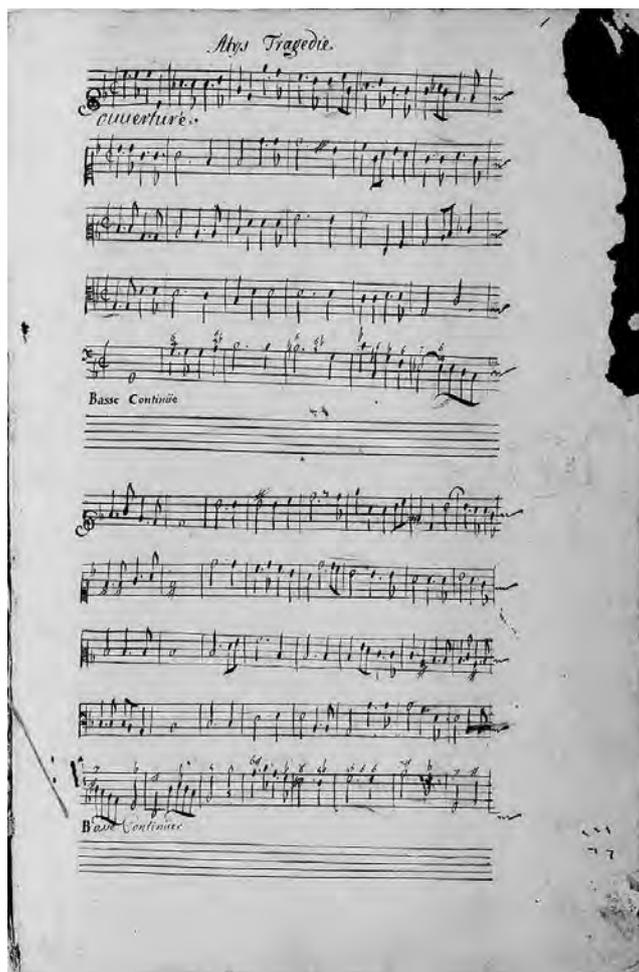
Dans le cadre de la préparation de cette nouvelle production d'*Atys*, le choix a été fait de mettre en avant les pratiques en usage lors des représentations d'opéras à la cour. C'est pourquoi la source centrale de notre réflexion a été le livret de la création à Saint-Germain-en-Laye en 1676, qui met en évidence bien plus d'éléments de pratique qu'aucune des sources musicales conservées<sup>2</sup>.



Philippe Quinault, *Atys*, Paris, Ballard, 1676.

Après comparaison des principales sources musicales qui nous sont parvenues, et dont la majorité a été cataloguée par Herbert Schneider<sup>3</sup>, il est apparu que le manuscrit conservé à la Bibliothèque municipale de Versailles<sup>4</sup> était, à plusieurs égards, la source la plus proche du livret de 1676, et cohérente avec les pratiques de ces années : options musicales, structurelles (dans les divertissements principalement), indications d'effectifs (notamment au niveau des musiciens de scène), chiffrages (certes moins précis et abondants que dans les sources plus tardives, mais plus proches des pratiques des années 1660-1670), légères variantes prosodiques (plus proches de l'art vocal pratiqué notamment dans les ballets de cour et l'air sérieux), etc. Nous l'avons donc choisi comme source musicale de référence.

- Schmidt a repéré quatre versions du livret d'*Atys* datées de 1676 (LLC-4-1 à 4). De ces quatre éditions, seule LLC 4-2 est le livret réellement publié en 1676 et porte la liste des interprètes ; les trois autres sont des rééditions antidatées sans intérêt pour notre propos. Le livret que nous avons retenu porte le numéro de catalogue LLC-4-2. (Voir Carl B. Schmidt, *The librets of Jean-Baptiste Lully's tragédies lyriques*, New York, Performer's editions, 1995). Je remercie Laurent Guillo pour ces informations.
- Herbert Schneider, *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke, von Jean-Baptiste Lully (LWV)*, Tutzing, Hans Schneider, 1981.
- F-V/ Manuscrit musical 100.



Jean-Baptiste Lully, *Alys*, ms., F-V/ Manuscrit musical 100.

Toutefois, ce manuscrit peut être utilement complété par deux sources importantes. Tout d'abord la partition complète d'*Alys* publiée en 1689 chez Ballard, deux ans après la mort de Lully. Comme le pense Graham Sadler<sup>5</sup>, cette partition peut être considérée comme l'ultime étape du projet d'édition complète des opéras du compositeur en partitions générales par Ballard, entamée avec *Bellérophon* en 1679, poursuivie avec toutes les créations annuelles suivantes, et sans doute ensuite envisagée rétroactivement avec la parution de *Thésée* en 1688 et celle d'*Alys* en 1689. Ces deux dernières ont peut-être été supervisées par Lully; même si ce n'était pas le cas, Graham Sadler a observé qu'elles respectent toutes deux exactement la même logique de présentation que la série parue entre 1679 et 1687. J'ajoute que j'ai poursuivi l'enquête au-delà de la mort de Lully et constaté que, jusqu'en 1694 (date de la première édition d'opéra réduite), l'éditeur Ballard avait conservé la même présentation pour l'édition en partition générale de tous les opéras créés à l'Académie royale de musique. À plusieurs égards, cette série témoigne de pratiques spécifiques, dont il est à ce stade encore difficile de savoir si elles sont propres aux exécutions à la cour, à la ville ou aux deux. Quoiqu'il en soit, l'édition de 1689 ne contredit presque jamais le livret de 1676, et vice-versa; au contraire, les deux sources s'éclairent mutuellement et permettent, combinées avec le manuscrit de Versailles, de dresser toute une série d'hypothèses fascinantes et de mener à bien des expérimentations touchant à plusieurs paramètres de l'interprétation.

5. Graham Sadler, « The *basse continue* in Lully's Operas: Evidence Old and New » dans Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider (dir.), *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully/L'Œuvre de Lully: Études des sources*, Hildesheim, Olms, 1999, p. 382-397.



Jean-Baptiste Lully, *Atys*, Paris, Ballard, 1689.

Une seconde source complémentaire, découverte très récemment à la faveur d'un projet de recherche mené par Bénédicte Hertz au CMBV autour des Académies de concert en province, a été mise à profit. Cette source, conservée à la Bibliothèque municipale de Colmar, est signée Jérémie Vignol, connu pour être l'un des copistes les plus anciens des premiers opéras de Lully. Copiste de l'atelier d'André Danican Philidor, garde de la bibliothèque de la Musique du roi. Vignol est mentionné comme « maître à chanter demeurant à Paris » en 1678 dans un manuscrit de la Bibliothèque municipale de Versailles. Cette précieuse copie, datée de 1677, soit un an après la création d'*Atys*, très élégamment calligraphiée, intègre – ce qui est très rare pour une copie manuscrite – la majeure partie des didascalies et indications scéniques du livret de la création sangermanoise de janvier 1676. Elle est venue corroborer la plupart des variantes proposées par le Manuscrit musical 100 de la Bibliothèque municipale – confirmant par là même la pertinence de cette source –, qu'elle a permis également de clarifier dans certains cas ambigus. Par leur proximité et leur cohérence avec le livret de 1676, ces deux sources, à certains égards sensiblement différentes de la partition Ballard 1689, peuvent donc être assez clairement rapprochées des conditions de la création.



## La distribution des solistes

### Genres, caractères et emplois

Distribuer l'opéra baroque français – particulièrement pour le répertoire du XVII<sup>e</sup> siècle – est à la fois simple et compliqué. Simple, car les partitions ne requièrent pas de voix aux exigences extraordinaires : les tessitures sont courtes, sans extension dans le grave ou l'aigu ; aucune compétence de vocalisation n'est requise ; la puissance n'est pas indispensable car, en général, seul le continuo accompagne les voix. C'est cette apparente simplicité qui complique le travail de distribution pour qui veut bien faire les choses : si les différenciations sont faibles d'un point de vue vocal, elles sont au contraire marquées d'un point de vue théâtral. Les rôles appartiennent en effet à des emplois précis : le *majestueux*, le *tendre* et le *léger* sont les trois caractères dominants de ces emplois<sup>6</sup>. Chaque chanteur doit posséder un *genre* particulier propre à servir au mieux l'un ou l'autre de ces caractères. Ce genre est lié aussi bien à des considérations vocales (tessiture, couleur, agilité) que physiques (taille, traits du visage, maintien, démarche, gestulation) et psychologiques (vivacité, noblesse). C'est donc l'adéquation du *genre* des chanteurs avec le *caractère* des rôles qui justifie qu'on les distribue dans un *rôle* précis appartenant à un *emploi* plus large. La musique seule, on le voit, n'est qu'un des paramètres – et pas le principal – à prendre en compte pour élaborer une distribution pertinente dans la tragédie en musique du XVII<sup>e</sup> siècle, du moins selon des critères de *performance practice*. Notons que, si la démarche est la même que dans le théâtre déclamé, la prise en compte des qualités de la voix chantée a eu tendance – dès le milieu XVIII<sup>e</sup> siècle – à fausser l'importance accordée aux différents paramètres et à privilégier les compétences vocales au détriment des autres, estompant la nature théâtrale de chaque emploi au profit de sa seule nature musicale.

Pour établir la distribution d'*Atys*, nous avons essayé de coller au plus près de ces problématiques de *genres*, de *caractères* et d'*emplois*, mais aussi de nous attacher à la connaissance qu'on peut aujourd'hui avoir des créateurs de chaque rôle en 1676 afin de faire ressortir – autant que cela était possible – certaines particularités individuelles, tout en créant un juste rapport entre les différentes personnalités de la troupe ainsi formée. La chose était surtout déterminante pour les trois rôles principaux, ceux d'*Atys*, de Sangaride et de Cybèle.

### Atys

Depuis le renouveau baroque des années 1980, le rôle d'*Atys* a toujours été confié à des hautes-contre à la voix agile et au timbre doux. Pourtant, comme les autres premiers rôles composés par Lully, il s'agit d'un rôle de taille. Lecerf de La Viéville constate lui-même, en 1702, que « le tiers des premiers rôles des opéras de Lully sont des rôles de simple taille<sup>7</sup> ». C'est tout particulièrement le cas du rôle de Thésée, en 1675, noté en clé d'*ut* 4 dans la partition, et qui semble « plutôt fait pour une taille que pour une haute-contre<sup>8</sup> ». On peut en dire autant des rôles de l'Envie, du 1<sup>er</sup> Prince tyrien et de la nourrice dans *Cadmus et Hermione* (1673), les trois rôles confiés à Bernard Clédière à la création<sup>9</sup>, mais aussi de ceux d'Admète dans *Alceste* (1674), du rôle-titre d'*Atys* (1676)<sup>10</sup>, de Mercure dans *Isis* (1677)<sup>11</sup>, le rôle-titre de *Bellérophon* (1679), d'Alphée dans *Proserpine* (1680) et de Mars dans *Le Triomphe de l'Amour* (1681), le dernier rôle conçu pour Clédière

Les deux premiers ténors successifs de la troupe – Clédière et Dumesnil<sup>12</sup> – possédaient plutôt les caractéristiques de la haute-taille que celles de la haute-contre. Le second, d'après les frères Parfaict, « avait la

---

6. Voir *DOPAR*, t. 2, p. 496.

7. Jean-Laurent Lecerf de La Viéville cité dans Laura Naudeix (éd.), *La première Querelle de la musique italienne, 1702-1706*, Paris, Garnier, 2018, p. 247.

8. *L'Avant-Coureur*, Lundi 23 décembre 1765, p. 802.

9. L'ambiguïté de la voix de Clédière est d'ailleurs soulignée par le fait que l'Envie et la Nourrice sont noté en clé d'*ut* 3, mais celui du 1<sup>er</sup> Prince tyrien en clé d'*ut* 4. Quoiqu'il en soit, tous plafonnent au *la* aigu, c'est-à-dire, dans le diapason de l'époque, au *sol* entendu. Seule la nourrice effleure le *si* bémol aigu – c'est-à-dire le *la* bémol entendu – à une seule occasion, en note de passage.

10. Le rôle ne monte qu'au *sol* noté durant les quatre premiers actes ; dans le 5<sup>e</sup>, plus dramatique, il monte sept fois au *la* bécarré ou bémol noté, c'est-à-dire *sol* ou *sol* bémol entendu.

11. Le rôle ne monte qu'au *sol* noté, c'est-à-dire au *fa* entendu.

12. Bernard Clédière (av. 1640-ca 1712) premier sujet de 1671 à 1680 ; Louis-Gaulard Dumesnil (ou Dumesny) (av. 1635-ca 1715) premier sujet de 1682 à 1699.

voix haute-taille, des plus hautes, ce qui l'a fait passer pour haute-contre<sup>13</sup> ». Mais il ne l'était pourtant pas réellement, pas plus que son prédécesseur. Certes, Dellain note que la haute-taille est « une partie moyenne qui approche de la haute-contre<sup>14</sup> » ; mais cette proximité ne doit pas gommer des différences sensibles. La haute-taille se caractérise par un placement de voix plus central – véritablement celui du ténor –, et un timbre plus percutant et plus sombre. En outre, Clédière était, à certains égards, proche du ténor de caractère, et possédait sans doute un jeu<sup>15</sup> et une énergie qui lui permettaient de briller dans des emplois destinés à impressionner l'auditoire, voire de le faire rire. Après avoir créé l'Envie et la Nourrice dans *Cadmus et Hermione* en 1673, le passage à des rôles sérieux et élégiaques n'est pas sans déconcerter les spectateurs : M<sup>me</sup> de Sévigné s'étonne que le rôle-titre d'*Atys* soit tenu par « ce petit drôle qui faisait la furie et la nourrice [dans *Cadmus et Hermione*] ; de sorte que nous voyons toujours ces ridicules personnages au travers d'Atys<sup>16</sup> ». Mais ce caractère théâtral n'empêchait pas Clédière d'avoir « la voix très belle<sup>17</sup> ».

Ainsi donc, nous avons souhaité distribuer le rôle d'Atys à un véritable ténor – une haute-taille et non pas une haute-contre – qui possédait un timbre touchant mais aussi une énergie particulière. Mathias Vidal nous a semblé correspondre très exactement à ce que nous cherchions, outre le fait qu'il est un grand habitué de la scène baroque.

### Sangaride

Le rôle de Sangaride fut créé par Marie Aubry (ca 1646-1704), première chanteuse de la troupe de l'Opéra de 1672 à 1684 pour les rôles tendres. Elle avait environ 30 ans à la création d'*Atys*, mais n'était pas une débutante. Comme le remarque Barbara Nestola, « on l'avait pressentie pour succéder à Hilaire Dupuis dans les intermèdes chantés de *Monsieur de Pourceaugnac* à la ville sur le théâtre de Lully<sup>18</sup> » en 1669. La même année, elle aurait dû chanter Ariane dans *Ariane ou le mariage de Bacchus* de Cambert mais fut remplacée<sup>19</sup>. Elle chanta ensuite Béroé dans *Pomone* de Cambert (1671) et Diane dans *Diane et Endymion* de Guichard et La Sablières la même année, où elle se fit remarquer :

Diane, chose certaine,  
Est une petite sirène,  
Dont le chant est beaucoup chéri,  
Qu'on nomme Mademoiselle Aubry<sup>20</sup>.

En 1672, elle se voit confirmée comme première chanteuse pour les rôles tendres dans la troupe du nouvel Opéra de Lully, emploi qu'elle tiendra avec succès pendant plus de dix ans<sup>21</sup>. « Bonne actrice [...], il n'y avait qu'elle qui eut du geste et de l'action ; les autres, pour la plupart, étaient comme des termes qui chantaient<sup>22</sup> ». Elle possédait une voix « claire », « argentine » et « nette »<sup>23</sup>. Lecerf de La Viéville souligna sa longévité en

- 
13. Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, ms, [1741], F-Pn/NAF 6532, t. 1, p. 46.
  14. Charles-Henri Dellain. *Nouveau Manuel musical, contenant les éléments de la musique, des agréments du chant et de l'accompagnement du clavecin*, Paris/Versailles : Veuve Ballard/Blaizot, 1781, p. 25.
  15. Il était réputé pour être excellent acteur. (Voir Paul Lacroix, *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle par Jean-Nicolas du Tralage. Extraits mis en ordre et publiés d'après le manuscrit original par le bibliophile Jacob, avec une notice sur le recueil du Sieur du Tralage*, Paris, 1880, p. 88).
  16. *Lettres de Madame de Sévigné avec les notes de tous les commentateurs*, Paris, Firmin Didot Frères, fils et C<sup>ie</sup>, 1860, Lettre de M<sup>me</sup> de Sévigné à M<sup>me</sup> de Grignan, « À Paris, mercredi 6 mai 1676 », t. 3, p. 46.
  17. Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, ms, [1741], F-Pn/NAF 6532, t. 1, p. 9.
  18. Voir Barbara Nestola, « La professionnalisation des acteurs chantants dans le contexte de création de la première Académie d'opéra (1669-1672) » dans *Revue de musicologie*, 109/1 (2023), p. 3-28.
  19. Voir *Mémoire de Catherine Suptille*, F-Pcf/ 1 AT O (23).
  20. Charles Robinet, *Lettres en vers*, Paris, Chenault, 1671, transcription de David Chataignier, <https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?extractCode=1931>.
  21. « Lully qui connut son talent [...] l'engagea pour son Académie, où elle représenta avec succès, tous les rôles dont elle fut chargée. » (Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, ms, [1741], F-Pn/NAF 6532, t. 1, p. 27).
  22. Paul Lacroix, *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle par Jean-Nicolas du Tralage. Extraits mis en ordre et publiés d'après le manuscrit original par le bibliophile Jacob, avec une notice sur le recueil du sieur du Tralage*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1880, p. 88.

scène<sup>24</sup>. « Ce ne fut point l'âge qui lui fit quitter sa profession », assurent les frères Parfaict, « mais elle était devenue d'une taille si prodigieuse, qu'elle ne pouvait marcher, et qu'elle paraissait toute ronde<sup>25</sup> ».



Jean Bérain, *maquette de costume pour Sangaride* [1675 ?], 24 x 19,5 cm, dessin à la plume et encres brune et noire, lavis gris et brun, aquarelle, rehauts de gouache, d'or et d'argent, traces de pierre noire, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, 1697 DR/ Recto.

Pour remplir le rôle de Sangaride, nous avons donc cherché une voix claire et brillante, à l'émission précise, et une artiste pleine d'expressivité, distinguée par une longue carrière. Sandrine Piau nous a semblé avoir toutes ces qualités.

## Cybèle

Le rôle de Cybèle, le plus dramatique de tous ceux de cet opéra, fut imaginé pour M<sup>lle</sup> Saint-Christophe (ca 1625-ap. 1683), qui était chanteuse ordinaire du roi à la cour, avant de devenir, en parallèle, première chanteuse de l'Opéra pour les rôles à baguette – ceux de magiciennes, de reines et de mères – entre 1675 et 1682. La Saint-Christophe possédait sans doute une excellente technique et un très beau timbre: déjà dans les années 1660, Loret la nomme – avec ses collègues mesdemoiselles Chabanceau de La Barre, Hilaire et Cercamanan – « les rossignols de la cour<sup>26</sup> ». M<sup>lle</sup> Saint-Christophe était membre de la Musique du roi depuis 1663; elle « entra à l'Opéra en 1675<sup>27</sup> » après avoir chanté le rôle-titre d'*Alceste* devant le roi à Versailles l'année précédente. Lully dut certainement batailler pour obtenir de Louis XIV que la chanteuse puisse être à la fois membre de la musique royale et de l'Opéra; c'est la seule qui, à l'époque, eut ce privilège, preuve – en creux – de son talent extraordinaire. Notons que l'âge moyen d'entrée à l'Opéra fut, tout au long des XVII<sup>e</sup> et

23. *Ibid.*

24. Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville cité dans Laura Naudeix (éd.), *La première Querelle de la musique italienne, 1702-1706*, Paris, Garnier, 2018, p. 421.

25. Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, ms, [1741], F-Pn/NAF 6532, t. 1, p. 27.

26. Jean Loret, *La Muze historique*, 1650-1665, Jules Amédée Désiré Ravenel et Édouard Valentin de La Pelouze (éd.), Paris, Jannet, 1857, t. 4, p. 33, lettre du 31 mars 1663.

27. Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, ms, [1741], F-Pn/NAF 6532, t. 1, p. 34.

XVIII<sup>e</sup> siècles, de 20 ans pour les femmes. Le cas de M<sup>lle</sup> Saint-Christophe est donc unique, puisqu'elle intégra la troupe âgée de près de 50 ans et qu'elle chanta encore sept ans avant de prendre sa retraite. Lecerf de La Viéville soulignera d'ailleurs cette longévité en scène, remarquant que « la Saint-Christophe, dont vous trouvez le nom dans tous les ballets du roi, dans la Musique duquel elle était, y a brillé cinquante bonnes années<sup>28</sup> ».

Sa voix centrale était avant tout caractérisée par la richesse de son medium plus que par ses extensions dans l'aigu ou le grave, car les rôles composés par Lully pour M<sup>lle</sup> Saint-Christophe couvrent à peine plus d'une octave (*ré3-fa4*). Mais cette voix savait devenir dramatique et faire usage du registre de poitrine. En outre, M<sup>lle</sup> Saint-Christophe jouait ses rôles avec « goût » et avec « noblesse<sup>29</sup> », Titon du Tillet voyant en elle « le vrai modèle de toutes les actrices qui ont paru depuis sur nos théâtres<sup>30</sup> ». Elle parvenait à entrer dans des passions contraires « tantôt de la plus forte manière, et tantôt de la plus touchante, selon que la diversité du sujet le demandait<sup>31</sup> ». L'ayant entendue, François Maucroix en fut ébranlé : « j'ai ouï chanter mademoiselle de Saint-Christophe : et c'est pitié que toute autre chanteuse auprès d'elle ! On est remué, on est agité, on n'est pas à soi<sup>32</sup> ». Avec le personnage de Médée, qu'elle créa dans *Thésée* en 1675, elle fit sensation<sup>33</sup>. Cybèle, l'année suivante, est du même acabit.

Pour ce rôle, il nous fallait donc une voix centrale, timbrée, puissante, potentiellement dramatique mais avant tout expressive, et une artiste charismatique à la longévité en scène sans exemple : qui mieux que Véronique Gens pouvait convenir au rôle, elle qui débuta d'ailleurs, en 1987, dans la recréation de ce même ouvrage sous la baguette de William Christie ?

## Autres rôles

On dispose de beaucoup moins d'informations sur les créateurs des rôles secondaires de la partition. Mais le respect des emplois théâtraux, plus encore que des tessitures vocales, nous a guidé dans le recrutement des solistes. Dans le prologue, en Melpomène, muse de la tragédie, 2<sup>d</sup> rôle à baguette, il convenait de prendre une artiste possédant un bas-dessus corsé et un tempérament fougueux du type d'Éléonore Pancrazi ; inversement, en Flore, déesse du printemps, il fallait une voix plus aiguë et lumineuse, et un caractère vif et brillant, qualités premières de Virginie Thomas. Pour le Temps, une voix autoritaire et timbrée assortie d'une personnalité calme voire inébranlable, comme celle de David Witczak.

28. Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville cité dans Laura Naudeix (éd.), *La première Querelle de la musique italienne, 1702-1706*, Paris, Garnier, 2018, p. 421.

29. Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, ms, [1741], F-Pn/NAF 6532, t. 1, p. 44.

30. Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse français*, Paris, Coignard fils, 1732, p. 396.

31. *Mercur Galant*, octobre 1677, p. 130.

32. Maucroix. *Œuvres diverses*, Reims : Brissart-Binet, 1854, t. 2, p. 182, Lettre LXXIV.

33. « Le rôle de Médée est merveilleux : il y a quelques airs fort singuliers. » (Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les théâtres de Paris*, Paris, Prault, 1719, seconde lettre, p. 94).



Jean Bérain, *maquette de costume pour le Temps* [1675?], 49,7 x 31 cm,  
dessin à la pierre noire et encre brune, F-Pan/ CP O<sup>1</sup> 3238.

Dans la tragédie, il faut noter que le rôle de Célénus, relativement important, avait été créé par Jean Gaye, 1<sup>re</sup> basse-taille de la cour. Lecerf de La Viéville précise qu'il n'était pas une voix ample et grave, mais que ce « n'était qu'un concordant<sup>34</sup> ». Selon Béthizy « les concordants ont la même étendue que les tailles simplement dites. On ne distingue ces deux espèces de voix que par la différence de leurs sons. Ceux des concordants sont plus ronds et plus forts que ceux des tailles<sup>35</sup> ». *Le concordant* correspond donc au *baryton Martin* du XIX<sup>e</sup> siècle, voix plutôt aiguë, claire et fine. Corette distingue la véritable basse-taille du concordant en affirmant qu'« on nomme concordant une basse-taille qui monte plus aisément qu'elle ne descend<sup>36</sup> ». Pour autant, le personnage de Célénus requiert une noblesse, une gravité de caractère, et la possibilité de s'emporter au dernier acte, qui nécessite une voix et un tempérament dramatiques. Tassis Christoyannis nous a semblé correspondre à la fois vocalement et théâtralement aux exigences du personnage.

Les deux suivantes de Sangaride (Doris) et Cybèle (Mélisse) – quoique d'une écriture centrale – se devaient d'avoir un tempérament espiègle et un chant à l'émission franche, car ils correspondent aux rôles légers caractéristiques de l'emploi de mesdemoiselles Brigogne et Bony à leur époque. Hasnaa Bennani a sans doute les qualités de la première: Marie-Madeleine Brigogne s'était fait remarquer en Climène dans *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, au printemps 1672, par son timbre expressif et touchant<sup>37</sup>, au point de se voir ensuite confier le rôle d'Hermione dans *Cadmus et Hermione* (1673). Par la suite, Lully considéra que des « seconds rôles<sup>38</sup> » d'un tempérament plus vif et au chant plus syllabique lui conviendraient davantage.

34. Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville cité dans Laura Naudeix (éd.), *La première Querelle de la musique italienne, 1702-1706*, Paris, Garnier, 2018, p. 247.

35. Jean-Laurent de Béthizy, *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique*, Paris, Lambert, 1754, p. 277.

36. Michel Corette, *Le Parfait Maître à chanter*, Paris, L'Auteur, 1758, p. 19.

37 « C'est dans cet opéra que la Brigogne, célèbre actrice, parut avec éclat. Ses manières, sa voix dans le rôle qu'elle faisait, charmèrent tellement tous ses auditeurs, que le nom de la *petite Climène* lui en demeura. » (*Le Théâtre de M<sup>r</sup> Quinault, contenant ses tragédies, comédies, et opéras. Dernière édition, augmentée de sa vie, d'une dissertation sur ses ouvrages, et de l'origine de l'Opéra*, Paris, Ribou, 1715, t. 1, p. 33). Selon Boscheron, M<sup>lle</sup> Brigogne était alors « actrice en réputation » qui « ravit jusques à un tel point les spectateurs par sa belle voix et son beau geste, que l'on lui donna le nom de la petite Climène ». (*Vie de M. Quinault de l'Académie française, avec l'origine des opéras en France par Boscheron*, ms., [1715], F-Pn/ Fr. 24329, p. 75).

38. Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, ms., [1741], F-Pn/ NAF 6532, t. 1, p. 11.



Anonyme, *M<sup>lle</sup> Brigogne*. 1700 *Opéra*, [1700?], dessin : pierre noire, plume et rehauts de blancs, 29,3 x 22,2 cm, F-Po/ DESSINS 17-12.

Quant à la seconde, M<sup>lle</sup> Bony, sur qui l'on sait peu de choses, force est de constater que la majorité des petits rôles qui lui furent confiés appartiennent à l'univers des rôles à baguette : une Parque dans *Isis* (1677), Proserpine dans *Alceste* (1677 et 1678), Pallas dans *Cadmus et Hermione* (1678) ou Junon dans *Le Triomphe de l'Amour* (1681). On a donc logiquement fait appel à la même voix que pour Melpomène dans le prologue, celle d'Éléonore Pancrazi. De ce fait, deux univers contrastés sont mis en regard : celui de voix lumineuses (Sangaride/Doris) et celui de voix sombres (Cybèle/Mélisse).



Jean Bérain, *maquette de costume pour un personnage non identifié dans Atys* [Doris ou Mélisse?], [1675?], 25,2 x 19,2 cm, dessin à la plume et encre brune, lavis gris et vert, rehauts d'or, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, 2528 DR/ Recto.

Enfin, notons que, pour les ensembles du 3<sup>e</sup> et du 4<sup>e</sup> acte, nous avons cherché des voix capables de se fondre ensemble pour créer une polyphonie homogène, plutôt capiteuse pour le trio formé par Morphée, Phantase et Phobétor au 3<sup>e</sup> acte (Antonin Rondepierre, Pierre-Olivier Jean et Adrien Fournaison), plutôt brillante pour le petit ensemble aux configurations variées du 4<sup>e</sup> acte, regroupant quatre sopranos, deux enfants, une taille et une haute-contre comme l'indique le livret.

#### **Distribution de la production d'*Atys* en 2023 :**

**Mathias Vidal**, *Atys*  
**Véronique Gens**, *Cybèle*  
**Sandrine Piau/ Déborah Cachet**, *Sangaride*  
**Tassis Christoyannis**, *Célénus*  
**Éléonore Pancrazi**, *Melpomène, Mélisse*  
**Hasnaa Bennani**, *Doris*  
**Virginie Thomas**, *Flore*  
**David Witczak**, *Le Temps, un Songe funeste, Le Fleuve Sangar*  
**Adrien Fournaison**, *Idas, Phobétor*  
**Antonin Rondepierre**, *Un Zéphyr, Morphée, un Dieu de Fleuve*  
**Carlos Rafael Porto**, *Le Sommeil, un Dieu de Fleuve*  
**Marine Lafdal-Franc**, *Iris, une Fontaine*

**Victor Duclos**, chorégraphe  
**Pierre Daubigny**, lumières

**Alexis Kossenko**, direction musicale  
**Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie**  
**Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles**  
(Fabien Armengaud, direction artistique)

#### **Le cas des enfants solistes**

*Atys* représenté à la cour en 1676 illustre un phénomène caractéristique des représentations d'opéras devant le roi : la présence d'enfants solistes. Les Pages de la Musique de la Chambre et ceux de la Musique de la Chapelle étaient déjà mis à contribution dans les ballets de cour ; ils le seront encore dans les comédies-ballets, les mascarades et les pastorales, mais aussi dans les tragédies en musique. Dans *Atys*, deux Pages sont listés parmi le groupe des solistes apparaissant au 4<sup>e</sup> acte : il s'agit des jeunes David et Lanneau, sous la figure de « deux petits Dieux de ruisseaux chantants et dansants ».

*Quatre divinités de Fontaines, & quatre Dieux  
de Fleuves chantants & dansants.*  
*Quatre Divinités de Fontaines. Mesdemoiselles Verdier,  
Beaucieux, Cailliot & Sainte Colombe.*  
*Deux Dieux de Fleuves. Messieurs Nobler & Tauler.*  
*Deux Dieux de Fleuves dansants ensemble.*  
*Messieurs Magny & Pecour.*  
*Deux petits Dieux de Ruisseaux chantants & dansants.*  
*Les sieurs David & Lanneau Pages.*  
*Quatre petits Dieux de Ruisseaux dansants. Les sieurs  
Prevost, Chevalier, Chaalons, & Nivelon.*  
*Six grands Dieux de Fleuves dansants.*  
*Messieurs Lestang l'aîné, Bonnard, Barafé, Bouteville,  
Lestang cadet, & Dolivet l'aîné.*  
*Deux vieux Dieux de Fleuves & deux vieilles Fontaines  
dansantes.*  
*Deux vieux Dieux de Fleuves dansants. Messieurs  
Dolivet pere, & le Chantre.*  
*Deux vieilles Nymphes de Fontaines dansantes. Messieurs  
Foignard cadet, & Dolivet cadet.*

Philippe Quinault, *Atys* (IV, sc. 5), Paris, Ballard, 1676.

David et Lanneau sont des habitués des spectacles de la cour et apparaissent dans beaucoup de livrets de la période ; par contre, le fait qu'ils cultivent ici la double compétence du chant et de la danse est très original. On ne sait pas au juste la répartition entre les quatre dessus féminins et les deux enfants : ni le livret ni la partition ne permettent d'affecter précisément une partie ou un passage aux uns et aux autres<sup>39</sup>. Nous avons donc dû opérer un choix en confiant certains solos à des enfants (deux Pages de la Maîtrise du CMBV) et d'autres à des sopranos, afin de les mettre alternativement en valeur dans le cadre de notre production, chantant toutefois sans danser, le cadre étant celui d'un concert, et le temps de travail ne permettant pas – pour les versions augmentées du ballet à Avignon et Tourcoing – de répéter des chorégraphies même très simples.

---

<sup>39</sup> Notons d'ailleurs que ce qui n'est pas clair en 1676 devient bien plus évident lors des reprises ultérieures, surtout à l'Opéra après 1699 : les ensembles du divertissement du 4<sup>e</sup> acte, à l'exception du Menuet chanté (« *D'une constance extrême...* »), sont confiés au chœur et non plus à un ensemble de solistes identifiés.

## Le diapason

Pour jouer *Atys* de Lully, la question du choix du diapason se pose ; fort heureusement, cet aspect est relativement bien documenté. Les diapasons utilisés à la cour à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle étaient multiples<sup>40</sup>. Les importants travaux menés par Bruce Haynes permettent de connaître assez exactement ce qu'ils étaient au temps de Louis XIV<sup>41</sup> : dans les années 1680, le *ton de l'Opéra* ou *ton de la Chapelle* était globalement un ton en-dessous du *la* actuel, soit environ 392 Hz (peut-être même un peu plus bas, mais sans certitude). Pour les grands spectacles, tous les corps de musique – qui avaient jusque-là utilisé des diapasons différents, s'harmonisaient autour de cette hauteur, qui fut sans doute aussi celle utilisée majoritairement dans la capitale, à la fois pour les églises et pour les salles de spectacle.

Ce ton bas, connu dans toute l'Europe comme « celui de Paris », était jugé par certains – tel Quantz – comme « agréable », « touchant » et « majestueux<sup>42</sup> » ; mais d'autres ne l'aimaient guère<sup>43</sup>. Pour l'opéra, s'accorder si bas avait pourtant de nombreux avantages, à commencer par éviter – dans une certaine mesure – que l'orchestre ne sonne trop, et par offrir un véritable confort aux chanteurs des rôles et des chœurs, évitant de surexposer leur registre aigu. Le jeu des instruments, empreint peut-être d'une relative mollesse, conservait douceur et gravité, tandis que les voix dramatiques pouvaient déclamer aisément sur une grande partie de leur ambitus. Pour les chanteurs, ce diapason bas sollicitait beaucoup le bas-medium et le bas de la voix, demandant de déclamer de longues séquences sur le passage pour les femmes, et de solliciter la voix de poitrine. C'était sans doute une nouveauté pour l'époque, dont l'effet – particulièrement pour les « rôles à baguette » – devait étonner les habitués des « ruelles » (les salons) où on ne chantait qu'avec une voix douce et sans doute retenue. Par contre, toujours pour les femmes, la zone du passage aigu, fatigante, n'était qu'effleurée ; la couverture des notes hautes, une technique alors encore semble-t-il inconnue en France, n'était pas nécessaire. S'il est possible qu'un diapason un peu plus élevé – autour de 400 Hz – ait été utilisé à l'Opéra de Paris dès après la mort de Lully, rien ne prouve qu'il ait été employé pour les spectacles de la cour sous le règne de Louis XIV. C'est pourquoi nous avons fixé notre choix sur ce diapason à 392 Hz.

- 
40. Sur la question du diapason, voir en général Arthur Mendel, « Pitch in Western Music since 1500. A Re-examination » dans *Acta musicologica*, n°50, I-II, International Musicological Society, janvier-décembre 1978, p. 1-93 ; Bruce Haynes, *A History of Performing Pitch. The Story of « A »*, Lanham, Maryland, Oxford : The Scarecrow Press, Inc., 2002.
41. Bruce Haynes, « Le ton de la Chambre du Roy » dans *Recherches sur la musique française classique*, n°31, Paris, Picard, 2004-2007, p. 93-125.
42. Johann Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*, Berlin : Voss, 1752, p. 245.
43. Georg Muffat, *Florilegium secundum*, Préface citée par Walter Kolneder, « Georg Muffat zur Aufführungspraxis » dans *Collection d'Études musicologiques 50*, Strasbourg/Baden-Baden, 1970. Voir Bruce Haynes, « Le ton de la Chambre du Roy » dans *Recherches sur la musique française classique*, n°31, Paris, Picard, 2004-2007, p. 94.

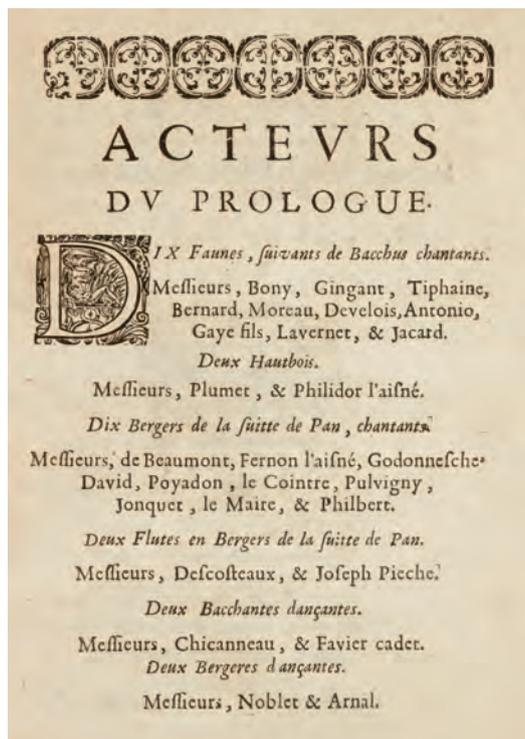
## L'orchestre

En France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, l'orchestre chargé d'accompagner l'opéra n'est pas une entité d'instruments aussi étroitement imbriqués qu'ils le seront aux siècles suivants : son organisation est pensée par typologies de fonction et non par typologies de famille : on trouve d'un côté les instruments chargés d'accompagner les chanteurs solistes dans les récitatifs et les airs, le *Petit Chœur*, et de l'autre ceux chargés d'accompagner les danseurs, les chœurs vocaux, et de jouer certaines symphonies descriptives, le *Grand Chœur*. On peut y ajouter les musiciens de scène qui participent au spectacle en costume ; au XVII<sup>e</sup>, ils sont relativement nombreux.

Fort de ses recherches sur les répertoires du premier XVII<sup>e</sup>, et notamment le ballet de cour et la musique pour bandes de violons – mais aussi sur les lots de parties séparées du fonds de l'Académie royale de musique encore conservés, plus tardifs –, l'équipe scientifique du CMBV et les artistes ont voulu questionner la conception même d'orchestre, pour réhabiliter certaines réalités pratiques et artistiques de l'époque, à l'occasion de la production d'*Alys*. On s'est particulièrement interrogé sur les réalités de la disposition des instrumentistes, de leur effectif, de leur intervention et de leur mode de jeu.

### Musiciens de fosse, musiciens de scène

Pour comprendre véritablement les partitions de Lully, il faut absolument les confronter avec les livrets conservés des spectacles donnés à la cour. Ceux-ci permettent de distinguer clairement musiciens de fosse et musiciens de scène, ces derniers étant très nombreux à défilé au cours du spectacle.



Philippe Quinault, *Bellérophon* (prologue), Paris, Ballard, 1680.

Avant d'aller plus loin, reposons les choses dans l'ordre chronologique. Le seul spectacle musical de la cour de France aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles – jusqu'à l'invention de la comédie-ballet et de l'opéra – est le ballet de cour. Celui-ci est joué dans une galerie traversante ; les artistes « entrent » d'un côté (d'où le terme d'*entrée*, encore utilisé dans le ballet du XVIII<sup>e</sup> siècle), stationnent à un espace aménagé – souvent central, ou du moins proche

de la tribune royale – pour exécuter des chants, des danses, des pantomimes ou des acrobaties, puis sortant par l'autre côté tandis qu'une nouvelle entrée leur succède<sup>44</sup>. Dans ce dispositif, il n'y a pas toujours de fosse d'orchestre, ni même d'espace fixe pour les musiciens (sauf peut-être, comme nous le verrons plus loin, pour les instruments de basse continue). Les instrumentistes entrent avec les chanteurs, les danseurs ou les acrobates, soit en marchant, soit sur des chars plus ou moins sophistiqués dans lesquels ils sont installés, parfois cachés<sup>45</sup>. Ménestrier observe une multitude d'instrumentistes, et « de toutes espèces<sup>46</sup> », propres à accompagner les danseurs, montreurs et figurants. Il assure qu'« on peut mêler aux violons, les flageolets, les flûtes, les musettes, les hautbois et les cromornes, pour fortifier certaines parties que l'on veut qui marquent davantage dans les mouvements de la danse. On peut les interrompre et les mêler pour plus de variété<sup>47</sup> ». Il ajoute que, « pour servir au spectacle, on donne quelquefois des personnages aux concertants, et on les fait paraître vêtus en tritons, en sirènes, en faunes, en satyres, en maures, en nymphes et en bergers, selon les sujets que l'on traite. [...] On le fait aussi assez souvent pour les trompettes, les timbaliers, les hautbois et les autres joueurs d'instruments dans les carrousels<sup>48</sup> ».

Parfois, cependant, une place leur est assignée sur des gradins ou des tribunes en marge de l'espace scénique, le plus souvent devant, de manière « à voir commodément les danseurs et les machines [...] afin d'y ajuster leurs concerts »<sup>49</sup>. Mais on sait qu'ils pouvaient aussi parfois être placés dans l'espace scénique lui-même, comme lors du *Ballet de la Délivrance de Renaud* (1617) : les Violons étaient alors dans une « niche séparée<sup>50</sup> ». De ce fait, par principe, les musiciens font partie intégrante du spectacle : costumés, ils sont scrutés, participant à l'émerveillement visuel et donnant du lustre à l'événement, symboles de richesse et donc de puissance. Mettre des musiciens en fosse pour qu'ils jouent hors de l'espace de jeu du spectacle sera une des révolutions opérées par Lully dans les années 1660. Mais le compositeur ne procédera à cette « mise en fosse » que progressivement : dans ses comédies-ballets comme dans la quasi-totalité de ses opéras, des musiciens de scène sont encore présents, dans des proportions certes variables, mais avec une constance caractéristique<sup>51</sup>. Parfois, c'est plus d'une trentaine d'instrumentistes qui défilent au cours de la soirée.

#### Nombre de musiciens en scène dans les opéras de Lully représentés à la cour<sup>52</sup> :

<i>Thésée</i> (1675) : 38
<i>Atys</i> (1676) : 23
<i>Isis</i> (1677) : 22
<i>Thésée</i> (1677) : 32
<i>Alceste</i> (1677-78) : 21
<i>Atys</i> (1678) : 20 (?)
<i>Cadmus et Hermione</i> (1678) : 9
<i>Thésée</i> (1678) : 29
<i>Bellérophon</i> (1679) : 14

44. Voir notamment Françoise-Marie Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672 : mises en scène*, Paris, Picard, 1967 ; Philippe Hourcade, *Mascarades et ballets au Grand-Siècle*, Paris, Desjonquères, 2002 ; Georgia Cowart, *The Triumph of Pleasure. Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008 ; Marina Nordera, « Ballet de Cour » dans Marion Kant (éd.), *The Cambridge Companion to Ballet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 19-31.

45. Le cas était assez fréquent dans les ballets du premier XVII<sup>e</sup> siècle (pour le « grand ballet » final, mais aussi dans le cours du spectacle), et la pratique avait encore cours au temps de Louis XIV. (Sur le sujet, voir en général Henry Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, Laurens, 1914).

46. Claude-François Ménestrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, Guignard, 1682, p. 199.

47. *Op. cit.*, p. 205.

48. *Op. cit.*, p. 208.

49. Michel de Marolles, « Neuvième discours. Du Ballet » (13 février 1657) dans *Suite des Mémoires de Michel de Marolles, abbé de Ville-loin*, Paris, Sommaille, 1657, p. 170.

50. Voir Henry Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, Laurens, 1914, p. 181-191.

51. Voir notamment Jérôme de La Gorce, « Some notes on Lully's orchestra » dans *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque: essays in honor of James R. Anthony*, John Hajdu Heyer (dir.), Cambridge : Cambridge University Press, 1989, p. 99-112 ; Rebecca Harris-Warrick, « From Score into Sound: Question of Scoring in Lully's Ballets » dans *Early Music*, 1993, vol. 21, n°3, French Baroque II (Aug. 1993), p. 354-362 ; Rebecca Harris-Warrick, « Magnificence in Motion, Stage Musicians in Lully's Ballets and Operas » dans *Cambridge Opera Journal*, 6/3 (1994), p. 189-203.

52. Relevés par Jérôme de La Gorce, « Some notes on Lully's orchestra » dans *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque: essays in honor of James R. Anthony*, John Hajdu Heyer (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 104.

*Proserpine* (1680): 12

*Atys* (1682): 26

Avant Lully, le procédé a déjà été exploité dans l'opéra par Cambert, le véritable créateur du genre, puisque, dès *Ariane ou le mariage de Bacchus* (1669)<sup>53</sup> puis *Pomone* (1671)<sup>54</sup>, plusieurs groupes de musiciens sont présents sur le théâtre. L'année suivante, dans *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, des Bergers paraissent « précédés par les flûtes et les hautbois<sup>55</sup> ». Notons que la pratique se poursuivra après la mort de Lully puisque des mentions d'instruments en scène sont par exemple encore présentes dans les livrets d'*Orontée* (1688) et du *Ballet de Villeneuve Saint-Georges* (1692), de *Psyché* (1703 et 1713) et d'*Isis* (1704)<sup>56</sup>. Notre vision contemporaine est donc totalement inversée par rapport à ce que fut la logique de l'époque : voir des musiciens costumés jouant sur scène sans partition et interagissant avec les chanteurs ou le chœur est de nos jours une performance exceptionnelle, très originale (et d'ailleurs quasiment jamais pratiquée). C'était pourtant normal, et presque banal, au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>57</sup>.

La nature des instruments que Lully utilise en scène dans ses comédies-ballets et ses opéras est très diverse : on y trouve des cordes frottées (violes et violons) et pincées (guitares, luth, théorbes, harpes), toute la famille des vents (flûtes, hautbois, bassons, cromornes, trompettes, musettes) et percussions (notamment tambours et timbales). Quant aux costumes imaginés par Bérain pour les intégrer au merveilleux ambiant, ils sont aussi élaborés que fantasques.



Jean Bérain, *Maquette de costume pour un Satyre jouant du violon* (spectacle non identifié), contre-épreuve à la pierre noire rehaussée d'aquarelle et de lavis gris; 19,1 x 27,4 cm, F-Po/ D216 O-4 (28,1).

53. Le livret mentionne d'ailleurs dans la table des personnages : « Symphonistes : Hautbois de Bacchus ; Symphonistes de Mars ; Symphonistes de Vénus ». On les retrouve dans le cours de la pièce : I (sc. 1 : « Les Hautbois de Bacchus vêtus de ses livrées marchent et se joignent à la symphonie ; ils sont suivis de Clyton et par les Corybantes. » ; sc. 3 : « Les Hautbois marchent, Bacchus et Clyton les suivent ; les Corybantes dansants dansent en se retirant. ») ; II (sc. 5 : « Bellone et Mars paraissent, devancés par une troupe de Symphonistes de guerre, hautbois, trompettes et timbales, environnés des Furies et suivis d'une troupe de Soldats. Symphonie et air de trompette. » ; sc. 8 : « Les Symphonistes marchent, puis Bellone et Mars, ensuite Apollon, Hercule et Diane, enfin les Furies et les Soldats. ») ; V (sc. 1 : « Les Hautbois de Bacchus et les Corybantes ivres arrivent à la fête de son mariage. Les Hautbois se joignent à la compagnie. » ; sc. dernière : « Un palais brillant descend du ciel. [...] Vénus et les Grâces sont assises sur le trône environnées de Symphonistes. Pendant la symphonie, le palais descend en terre. ») (*Ariane ou le Mariage de Bacchus*, F-Pn/ Ms. Fr. 15088).
54. « Dix-huit Folets transformés paraissent en différentes nues brillantes, six au fond du théâtre dans une grande nue, six sur le côté droit en trois petites nues diverses, et autant sur la gauche, sous formes de Dieux, de Muses et d'Amours, partie chantants, partie jouant des instruments. » (*Pomone*, V, sc. 5).
55. *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, I, sc. 4.
56. Jérôme de La Gorce, « Some notes on Lully's orchestra » dans *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque: essays in honor of James R. Anthony*, John Hajdu Heyer (dir.), Cambridge : Cambridge University Press, 1989, p. 103.
57. Il est d'ailleurs symptomatique que Jérôme de La Gorce, le premier à avoir travaillé sur le sujet, pose le problème à l'envers, puisqu'il écrivait, en 1989, à propos des musiciens de scène, que Lully les « fit sortir de la fosse pour ajouter plus de contraste à certaines pages de ses partitions ». (« *These musicians, whom Lully brought out of the orchestra pit to add greater contrast depth to certain pages of his scores* » dans *Ibid.*).



Jean Bérain, *Maquette de costume pour un monstre grotesque jouant du hautbois* [dans *Thésée?*],  
Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, 2848 DR/ Recto.

Attendu les noms d'instrumentistes mentionnés dans les livrets, il ne fait aucun doute que ce sont bien de vrais musiciens qui jouent sur la scène, et non des figurants faisant semblant de jouer tandis que les véritables musiciens seraient en coulisse ou dans la fosse.

Fort de cette prise de conscience, une évidence se fait jour : à la cour, au temps de Lully, les instruments à vent ne sont pas *potentiellement* des musiciens de scène ; ce sont *uniquement* des musiciens de scène. Ils ne sont convoqués que parcimonieusement (tout au plus une ou deux pièces par acte), et toujours comme musiciens sur le théâtre ou peut-être – nous le verrons plus loin – joués en coulisse pour donner un effet de lointain. Il n'y a jamais d'instruments à vent dans la fosse. Celle-ci est réservée aux cordes (qui forment alors le Grand Chœur) et au continuo (le Petit Chœur). De ce fait, les doublures systématiques entre vents et cordes – qui seront la pratique courante au siècle suivant à l'Opéra de Paris – ne sont absolument pas attestées par les sources du XVII<sup>e</sup> siècle liées aux représentations à la cour. Au contraire, tout le dément (partitions, livrets... et bon sens, car les musiciens doivent changer de costume ou d'instruments entre chacune de leurs interventions et parfois s'installer dans des machines d'accès difficile).

La documentation est globalement très cohérente à ce sujet : dès que des vents sont mentionnés dans la partition, les musiciens correspondants sont cités dans le livret, nous permettant de connaître le nombre et, parfois, la nature précise et la répartition des instruments. Quelquefois les sources se complètent (un livret citant une musette avec des hautbois, là où la partition se limitait à mentionner des hautbois), très rarement elles se contredisent. Leur confrontation interroge parfois, laissant alors la place à une créativité documentée. On peut à titre d'exemple associer trois documents illustrant les musiciens de scène au 1<sup>er</sup> acte de *Thésée* : le livret, la partition et une maquette de costume encore conservée :

SCENE NEVFIESME.  
LE ROY,, ÆGLE', SVIVANS DV ROY,  
CLEONE, LA GRANDE PRESTRESSE  
DE MINERVE.  
*Quatre Prestresses.* Mesdemoiselles de Sainte Colombe,  
Piefche, Cailliot, & André.  
*Quatre hommes chantans déguisez en Prestresses.* Messieurs  
Ribon, Buffequin, Lanneau, & Paifible.  
*Six Flûtes déguisées en femmes.* Les Sieurs Louys, Colin,  
& Jean Hotterterre, Piefche, Rousselet, & Dufour.  
*Quatre Trompettes.* Les Sieurs la Plaine, Barberay,  
Dupré, & Chervillac.  
*Deux Timballiers.* Philidor l'aîné, & Jeannot  
Hotterterre.

Philippe Quinault, *Thésée* (I, sc. 9), Paris, Ballard, 1675.

THESEE TRAGÉDIE.

TRUMPETTES.

VIOLONS.

TIMBALLE.

HAUTOIS. TRUMPETTES.

VIOLONS.

BASSE-CONTINUE. TIMBALLE.

Jean-Baptiste Lully, *Thésée* (I, sc. 9), Paris, Ballard, 1688.



Jean Bérain, *Maquette de costume pour un hautboïste déguisé en femme jouant de la flûte pour la scène du sacrifice de Thésée*, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, 1719 DR/ Recto.

En rapprochant ces trois sources, on comprend que les hautbois, trompettes et timbales mentionnés dans la partition étaient respectivement 6, 4 et 2 en scène (soit un groupe de 12 musiciens), accompagnés alternativement par les cordes (pour les trompettes et timbales) et par le continuo (pour les hautbois) depuis la fosse. On discerne en outre qu'il ne s'agit pas de flûtes – contrairement à ce que le livret laisse penser –, mais de hautbois imitant des flûtes antiques (joués d'ailleurs par des hommes déguisés en prêtresses de Minerve).

Le malentendu ayant abouti à l'usage aujourd'hui commun de faire systématiquement doubler les violons par les flûtes ou les hautbois, et les basses par les bassons, vient de l'observation de sources tardives – en premier lieu les matériels de l'Opéra, dont la majorité date d'après 1700 et même souvent bien plus tard – et de pratiques propres au répertoire du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment (sans doute) les ouvrages de Rameau. De telles pratiques eurent assurément lieu, en effet, et dans les opéras de Lully même, mais pas à la cour, et peut-être seulement après la mort du Surintendant. Une étude plus fine des matériels et des partitions conservées permettrait de dater et de comprendre plus précisément cet usage ; on en est pour l'instant réduit à des conjectures. Une hypothèse serait que la pratique ait existé au temps de Lully à l'Opéra : le compositeur n'y possédant pas les mêmes moyens financiers qu'à la cour, payer et costumer des musiciens de scène était sans doute un poste budgétaire très important. Trop important, et finalement souvent pas indispensable. Dès lors, on peut imaginer que Lully ait réduit la pratique au minimum nécessaire, en rapatriant les vents dans la fosse. Là, voisinant avec les cordes et munis d'instruments de plus en plus perfectionnés (surtout les hautboïstes et bassonistes), les musiciens ont pu progressivement prendre l'habitude de doubler les cordes, plutôt que de rester inactifs dans la fosse. Avant Lully, Cambert semble avoir déjà utilisé des vents en fosse, comme le suggère un plan repéré par Pascal Denécheau et daté de 1671 (commenté plus loin).

## La disposition

Quoique cette production d'*Atys* ne soit pas à proprement parler une version scénique et que le rapport entre la fosse et la scène soit faussé, il nous a semblé important de conserver, autant que possible une disposition conforme à celle en usage à l'époque : les expériences de *performance practice* menées ces dernières années sur le répertoire lyrique ont toutes prouvé qu'une telle disposition crée un rapport particulier entre les instrumentistes, générant lui-même une énergie collective très différente de celle qu'on trouve aujourd'hui dans la plupart des ensembles. Plusieurs enregistrements réalisés ces dernières années gardent la trace de ce travail sur un répertoire allant de la fin du XVII<sup>e</sup> au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle : *Médée* de Charpentier, *Ariane et Bacchus* de Marais, *Polydore* de

Stuck, *Scylla et Glaucus* de Leclair, *Zoroastre* et *Achante et Céphise* de Rameau, et *Le Carnaval du Parnasse* de Mondonville<sup>58</sup>.

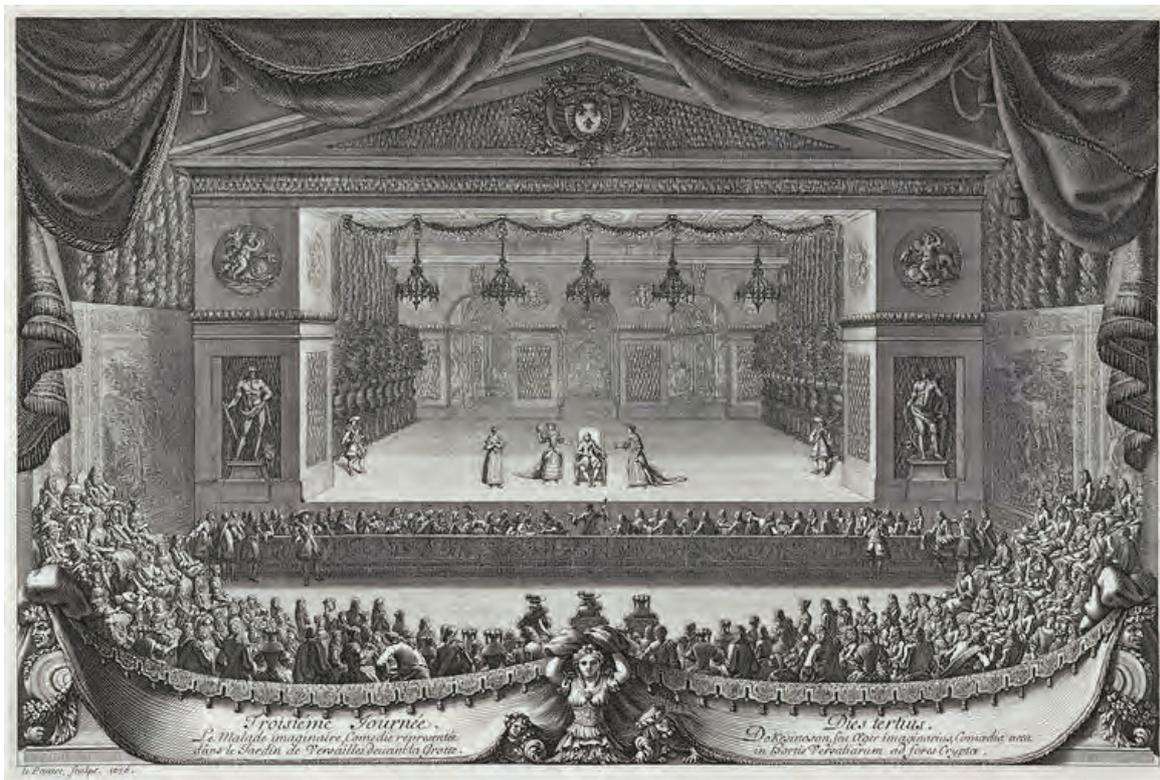
Si l'on dispose de plans de la salle du château de Saint-Germain-en-Laye – qui montrent clairement un dispositif conçu en U pour des ballets de cour, en arène avec un dispositif scénique<sup>59</sup> –, rien ne permet de préciser la disposition de l'orchestre pour les représentations d'opéra à Saint-Germain-en-Laye dans les années 1670-1680. Les seuls témoignages qui nous soient parvenus pour cette période concernent des spectacles donnés en extérieur à Versailles. Les configurations sont dépendantes des lieux. Ainsi, la représentation d'*Alceste* dans la Cour de marbre en 1674, dont témoigne une estampe de Lepautre, montre l'orchestre séparé en deux blocs, du fait de l'absence de dénivelé suffisant entre la Cour de marbre, où se trouve la scène, et la Cour royale, où se trouve le public assis. Cette disposition est donc tout à fait conjoncturelle et ne peut servir de référence.



58. Pour le XVII<sup>e</sup> siècle : Marin Marais, *Ariane et Bacchus* (Hervé Niquet, Le Concert Spirituel, Alpha Classics) ; Marc-Antoine Charpentier, *Médée* (Hervé Niquet, Le Concert Spirituel, Alpha Classics [à paraître]) ; pour le XVIII<sup>e</sup> siècle : Jean-Baptiste Stuck, *Polydore* (György Vashegyi, Orfeo Orchestra, Glossa) ; Jean-Marie Leclair, *Scylla et Glaucus* (György Vashegyi, Orfeo Orchestra, Glossa) ; Jean-Philippe Rameau, *Zoroastre* (Alexis Kossenko, Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie, Alpha Classics) ; Jean-Philippe Rameau, *Achante et Céphise* (Alexis Kossenko, Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie, Érato-Warner) ; Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, *Le Carnaval du Parnasse* (Alexis Kossenko, Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie, Château de Versailles Spectacles [à paraître]).
59. Cette salle dans laquelle furent donnés la plupart des divertissements de la Cour entre 1665 (*Ballet des Muses*) et 1682 (reprise d'*Atys*) est relativement petite comparée aux autres grandes salles de ballet utilisées par la Cour à l'époque, comme le Petit-Bourbon et surtout la salle des Machines des Tuileries, inaugurée en 1662. Après un premier aménagement sous Henri IV, dans la grande salle du château (salle du « tribunal », comme la Grande salle du Louvre), elle fut restructurée en salle « de ballet » par Carlo Vigarani à partir de décembre 1669. Un projet d'une « salle de Comédie » de François d'Orbay (1673), dans le cadre des projets de restructuration et d'extension du château de Saint-Germain, ne verra jamais le jour. Hardouin-Mansart, au début des années 1680 (travaux achevés en 1685), se contentera d'un projet relativement léger de remaniement de la salle aménagée par Vigarani, dont l'effet le plus significatif fut l'agrandissement (relatif) de l'espace scénique, après l'extension des bâtiments par des pavillons d'angle. Réalisés après le départ de la Cour, cette salle ne servira pas aux grands spectacles de Saint-Germain. (Voir Thierry Boucher, « Un haut lieu de l'Opéra de Lully : la salle de spectacle du château de Saint-Germain-en-Laye » dans Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider (éd.), *Jean-Baptiste Lully*, actes du colloque Saint-Germain-en-Laye/Heidelberg 1987, Laaber, Laaber Verlag, p. 457-467.

Jean Lepautre, « Première journée, représentation d'*Alceste* dans la Cour de marbre » dans  
*La Fête donnée par Louis XIV pour célébrer la reconquête de la Franche-Comté, à Versailles en 1674*,  
Versailles: Musées de Versailles et de Trianon, GR302.

La représentation du *Malade imaginaire*, la même année dans le parc, montre cette fois l'orchestre dans une vaste fosse, face à la scène et dos public, ce qui deviendra la disposition standard de l'orchestre à l'Opéra jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>60</sup>.



Jean Lepautre, « Troisième journée, *Le Malade imaginaire*, comédie représentée dans les jardins de Versailles » dans *La Fête donnée par Louis XIV pour célébrer la reconquête de la Franche-Comté, à Versailles en 1674*, Versailles: Musées de Versailles et de Trianon, GR302.

Par la suite, les témoignages concorderont à montrer que, pour accompagner l'opéra, l'orchestre se présente en demi-cercle, face à la scène, tournant donc le dos aux spectateurs. Les instruments du Petit Chœur sont au centre du demi-cercle, proches de la scène, du clavecin et du batteur de mesure. Les basses sont réparties de part et d'autre. Les violons sont au milieu, face à la scène. Cette disposition est plus ou moins celle établie dès 1671 (au moins) pour les opéras représentés à Paris par Perrin et Cambert. C'est ce dont témoigne un plan supposé de la fosse de l'Académie d'opéra à cette date, retrouvé récemment et analysé par Pascal Denécheau<sup>61</sup>.

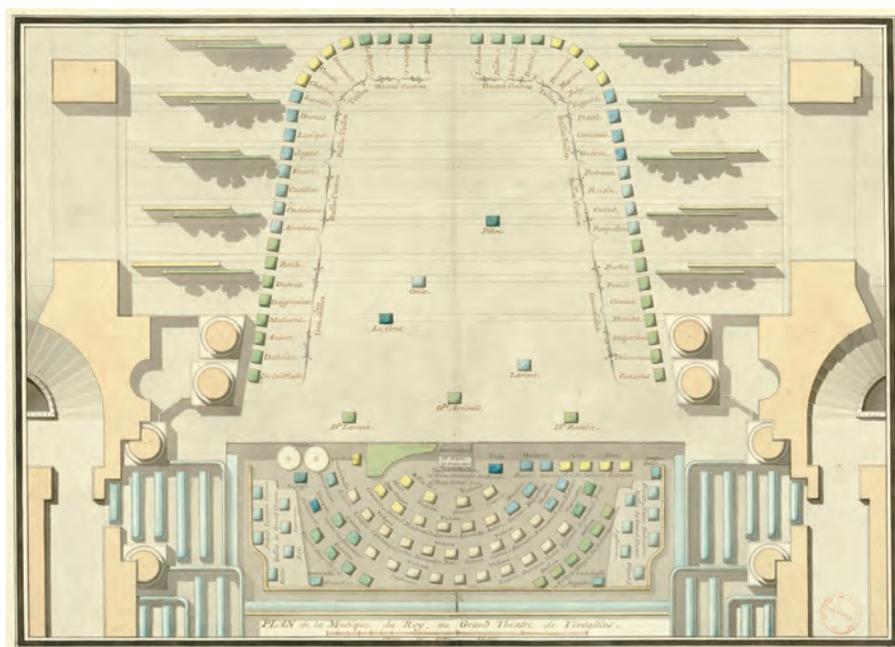
60. Notons que des instruments à vent sont ici présents en fosse, ce qui est sans doute la conséquence de l'absence de musiciens en scène dans cette œuvre. Peut-être faut-il également y déceler une différence entre la musique (et l'orchestre ?) de Charpentier et celui de Lully à la même époque.

61. Voir Pascal Denécheau, « L'orchestre de l'Opéra de sa création à la Révolution » dans Hervé Lacombe, *Histoire de l'Opéra français*, (I : Roi-Soleil à la Révolution), Paris, Fayard, 2021, p. 302.



François-Charlemagne Lefebvre, *Établissement de l'Académie royale de musique établie rue Mazarine vis-à-vis celle Guénégaud en 1671, Cambert chef* [entre 1814 et 1855], F-Po/ Fonds Castil-Blaze.

Un siècle plus tard, deux plans détaillés de l'orchestre de l'Opéra royal de Versailles, datés de 1770 et 1773, témoignent de cette même implantation<sup>62</sup>, avec un effectif certes beaucoup plus grand, au sein duquel les vents ont pris toute leur importance. On peut penser que cette disposition face à la scène fut celle généralement adoptée à l'Opéra sous les règnes de Louis XIV et Louis XV, aussi bien dans la capitale et à la cour qu'en province. C'est ce dont témoignent de nombreuses sources iconographiques<sup>63</sup>.



62. *Plan de l'orchestre de la salle de spectacle du roi, fait sous les ordres de monseigneur le duc d'Aumont, premier gentilhomme de la Chambre, dans son année de service 1770*, F-Pan/ O<sup>1</sup> 1785 2 n°68 ; *Plan de la Musique du roi au grand théâtre de Versailles* dans Jean-Baptiste Métoyen, *Plans des tribunes et orchestre de la Musique du roi, avec les noms des sujets qui en occupent les places*, 1773, F-Vm/ ms F 87. Tous deux sont reproduits et commentés dans Benoît Dratwicki, « Le renouveau de l'orchestre français à l'âge classique (1760-1770) : l'exemple du *Persée* versaillais de 1770 » dans Jean Duron et Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 377 et 378.
63. Sur les questions de dispositions d'orchestre en général, voir Florence Gétreau (éd.), *Orchestres aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : composition, disposition, direction, représentation. Musique-Images-Instruments*. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale, 12, Paris, CNRS Éditions, 2011 ; Hervé Audéon, « État des orchestres en Europe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : le cas de la France » dans Michael Latham (éd.), *Musique ancienne – instruments et imagination*, Publications de la Société Suisse de Musicologie, Série II, vol. 46, Bern, Peter Lang, 2006, p. 133-150.

Jean-Baptiste Métoyen, *Plan de la Musique du roi au grand théâtre de Versailles dans Plans des tribunes et orchestre de la Musique du roi, avec les noms des sujets qui en occupent les places*, 1773, F-Vm/ ms F 87.

Sa vertu première est de donner à entendre l'accompagnement aux chanteurs qui, privés de tout retour de son en fond de scène, auraient eu grande peine à suivre la mesure et à ne pas détonner si l'orchestre leur avait présenté le dos. Par ailleurs, elle permet de créer un contact visuel entre le plateau et la fosse, très utile pour assujettir autant que possible la musique à la déclamation des chanteurs et aux mouvements des danseurs. Elle favorise enfin la proximité entre le Petit Chœur et les chanteurs, dont la connexion visuelle et auditive est primordiale pour les pages les plus subtiles qu'ils partagent, et en premier lieu les longues séquences de récitatif.

### Musiciens et chanteurs « dans le lointain »

Dans *Atys* comme dans plusieurs autres opéras joués à la cour, des séquences interrogent : lorsque des musiciens particuliers ou le chœur doivent intervenir, mais ne sont pas listés dans le détail dans les livrets, sensés pourtant mentionner tous les intervenants présents en scène. Le cas se présente trois fois dans *Atys* : pour les hautbois qui jouent dans le grand chœur du 1<sup>er</sup> acte, sans mention de leur présence dans le livret ; pour les interventions du chœur au moment où *Atys* tue *Sangaride* (V, sc. 3), dont aucun détail n'est donné ; pour l'Entrée des Nymphes (V, sc. 7), certaines partitions mentionnant des flûtes, mais le livret taisant tout à fait cet aspect.

Dans tous ces cas, on peut penser qu'il s'agit d'un effet volontaire d'éloignement, hors scène. Lully semble d'ailleurs être l'inventeur de cet effet en France : il est mis à profit dès *Thésée*, en 1675, avec les cris des « Combattants qu'on entend mais qu'on ne voit pas » au 1<sup>er</sup> acte et, au dernier acte, avec un chœur d'Athéniens « dans le palais ». Le principe est reproduit jusque dans les derniers opéras, par exemple au 4<sup>e</sup> acte de *Bellérophon* où la partition mentionne pour le coup spécifiquement des « voix derrière le théâtre ».

The image shows a page from a musical score for Jean-Baptiste Lully's *Bellérophon*, Act 4. The page is titled "TRAGEDIE" and "Fois derrière le Theatre." and is numbered "104". It features several staves of music. The top staff is for the vocalists, with the lyrics "Tout est perdu, le Montre avan- ce, Tout est perdu, le Montre-". Below this are staves for "VIOLONS" and "BASSE-CONTINUE". The notation is in a historical style, with various clefs and note values.

Jean-Baptiste Lully, *Bellérophon* (4<sup>e</sup> acte), Paris, Ballard, 1679.

La vertu première d'un tel dispositif est de repousser les limites de la cage de scène et d'élargir le champ sonore du spectateur en ouvrant son imaginaire sur un espace plus vaste et sans borne, qu'il devine par l'oreille

– à défaut de le voir – au-delà de la toile de fond et des châssis de coulisse<sup>64</sup>. Dans de tels cas, impossible de connaître l'effectif des interprètes, ni leur répartition sur les différentes parties. Mais l'éloignement fait penser qu'un effectif nourri peut être nécessaire pour « faire sonner » la musique, même depuis le fond des coulisses. Dans le cas d'*Alys*, nous avons pris les partis suivants :

- Pour les hautbois du 1<sup>er</sup> acte, deux parties de dessus étant mentionnées, on a reproduit l'usage le plus fréquent, celui de répartir équitablement les interprètes sur les deux parties. Puisque nous disposons de 5 dessus de hautbois, nous en avons mis deux premiers et deux seconds (sans faire jouer le 5<sup>e</sup>). À noter que le tambourin jouant avec les hautbois sera rassemblé avec eux, reproduisant les hautbois et le tambourin présent sur le frontispice du 1<sup>er</sup> acte de l'édition réduite de la partition (voir plus loin le chapitre consacré aux percussions).
- Pour le chœur du 5<sup>e</sup> acte, nous avons pris le parti de faire chanter tous les choristes de notre effectif.
- Pour les flûtes au 5<sup>e</sup> acte, nous avons décidé de faire jouer la ligne mélodique par tous les dessus de flûte à bec, les basses du Petit Chœur jouant la partie de basse continue.

À ce stade de la réflexion, nous n'avons pas encore décidé *si* – et dans ce cas *comment* – nous reproduirons cet effet de lointain lors des différents concerts ainsi que pour l'enregistrement. La configuration et l'acoustique de chaque salle nous guideront pour opérer ce choix.

## Le Petit Chœur

### *Remarques générales et retour d'expériences*

Depuis plusieurs années, le CMBV travaille spécifiquement sur la question du Petit Chœur dans le répertoire de l'Académie royale de musique et plus largement de l'opéra français. Trois axes d'études ont été développés : effectif, composition et instrumentarium ; rôle et interactions avec les chanteurs et les autres instrumentistes ; modes de jeu. Le travail de *performance practice* du CMBV sur ce sujet s'appuie sur des travaux musicologiques préexistants dont certains sont déjà anciens mais restent à ce jour les mieux documentés : pour l'effectif, la composition et l'instrumentarium, ceux de Jérôme de La Gorce<sup>65</sup>, Marie Cyr<sup>66</sup> et Michael Greenberg<sup>67</sup> ; pour le rôle et les interactions, notamment avec l'orchestre, ceux de Graham Sadler<sup>68</sup>, Sylvie Bouissou<sup>69</sup> et Julien Dubruque<sup>70</sup>. Une synthèse de ces études permet de connaître précisément la composition du Petit Chœur à différentes époques : 2 violes de gambe, 2 basses de violon, 2 théorbes et 1 clavecin de 1687 jusqu'au début des années 1720 ; 3 violoncelles, 1 contrebasse et 1 clavecin à partir de la fin des années 1730 et jusqu'en 1776<sup>71</sup>. Notons que 2 à 4 violons et 1 à 2 flûtes traversières dits « d'accompagnement » ou « de ritournelle » pouvaient également être rattachés au Petit Chœur selon les périodes.

Concernant certains aspects plus particuliers de l'instrumentarium et de l'effectif du Petit Chœur, on peut préciser qu'il n'y avait qu'un seul clavecin utilisé dans la fosse de l'Opéra, et rarement plus lors des représentations données à la cour<sup>72</sup>. L'instrument de l'Académie royale de musique était un Ruckers de 1635 à

64. Voir à ce sujet, Bertrand Porot, « Les chœurs derrière le théâtre : une utilisation dramaturgique et musicale des coulisses dans l'opéra français sous le règne de Louis XIV » dans Georges Forestier et Lise Michel (dir.), *La scène et la coulisse dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, PUPS, 2011, p. 229-248.

65. Jérôme de La Gorce, « L'Académie royale de musique en 1704 » dans *Revue de Musicologie*, 1979, t. 65, n°2, p. 160-191 ; Jérôme de La Gorce, « L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau » dans *Revue de Musicologie*, 1990, t. 76, n°1, p. 23-43.

66. Marie Cyr, « Basses and basse continue in the Orchestra of the Paris Opéra, 1700-1764 » dans *Early Music*, 1982, t. 10, n°2, p. 155-170.

67. Michael Greenberg, *L'Âme des orchestres*, Thèse de musicologie, Université de Paris IV-Sorbonne, 2008.

68. Graham Sadler, « The Role of the Keyboard Continuo in French Opera, 1673-1776 » dans *Early Music*, 1980, t. 8, n°2, p. 148-157 ; Graham Sadler, « The basse continue in Lully's Operas : Evidence Old and New » dans Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider (dir.), *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully/L'Œuvre de Lully : Études des sources*, Hildesheim : Olms, 1999, p. 382-397.

69. Sylvie Bouissou, « Entre notation et pratique musicale : le rôle du clavecin dans les opéras baroques en France » dans Cécile Reynaud et Herbert Schneider (dir.) *Noter, annoter, éditer la musique*, Paris, Droz, 2012, p. 191-211.

70. Julien Dubruque, « Basse continue » dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau et France Marchal-Ninosque, *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, Paris, Garnier, 2019 (*DOPAR*), t. 1, p. 380.

71. Après le départ en retraite progressif des deux théorbistes en 1725 et 1734, le remplacement des deux violes et d'une des basses de violon par le violoncelle, et l'usage systématisé de la contrebasse par le second joueur de basse de violon.

72. Les rares mentions de plusieurs clavecins ne concernent que des représentations de ballet ou de comédie-ballet, le plus

grand ravalement, estimé 1800 livres dans l'inventaire de 1748<sup>73</sup>. C'est sans doute celui qui servait déjà au temps de Lully et qui, rescapé de l'incendie de 1763, fut encore utilisé jusqu'en 1776<sup>74</sup>.

En second lieu, il apparaît que la guitare, régulièrement employée de nos jours comme instrument de continuo en orchestre, ne l'était pas à l'époque. En effet, son usage dans le répertoire lyrique – que le renouveau baroque du XX<sup>e</sup> siècle a instauré comme une pratique courante – n'est non seulement attesté par aucune source, mais semble au contraire écarté par les praticiens et théoriciens du temps<sup>75</sup>. Déjà au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, Michel de Pure tempête : « pour la guitare, je m'en passerai bien, et ne m'en voudrais servir que pour m'arracher les oreilles, ou pour me déchirer les entrailles<sup>76</sup> ». Aux deux extrêmes du siècle suivant, Champion (1716) comme La Borde (1780) précisent qu'il s'agit d'un instrument domestique destiné seulement à accompagner un chanteur soliste dans un espace de dimensions réduites. Le premier affirme que la guitare « n'est pas aussi forte d'harmonie que le clavecin, ni le théorbe. Cependant je la crois suffisante pour accompagner une voix<sup>77</sup> » ; le second, que « cet instrument a peu de son ; [...] on ne doit s'en servir que pour jouer seul ou pour accompagner une voix<sup>78</sup> ». La récurrence de la guitare dans l'iconographie française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (estampes et portraits) ne doit pas tromper : il s'agit presque toujours d'aristocrates – notamment des femmes – représentés en leur particulier, témoignant de la pratique domestique de l'instrument.



Antoine Trouvain, *Dame de qualité jouant de la guitare*, estampe, Paris, Trouvain, 1694.

S'il n'y a pas de guitare dans la fosse d'orchestre pour jouer l'opéra, il n'y a pas plus de harpes ou d'archiluths, très tôt écartés des spectacles en France, comme l'évoquent Michel de Pure et Pierre Perrin dès la fin des

souvent dans des lieux à l'acoustique difficile (notamment en plein-air), justifiant de renforcer le son.

73. *Archives de l'Opéra. Inventaires. Inventaires généraux du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1748, F-Po/ INV 1, p. 84.
74. Le même instrument, dévalué, est toujours signalé dans l'inventaire de 1767 : « un clavecin à ravalement fait par André Ruckers en 1635, sans pied, estimé la somme de quinze cent livres ». (*Archives de l'Opéra. Inventaires. Inventaires généraux du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 30 mars-13 juin 1767, F-Po/ INV 2, p. 95 v<sup>o</sup>).
75. On doit toutefois signaler quatre Africains dansant en jouant de la guitare en scène durant le divertissement du 1<sup>er</sup> acte de *Cadmus et Hermione*. Mais rien ne prouve qu'ils aient véritablement joué de leurs instruments. Des guitares en scène étaient déjà présentes notamment dans le *Ballet d'Alcidiane* (1658), le *Ballet des Muses* (1666) et la *Pastorale comique* (1667). La même question pouvait se poser : danseurs-musiciens ou simples mimes ?
76. Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Brunet, 1668, p. 275, « Des instruments ».
77. François Champion, *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, Paris, Adam, 1716.
78. Jean-Baptiste de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Onfroy, 1780, t. 1, p. 294.

années 1660<sup>79</sup>. Là aussi, il s'agissait d'instruments domestiques, l'archiluth se raréfiant d'ailleurs assez rapidement, et la harpe n'intégrant l'orchestre de l'Opéra que dans les années 1780.



Nicolas I Bonnard, *Gentilhomme jouant de la harpe*, Paris, Musée du Louvre, L 69 LR/73 Recto.

Enfin, évoquons le rôle joué par les instruments de dessus du Petit Chœur (flûtes et violons) qui à l'époque de Lully se limitent sans doute à deux violons. Ceux-ci interagissent avec les chanteurs dans quelques airs (particulièrement les airs de basse), et sont chargés de jouer les ritournelles de début d'acte et certains préludes. Ils ont en quelque sorte la fonction de *concertino* du *concerto grosso* italien, dans un contexte toutefois très différent. Quelques partitions les signalent clairement par l'indication « violon seul » ou « flûte seule », s'opposant à « tous », qui désigne alors le Grand Chœur<sup>80</sup>. La mention de « violons de ritournelle » et de « flûtes » ou « violons d'accompagnement<sup>81</sup> » – que l'on trouve régulièrement dans les parties séparées de l'époque et parfois dans les documents administratifs – témoigne de leur importance au sein de l'orchestre durant la fin du XVII<sup>e</sup> et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>82</sup>. Dans les matériels conservés à la Bibliothèque de l'Opéra, préludes et ritournelles sont toutefois copiés dans toutes les parties de violon dès la fin des années 1700, et sans doute désormais joués en *tutti*. À compter de cette date, il est probable que les deux violons du Petit Chœur n'ont plus une fonction de solistes qu'à de très rares exceptions (lorsque les partitions mentionnent expressément un ou plusieurs violon[s] seul[s]<sup>83</sup>) et qu'ils sont plutôt considérés comme chefs de pupitre, ancêtres du Premier violon et du Chef d'attaque de l'orchestre moderne.

79. « Pour la harpe, on n'en veut point parmi nous », note l'abbé de Pure (Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Brunet, 1668, p. 275, « Des instruments »). Perrin surenchérit dans les mêmes années : « pour la harpe et l'archiluth, auxquels les Italiens nous surpassent, ce ne sont point des meubles d'opéra ou de musique de théâtre, ni pour le grand, ni pour le petit chœur. » (Pierre Perrin, premier avant-propos à *Pomone*, cité dans *Pomone, pastorale en musique, 1671. Texte présenté, établi et annoté par Pauline Schill*, Mémoire de master 1, sous la direction de Georges Forestier, Université de Paris IV-Sorbonne, 2010-2011, annexe 1, p. 113).

80. Voir par exemple la partition de *Médée* de Charpentier (Paris, Ballard, 1693).

81. *Les Spectacles de Paris* mentionnent distinctement Félix Rault comme « première flûte d'accompagnement » à compter de 1773. (Voir *Les Spectacles de Paris*, Paris, Veuve Duchesne, année 1773 et suivantes).

82. Voir à ce sujet Matthieu Franchin, « Les bandes de violons à la Comédie-Française. Réflexions sur l'instrumentation de la musique à danser à l'époque de Lully » dans Marie-Françoise Bouchon, Rebecca Harris-Warrick et Jean-Noël Laurenti (dir.), *La Danse française et son rayonnement (1600-1800). Nouvelles sources, nouvelles perspectives*, p. 301-319.

83. Par exemple dans l'air « *Rossignols amoureux...* » au 5<sup>e</sup> acte d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau.

Concernant les interactions du Petit Chœur avec les autres instrumentistes, les mêmes études musicologiques démontrent qu'en règle générale, à l'Académie royale de musique et à la cour, le Petit Chœur ne jouait pas dans les danses, et parfois seulement dans les ouvertures, les symphonies descriptives et les chœurs (selon les périodes et/ou les auteurs). Un article de Graham Sadler est particulièrement éloquent concernant cette réalité à l'époque de Lully<sup>84</sup>.

Au sujet des modes de jeu, les traités d'époque sont malheureusement très pauvres en informations exploitables (au-delà du pur mécanisme de réalisation des chiffres)<sup>85</sup>, et on en est surtout réduit à des suppositions. On peut toutefois estimer qu'en l'absence de preuve allant dans ce sens, et contrairement à la pratique développée par le renouveau baroque des années 1980, le Petit Chœur n'est pas instrumenté : tous les musiciens jouent ensemble du début à la fin. C'est une conclusion qu'on peut tirer de l'observation des matériels conservés à l'Opéra – datant, certes, presque uniquement du XVIII<sup>e</sup> siècle –, dont aucun ne précise que tel ou tel instrument doit s'arrêter de jouer. Les partitions générales, manuscrites ou éditées, ne mentionnent pas davantage cette pratique<sup>86</sup>.

Seuls deux cas particuliers sont à évoquer. D'abord, l'usage de différentes clés selon la tessiture dans laquelle la ligne de basse est écrite peut être l'indice de sections dévolues uniquement aux violes et au clavecin : en effet, les basses notées en clé d'*ut* 3 sont impraticables par les basses de violon et les violoncelles, car trop aiguës, et sont peu favorables aux théorbes, car les cordes trop raccourcies ne sonnent pas et les positions de jeu ne permettent pas de réaliser des suites d'accords satisfaisants. Les basses notées en clé d'*ut* 4, plus rares en général<sup>87</sup>, sont plus facilement jouables à la basse de violon ou au violoncelle et même au théorbe et sont donc ambiguës ; elles pourraient signifier seulement le retrait de la contrebasse, à une époque où celle-ci est de plus en plus sollicitée. Autre cas particulier : celui où le clavecin est amené à réaliser l'harmonie d'une basse jouée par les violons, comme on en trouve la mention explicite dans la partition de *Scylla et Glaucus* de Leclair. Dans ce cas, tous les autres instruments de basse du Petit Chœur se taisent car aucun, à part le clavecin, ne peut jouer dans une tessiture si aiguë.

84. Graham Sadler, « The basse continue in Lully's Operas : Evidence Old and New » dans Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider (dir.), *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully/L'Œuvre de Lully : Études des sources*, Hildesheim : Olms, 1999, p. 382-397.

85. Voir l'article de Marie Demeilliez, « L'enseignement de la basse continue en France au XVII<sup>e</sup> siècle : du rôle des exemples musicaux » dans Bernard Dompnier, Catherine Massip et Solveig Serre, *Musiques en liberté. Entre la cour et les provinces au temps des Bourbons*, Paris, École nationale des chartes, 2018, p. 169-188. Il cite notamment les traités suivants pour le XVII<sup>e</sup> siècle : Nicolas Fleury, *Méthode pour apprendre facilement le théorbe sur la basse continue*, Paris, Ballard, 1660 ; Angelo-Michele Bartolotti, *Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse continue*, Paris, Ballard, 1669. ; Francisque Corbetta, « La basse continue pour jouer sur la partie » dans *La Guitare royale*, Paris, Bonneuil, 1671 ; Antoine Carré, « Manière de toucher sur la partie ou basse continue » dans *Livre de guitare*, Paris, 1671 ; Henry Grenerin, « Instruction pour jouer la basse continue » dans *Livre de guitare*, Paris, Bonneuil, 1680 ; Henry Grenerin, « Nouvelle méthode très facile pour apprendre à jouer sur la partie les basses continues et toutes sortes d'airs à livre ouvert » dans *Livre de théorbe*, Paris, Bonneuil, ca 1682 ; Perrine, « Table pour apprendre à toucher le luth sur la basse continue pour accompagner la voix » dans *Livre de musique pour le luth*, Paris, l'auteur, 1679 ; Perrine, *Table pour apprendre à toucher le luth sur les notes chiffrées des basses continues*, Paris, l'auteur, 1682, rééd. 1698 ; Jean-Henry d'Anglebert, « Principes de l'accompagnement » dans *Pièces de clavecin*, Livre premier, Paris, l'auteur, 1689 ; Guillaume-Gabriel Nivers, « L'Art d'accompagner sur la basse continue, pour l'orgue et le clavecin » dans *Motets à voix seule*, Paris, l'auteur, 1689 ; Denis Delair, *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin*, Paris, l'auteur, 1690 ; Nicolas Derozier, « Table universelle de tous les accords qui se trouvent dans la basse continue » dans *Nouveaux principes pour la guitare...*, Paris, Ballard, 1699.

86. On peut se questionner sur les éléments ayant fait écrire à Jérôme de La Gorce, il y a trente ans, sans présenter d'argumentaire, que « les livrets de *Thésée* et d'*Atys* conduisent à penser que tous les instrumentistes du continuo ne jouaient pas ensemble tout le temps ». (Jérôme de La Gorce, « Some notes on Lully's orchestra » dans *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque: essays in honor of James R. Anthony*, John Hajdu Heyer (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 109).

87. C'est surtout au début du XVIII<sup>e</sup> siècle que l'usage de cette clé apparaît dans les parties de basse continue, quoique très épisodiquement. On en trouve notamment dans les opéras de Jean-Baptiste Stuck, lui-même violoncelliste.



Jean-Marie Leclair, *Scylla et Glaucus* (I, sc. 1), Paris, Boivin, 1746.

Parmi les questions de mode de jeu, celle du rôle des violes de gambe a été plus particulièrement creusée dans le cadre de productions antérieures du CMBV<sup>88</sup> : on a expérimenté un jeu polyphonique des violes, plutôt que leur usage comme instrument de basse se bornant à doubler les basses de violon. Si cette pratique n'est pas clairement documentée à l'Opéra, un faisceau d'éléments tend à la rendre crédible, comme plusieurs travaux musicologiques ont cherché à l'étayer<sup>89</sup>. La lecture du traité de viole de Jean Rousseau semble militer en faveur de ce jeu polyphonique<sup>90</sup>, tout comme le discours de certains auteurs du temps<sup>91</sup>. Enfin, rappelons que les violistes étaient parfois théorbistes<sup>92</sup>, et – pour certains d'entre eux – savaient réaliser les chiffrages. Nicolas Derosier ne dédie-t-il pas son traité de 1699 aux guitaristes mais aussi « aux personnes qui jouent du luth, du théorbe et de la basse de viole<sup>93</sup> », intéressés par la réalisation de la basse continue ? Pour autant, les violes doivent-elles jouer en harmonie ou en contrepoint ? L'idée d'un continuo foisonnant d'imitations ou de diminutions semble aller à l'encontre d'un groupe destiné à structurer et asseoir les fondamentaux du récitatif, l'harmonie et le rythme. D'autant qu'il est assez probable qu'un contrepoint trop élaboré, s'il fait aujourd'hui les délices du discophile, ne serait pas perceptible au théâtre en situation de représentation scénique. Par ailleurs, Perrault n'affirme-t-il pas, en 1680, que la ligne de basse notée « n'est que pour conduire la symphonie des

88. Celles d'*Ariane et Bacchus* de Marais et de *Médée* de Charpentier, dont témoignent les enregistrements cités plus haut.
89. Shirley Thompson « Marc-Antoine Charpentier and the Viol » dans *Early Music*, Oxford University Press, vol. 32, n°4 (Novembre 2004), p. 497-510 ; Robert Smith, *Continuo Realization on the Cello and Viol*, Thèse de Master, Conservatoire d'Amsterdam, février 2009.
90. Jean Rousseau, *Traité de la viole*, Paris, Ballard, 1687, p. 65 : « Chapitre III. Du jeu de s'accompagner » ; p. 66 : « Chapitre IV. Du jeu de l'accompagnement ».
91. « L'on n'entend en général dans la musique qu'une basse continue toujours doublée, qui souvent est une espèce de batterie, d'accords, et un arpègement... de ceux qui accompagnent ou du clavecin, ou de la viole ; il faudrait donc que des deux instruments, il y en eût un qui jouât le simple de la basse, et l'autre le double ; ces b[asses] c[ontinues] passeraient plutôt pour des pièces de viole, que pour un accompagnement qui doit être soumis au sujet, et ne point prévaloir. » (Jacques Bonnet, *Histoire de la musique, et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent Paris*, Amsterdam, Le Cène, 1726, p. 297).
92. Comme c'était notamment le cas du maître de Sainte-Colombe, Nicolas Hotman (entre 1610 et 1614-1663).
93. Nicolas Derosier, *Nouveaux principes pour la guitare, avec une table universelle de tous les accords qui se trouvent dans la basse continue sur cet instrument. Ce qui peut servir aussi aux personnes qui jouent du luth, du théorbe et de la basse de viole*, Paris, Ballard, 1699.

théorbes, des clavecins et des basses de viole, à qui il n'est plus permis de se faire entendre, et de servir d'autre chose que comme de bourdon<sup>94</sup> » ?

Les résultats des expérimentations antérieures du CMBV en la matière ont été très concluants. Précisons qu'on a toujours insisté auprès des instrumentistes concernés pour qu'ils favorisent un jeu véritablement harmonique – en doubles-cordes – et beaucoup plus rarement contrapuntique<sup>95</sup>. N'amoindissant ni la puissance, ni le mordant de la ligne de basse, le report des violes sur un jeu harmonique prolonge les accords égrenés par les théorbes et le clavecin, soulignant et colorant les harmonies tendues. Sans être saillantes, les violes renforcent la densité et la couleur de l'ensemble, dans une tessiture médiane plus proche de la basse que du dessus, exactement comme les hautes-contre, tailles et quintes de violon dans l'orchestre au XVII<sup>e</sup> siècle. Ce faisant, le Petit Chœur – jusqu'au milieu des années 1720 – est une exacte réduction du Grand Chœur (l'orchestre), justifiant son appellation : on y trouve bien des dessus (violons et flûtes), des parties intermédiaires ou « de remplissage » (les violes) et des basses (les basses de violon). La limite de l'exercice réside toutefois dans la capacité des violistes à improviser cet accompagnement harmonique, car la pratique s'est perdue et l'enseignement inexistant. Il a donc fallu passer par une étape de réécriture intégrale des récitatifs, ce qui a nécessité un long travail et figé en partie ce que l'improvisation pouvait avoir de spontané, éphémère et même aléatoire. On a souhaité poursuivre ce travail global sur le Petit Chœur dans le cadre de la production d'*Atys*, pour laquelle les inconnues étaient toutefois plus nombreuses.

### *La composition du Petit Chœur pour Atys*

Exécuter les opéras de Lully comme on le fait aujourd'hui avec trois ou quatre musiciens de basse continue dans les récitatifs – jouant souvent en alternance qui plus est (en opposant le couple théorbe/viole et basse de violon/clavecin) – est assurément éloigné des pratiques du temps. Il y a plus de trente ans, les recherches de Jérôme de La Gorce le poussaient déjà à conclure qu'un continuo nourri était « l'un des aspects les plus caractéristiques des représentations des opéras de Lully à son époque<sup>96</sup> ».

Si on connaît précisément la composition du Petit Chœur à partir de 1704 à l'Opéra, on ne peut qu'imaginer qu'il était hérité de la période précédente. Un document retrouvé par Pascal Denécheau mentionne « 6 basses du Petit Chœur » à l'Opéra en 1687, année de la mort de Lully<sup>97</sup>. Une note de son auteur indique que le clavecin n'est pas mentionné mais était forcément présent en plus<sup>98</sup>. De fait, si les six basses mentionnées ne comprennent pas le clavecin, il s'agit en toute logique des deux théorbes, deux violes et deux basses de violon. Rien ne permet de penser que Lully modifia l'effectif et la composition du Petit Chœur de l'Opéra entre 1672 et 1687. Par ailleurs, les théâtres de la cour à Saint-Germain-en-Laye et à Fontainebleau, plus petits que la salle de l'Opéra à Paris, n'auraient eu aucune raison de faire appel à un nombre sensiblement différent d'instrumentistes.

De fait, un document tend à confirmer cette hypothèse : il s'agit d'une liste de musiciens ayant participé aux représentations du *Triomphe de l'Amour* à Saint-Germain-en-Laye en 1681. Cette liste a été analysée à plusieurs reprises<sup>99</sup>. On n'y trouve toutefois que le nom des musiciens, et il est très difficile de savoir précisément

94. Claude Perrault, *Traité de la Musique des anciens* dans les *Essais de Physique ou Recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*, Paris, Coignard, 1680-1688, t. 2, p. 397.

95. Yuka et Matthieu Lussan, violistes du Concert Spirituel pour les projets d'*Ariane et Bacchus* et de *Médée*, se sont prêtés à l'exercice avec enthousiasme, audace et rigueur.

96. Jérôme de La Gorce, « Some notes on Lully's orchestra » dans *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque: essays in honor of James R. Anthony*, John Hajdu Heyer (dir.), Cambridge : Cambridge University Press, 1989, p. 108.

97. François-Charlemagne Lefebvre, *Établissement de l'Académie royale de musique établie rue Mazarine vis-à-vis celle Guénégaud en 1671, Cambert chef*, [entre 1814 et 1855], F-Po/ Fonds Castil-Blaze.

98. « Le traitement de ce dernier [le claveciniste] ne figure ni dans les états de 1687 ni dans ceux de 1713, quoiqu'il soit certain que dès la création de l'Opéra il y eut toujours un clavecin dans l'orchestre. » (*Ibid.*). En fait, le claveciniste est bien mentionné dès 1704 (Voir Jérôme de La Gorce, « L'Académie royale de musique en 1704 » dans *Revue de Musicologie*, 1979, t. 65, n°2, p. 179), mais aussi en 1713 : il s'agit dans les deux cas de Jean-Féry Rebel. (Voir F-Pan/ AJ<sup>13</sup> 1 D1, *État des appointements qui seront payés annuellement et distribués à la fin de chaque mois à ceux et celles dont l'Académie royale de musique est composée tant pour la musique que pour la danse suivant le règlement*, « 9 janvier 1713 », f. 21 r°, « Orchestre. Petit chœur. À Jean [sic] Rebel pour le clavecin..... 600<sup>lt</sup> »).

99. Voir André Tessier, « Un document sur les répétitions du *Triomphe de l'Amour* » dans Actes du congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'histoire de l'art français, Paris, 1924, p. 874-893 ; André Tessier, « Les répétitions du *Triomphe de l'Amour* à Saint-Germain-en-Laye » dans La revue musicale, 1<sup>er</sup> février 1925, p. 123-131 ; Jérôme de La Gorce, « Some notes on Lully's orchestra » dans *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque: essays in honor of James R. Anthony*, John Hajdu Heyer (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 107.

de quel instrument il jouait dans cet ouvrage : certains sont inconnus, d'autres font potentiellement référence à plusieurs membres d'une même famille ; enfin, beaucoup jouaient de plusieurs instruments. Un élément est toutefois à noter : neuf instrumentistes sont mentionnés<sup>100</sup>, avec les chanteurs, en tête de liste, sous une rubrique marquée « musiciens ». Jérôme de La Gorce en déduit qu'il pourrait s'agir des membres du « Petit Chœur », chargés d'accompagner les récitatifs, ce qui semble très probable au vu de certains noms comme ceux de Marais, Salomon, Danglebert (père et fils), Itier ou de Labarre. Neuf, c'est exactement la taille du Petit Chœur de 1687, si l'on ajoute deux dessus aux sept instruments de basse...

Pour conforter cette hypothèse, on a tenté de trouver la trace d'un Petit Chœur fixe dans les spectacles de la cour avant le milieu des années 1670, en remontant jusqu'aux premiers ballets composés par Lully dans les années 1650. L'étude n'a pas été réellement concluante : on n'a trouvé que de rares mentions de musiciens qui pourraient correspondre à un Petit Chœur constitué, ou l'inclure<sup>101</sup>. Les musiciens nommés sont sans doute uniquement ceux qui apparaissaient dans le spectacle, et sont le plus souvent des instruments à vent (flûtes, hautbois, bassons, trompettes) ou des bandes de violons plus ou moins importantes. On retrouve toutefois les noms de Lemoyne, Itier, de Labarre, encore présents dans le Petit Chœur du *Triomphe de l'Amour* en 1681... En creux, cette étude semble pourtant révéler une autre chose : c'est que les instruments de continuo chargés d'accompagner les chanteurs, notamment dans les récits solistes, n'étaient presque jamais dans l'espace de jeu du spectacle et n'étaient pas partie prenante d'un point de vue visuel. Leur traitement était donc particulier et l'on pourrait même y voir l'ancêtre d'un espace « hors scène », dévolu uniquement aux musiciens, mais toutefois connecté à l'action parlée, chantée ou dansée : la fosse d'orchestre.

Les rares documents iconographiques représentant des spectacles à la cour au temps de Louis XIV – comédies-ballets et opéras – cité précédemment, ne permettent pas non plus de documenter utilement cette question, sinon que la présence de théorbes saillants parmi l'orchestre indique que le Petit Chœur est bien présent, en fosse, aux côtés du Grand Chœur<sup>102</sup>.

Concernant l'effectif et l'instrumentarium du Petit Chœur d'*Atys*, on a donc été contraint de considérer que l'effectif identifié à l'Opéra à compter de 1687 était celui pratiqué par Lully en son temps, à la cour comme à Paris : 2 violes de gambe, 2 basses de violon, 2 théorbes et 1 clavecin. Dans le cas particulier de la partition d'*Atys*, notons le dédoublement d'une partie du Petit Chœur rendu nécessaire par la présence d'un groupe de musicien sur le théâtre à la 4<sup>e</sup> scène du 4<sup>e</sup> acte sous la forme de quatre Songes jouant du théorbe et de la viole, accompagnant six autres Songes jouant de la flûte.

100. Lemoyne, Marais, Salomon, Danglebert (père), Danglebert (fils), Dupré, Itier, Pierre, Delabarre. (Voir Jérôme de La Gorce, « Some notes on Lully's orchestra » dans *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque: essays in honor of James R. Anthony*, John Hajdu Heyer (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 107).

101. Parmi une douzaine d'exemples, citons notamment : *Ballet de Psyché ou la Puissance de l'Amour* (1656). Première Partie. 7<sup>e</sup> Entrée. Sept Musiciens venus en ce lieu pour y charmer le sens de l'ouïe (« *La Musique a tout le pouvoir...* »). Les Sieurs Pinelle, père et fils et frère, et les Sieurs Grenerin, Itier, Couperin, et Genay. *Ballet d'Alcidiane* (1658). 7<sup>e</sup> et dernière entrée (Petite chacomme et duo « *Cede al vostro valor...* »). Esclaves maures jouant de la guitare. les Sieurs Pesche, Toury, Chabot, Clement, le Gris, Caron, Emanuel, Quarante. Symphonie : clavecins. Mess. de la Barre l'ainé, et Lambert. Théorbes. Mess. de la Barre le cadet, Vincent, Rayneul, et Grenerin. Violes. Mess. le Febure, Alissan, Gigot, Richard, et Ribou. *Ballet de l'Impatience* (1661), Première partie. 1<sup>ère</sup> entrée (« *Sommes-nous pas trop heureux...* »). Pour une sérénade chantée par M. le Gros accompagné d'un concert de plusieurs instruments : Messieurs de la Barre, Vincent, Itier, Grenerin, le Moine, et Hurel. Théorbes ; Piesche, Descouteaux père et fils, les trois Opteres, Paisible, Alais, et Destouches. Flûtes ; Marchand, la Caisse, la Fontaine, le Bret, la Pierre, le Comte, Magny, les deux la Vigne, les deux le Roux, Roulé, le Gres, Huguenet. Violons. Seconde Partie (« *Courons ou tendent nos désirs...* »). Récit de l'Impatience chanté par Mademoiselle de la Barre accompagnée de Messieurs Vincent, la Barre, Itier, Grenerin, Théorbes. Marchand, la Caisse, le Bret, et la Fontaine. Violons. Troisième Partie. Récit Crotisque. Monsieur Baptiste, Guitare. Messieurs la Barre, Vincent, Théorbes. Monsieur Itier, Viole. Quatrième Partie. Récit de la Loterie chanté par Mademoiselle Hilaire accompagnée de Messieurs Vincent, la Barre, Itier, le Moine, Théorbes. La Caisse, Marchand, Magny, la Fontaine, le Bret, et la Vigne, Violons. Quatrième Partie. 3<sup>e</sup> Entrée. Récit des Aveugles. Mess. le Gros, Don, Spirli, et Piesche, Musiciens. Messieurs Robertet et la Vigne, Violes. Les Sieurs la Caisse et Marchand, Violons. Messieurs Magny et Geoffroy, Flûtes. Mess. Du Moustier et le Bret, Basses à cordes à boyau.

102. Voir Jean Lepautre, « Troisième journée, *Le Malade imaginaire*, comédie représentée dans les jardins de Versailles » dans *La Fête donnée par Louis XIV pour célébrer la reconquête de la Franche-Comté, à Versailles en 1674*, Versailles, Musées de Versailles et de Trianon, burin, eau-forte, 29 x 43 cm, GR302 ; Jean Lepautre, « Première journée, représentation d'*Alceste* dans la Cour de marbre » dans *La Fête donnée par Louis XIV pour célébrer la reconquête de la Franche-Comté, à Versailles en 1674*, Versailles, Musées de Versailles et de Trianon, GR302.

### SCÈNE QUATRIÈME.

LE Theatre change & represente un Antre  
Entouré de Pavots & de Ruisseaux, où le  
Dieu du Sommeil se vient rendre accompagné  
des Songes agreables & funestes.

ATYS dormant. LE SOMMEIL, MOR-  
PHEE, PHOBETOR, PHANTASE,  
Les Songes heureux, Les Songes funestes.

*Le Sommeil.* Monsieur Ribon.  
*Morphée.* Monsieur Langeais.  
*Phobotor.* Monsieur Frizon.  
*Phantase.* Monsieur de la Forest.

*Deux Songes jouants de la Violle.*

Messieurs Petit-Marais, & Theobaldes.

*Deux Songes jouants du Theorbe.*

Monsieur Dupré, & le Sieur Grenier.

*Six Songes jouants de la Flutte.*

Messieurs Philbert, & Descortaux. Les Sieurs Louis  
Hotterre, Colin Hotterre, Jeannot Hotterre,  
& Jean Hotterre.

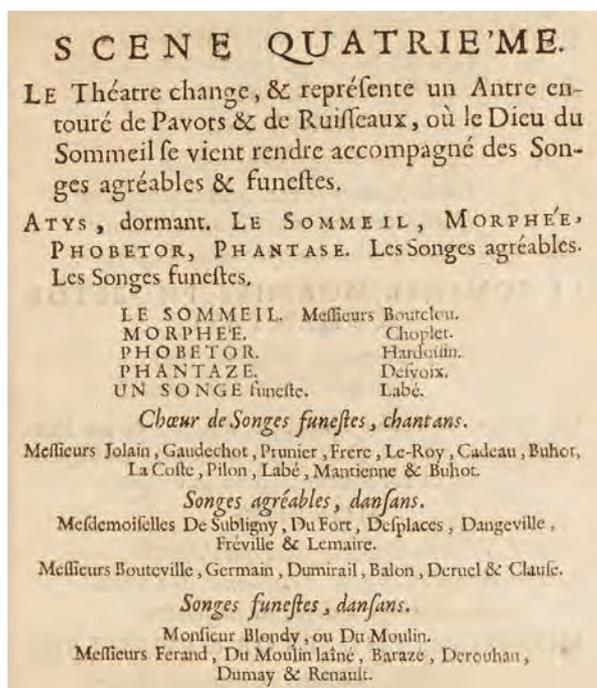
Philippe Quinault, *Atys* (III, sc. 4), Paris, Ballard, 1676.

Durant cette séquence, le Petit Chœur de la fosse se tait très certainement; seul le Grand Chœur joue en alternance avec les musiciens de scène, comme semble en témoigner la partition complète éditée, faisant apparaître une ligne sans nomenclature et sans chiffrage pour les basses du Grand Chœur, jouant avec l'ensemble des cordes en fosse, et une ligne intitulée « basse continue », avec chiffrages, certainement pour les basses sur scène (violes et théorbes), jouant tout du long mais accompagnant seules les flûtes puis les chanteurs solistes<sup>103</sup>. Soulignons que le continuo est alors orchestré de fait, car le clavecin, en fosse, ne joue pas. Il est également permis de penser qu'en l'absence de basses de violon, les deux violes – ou au moins l'une des deux – se bornent à jouer la ligne de basse tandis que l'autre harmonise peut-être.

Jean-Baptiste Lully, *Partition complète d'Atys, prélude pour le Sommeil (III, sc. 4)*, Paris, Ballard, 1689.

103. Notons que ce dispositif musical très précis disparaît dans plusieurs manuscrits et dans les éditions réduites de l'œuvre, ne présentant plus qu'une seule ligne de basse, sans doute pour des aspects pratiques de copie et/ou d'exécution par un ensemble de plus petite dimension.

Bien qu'il n'y ait pas superposition de deux petits chœurs (en scène et en fosse), il est impossible que les musiciens de la fosse aient eu le temps de passer en coulisse, de s'habiller, de se maquiller et de s'installer dans les éléments de décors, puis de quitter le plateau à la fin de la scène concernée et de regagner la fosse, sans manquer cruellement pendant de longs instants. Ce sont donc très vraisemblablement quatre musiciens supplémentaires qui ont été employés à la cour à cette occasion. Notons que ces Songes musiciens sont définitivement supprimés des didascalies dans les livrets des représentations parisiennes dès 1699, car l'Opéra n'avait sans doute ni les moyens ni la logistique pour démultiplier ainsi les musiciens.



Philippe Quinault, *Atys* (III, sc. 4), Paris, Ballard, 1699.

On n'en voit pas la trace non plus dans le projet de décor réalisé par Bérain sans doute pour la même reprise de 1699<sup>104</sup>.

104. Jean Bérain, *Projet de décor pour la scène du sommeil d'Atys (III, sc. 4)*, [1699 ?], dessin à la plume et lavis à l'encre de Chine ; 37,9 x 51,2 cm (f.), F-Pnep/ RESERVE TB-1 (+)-FT 5. L'absence de musiciens sur scène est à mettre en regard de la remarque précédente sur la disparition des deux lignes de basses dans les partitions ultérieures, reflétant la pratique simplifiée à l'Opéra à compter de 1699 et sans doute en province et dans les concerts particuliers disposant de peu de musiciens.



Jean Bérain, *Projet de décor pour la scène du sommeil d'Atys (III, sc. 4)* [1699?],  
F-Pnep/ RESERVE TB-1 (+)-FT 5.

Dans le cadre de notre production, du fait de la présentation en format de concert (avec danse), il n'était pas utile de démultiplier les interprètes : ce seront donc les mêmes instrumentistes du Petit Chœur, depuis le même endroit, qui joueront ce passage. Pour l'enregistrement discographique toutefois, nous envisageons une disposition spécifique qui permette de faire sentir à l'auditeur la spatialisation des musiciens et leur proximité avec les chanteurs.

### ***Le rôle du Petit Chœur dans Atys***

La question du rôle de ce Petit Chœur et de ses interactions avec les chanteurs et les autres instrumentistes dans *Atys* est mieux renseignée que celle de l'effectif. En effet, les partitions éditées du vivant de Lully et juste après sa mort, de même que certains manuscrits conservés, identifiés comme étant du dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, corroborent les pratiques plus tardives, discutées dans la bibliographie que nous avons déjà énoncée : chez Lully, le Petit Chœur a pour principale fonction d'accompagner le chant mais également les évolutions scéniques des chanteurs solistes.

Il soutient également les chœurs, durant lesquels il est renforcé par les basses du Grand Chœur. L'édition de 1689 est sans ambiguïté sur le sujet, puisque deux lignes bien différenciées sont présentes dans tous les chœurs accompagnés par l'orchestre. Dans ce cas, une ligne sans chiffrage, est destinée aux basses de violon du Grand Chœur, et l'autre, avec chiffrages, aux basses du Petit Chœur. Les deux lignes ne sont pas exactement identiques : la partie des basses du Grand Chœur est en général un peu plus mobile et plus proche de la partie des basses chantantes du chœur vocal ; la partie de basse continue est simplifiée et plus structurée. Ces deux parties sont souvent regroupées en une seule dans les manuscrits, faisant disparaître les subtilités (et privilégiant le plus souvent la partie de basse continue).

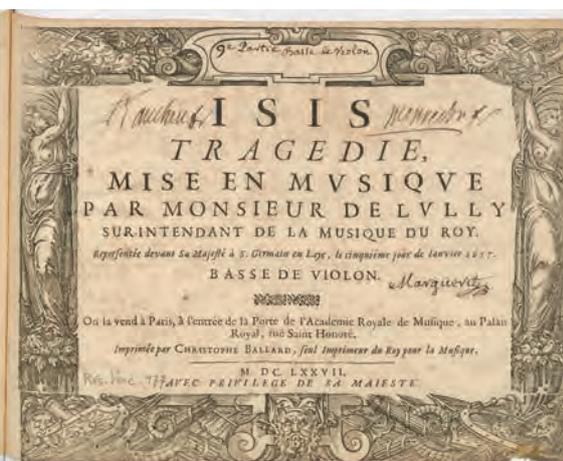
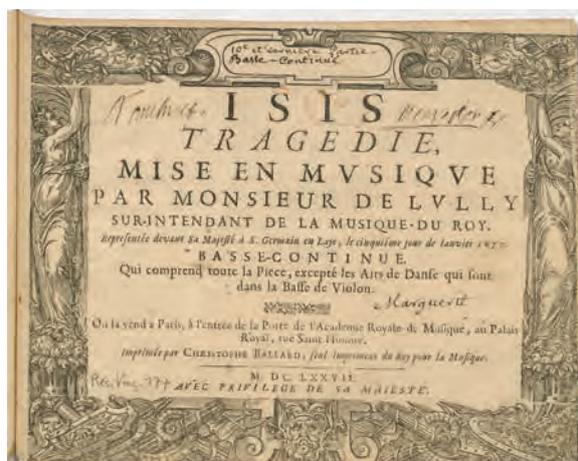


Jean-Baptiste Lully, *Atys* (Prologue),  
Paris, Ballard, 1689.



Jean-Baptiste Lully, *Atys* (Prologue),  
ms., F-Pn/ Vm2 30

Le Petit Chœur joue – peut-être – également dans l’ouverture, point sur lequel les sources sont moins systématiques. Cet aspect a été discuté par Graham Sadler, qui a pris soin pour soutenir son discours de reconstituer la chronologie et la typologie des éditions des opéras de Lully du vivant du compositeur et après sa mort<sup>105</sup>. On se bornera ici à rappeler que la première édition d’un opéra de Lully, sous la supervision du compositeur, fut celle d’*Isis*, en 1677, en parties séparées. Deux parties de basses distinctes sont proposées, l’une pour la basse continue ne comprenant *pas* les danses, l’autre pour les basses de violon du Grand Chœur ne comprenant *que* les danses. La comparaison des deux permet de saisir, dans le détail, le rapport entre basses du Grand Chœur et basses du Petit Chœur.



105. Sadler (Graham), « The basse continue in Lully’s Operas : Evidence Old and New » dans La Gorce (Jérôme) et Schneider (Herbert) (dir.), *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully/L’Œuvre de Lully : Études des sources*, Hildesheim, Olms, 1999, p. 382-397.

Jean-Baptiste Lully, *Pages de titre des fascicules de Basse continue et de Basse de violon de la première édition d'Isis en parties séparées*, Paris, Ballard, 1677.

Dans ce sillage, et selon la même logique, les partitions complètes d'opéras de Lully éditées à compter de 1679 et jusqu'à celle d'*Alys*, parue en 1689, sont extrêmement claires et cohérentes concernant le rôle du Petit Chœur : partout où il joue figurent la mention « basse continue » et des chiffres ; lorsqu'il ne joue pas, aucune mention n'est donnée en nomenclature (ou alors, très rarement, « basses de violon ») et les chiffres sont absents. Si Grand et Petit Chœurs jouent ensemble, figure la mention « Basse de violon et continue », avec chiffres. Tout porte donc à croire que la création d'*Alys*, en 1676, avait tenu compte de ces mêmes usages. Nous avons donc choisi de les respecter aussi scrupuleusement que possible :

- Les basses du Petit Chœur accompagnent tous les récitatifs ;
- Les basses du Petit Chœur jouent dans les chœurs en plus des basses du Grand Chœur ;
- Les basses du Petit Chœur ne jouent pas dans les danses.

Soulignons deux cas particuliers. D'abord celui de l'ouverture, qui semble échapper au même systématisme : dans le matériel d'*Isis*, l'ouverture figure à la fois dans la partie de basse de violon et dans celle de basse continue (avec chiffres).



Jean-Baptiste Lully, *Ouverture dans les fascicules de Basse de violon (à gauche) et de Basse continue (à droite) de la première édition d'Isis en parties séparées*, Paris, Ballard, 1677.

Par contre, la basse continue n'est pas mentionnée pour l'ouverture d'*Alys* dans l'édition complète de 1689, et les chiffres sont absents. Si l'on se borne à comparer ces deux sources, il est difficile de déterminer une pratique. Toutefois la logique d'*Alys* est celle qui préside à la quasi-totalité (9 sur 11) des partitions d'opéras de Lully (possédant une ouverture) éditées entre 1679 et 1689 :

***Bellérophon* (1679)** : pas de mention « basse continue » mais présence de chiffres dans l'ouverture.

***Proserpine* (1680)** : pas de mention « basse continue » et pas de chiffres dans l'ouverture.

***Le Triomphe de l'Amour* (1681)** : pas de mention « basse continue » et pas de chiffres dans l'ouverture.

***Persée* (1682)** : « basse continue » mentionnée sur deux systèmes seulement (par erreur ?) ; pas de chiffres dans l'ouverture.

***Phaéton* (1683)** : pas de mention « basse continue » et pas de chiffres dans l'ouverture.

***Amadis* (1684)** : pas de mention « basse continue » et pas de chiffres dans l'ouverture.

***Roland* (1685)** : pas de mention « basse continue » et pas de chiffres dans l'ouverture.

***Armide* (1686)** : « basse continue » mentionnée sur le premier système seulement (par erreur ?) ; pas de chiffres dans l'ouverture.

***Acis et Galatée* (1686)** : pas de mention « basse continue » et pas de chiffres dans l'ouverture.

***Achille et Polyxène* (1687)** : [pas d'ouverture ; s'ouvre par un prélude].

***Thésée (1688)***: mention « basse continue » et présence de chiffrages dans l'ouverture.

***Atys (1689)***: pas de mention « basse continue » et pas de chiffrages dans l'ouverture.

La partition de *Roland* propose même une sorte de passage de relais entre le Grand Chœur et le Petit Chœur à la fin de l'ouverture :



Jean-Baptiste Lully, *Dernier système de l'ouverture de Roland*, Paris, Ballard, 1685.

On a donc été tenté de déduire de cette forte récurrence une pratique, c'est-à-dire, l'absence du Petit Chœur dans les ouvertures chez Lully<sup>106</sup>. C'est ce que nous appliquerons à notre production.

Le second cas particulier, qui a échappé à l'acuité de Graham Sadler, réside dans le fait que, si le Petit Chœur ne joue ni dans l'ouverture ni dans les danses, il joue parfois dans les symphonies orchestrales destinées à accompagner l'entrée en scène de certains personnages importants. C'est le cas dans la partition complète d'*Atys* à 3 moments : lors du « Prélude pour Melpomène », dans le prologue ; lors du « Prélude [pour la descente de] Cybèle sur son char » (I, sc. 8) ; et lors du « Prélude » pour l'entrée de Cybèle et Célénus (II, sc. 2).

106. Cette absence est loin d'être systématique, mais elle est par exemple le cas pour les créations de *Téléphe* de Campra (1713) ou de *Pyrrhus* de Royer (1730) à l'Opéra, comme en témoignent les matériels conservés. C'est donc une pratique également documentée par les parties séparées et pas seulement par les partitions générales.

The image displays three pages of a musical score. The first page is titled 'PROLOGUE. PRELUDE pour Melpomene.' and includes a 'BASSE-CONTINUE' section. The second page is titled 'ACTE PREMIER. SCENE VIII. CYBELE für den Chor.' and includes a 'PRELUDE' and 'BASSE-CONTINUE' section. The third page is titled 'ACTE SECOND. SCENE II. CYBELE, CELÉNUS.' and includes a 'PRELUDE' and 'BASSE-CONTINUE' section. The notation is in French and includes various musical symbols and clefs.

Jean-Baptiste Lully, *Atys* (préludes avec chiffreage et mention de basse continue), Paris, Ballard, 1689.

Cependant, cette particularité n'est pas systématique : toujours dans *Atys*, la basse continue est absente pour les préludes accompagnant l'entrée de Célénius (IV, 2), celle du Fleuve Sangar et des Fleuves (IV, 5) et pour l'apparition d'Alecton (V, 3). S'il est donc difficile de tirer une conclusion sur la raison d'être de la présence ou de l'absence du continuo dans ce type de séquence, il semblerait bien que l'effet recherché soit – pour le coup – celui d'une « instrumentation » profitant de la couleur des violes, théorbes et clavecin, et qu'elle soit avant tout destinée à souligner l'entrée de personnages majestueux et tragiques, en l'occurrence les deux rôles à baguette féminins (Melpomène et Cybèle). Si l'on examine les autres partitions complètes éditées par Ballard durant la décennie 1679-1689, on observe une grande fluctuation concernant la présence ou l'absence du Petit Chœur dans ce type de préludes. C'est donc véritablement au cas par cas que sa participation est à envisager.

Ajoutons que la présentation, avec une seule ligne de basse notée « basse continue » et chiffreée, suggère fortement que seules les basses du Petit Chœur jouent dans ces séquences, et que les basses du Grand Chœur se taisent. Lorsque Lully souhaite mêler les unes et les autres, il n'hésite pas à le noter spécifiquement, comme dans le prélude qui ouvre le 4<sup>e</sup> acte de *Proserpine*.

The image shows a page of musical score for 'ACTE QUATRIESME SCENE PREMIERE'. It features a decorative header with the number '209'. The score includes parts for 'FLUTES' (three staves) and 'VIOLONS' (two staves). At the bottom, there is a section labeled 'Basse des Violons & Continuo'. The page is numbered 'D.4' at the bottom right.

Jean Lefebvre [*Maître à danser et violoniste*].

(Louis Septier, Jean Francquet et Charles de Courcelles remplacent Antoine Coudu et Édouard Charpentier en 1675.)

À cet ensemble de cordes, dont il est malheureusement impossible de préciser la répartition entre dessus, parties intermédiaires et basses, il faut ajouter, à Paris, entre trois et huit hautboïstes/bassonistes (jouant aussi la flûte), un ou deux trompettistes et un percussionniste : le tout devait donc avoisiner les quarante musiciens. À une date inconnue, il est possible que Lully ait réduit l'effectif de l'orchestre, peut-être pour des raisons économiques, à moins que cette réduction n'ait eu lieu immédiatement après sa mort : toujours est-il qu'en 1687, l'Opéra compte 34 musiciens, avec seulement 20 cordes pour le Grand Chœur : 8 violons, 2 hautes-contre de violon, 2 tailles de violon, 2 quintes de violon, 6 basses du Grand Chœur, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 bassons, 1 timbaler, auxquels s'ajoutent les 7 instrumentistes du Petit Chœur<sup>109</sup>.

L'observation des forces instrumentales de la cour et de l'Opéra permet de prendre conscience d'un aspect essentiel de la conception orchestrale de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : l'orchestre combine des « sections instrumentales » composées de quatre, cinq ou six musiciens, et non pas des groupes de solistes (à l'exception cependant des deux violons et des deux flûtes traversières du Petit Chœur). On pratique le son collectif et la doublure, hérités de l'esthétique du consort, mais démultipliés. Ce sont donc des masses et des mixtures collectives qui s'opposent ou se complètent, et non pas des individualités.

### Les cordes

Dans le cadre de cette production d'*Atys* qu'on a souhaitée proche de la création à la cour en 1676, une première réflexion s'impose concernant les cordes, leur nombre et leur répartition. Si le privilège de l'Opéra accordé à Lully lui interdit de se servir des musiciens du roi pour son théâtre parisien, il peut, à la cour, faire appel aussi bien à ceux-ci qu'à sa troupe de l'Académie royale de musique. Du point de vue orchestral, il dispose donc potentiellement de l'orchestre détaillé ci-dessus, mais aussi, pour les cordes, de la Grande Bande (les célèbres « Vingt-quatre Violons du roi »), de la Petite Bande (ou « Petits Violons ») et même de la bande de Violons de l'Écurie<sup>110</sup>. Pour les vents, dont nous reparlerons plus loin, il peut faire appel aux musiciens de l'Écurie ; la basse continue est confiée à quelques solistes de la Chambre, habitués à accompagner les chanteurs.

Les Vingt-quatre Violons du roi, temporairement portés à Vingt-cinq au début des années 1670 (on ajoute un violon pour les diriger), sont – depuis l'origine et encore à l'époque d'*Atys* – répartis en 6 dessus de violon, 4 hautes-contre de violon, 4 tailles de violon, 4 quintes de violon et 6 basses de violons<sup>111</sup>. Cet équilibre évoluera à la fin du règne de Louis XIV, avec une diminution progressive des parties intermédiaires en faveur des dessus<sup>112</sup>, puis avec la disparition des quintes. Les Petits Violons quant à eux, créés expressément par Lully pour servir ses projets musicaux, sont moins normés : 20 en 1664, 18 en 1668, 21 en 1674, 16 en 1680, ils sont enfin 22 en 1692<sup>113</sup>. Ils ne survivront pas au règne de Louis XIV<sup>114</sup>. Notons que, dans l'effectif des Petits Violons décrit à cette date, sur 22 musiciens, deux sont des « dessus de cromorne » (sans doute jouant du hautbois) et deux des bassons. Les Petits Violons sont donc conçus – peut-être dès l'origine – comme un ensemble complet mêlant cordes et vents, leur donnant une totale autonomie et, sans doute, une plus grande liberté artistique et une souplesse logistique bienvenue.

Si l'on additionne les cordes de l'Opéra, les Vingt-quatre Violons, les Petits Violons et les Violons de l'Écurie, on arrive à un total de plus de 80 musiciens. Des supplémentaires, extérieurs aux musiciens dits « ordinaires » du roi, étaient en outre régulièrement appelés. C'est dans ce creuset que Lully à la liberté de piocher pour

109. Voir François-Charlemagne Lefebvre, *Établissement de l'Académie royale de musique établie rue Mazarine vis-à-vis celle Guénégaud en 1671, Cambert chef*, [entre 1814 et 1855], F-Po/ Fonds Castil-Blaze.

110. Dont tous les membres étaient par ailleurs aptes à jouer des instruments à vent.

111. Cette répartition est celle donnée en 1636 par Mersenne (Voir Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, 1636-1637, livre 4, p. 18).

112. En 1692 – peut-être dès 1681 selon Jérôme de La Gorce – ils sont 7 dessus, 4 hautes-contre, 4 tailles, 2 quintes et 8 basses. (Voir Jérôme de La Gorce, « Some notes on Lully's orchestra » dans *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque: essays in honor of James R. Anthony*, John Hajdu Heyer (dir.), Cambridge : Cambridge University Press, 1989, p. 103). En 1712, l'écart entre les dessus et les parties intermédiaires se creuse encore : ils sont 10 dessus, 2 hautes-contre, 3 tailles, 2 quintes et 7 basses. (*État de la France*, 1712, p. 226, cité dans Bernard Bardet, *Les violons de la Musique de la Chambre du roi sous Louis XIV*, Paris, Société française de musicologie, 2016, p. 308).

113. Voir Bernard Bardet, *Les violons de la Musique de la Chambre du roi sous Louis XIV*, Paris, Société française de musicologie, 2016, p. 311 et suivantes.

114. La dernière mention administrative en est faite dans les *État de la France* de 1712 (p. 228, cité dans *Op. cit.*, p. 314).

former un ensemble *ad hoc*, adapté à l'œuvre interprétée et proportionné au lieu du spectacle. Même dans le petit théâtre de Saint-Germain-en-Laye, le nombre d'instrumentistes peut être très élevé. Ainsi, un témoin d'une représentation de *Thésée* rapporte que l'ouvrage « soulève dans toutes ses parties l'admiration universelle par son grand nombre d'interprètes, étant très bien exécuté par l'harmonie résultant de cent instrumentistes<sup>115</sup> ». Ce chiffre est sans doute exagéré et inclut peut-être également les chanteurs solistes et choristes. Mais, même dans ce cas, une cinquantaine d'instrumentistes, répartis entre fosse et scène, semble crédible.

Dans le détail, le décompte des musiciens est quasiment impossible à faire production par production. D'autant plus qu'il apparaît qu'à la cour, rien n'est figé concernant la taille et la composition des orchestres pour les représentations d'opéras, qui ne sont chassées ni de la Grande Bande, ni de la Petite Bande. Dans les ballets de cour et les comédies-ballets exécutés à compter des années 1660, on observe un mélange fréquent des deux ensembles, présents au complet ou de manière parcellaire<sup>116</sup>. Plus proche d'*Atys*, en 1674, les *États de la France* indiquent que les Vingt-quatre Violons « jouent au dîner du roi, aux ballets, aux comédies », et les petits Violons « jouent ordinairement à son souper et aux assemblées de bal et des récréations de Sa Majesté, comme aussi aux ballets » ; c'est seulement pour « certaines cérémonies, comme au sacre, aux entrées des villes, mariages, et autres solennités, et réjouissances, [qu']on fait jouer l'autre bande de violons de la Grande Écurie<sup>117</sup> ». Ces attributions respectives ne sont guère éclairantes pour les représentations d'opéras.

Les travaux de Bernard Bardet n'ont pas non plus permis de dégager de constante en la matière<sup>118</sup> : il constate que « les grandes et petites bandes ne participèrent jamais aux tragédies en musique de façon régulière<sup>119</sup> », et se borne à conclure que « Grands et Petits Violons rivalisaient de zèle au service du souverain », mais qu'il faut « reconnaître aux seconds une activité bien plus intense qu'aux Vingt-quatre. C'étaient en effet les Petits Violons qui assuraient le service quotidien à la Musique de la Chambre. Ils jouaient dans tous les divertissements : sérénades, bals, ballets, comédies, opéras, soupers, concerts et appartements<sup>120</sup> ». Le chercheur a toutefois repéré quelques cas où les Vingt-quatre Violons furent sollicités tous ensemble : pour quatre comédies jouées à Saint-Germain-en-Laye en 1670, ou pour deux ballets et trois des quatre<sup>121</sup> opéras donnés à la cour en 1676-1677, parmi lesquels il intègre... la création d'*Atys*, tout en précisant que seulement deux tiers de l'effectif passa effectivement quatre-vingt-cinq jours à Saint-Germain à cette occasion<sup>122</sup>. Pascal Denécheau constate lui aussi la présence régulière des Vingt-quatre Violons à Saint-Germain ou Fontainebleau lors de représentations d'opéras<sup>123</sup>. La convocation d'une des bandes au complet ne signifie pourtant pas qu'elle était intégralement présente en fosse : leurs membres étant tous maîtres à danser et danseurs en plus d'être violonistes, certains participaient au spectacle soit comme instrumentiste de scène, soit comme danseur. Pour *Atys* en 1676,

115. Modène, Archivio di Stato, Avvisi e notizie dall'Estero 61, cité dans Jérôme de La Gorce, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2005, p. 172.

116. Pour *Psyché* (1671), par exemple, les deux bandes apparaissent, mélangées et augmentées de musiciens extérieurs, sous la forme de quadrilles pour conclure le spectacle.

117. *États de la France*, 1674, p. 118, « Chambre du roi ». Les Violons de l'Écurie sont décrits plus loin comme « douze joueurs de violons, hautbois, sacqueboutes et cornets ». (*États de la France*, 1674, p. 150, « Grande Écurie »).

118. Bernard Bardet, *Les violons de la Musique de la Chambre du roi sous Louis XIV*, Paris, Société française de musicologie, 2016. Notons que l'enquête exemplaire menée par Pascal Denécheau autour des représentations de *Thésée* n'a pas abouti à des données plus précises en la matière. (Voir Pascal Denécheau, *Thésée de Lully et Quinault, histoire d'un opéra. Étude de l'œuvre de sa création à sa dernière reprise sous l'Ancien Régime (1675-1779)*, thèse de doctorat, Saarbrücken, 2006).

119. Bernard Bardet, *Les violons de la Musique de la Chambre du roi sous Louis XIV*, Paris, Société française de musicologie, 2016, p. 180.

120. *Op. cit.*, p. 176.

121. *Alceste, Thésée, Atys et Cadmus et Hermione*.

122. Bernard Bardet, *Les violons de la Musique de la Chambre du roi sous Louis XIV*, Paris, Société française de musicologie, 2016, p. 181. Sa source est un document de comptabilité : « À Guillaume Dumanoir et Jean-François Marillet dit Bonnefonds, tant pour eux que pour les autres vingt-trois joueurs de violon ordinaires de la Chambre du roi, la somme de 3412 livres 10 sols pour leurs nourritures depuis le 2 juillet jusqu'au dernier 30 septembre de ladite année [...] qu'ils ont été à Versailles et Fontainebleau pour les répétitions et représentations des opéras. » (F-R Manuscrit Lebert 5889, f. 43 r°, cité dans Pascal Denécheau, *Thésée de Lully et Quinault, histoire d'un opéra. Étude de l'œuvre de sa création à sa dernière reprise sous l'Ancien Régime (1675-1779)*, thèse de doctorat, Saarbrücken, 2006, p. 378.

123. *Op. cit.*, p. 378 et 385.

c'est le cas de neuf des Vingt-quatre Violons, identifiés par Bernard Bardet<sup>124</sup>. Des instrumentistes recrutés pour l'occasion peuvent alors les avoir remplacés dans l'orchestre.

En l'absence de norme, la question s'est posée: devait-on partir sur un effectif « à volonté », que nous aurions constitué selon notre propre idée, tel que cela se pratique tous les jours dans le milieu des orchestres baroques? C'eut été le plus pratique (pour des raisons logistiques et financières notamment), mais aussi le moins original. Restaient donc trois hypothèses: un orchestre constitué exactement par la somme des Petits et des Grands Violons; un orchestre correspondant aux Petits Violons seulement; un orchestre correspondant aux Grands Violons seulement. C'est finalement ce dernier parti qui a été pris, pour deux raisons principales. D'abord, la volonté d'illustrer cette phalange des Vingt-Quatre Violons, emblème de la cour et source d'inspiration à l'étranger pendant plusieurs décennies; ensuite, oser le pari de « faire sonner » la musique de Lully dans une configuration très peu pratiquée et contraire à nos usages, rendue étonnante par la sur-représentation des parties intermédiaires et le faible nombre de dessus en proportion. D'autant que, nous le verrons plus loin, les dessus de violon n'étaient a priori pas renforcés par des hautbois ou des flûtes, comme on le pratiquera à l'Opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est donc un enjeu expérimental et, comme l'on dit, un véritable « challenge », que nous nous sommes fixés sur ce point précis.

En outre, le projet est d'utiliser autant que possible des archets courts à la française, comme ceux utilisés au XVII<sup>e</sup> siècle, afin retrouver un mordant, une dynamique et une projection du son caractéristiques de cette période.

### **Les vents**

La question des instruments à vent est plus complexe encore que celle des cordes: on doit non seulement s'interroger sur le type d'instruments, sur leur nombre et sur leur participation réelle, mais on peut encore y ajouter des considérations organologiques particulières, car les années 1660-1680 sont encore assez mal connues pour la France, les instruments conservés étant rares ou inexistantes. On doit donc s'en remettre à des sources secondaires, notamment iconographiques. Les tapisseries et décors muraux sculptés sont d'un grand secours, et en premier lieu ceux du château de Versailles, dans la mesure où toute une partie s'avère exactement contemporaine de la création des opéras de Lully. Rappelons en effet que c'est à partir des *Plaisirs de l'île enchantée* (1664) que Louis XIV envisage de faire de Versailles le futur siège de la cour, et qu'il s'y installe définitivement en 1682, l'année où Lully fait représenter *Persée*.

L'étude des instruments à vent peut se résumer, au XVII<sup>e</sup> siècle, à trois familles: les flûtes (à bec et traversières); les anches doubles (hautbois, cromornes, bassons, musettes); les cuivres (cornets, trompettes et sacqueboutes). Utilisée dans *Cadmus et Hermione*, *Alceste* et *Thésée* notamment, la trompette – comme les autres cuivres – n'est pas présente dans *Atys*. Restait donc à s'interroger sur les flûtes et les hautbois. Pour les premières, le travail d'Augustin d'Arco a été très précieux<sup>125</sup>; pour les seconds, ce sont des recherches menées et formalisées par Geoffrey Burgess qui nous ont permis de mieux comprendre les enjeux propres à ces instruments<sup>126</sup>. Nous renvoyons vers l'un et l'autre pour une argumentation détaillée dont nous ne retenons ici qu'une synthèse.

### **Les musiciens de l'Écurie**

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est important de comprendre que, dans les années 1660, les instrumentistes à vent se produisant dans les spectacles de la cour sont presque exclusivement issus de la Musique de l'Écurie, un corps constitué de « hauts instruments », c'est-à-dire sonores et capables de se faire entendre en extérieur. Ils se produisent en groupes avant tout pour les occasions militaires, les entrées royales, les processions ou les carrousels. Les *États de la France*<sup>127</sup> de 1674 en donnent le descriptif suivant:

---

124. Jean III Favier (un Suivant de Flore dansant, un Phrygien dansant, un Songe agréable dansant), Favier cadet (Polinice suivant Melpomène, un Indien dansant, un Corybante dansant), Étienne Bonart (une Nymphé phrygienne dansante, un grand Dieu de fleuve dansant), François Chevalier (un Zéphyr dansant dans la gloire, un petit Dieu de ruisseau dansant), Pierre Joubert (un Indien dansant, un Corybante dansant), Claude Desmatins (un Songe funeste dansant), Jean Marchant (un Songe funeste dansant), Prosper Charlot (un Songe funeste dansant, un Corybante dansant), Laurent Pesant (un Corybante dansant). (Voir Bernard Bardet, *Les violons de la Musique de la Chambre du roi sous Louis XIV*, Paris, Société française de musicologie, 2016, p. 380).

125. Augustin d'Arco, *Usage de la flûte à bec dans l'œuvre scénique de Jean-Baptiste Lully*, mémoire de recherche pour le Master de Musique ancienne, Lyon, CNSMDL, 2021, consultable en ligne : <https://mediatheque.cnsmd-lyon.fr/EXPLOITATION/doc/ALOES/6258276>

126. Geoffrey Burgess, *Origins of the oboe: Typologies and Musical Functions*, Philadelphie, 2023. Mémoire inédit, commande du CMBV.

127. *États de la France*, 1674, p. 150, 255 et 257. Notons qu'il manque cette année-là la mention des charges de joueurs de

GRANDE ÉCURIE :

« Douze trompettes, qui se disent Trompettes de la Chambre du roi, aussi bien que les Tambours de la Chambre, 180 l. Douze joueurs de violons, hautbois, sacqueboutes et cornets, 180 l. Quatre hautbois de Poitou, 180 l. Huit joueurs de fifres, tambourins et musettes servants deux par quartier, 120 l. Ils ont tous leurs habillements de livrée. »

1<sup>re</sup> COMPAGNIE DES MOUSQUETAIRES DE LA GARDE DU ROI :

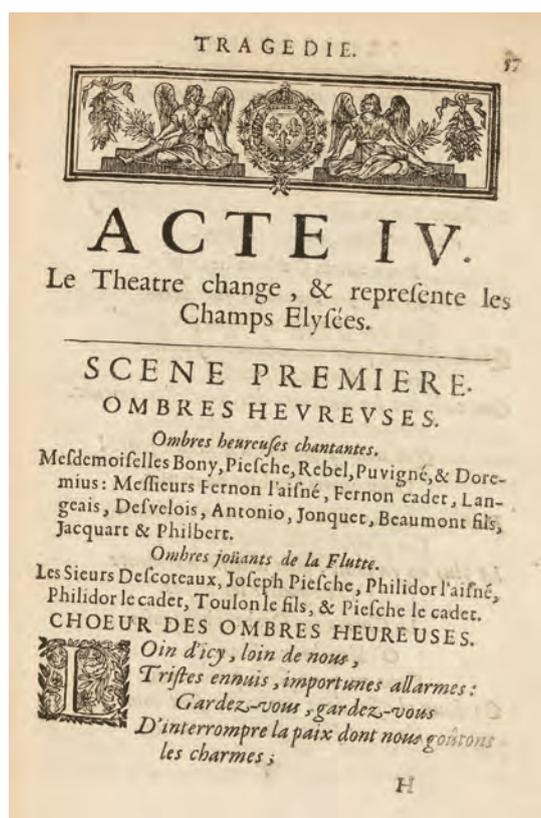
« Six Tambours. Quatre Hautbois. »

2<sup>e</sup> COMPAGNIE DES MOUSQUETAIRES DE LA GARDE DU ROI :

« Six Tambours. Quatre Hautbois. »

Ce réservoir de musiciens est particulièrement polyvalent car, derrière leurs appellations, se cachent des interprètes capables de jouer à la fois du hautbois, du cromorne ou du basson, mais également de la flûte à bec (ou de la flûte traversière pour quelques-uns), voire de la musette. Le champ des possibles, en termes de couleurs instrumentales et d'effectifs, est donc très varié. La création de l'opéra va favoriser le mélange de musiciens de l'Écurie avec ceux des autres corps de musique de la cour (la Chambre et la Chapelle), transformant assez radicalement l'instrumentarium, redéfinissant le diapason et normalisant de nouvelles pratiques durant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

L'étude des livrets de la cour – où tous les musiciens de scène sont notés – et leur confrontation avec les partitions, font apparaître deux pratiques concomitantes : soit l'usage de groupes homogènes d'une même famille d'instruments, survivance de l'ancien consort, soit des mélanges plus originaux, soit, même, l'intervention de musiciens isolés. Le grand prélude qui ouvre le 4<sup>e</sup> acte de *Proserpine* illustre le premier cas : les six flûtistes indiqués dans le livret sont répartis sur les trois parties de flûtes présentes dans la partition (sans doute 3 x 2), doublant les cordes de l'orchestre ou leur répondant.



Philippe Quinault, *Proserpine* (IV, sc. 1), Paris, Ballard, 1680.

---

cromornes et de trompettes marines, pourtant attestées depuis 1661.

Jean-Baptiste Lully, *Proserpine* (IV, sc. 1), Paris, Ballard, 1680.

Le prologue d'*Isis*, en 1677, illustre le second cas, celui d'un groupe moins homogène, puisqu'il mélange 5 trompettes et 6 flûtes sur scène; par ailleurs, les neuf muses installées dans la gloire mêlent 5 chanteurs, 2 flûtistes et 2 violonistes.

**ACTEURS  
DU PROLOGUE.**

**RENOMMÉE.** Mademoiselle Verdier.  
*Chœur de la suite de la Renommée. Les Rouleurs, les Bruits, &c.*

*Cinq Trompettes.* Les Sieurs Lorange, Beaupré, Barberay, Chervillac, & la Plaine.

*Vingt-six suivants de la Renommée chantants.*  
Messieurs Bony, Bernard, Rebel, Giller, Beaumont, Perchor, Aubert, Pouyadon, Leroy, Gaudin, Jollain, Huare, Champenois, Lesçuyet, Prevost, Moreau, Beaupuits, Matrial, Hannor, Laurent, Liron, & Boutelou. Les Sieurs Lanneau, Paisible, Henry, & de Lorme Pages.

**NEPTUNE.** Monsieur Forestier.  
*Suite de Neptune, Tritons, & autres Dieux de la Mer.*

*Six Tritons jouants de la Flûte.*  
Messieurs Louys, Nicolas Hopreterre, Philidor l'aîné, Philidor cadet, Piesche, & Bonnet.

*Deux Tritons chantants.* Messieurs du Mesny, & Nouveau.

*Huit Dieux Marins de la suite de Neptune dançants.*  
Monsieur Dolivet pere. Messieurs le Chantre, Faignart l'aîné, Faignart cadet, Dolivet l'aîné, Dolivet cadet, Lapière, & du Mirail l'aîné.

**APOLLON.** Monsieur de la Grille.  
*Suite d'Apollon. Les neuf Muses, & les Arts Libéraux.*  
*Cinq Muses chantantes.*

**CLIO.** Monsieur Regnier.  
**CALLIOPE.** Mademoiselle Des-Fronteaux.  
**MELPOMENE.** Mademoiselle Calliot.  
**THALIE.** Mademoiselle Piesche.  
**IRANIE.** Monsieur Daris.

*Quatre Muses qui jouent des Instruments.*  
*Deux Dessus de Flûte.*  
**ERATO.** Monsieur Philbert.  
**EVTERPE.** Monsieur Piesche.  
*Deux Dessus de Violon.*  
**TERPSICHORE.** Monsieur Fayre.  
**POLYMNIE.** Monsieur Joubert.  
*Les sept Arts Libéraux.*  
Monsieur Beauchamp seul.  
Messieurs Pecourt, Faüze, Magny, Bouteville, Barazé, & Dezerts.

Philippe Quinault, *Isis* (Prologue), Paris, Ballard, 1677.

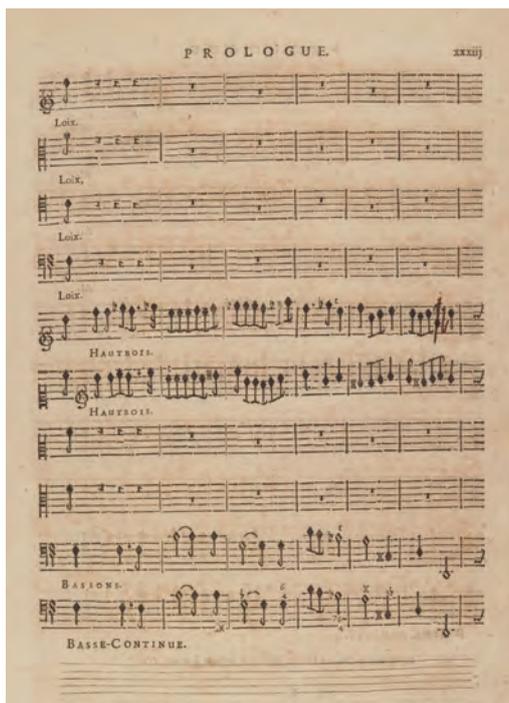
Partant de cette constatation, un aspect général a attiré notre attention : Lully n'associe pas forcément à des instruments de dessus un instrument de basse de la même famille. En d'autres termes, des dessus flûtes ne sont pas systématiquement soutenus par une basse de flûte ; de même, des hautbois ne sont pas toujours soutenus par un basson ou une basse de cromorne. Chez Lully, c'est même très rarement le cas. Le plus souvent, les dessus instrumentaux en scène ne sont accompagnés que par la basse continue en fosse. Les instrumentistes mentionnés dans le livret – toujours en nombre pair – sont dans ce cas équitablement répartis entre 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> dessus. Lully se montre relativement scrupuleux par la mention ou non de basse de flûte, de basse de cromorne ou de basson signifierait concrètement la présence de cet instrument en scène ; inversement, la mention ou non de basse continue signifie concrètement une interaction entre la scène et la fosse ou pas. Il ne s'agit donc pas seulement d'un choix d'instrumentation, mais aussi de la mise en place d'un dispositif scénique et d'un effet de spatialisation particulier. Dans les trois exemples ci-dessous, Lully mentionne 1. seulement des hautbois sur scène accompagnés depuis la fosse par le continuo ; 2. des hautbois et bassons (un seul?) sur scène, sans intervention de la fosse ; 3. des hautbois et des bassons sur scène, soutenus par le continuo depuis la fosse (basson et basse continue se doublant).

PHÆTON,  
SCENE V.  
PROTEE ET SA SUITE.  
PRELUDE.  
FLÛTE.  
HAUT-BOIS.  
HAUT-BOIS.  
BASSE CONTINUO.  
BASSE CONTINUO.  
BASSE CONTINUO.

Jean-Baptiste Lully, *Phaëton* (I, sc. 5), Paris, Ballard, 1683.

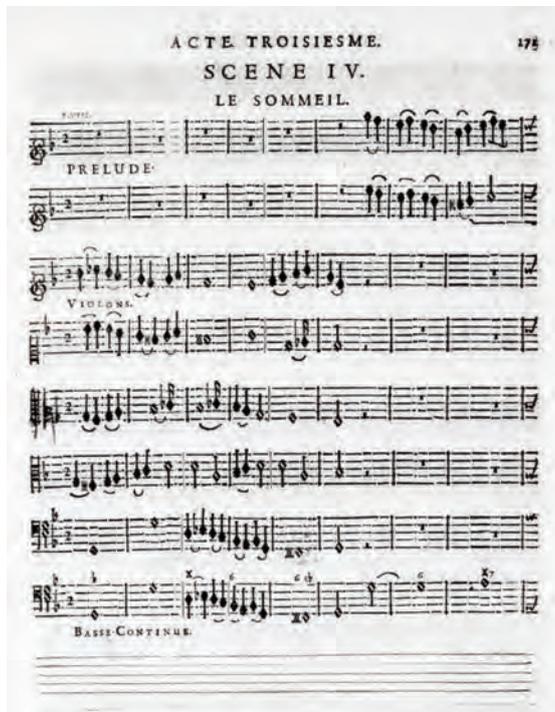
HAUT-BOIS.  
HAUT-BOIS.  
BASSON.  
b ij

Jean-Baptiste Lully, *Persée* (Prologue), Paris, Ballard, 1682.



Jean-Baptiste Lully, *Roland* (Prologue), Paris, Ballard, 1685.

Ce qui est vrai pour les hautbois et bassons l'est également pour les flûtes: souvent celles-ci ne sont accompagnées que par la basse continue, sauf mention contraire explicite. De ce fait, la scène du sommeil d'*Alys* ne compte que des dessus de flûtes divisés en deux parties, mais pas de basse de flûte<sup>128</sup>.



Jean-Baptiste Lully, *Alys* (III, sc. 4), Paris, Ballard, 1689.

128. Concernant l'instrumentation de la basse continue, voir ce qui en est dit dans le chapitre consacré au Petit Chœur. Nous reparlerons plus loin de la question de la basse de flûte.

### ***Aspects propres aux hautbois et cromornes***

Les questions liées au hautbois (nature de l'instrument et usage) revêtent dans *Atys* une importance particulière. À l'époque de Louis XIV, le hautbois est une grande nouveauté dans l'instrumentarium de cour ; en 1668, Michel de Pure fait déjà état du raffinement atteint par les hautboistes : « les hautbois ont un chant plus élevé [en comparaison avec les musettes, qu'il a décrites précédemment], et de la manière dont on en joue maintenant chez le roi et à Paris, il y aurait peu de chose à en désirer. Ils font les cadences aussi justes, les tremblements aussi doux, et les diminutions aussi régulières que les voix les mieux instruites, et que les instruments les plus parfaits<sup>129</sup>. »

Entre l'arrivée de Lully en France en 1646, et jusqu'à sa mort en 1687, le hautbois subit des modifications structurelles importantes pour aboutir au hautbois baroque tel qu'il est parvenu jusqu'à nous dans les collections patrimoniales d'instruments anciens. Dans son *Mémoire sur les Hautbois et Musette* (ca.1735), Michel de La Barre retrace cette mutation en ces termes :

Le célèbre Lully – on peut dire qu'on devrait l'appeler l'Apollon de la France – mais son élévation fit la chute totale de tous les anciens instruments, à l'exception du hautbois, grâce aux Philidor et Hotteterre, lesquels ont tant gâté de bois et soutenu de la musique, qu'ils sont enfin parvenus à le rendre propre pour les concerts<sup>130</sup>.

### ***Évolution morphologique du hautbois au XVII<sup>e</sup> siècle***

Dans ce paragraphe, on utilisera deux termes pour décrire l'état morphologique du hautbois au XVII<sup>e</sup> siècle : hautbois *protomorphique*, et hautbois *baroque*.

Le terme protomorphique signifie que l'instrument est dans une morphologie transitoire, différente de son état décrit par Mersenne en 1636 dans son *Harmonie Universelle*, mais qui n'est pas encore celle du hautbois baroque, avec toutes les caractéristiques qui lui sont propres. On peut à ce jour caractériser au moins une étape de l'évolution du hautbois protomorphique observable avec des niveaux de détails satisfaisants dans deux tapisseries datant de la fin des années 1660<sup>131</sup>. Un rapport commandé par le CMBV à Geoffrey Burgess, *Origin of the Oboe*<sup>132</sup>, a permis de préciser et rectifier certains aspects des travaux fondateurs de Bruce Haynes sur le sujet. Contrairement à la thèse défendue jusqu'alors, il n'est pas possible d'affirmer que la famille du hautbois possédait sa morphologie baroque dès 1670, ni même au moment de la création d'*Atys*. On peut l'affirmer seulement à compter de 1683, grâce à un document iconographique de grande précision daté de cette année-là :



129. Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Brunet, 1668, p. 274 ; il tempère toutefois ses louanges en indiquant un manque d'endurance de jeu : « mais on ne peut jamais s'assurer sur le vent, l'haleine manque, les poumons s'épaississent, l'estomac se fatigue, et enfin, on sent une notable différence de la fin et des commencements, et on n'y trouve plus de justesse. » (*Op. cit.*, p. 275).

130. Michel de La Barre, *Mémoire sur les musettes et hautbois. Lettre adressée à Monsieur de Villiers, à l'Hôtel de la Monnaie à Paris* (F-Pan/ O<sup>1</sup> 1878, n° 240, « Papiers du Grand Écuyer, Secrétariat de la Maison du Roy »).

131. Charles Le Brun (atelier de), Carton pour « Avril au Château de Versailles » issus des tentures des *Mois* (1668) ; bordures de « l'Air » issu de la série *Les Éléments* (1669).

132. Document non publié, 2023.

Nicolas de Larmessin, *Le Beau jour de la France, arrivé le 6<sup>e</sup> d'août 1682, par l'heureuse naissance d'un prince fils de Monseigneur le Dauphin* (détail), Almanach, 1683, estampe : burin, eau-forte, F-Pn/ Réserve QB-201 (171)-FT 5 [Hennin, 5273.

Il convient donc de supposer, jusqu'à ce que de nouvelles sources viennent préciser notre appréciation, que le hautbois utilisé en 1676 n'était peut-être pas encore un hautbois baroque, et ne possédait de ce fait pas la même identité sonore.

### ***Hautbois et cromorne, une seule et même famille instrumentale***

Dès les années 1650 et encore à l'époque de la création d'*Atys*, la famille des hautbois était associée à la famille des cromornes (à ne pas confondre avec le krumhorn, instrument recourbé à anche encapsulée, appelé « tournebout » en France au XVII<sup>e</sup> siècle). Dans son article *Hautbois et cromorne en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, essai de clarification terminologique*, Vincent Robin a bien résumé la porosité de désignation entre hautbois et cromorne, nous permettant d'établir que ces deux termes désignent en réalité la même famille instrumentale :

Si en 1660 le terme cromorne désigne encore une famille complète d'instruments, on constate qu'à partir des années 1670 sa mention dans les textes et les sources musicales est essentiellement réservée au modèle grave qui, associé aux hautbois sert de basse à ceux-ci. Cette nouvelle acception se rencontre par exemple dans le « *Tu solus altissimus...* » de la Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues H.513 (1674) et l'*Offerte pour l'orgue et pour les violons, flûtes et hautbois* H.514 (ca 1670) de Marc-Antoine Charpentier. Il semble donc que le terme cromorne a, à l'origine, été volontairement utilisé pour différencier la particularité du nouveau hautbois en plusieurs sections de ses ancêtres en une seule pièce. Cette nouveauté lexicale n'arrivera cependant pas à s'imposer et le mot de hautbois continuera à définir toute une famille à l'exception des instruments graves<sup>133</sup>.

À l'inverse du basson, dont la perce est « fagottée » en étant repliée sur elle-même, la basse de cromorne présente une perce droite comme le hautbois, ce qui en fait un instrument particulièrement imposant (plus de 2 mètres de long). L'iconographie des années 1660 et 1670 présente systématiquement le dessus de hautbois associé à la basse de cromorne et non au basson, ce qui indique que la basse de cromorne fut dans un premier temps l'instrument de basse utilisé pour le jeu en consort de la famille des hautbois/cromornes. Cette constatation iconographique est confirmée par un écrit postérieur de Laborde qui, dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne* de 1780, propose la définition suivante du basson :

Il est dénommé dans l'*Encyclopédie*, Basson de Hautbois; c'est vraisemblablement parce que cet instrument aura été formé pour faire la basse du Hautbois, lorsqu'on a cessé de faire usage du Cromorne, qui était l'ancienne basse du Hautbois<sup>134</sup>.

Cette progressive supplantation de la basse de cromorne par le basson semble s'opérer dans la décennie suivante, à partir de 1680. Les tragédies en musique de Lully constituent un corpus particulièrement favorable pour observer le glissement progressif des pratiques aboutissant à un usage préférentiel du basson comme instrument de basse associé aux dessus de hautbois. Ainsi dans la partition imprimée par Ballard de *Proserpine* (1680), on trouve à la fois un trio dans lequel la partie de basse porte la mention « basson »<sup>135</sup>, et d'autres dans lesquels elle porte la mention « hautbois »<sup>136</sup>, plaidant dans ce second cas pour l'utilisation d'une basse de cromorne. Alors que dans les œuvres postérieures, les mentions « basson » ou « bassons » sont systématiques dans les trios confiés aux hautbois (contrairement au terme hautbois, le pluriel du terme basson est discernable), ces configurations alternent avec des situations où la basse continue (donc des basses d'archet) accompagne les dessus de hautbois. *Proserpine* offre ainsi l'exemple d'une œuvre qui pourrait être considérée comme charnière, dans laquelle les deux configurations d'instrumentation cohabiteraient, avant que la basse de cromorne ne tombe progressivement en désuétude au profit du basson.

On observe également dans les œuvres de Lully un changement d'utilisation des hautbois et cromornes dans la décennie 1670 : une disparition progressive de l'utilisation de la famille dans une écriture à quatre

133. Vincent Robin, « Hautbois et cromorne en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, essai de clarification terminologique » dans *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XXVIII*, Bâles : Scola Cantorum Basiliensis, 28 (2004), p. 23-36.

134. Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Onfroy, 1780, t. 3, p. 323.

135. Jean-Baptiste Lully, *Proserpine*, chœur « *On a quitté les armes...* » (Prologue).

136. *Op.cit.*, (II, sc. 8).

parties, au profit d'une écriture plus moderne, en trio, utilisant le basson pour la partie de basse. Dans le mémoire inédit réalisé pour le CMBV, Geoffrey Burgess le résume en ces termes :

Quelques exemples d'écriture à quatre parties se trouvent dans les tragédies en musique du début des années 1670, mais progressivement la conception sonore de l'orchestre se dirigea vers une polarisation de dessus et basses renforcées avec un nombre de moins en moins important sur les parties intermédiaires. À partir de 1680 il n'est plus vraiment probable qu'un consort de hautbois soit un ingrédient faisant partie de l'orchestre lulliste.

*Atys* (1676) serait donc une des dernières œuvres dans lesquelles Lully fait appel à un consort d'anche double complet.

Il est à noter qu'au-delà de l'instrument de basse, le terme cromorne a pu dans de rares sources musicales postérieures à 1680 décrire une taille de hautbois<sup>137</sup>, confirmant la définition de Vincent Robin selon laquelle le terme continua d'être utilisé par certains compositeurs pour désigner, dans la famille du hautbois, les instruments plus graves que le dessus.

### Les hautbois et cromornes dans *Atys* en 1676

*Atys* offre un exemple singulier d'utilisation d'un consort d'anches doubles paraissant sous la figure de Zéphyrus dans une gloire au 2<sup>e</sup> acte :

*Huit Zéphirs jouants du Haut-bois & des Cromornes,  
dans la Gloire.  
Cinq Zéphirs jouants du Haut-bois. Les Sieurs Louis  
Hottere, Collin Hotterre, Jeannot Hottere,  
Jean Hottere, & Nicolas Hottere.  
Trois Cromornes jouants dans la Gloire. Philidor l'aîné,  
Philidor cadet, & Plumet.*

Philippe QUINAULT, *Atys* (II, sc. 4), Paris, Ballard, 1676.

Si le livret distingue, parmi les huit instrumentistes, 5 jouant des hautbois et 3 jouant des cromornes, la partition montre que le consort était divisé en 4 parties et jouait en combinaison et en alternance avec les cordes en fosse, créant un effet d'écho dans le lointain<sup>138</sup>.

137. Pascal Colasse, *Énée et Lavinie* (1690), Marche célébrant la fête de Bacchus (III, sc. 4).

138. Dans certaines sources manuscrites, la pièce n'est plus dénommée *Entrée des Zéphirs*, mais *Écho*. En 1676 à la Cour, cet effet d'écho était dû au changement d'effectif, mais aussi à la spatialisation, le consort étant sans doute en hauteur en fond de scène, tandis que les cordes étaient dans la fosse devant le proscenium.

The image displays two pages of a musical score. The left page is titled "ACTE SECOND." and features the section "ENTREE DES ZEPHIRS." with staves for Hautbois and Violons. The right page is titled "ATYS, TRAGEDIE." and continues the "ENTREE DES ZEPHIRS." section with staves for Violons and Hautbois. The notation includes various musical symbols, clefs, and dynamics.

Jean-Baptiste LULLY, *Atys* (II, sc. 4), Paris, Ballard, 1689.

Nous nous sommes beaucoup interrogés sur la nature des instruments et leur répartition sur les différentes voix. Les recherches de Geoffrey Burgess ont montré pour *Atys*, en 1676, la probabilité d'un groupe formé comme suit :

- 5 dessus de hautbois jouant le dessus ;
- 1 taille de cromorne jouant la haute-contre ;
- 1 taille de cromorne jouant la taille ;
- 1 basse de cromorne jouant la basse.

Il faut toutefois noter que cette proposition de répartition, issue d'une réflexion considérant les informations rassemblées suite à l'examen de l'intégralité des livrets des tragédies en musique de Lully par Geoffrey Burgess, ne prétend pas être une répartition typique des ensembles d'instruments à anche double à cette époque, mais une proposition valable spécifiquement pour la création d'*Atys* à la Cour en 1676.

Le CMBV s'est alors lancé dans la reconstruction de cet ensemble instrumental, un vaste projet musicologique et organologique mené en lien avec l'IREMus (Institut de recherche en musicologie, Paris), et le Musée de la musique-Philharmonie de Paris, rendu possible grâce au mécénat de M. Romain Durand. Un dossier réalisé par Lola Soulier, elle-même membre du comité de pilotage du projet aux côtés de Neven Lesage et Achille Davy-Rigaux, témoigne de l'ensemble du processus, des questionnements et de la méthodologie mis en place tout au long des trois ans qu'a duré le projet<sup>139</sup>.

Le hautbois protomorphique a un temps attiré l'attention du comité chargé de piloter le projet, car il aurait été passionnant de reconstruire cet état de l'instrument aujourd'hui totalement méconnu. Mais étant donné qu'aucun instrument de ce type n'est parvenu jusqu'à nous, et dont seule l'iconographie témoigne de l'existence, il est rapidement apparu que la documentation manquait pour se lancer avec assez de certitudes dans cette aventure, et qu'il s'agirait alors d'une expérimentation plus que d'une restitution documentée. Le projet des « hautbois d'*Atys* » s'est alors recentré sur des instruments conservés qui possèdent déjà les caractéristiques morphologiques typiques des hautbois baroques mais présentent néanmoins certains archaïsmes témoignant de leur appartenance à la première génération de l'instrument. En parallèle à la représentation du hautbois baroque « établi » de 1683 présenté ci-dessus, des sources iconographiques attestent du fait que le premier hautbois baroque a été joué du temps de Lully, dans les années 1680.

139. Dossier en cours de rédaction.

Après avoir identifié les instruments conservés les plus proches de cette première génération du hautbois baroque (deux dessus de hautbois, une taille et une basse de cromorne conservés au Musée de la musique à Paris), la démarche a consisté à faire réaliser des copies exactes par les facteurs, ayant valeur d'« instruments-témoins ». Toutes les caractéristiques des originaux ont été reproduites aussi fidèlement que possible sans procéder à des améliorations qui auraient été nécessaires pour les mettre en état de jeu. Parallèlement, nous avons procédé à des mesures numériques des instruments (tomophotographies) permettant la réalisation d'impressions numériques 3-D en résine des deux dessus de hautbois. Offrir aux facteurs et aux musiciens ces reproductions issues des nouvelles techniques numériques est une nouveauté qui nous a permis, dans le cadre de ce projet, de comparer les impressions 3-D aux copies des facteurs pour mieux comprendre le fonctionnement des originaux, notamment en reproduisant des détails de la perce impossibles à mesurer manuellement. Forts de ces comparaisons, nous avons pu passer commande d'instruments conformes aux originaux mais adaptés pour être jouables au diapason 392 Hz, qui est celui retenu pour la présente production.

Conjointement à ce travail sur les instruments, nous avons mené une étude sur les anches historiques, en allant jusqu'à récolter notre propre roseau, coupé et séché selon les techniques anciennes. Pour ce faire, des ateliers ont été organisés dans le Var pour apprendre à récolter le roseau selon les techniques ancestrales telles qu'elles sont encore pratiquées, notamment en Arménie où la hautboïste Lola Soulier a noué des contacts avec des artisans spécialisés.

La prise en main des instruments par les musiciens des Ambassadeurs-La Grande Écurie s'est faite lors d'ateliers préparatoires qui ont été l'occasion d'un échange approfondi dans le but de jouer les copies définitives avec des anches et des doigtés en accord avec les sources historiques, et d'initier le travail sur la partition en cherchant la meilleure cohérence sonore possible avec cet instrumentarium totalement neuf.

Toujours concernant les hautbois, notons enfin que la partition d'*Alys* invite à questionner le type d'interaction entre le groupe des hautbois-cromornes et celui des violons dans l'*Entrée des Zéphirs* du 2<sup>e</sup> acte. L'édition de 1689, reproduite ci-dessus, de même que plusieurs manuscrits, sont relativement ambigus, et peuvent laisser penser à une alternance entre cordes et vents. Mais le manuscrit de Colmar est plus catégorique, suggérant une opposition entre un tutti cordes + vents et les vents seuls « en écho », puisqu'il est bien noté que les violons et les hautbois « disent ensemble l'air de la gloire ».



Jean-Baptiste Lully, *Alys* (Prologue), F-CO/ Ms 247.

Par ailleurs, le manuscrit de Colmar est la seule partition à signaler explicitement la présence de hautbois dans le prologue. En effet, après l'air du Zéphyr « *Le printemps quelquefois...* », l'air pour les Suivants de Flore qui précède doit être repris alternativement par les violons et les hautbois. Cette présence est confirmée d'une autre manière par le traité de musette de Hotteterre de 1737 (que nous étudierons plus loin), qui suggère que le Menuet suivant est lui aussi joué par des instruments à vent. Nous avons suivi cette double hypothèse dans le cadre de la nouvelle production d'*Atys*, colorant ainsi la cour printanière de Flore par le timbre des instruments champêtres. Nous avons dès lors établi que les hautbois jouaient en consort à quatre parties, et avons pour ce faire supprimé la partie de quinte, utilisant comme exemple l'Air des Zéphyr du 2<sup>e</sup> acte qui utilise ce principe pour réduire les cinq parties de violons en quatre parties de hautbois. Soulignons qu'il n'est peut-être pas anodin que, dans les deux cas, la présence de Zéphyr en scène soit lié à l'usage du hautbois.



Jean-Baptiste Lully, *Atys* (Prologue), F-CO/ Ms 247.

### ***Aspects propres aux flûtes***

Le premier aspect propre aux flûtes qui nous a questionné est celui de la présence concomitante de flûtes à bec et de flûtes traversières (ou flûtes d'Allemagne) dans la musique de Lully. La flûte traversière existe déjà, en France, à l'époque d'*Atys* quoiqu'elle ne soit pas encore répandue. Lully en spécifie pour la première fois l'usage dans la partition du *Triomphe de l'Amour*, en 1681.



Jean-Baptiste Lully, *Le Triomphe de l'Amour* (Ritournelle pour Diane), Paris, Ballard, 1681.

À l'Académie royale de musique, la flûte traversière deviendra rapidement un instrument sans doute réservé aux solos et à l'accompagnement des airs, puisque La Barre et Bernier, les deux flûtistes spécifiquement mentionnés comme tels dans l'état de l'Opéra de 1704, seront intégrés au Petit Chœur dans l'état de 1713. Par opposition, on peut penser que la flûte à bec est alors devenue un instrument exclusivement de tutti, joué par les hautboïstes et bassonistes du Grand Chœur. Si flûtes à bec et flûtes traversières peuvent être mélangées, il est relativement aisé, dans les partitions, de distinguer ce qui relève du champ de compétence des unes et des autres : « flûtes » mentionné au milieu d'un récitatif, sans autre accompagnement que la basse continue, ou « flûte seule » désignée pour accompagner un air s'adressent certainement à une ou aux deux flûtes traversières du Petit Chœur ; « flûtes » mentionné dans une danse ou une section chorale où toutes les cordes interviennent s'adresse sans nul doute aux flûtes à bec du Grand Chœur (peut-être doublées par les deux flûtes traversières du Petit Chœur)<sup>140</sup>.

Deux détails nous ont fait penser que la flûte traversière a pu être utilisée dans *Alys* pour la fameuse scène du sommeil. En effet, les flûtistes mentionnés dans le livret le sont de manière particulière en termes de typographie, dont on sait qu'elle avait alors un sens précis.

*Six Songes jouans de la Flutte.*  
**Messieurs Philbert, & Descotteaux. Les Sieurs Louis  
Hotterre, Colin Hotterre, Jeannot Hotterre,  
& Jean Hotterre.**

Philippe Quinault, *Alys* (III, sc. 4), Paris, Ballard, 1689.

Les deux premiers, Philbert et Descotteaux, sont mentionnés séparés par une virgule puis suivis d'un point. Les quatre autres, tous des membres de la famille Hotteterre, sont listés à la suite, séparés par des virgules puis suivis d'un point. Le point qui divise les 6 flûtistes en 2 + 4 fait d'autant plus sens que l'on sait que Philbert et

140. Dans le cadre d'une production d'*Iphigénie en Tauride* de Desmarest et Campra (1704) montée avec Hervé Niquet et Le Concert Spirituel en janvier 2024, on a tenté d'appliquer cette répartition, ce qui s'est avéré très aisé à faire.

Descoteaux jouaient tous les deux de la flûte traversière. On est donc tenté de croire que ce groupe de flûtes comprend 2 flûtes traversières et 4 flûtes à bec. Cette idée est renforcée par le fait que, dans la partition, certaines notes de la partie de seconde flûte sont trop graves pour être jouées sur une flûte à bec sans faire le choix d'un instrument globalement moins adapté. On pourrait en déduire que les flûtes traversières, plus sonores et capables de jouer ces notes tiendraient la seconde partie, et que les flûtes à bec tiendraient la première partie. En outre, l'idée que les flûtes traversières soient plus spécifiquement destinées à jouer en soliste avec les basses du Petit Chœur milite pour leur confier, seules, l'accompagnement des répliques de Phobétor plus loin dans la même scène.

Jean-Baptiste Lully, *Atys* (III, sc. 4), Paris, Ballard, 1689.

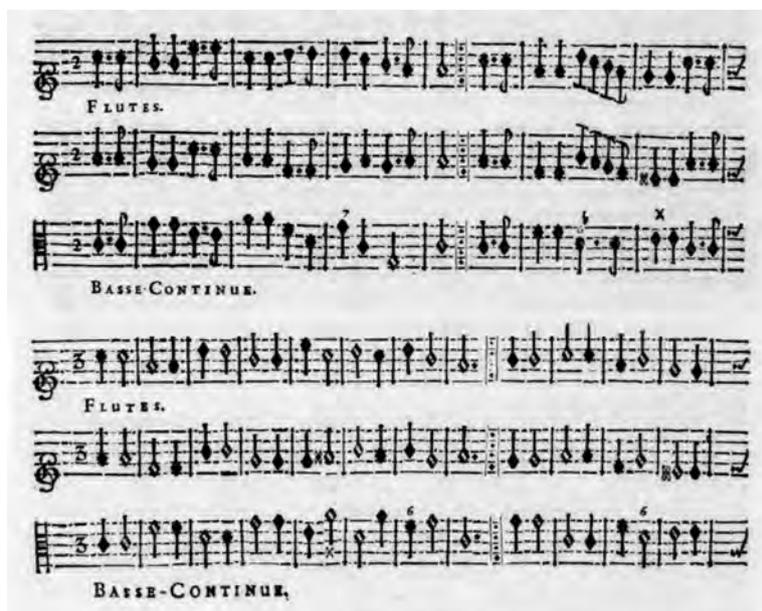
Notons toutefois que ce mélange fut peut-être conjoncturel à la création, car les livrets des reprises suivantes à la cour adoptent une autre présentation, sans séparateur entre les noms des flûtistes mentionnés en Songes sur scène.

Le deuxième aspect propre aux flûtes qui nous a questionné est l'usage de la grande ou de la petite basse de flûte. En effet, l'usage moderne de la petite basse de flûte, sonnante à l'octave supérieure de la basse notée en clé de *fa*, contredit les sources théoriques (comme le *Sintagma musica* de Praetorius ou l'*Harmonie universelle* de Mersenne) aussi bien que les partitions, où l'instrument est parfois (quoique rarement) clairement spécifié. Lully en donne justement une précieuse mention dans *Le Triomphe de l'Amour* (1681), où l'on comprend que, si la ligne de basse indique une flûte, il s'agit d'une grande basse de flûte jouant à l'octave réelle. La petite basse est quant à elle destinée à jouer une partie intermédiaire, le plus souvent la taille ou la quinte. Doubler la partie de basse à l'octave haute n'existe donc pas dans le dispositif instrumental de l'époque.



Jean-Baptiste Lully, *Le Triomphe de l'Amour* (Prélude pour l'Amour), Paris, Ballard, 1681.

Autant la grande basse de flûte n'a pas d'usage dans *Alys*, autant, il est possible que la petite basse ait été utilisée, bien qu'elle ne soit pas explicitement mentionnée. En effet, au 4<sup>e</sup> acte, deux danses font intervenir des flûtes. Dans la partition, celles-ci ne sont indiquées que sur les parties supérieures de premier et second dessus, la basse – notée en clé d'*ut* 3 – étant chiffrée et spécifiée pour la basse continue.



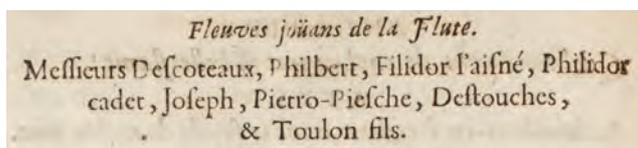
Jean-Baptiste Lully, *Alys* (IV, sc. 5), Paris, Ballard, 1689.

Le livret indique quant à lui, pour le même passage, la présence de cinq flûtistes en scène.

*Cinq Dieux de Fleuves jouans de la Flutte.*  
**Les Sieurs Joseph Piefche, Louis Hotterre, Philidor  
l'aîné, Jeannot Hottere, & Philidor cadet.**

Philippe Quinault, *Atys* (IV, sc. 5), Paris, Ballard, 1676.

Les noms des flûtistes sont tous cités à la suite, séparés par des virgules, laissant penser qu'il s'agit de cinq flûtes à bec. Or, comme nous l'avons dit plus haut, lorsque des dessus instrumentaux sont divisés, ils sont toujours d'égale importance sur les deux parties. Cinq ne se divisant pas également, on peut logiquement penser que les dessus étaient 2 + 2. Mais que jouait alors le 5<sup>e</sup> musicien, sinon la basse? Celle-ci, notée en clé d'*ut* 3, est exactement dans la tessiture de la petite basse de flûte, à même de doubler les violes du continuo en fosse. Quoique cette déduction contredise la partition qui ne mentionne pas de flûte pour jouer la ligne de basse, nous avons privilégié cette hypothèse dans le cadre de notre production. Notons enfin que cet effectif évolue par la suite puisque, pour la reprise de 1682, huit flûtistes seront mentionnés, peut-être répartis en 4 + 4 ou 3 + 3 + 2...?



Philippe Quinault, *Atys* (IV, sc. 5), Paris, Ballard, 1682.

Pour être complet, signalons que le 4<sup>e</sup> acte fut le plus changeant : on l'a déjà dit pour la formation chorale (le petit chœur de solistes surtout) ; c'est aussi vrai pour l'aspect instrumental puisqu'un des manuscrits conservés transforme l'instrumentarium en faisant appel à une bande de hautbois à quatre parties avec deux parties de dessus, une partie de taille et une partie de basse ajoutée, doublant à l'octave inférieure la partie de taille en y ajoutant quelques sauts d'octaves typiques des parties de basses et impossibles pour un instrument de taille à la tessiture limitée. À ce stade des recherches, il est toutefois impossible de contextualiser et d'expliquer la raison de ces modifications.



Jean-Baptiste Lully, *Atys* (IV, sc. 5), F-Pn/ Vm<sup>2</sup> 30.

Si la participation des flûtes est relativement claire pour les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> actes, hormis les questions que nous venons de soulever, elle l'est beaucoup moins au 5<sup>e</sup> acte. A priori, le livret ne les mentionnant pas, pas plus que l'édition de 1689, on ne devrait pas y avoir recours. Pourtant une pièce instrumentale dans la dernière scène

attire l'attention : l'Entrée des Nymphes qui précède celle des Corybantes dansants. Il s'agit d'une danse lente dont la texture orchestrale se réduit à une ligne mélodique accompagnée par la basse chiffrée.



Jean-Baptiste Lully, *Alys* (V, sc. dernière), Paris, Ballard, 1689.

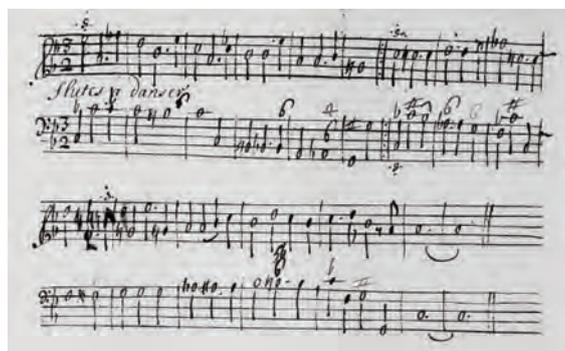
C'est cette fois du côté des sources manuscrites qu'on peut trouver plus d'informations à son égard. Plusieurs d'entre elles mentionnent expressément les flûtes pour la partie supérieure.



Jean-Baptiste Lully, *Alys* (V, sc. dernière), F-CO/ Ms 247.



Jean-Baptiste Lully, *Alys* (V, sc. dernière), F-VA/ MS-847.



Jean-Baptiste Lully, *Alys* (V, sc. dernière), F-V/ Manuscrit musical 100.



Jean-Baptiste Lully, *Alys* (V, sc. dernière), F-Pn/ Vm<sup>2</sup> 30.

En l'absence d'information concernant l'effectif, nous avons choisi de réunir toutes les flûtes à bec sur cette partie.

### **La question de la musette**

Parmi les instruments à vent possiblement convoqués dans la partition d'*Alys* figure la musette. Si cet instrument est abondamment sollicité dans les partitions du XVIII<sup>e</sup> siècle, sa présence en scène est déjà renseignée au siècle précédent, notamment par Lully. Ainsi, dès *Les Plaisirs de l'île enchantée*, en 1664, le livret mentionne des flûtes et des musettes jouant ensemble. Huit ans plus tard, une pièce instrumentale à quatre parties, dans le prologue des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, notée pour les Violons dans la partition, est accompagnée d'une didascalie précisant qu'il s'agit d'une « symphonie pour les hautbois et les musettes qui se répondent, pendant que les Muses et leur suite se réunissent pour former le dernier divertissement de ce prologue, par leurs danses et par leurs chants<sup>141</sup> ». De manière moins évidente, une didascalie du livret de *Cadmus et Hermione* (1673) indique, dans le prologue, que « Pan, Dieu des Bergers, paraît accompagné de joueurs d'instruments champêtres, et de danseurs rustiques, qui viennent prendre part à la réjouissance des Nymphes et Pasteurs, et tous ensemble commencent à former une manière de fête à l'honneur du Dieu qui donne le jour<sup>142</sup> ». Certes, ces instruments champêtres peuvent n'être que des hautbois et bassons, mais par essence, l'instrument des bergers est la musette. Autre exemple, à la 2<sup>e</sup> scène du prologue d'*Alceste*, en 1674, deux pièces en trio, alternant « Violons » et « Tous », avec et sans chiffrages, correspondent à une didascalie des livrets de 1674 et 1675 indiquant que « les Divinités de Fleuves et les Nymphes forment une danse générale tandis que tous les instruments et toutes les voix s'unissent ». Or, les livrets des reprises de 1677 et 1678 à la cour précisent pour cette séquence dans la table des rôles : « Hautbois : Les sieurs Hotterre, Plumet, du Clos, et la Croix. Le sieur Buchot. Musette ».

Aucune des sources directes d'*Alys* (livret, partition, iconographie) ne mentionne de musette. Mais Alexis Kossenko a relevé la présence de deux des airs à danser pour les Suivants de Flore tirés du prologue dans le « Recueil d'airs pour les leçons contenues dans la première partie » de la *Méthode pour la Musette* de 1737 d'Hotterre. Ils sont notés dans le ton original.

141. Le livret indique pour la même séquence : « les hautbois et les musettes répondent, et cependant les Héros et les Pâtres rentrent sur le théâtre avec les Ouvriers qui apportent des ornements qu'ils ont faits pour servir à la pièce qui va commencer ».

142. La didascalie est reprise, quasiment à l'identique, dans la partition et dans les éditions plus tardives du livret.



Jacques Hotteterre, *Méthode pour la Musette*, Paris, Ballard, 1737.



Jacques Hotteterre, *Méthode pour la Musette*, Paris, Ballard, 1737.

Pour mieux juger de la pertinence de ce rapprochement entre pratique scénique et mention dans un traité tardif, on a relevé tous les autres extraits d'opéras mentionnés par Hotteterre et recherché s'ils étaient, dès l'origine, destinés à la musette.

#### LULLY :

Gavotte du prologue de *Cadmus et Hermione* (p. 54) : dans le ton original. Correspond à la séquence du prologue où interviennent, selon une didascalie, les « instruments champêtres » évoqués plus haut.

Menuet du prologue d'*Alceste* (p. 26) : dans le ton original. Correspond à la séquence du prologue où intervient un joueur de musette mentionné par plusieurs livrets, comme évoqué plus haut.

Gavotte et Menuet du prologue d'*Alys* (p. 19) : dans le ton original. Ne correspond à aucune mention particulière, ni dans les partitions ni dans les livrets.

Marche des Bergers du 3<sup>e</sup> acte d'*Isis* (p. 13) : dans le ton original. Correspond à la Marche des Bergers et Satyres qui apportent des présents à Syrinx, indiquée dans la partie de dessus de violon éditée en 1677 pour les « violons, hautbois et musettes » (f. 11 v<sup>o</sup>)<sup>143</sup>.

#### COLASSE :

143. Notons qu'un peu plus loin, un « Menuet pour les mêmes » est indiqué pour les « hautbois et musettes ». Le livret des représentations à la cour, la même année 1677, ne mentionne pourtant pas de musette, ni même de hautbois pour cette séquence, mais seulement « Quatre Satyres jouant de la flûte. Messieurs Louïs, Jean, Nicolas, et Jeannot Hotteterre » et « Quatre Bergers jouant de la flûte. Messieurs Philbert, Descosteaux, Picche fils, et Philidor l'aîné ».

Bourrée du prologue d'*Achille [et Polyxène]* (p. 4) : transposé un ton plus bas (*ut* majeur au lieu de *ré* majeur). Correspond à l'Entrée des Génies de Thalie dans le prologue. Ni la partition ni le livret ne mentionnent de musette, mais les musettes sont évoquées dans les vers précédents.

**MARAIS :**

Menuet du prologue d'*Alcide* (p. 12) : transposé une tierce plus haut (*ut* majeur au lieu de *la* majeur). Ni la partition ni le livret ne mentionnent de musette. Mais la séquence correspond, selon le livret, à l'entrée d'une « troupe de Peuples heureux, de Bergers, de Bergères et de Pâtres ».

Air des Matelots du 3<sup>e</sup> acte d'*Alcyone* (p. 23) : correspond à la Marche pour les Matelots transposée une tierce plus haut (*sol* mineur au lieu de *mi* mineur). Ni la partition ni le livret ne mentionnent de musette.

**DESTOUCHES :**

Menuet du prologue de *Marthésie* (p. 24) : dans le ton original. Correspond au Menuet du prologue indiqué dans l'édition réduite pour les hautbois et la basse continue.

Musette de la 3<sup>e</sup> scène du 4<sup>e</sup> acte de *Callirhoé* (p. 21) : dans le ton original. Correspond au 1<sup>er</sup> Air des Bergers, que les éditions réduites de 1712 et 1713 et le manuscrit de 1743 donnent tous pour les hautbois. Le livret indique, au début du divertissement : « On entend une symphonie champêtre, et l'on voit des Bergers descendre des côteaux dans la plaine ».

**CAMPRA :**

Air de la 2<sup>e</sup> [1<sup>re</sup> entrée] de *L'Europe galante* (p. 24) : dans le ton original. Correspond au 2<sup>d</sup> Air en rondeau qui précède un air chanté par un Berger. La partition réduite indique une alternance entre « tous » et « hautbois / basson », sans évoquer de musette. Le livret indique pour cette séquence une « troupe de Bergers, de Bergères et de Pâtres ».

Menuet de la 1<sup>re</sup> entrée du *Ballet des Muses* (p. 10) : correspond au Menuet transposé une tierce plus haut (de *la* majeur à *ut* majeur). L'édition réduite imprimée mentionne bien des musettes pour cet air.

**BERTIN DE LA DOUÉ :**

Musette du prologue d'*Ajax* (p. 10) : correspond à la Musette transposée une quarte plus haut (de *sol* majeur à *ut* majeur). La partition réduite éditée intitule la pièce musette mais ne mentionne que des hautbois et bassons. Juste avant la danse, Palès évoque le son des musettes.

**MOURET :**

Menuet de la 2<sup>e</sup> entrée des *Fêtes de Thalie* (p. 23) : correspond au 2<sup>e</sup> Menuet, appelé « Musette », transposé une tierce plus haut (*sol* mineur au lieu de *mi* mineur). La partition imprimée mentionne une musette (p. 181), tandis que la partition de production intitule la pièce « Musette » et indique des hautbois.

**COLIN DE BLAMONT :**

1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Musettes de la 3<sup>e</sup> entrée des *Fêtes grecques et romaines* (p. 25) : dans le ton original. La partition réduite éditée en 1723 intitule les pièces « musette » mais ne mentionne que violons, bassons et basse continue. Le manuscrit ne mentionne que des bassons. Le livret indique des Bergers et Bergères.

Après enquête, il n'est donc pas possible d'affirmer que tous les extraits d'opéras cités par Hotteterre avaient initialement été prévus pour être joués par une musette : sur 14 pièces, seules 4 convoquaient la musette à l'origine, sans, d'ailleurs, que celle-ci soit clairement mentionnée dans les supports musicaux. Mais c'est justement le recours avéré à l'instrument, démentant la partition<sup>144</sup>, qui permet d'extrapoler et d'imaginer qu'une ou plusieurs musettes furent amenées à jouer des pièces ne les mentionnant pas. L'usage de l'instrument était sans doute un luxe que seuls l'Opéra et la cour pouvaient se permettre, et que les auteurs ne mentionnaient pas ou travestissaient en simples hautbois, pour faciliter la diffusion et l'exécution de leur œuvre. Il est également possible que le recours à la musette se soit amplifié dans les années 1730, avec l'âge d'or de l'instrument à l'Opéra, et que des parties initialement destinées aux hautbois (voire aux violons) aient ensuite été confiées aux musettes, motivant leur intégration par Hotteterre parmi les exemples de son traité. Il faudrait, pour répondre, mener une enquête approfondie. Ce qui est certain, c'est que la présence de l'instrument a toujours lieu dans un cadre champêtre convoquant des Bergers, sous l'égide de divinités comme Palès ou Flore, ce qui est le cas de l'ensemble des extraits choisis par Hotteterre. Enfin, de manière plus anecdotique, notons que la moitié des pièces citées par Hotteterre est tirée de prologues, ce qui démontre la présence accrue de cet instrument dans

---

144. Comme dans les exemples des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* et d'*Alceste* exposés précédemment.

ce cadre. À ce double-titre, faire jouer les deux airs concernés du prologue d'*Atys* par une musette est cohérent. L'idée d'un prélude de musette avant la première danse a également été évoquée.

Par souci de cohérence avec les sources qui associent très souvent la musette avec les hautbois<sup>145</sup>, on a choisi de faire jouer également les dessus de hautbois dans ces deux pièces, d'autant que le manuscrit de Colmar – nous l'avons dit précédemment – mentionne des hautbois (mais pas de musette) dans le prologue<sup>146</sup>. Pour des raisons pratiques et financières, on a toutefois choisi d'utiliser la musette uniquement pour l'enregistrement; les hautbois seront par contre utilisés pour les concerts.

## Les percussions

Mis à part les parties de timbales, les percussions ne sont jamais notées dans les partitions de l'époque, sauf quelques cas très précis<sup>147</sup>. Pourtant, elles existaient bel et bien, comme beaucoup de sources iconographiques en témoignent. Elles étaient jouées, en scène, par les danseurs, durant leurs interventions. De nombreuses maquettes de costumes, tant de l'époque de Bérain que de Boquet, permettent d'ailleurs de comprendre l'association entre type de rôles et type de percussions: les bacchantes ou les matelots – par exemple – jouaient souvent du tambour de basque. Nous avons donc mené l'enquête pour comprendre où des percussions pourraient avoir été utilisées dans *Atys*.



Louis-René BOQUET,  
*Maquette de costume pour des Bacchantes*  
dans un ouvrage non identifié,  
dessin, encre métallique,  
5,5 x 32,3 cm,  
F-Po/ D 216 O-4 (58).

### *Le tambour de basque*<sup>148</sup>

Dans *Atys*, plusieurs séquences nous ont particulièrement interrogé concernant l'usage de percussions. En premier lieu, la descente de Cybèle au 1<sup>er</sup> acte. Concernant ce passage, c'est le frontispice du 1<sup>er</sup> acte de l'édition réduite (Paris, Ballard, 1715) qui nous a interpellé, puisqu'on y voit – outre Cybèle dans sa gloire, Sangaride, Atys et les peuples prosternés – des joueurs d'instruments à vent dans l'éloignement (figurant sans doute des hautbois) accompagnés d'un joueur de tambour de basque, ainsi que deux angelots timbaliers dans la gloire. Autant d'éléments qui ne nous ont pas paru aussi fantaisistes qu'il pouvait sembler au premier abord.

145. Toujours les mêmes exemples des *Fêtes de Bacchus et de l'Amour* et d'*Alceste* précédemment cités.

146. Toutefois seulement pour la reprise du 2<sup>e</sup> Air pour la Suite de Flore, mais pas pour le Menuet qui suit.

147. Comme dans les airs de matelots d'*Alcyone* de Marais.

148. Le tambour de basque est improprement appelé tambourin de nos jours, alors que ce terme se rapporte à un autre instrument à l'époque.



Jean-Baptiste Christophe Ballard, Frontispice du 1<sup>er</sup> acte dans l'édition réduite d'*Alys*, Paris, Ballard, 1715.

Rappelons que le tambour de basque est un des attributs caractéristiques du danseur; dans l'absolu, ce qui laisse imaginer un usage récurrent. C'est ce dont témoignent de nombreux portraits d'artistes célèbres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.



Antoine Pesne,  
*Portrait de Barbara Campanini, dite Barbarina*  
(ca 1745), huile sur toile,  
221 x 140 cm,  
Berlin, Schloss Charlottenburg,  
N° inv. 1007326.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, à l'époque d'*Alys*, le tambour de basque est déjà présent sur les maquettes de costumes conçues par Bérain.



Jean Bérain, *Actrice de l'Opéra en habit de Bacchante*, F-Pnm/ VM PHOT MIRI-3 (338).

Ainsi, la présence d'un tambour de basque en scène durant la séquence festive de la descente de Cybèle est possible. Pour coller au plus près du frontispice de l'édition réduite, ce sont aux interventions des hautbois – sur un rythme dansant – qu'on a choisi d'associer à l'usage de cette percussion.

### *Les castagnettes*

Le divertissement du 4<sup>e</sup> acte, qui représente la fête du mariage de Sangaride et Célénus, fait intervenir un ensemble de chanteurs et de danseurs, gommant la frontière entre les deux troupes en faisant chanter et danser certains rôles par les mêmes interprètes.

*Quatre divinités de Fontaines, & quatre Dieux de Fleuves chantants & dansants.*  
*Quatre Divinités de Fontaines.* Mesdemoiselles Verdier, Beaucreux, Cailliot & Sainte Colombe.  
*Deux Dieux de Fleuves.* Messieurs Noblet & Taulet.  
*Deux Dieux de Fleuves dansants ensemble.* Messieurs Magny & Pecour.  
*Deux petits Dieux de Ruisseaux chantants & dansants.* Les sieurs David & Lanneau Pages.  
*Quatre petits Dieux de Ruisseaux dansants.* Les sieurs Prevost, Chevalier, Chaalons, & Nivelon.  
*Six grands Dieux de Fleuves dansants.* Messieurs Lestang l'aîné, Bonnard, Baralé, Bouteville, Lestang cadet, & Dolivet l'aîné.  
*Deux vieux Dieux de Fleuves & deux vieilles Fontaines dansantes.*  
*Deux vieux Dieux de Fleuves dansants.* Messieurs Dolivet pere, & le Chantre.  
*Deux vieilles Nymphes de Fontaines dansantes.* Messieurs Foignard cadet, & Dolivet cadet.

Philippe Quinault, *Atys* (IV, sc. 5), Paris, Ballard, 1676.

Les seuls interprètes à être mentionnés comme « chantants et dansants » sont deux enfants, David et Lanneau, pages de la Musique de la Chambre. Mais ils ne sont sans doute pas les seuls à danser et chanter simultanément (ou successivement) : c'est sans doute aussi le cas pour les deux Dieux de fleuves, Noblet et Taulet. Le premier, Michel Noblet (dit l'aîné), avant tout danseur, possède en outre une voix de haute-contre qui est de

temps en temps mise à profit par Lully<sup>149</sup> : en 1666 dans le *Ballet des Muses*, il incarne une « Égyptienne qui chante et danse » ; en 1668, dans le *Carnaval Mascarade* joué à la cour, il est un « Plaisir qui chante en dansant<sup>150</sup> » ; en 1670, dans la 5<sup>e</sup> entrée du « Ballet des Nations » clôturant *Le Bourgeois gentilhomme*, il représente avec son collègue La Grille « deux musiciens poitevins [qui] dansent et chantent<sup>151</sup> ». Quant à Pierre Taulet, haute-taille, on ne sait pas s'il dansait<sup>152</sup>. Musicalement, nous avons en tout cas tenu à mélanger une voix de haute-contre et une voix de haute-taille pour chanter ensemble la partie en clé d'*ut* 3 qui soutient les ensembles. Si les livrets des reprises ultérieures d'*Atys* à la cour ne mentionnent plus de chanteurs-danseurs, la pratique restera vivace – quoique ne concernant a priori qu'un petit nombre d'artistes – jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'Opéra. C'est ce dont témoignent plusieurs estampes de quelques-unes des principales chanteuses de la troupe (mesdemoiselles Le Rochois, Desmatins, Maupin et Moreau, toutes actives globalement entre 1685 et 1705) qu'on représente pourtant en train de danser<sup>153</sup>.



Henri II Bonnart,  
*Mademoiselle Desmatins, actrice qui chante  
et danse à l'Opéra*, [ca 1699-1705],  
dessin : plume et encres brune et noire,  
lavis brun avec des rehauts d'argent  
et de gouache blanche sur papier lavé,  
frotté à la sanguine au verso,  
traces de pointe pour décalque,  
23,2 x 15,9 cm,  
Paris, Musée du Louvre,  
1546 DR/ Recto.

Montrées en attitude de danse, les chanteuses sont régulièrement représentées jouant des castagnettes, comme c'est le cas dans les deux estampes représentant M<sup>lle</sup> Maupin.

149. Voir *DOPAR*, t. 3, p. 904.

150. Une didascalie précise que « les Plaisirs inséparables du Carnaval s'empressent les premiers à le suivre ; et l'un d'eux, par une chanson qu'il chante en dansant, invite tout le monde à la joie ». (*Le Carnaval Mascarade*, 1<sup>ère</sup> entrée).

151. *Le Bourgeois gentilhomme*, « Ballet des Nations », 5<sup>e</sup> entrée.

152. Voir *DOPAR*, t. 4, p. 735.

153. Claude-Auguste Bery, *Mademoiselle Rochois qui chante et danse à l'Opéra*, [ca 1694-1697], estampe : eau-forte et burin, F-Pneph/ Hennin 7324 ; Henri II Bonnart, *Mademoiselle Desmatins, actrice qui chante et danse à l'Opéra*, [ca 1699-1705], estampe : eau-forte et burin, F-Pneph/ Hennin 6519 ; Jean Mariette, *Mademoiselle Desmatins dansant à l'Opéra*, [ca 1694-1705], estampe : eau-forte et burin, F-Pneph/ Hennin 6527 ; Claude-Auguste Bery, *Mademoiselle Maupin, actrice de l'Opéra, dansant en habit de Printemps*, [ca 1700-1705] estampe : eau-forte et burin, 22,5 x 17,5 cm, F-Po/ ESTAMPES PORTRAITS MAUPIN ; Jean Mariette, *Mademoiselle Maupin dansant à l'Opéra*, [ca 1694-1705], estampe : eau-forte et burin, F-Pneph/ Hennin 6528 ; Jean Mariette, *Mademoiselle Moreau dansant à l'Opéra*, [ca 1694-1702], estampe : eau-forte et burin, F-Pneph/ Hennin 6533.



Jean Mariette,  
*Mademoiselle Maupin dansant à l'Opéra*  
[ca 1694-1705], estampe:  
eau-forte et burin,  
F-Pnep/ Hennin 6528.



Claude-Auguste Berey, *Mademoiselle Maupin, actrice de l'Opéra, dansant en habit de Printemps*  
[ca 1700-1705] estampe: eau-forte et burin,  
22,5 x 17,5 cm,  
F-Po/ ESTAMPES PORTRAITS MAUPIN.

Des castagnettes sont en outre présentes dans un certain nombre de maquettes de costumes réalisés par les ateliers de Bérain, au point que cette percussion apparaisse, à l'époque, comme l'une des plus fréquemment représentées.



Jean Bérain,  
*Maquette de costume pour une danseuse aux castagnettes,*  
F-Pnm/ VM PHOT MIRI-14 (148).

La musique du 4<sup>e</sup> acte, enlevée et aux accents populaires, confiée à des chanteurs-danseurs, nous a semblé correspondre parfaitement à l'usage de cet instrument, tel que documenté par l'iconographie contemporaine.

### **Les timbales**

Concernant la présence de timbales, il convient de repréciser l'usage de cet instrument à l'Opéra. Dans la fosse de l'Académie royale de musique, au XVIII<sup>e</sup> siècle (et sans doute au siècle précédent à la ville comme à la cour), la seule percussion présente est une paire de timbales. Le timbalier, rétribué seulement 150 livres par mois au temps de Lully et jusque sous la Régence, n'est pas forcément un percussionniste professionnel : à plusieurs époques, d'autres instrumentistes obtenaient un supplément d'appointement pour jouer des timbales en plus de leur instrument principal, comme Antoine-Placide Caraffe (dit le père)<sup>154</sup>, Louis-Placide Caraffe (dit l'aîné)<sup>155</sup>, Étienne de Paris<sup>156</sup>, Henri Tissier<sup>157</sup>, Jean-Louis Coppeaux<sup>158</sup>, Guillaume-Ernest Assmann (dit Erneste)<sup>159</sup>, G-J. Bertin<sup>160</sup>, André Jacobi<sup>161</sup>.

Les opéras de Lully ne sont pas sans exemple d'utilisation de percussions en scène par d'autres artistes que les danseurs, à commencer par les timbales justement. À la cour, c'est sans doute le prestige des timbaliers de l'Écurie, associés aux trompettistes du même corps de musique, qui engagea à les faire paraître sur le théâtre, théâtralisant encore plus leur usage. Avant *Atys*, deux opéras de Lully y ont clairement recours sous cette forme : *Cadmus et Hermione* (1673) et *Thésée* (1675). Pour la scène des sacrificateurs de *Cadmus et Hermione* (III, sc. 6), une didascalie note que « les Sacrificateurs chantants demeurent prosternés, et les Sacrificateurs dansants font cependant une entrée au son des timbales et au bruit des armes, après quoi les Sacrificateurs chantants se relèvent et chantent ». La partition prévoit à cet endroit un Air en rondeau pour les Sacrificateurs, avec trompettes, timbales et cordes. Un timbalier est mentionné comme personnage en scène dans la table des rôles en tête de la partition, et en tête de la scène concernée<sup>162</sup>.



Philippe Quinault, *Cadmus et Hermione* (table des rôles), Paris, Ballard, 1673.

Pour *Thésée*, les livrets des représentations à Saint-Germain-en-Laye en 1675 et 1677 précisent, à la 9<sup>e</sup> scène du 4<sup>e</sup> acte, que deux timbaliers sont présents en scène, outre « six flûtes déguisées en femmes » et quatre

154. Violoniste, joueur de basse de violon, trompettiste et timbalier. Voir DOPAR, t. 1, p. 672.

155. Violoniste et timbalier. Voir DOPAR, t. 1, p. 673.

156. Violoniste et timbalier. Voir DOPAR, t. 4, p. 36.

157. Violoniste, altiste et timbalier. Voir DOPAR, t. 4, p. 822.

158. Violoniste, altiste et timbalier. Voir DOPAR, t. 1, p. 874.

159. Clarinettiste, altiste, contrebassiste, trompettiste, corniste et timbalier. Voir DOPAR, t. 2, p. 523.

160. Violoniste et timbalier. Voir DOPAR, t. 1, p. 456.

161. Corniste, tromboniste, trompettiste et timbalier. Voir DOPAR, t. 3, p. 216.

162. La partition complète (p. 119) précise quant à elle : « dans la scène suivante, deux Sacrificateurs portent un trophée d'armes qui couvre le Grand Sacrificateur en marchant, jusqu'au milieu du théâtre. Ils sont précédés d'un timbalier et de six autres Sacrificateurs dansants ».

trompettes; ceux des représentations à Fontainebleau en 1675 et à Saint-Germain-en-Laye en 1678 donnent seulement un timbalier. Tous, en tout cas, confirment cette présence scénique pour accompagner les chants religieux des prêtresses de Minerve.

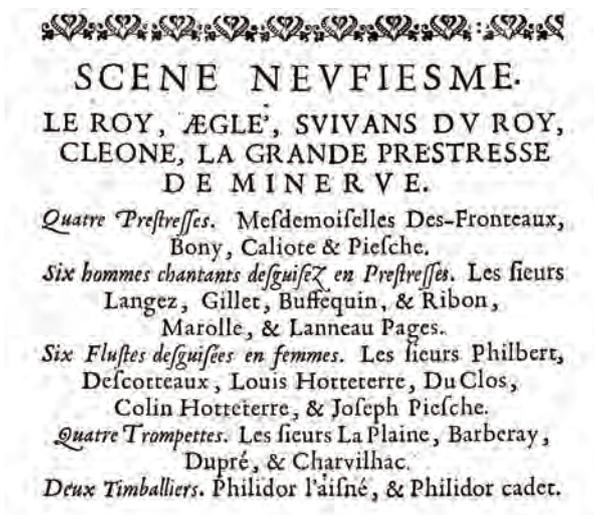


Table des rôles du livret de *Thésée* pour la création à la cour (1675).

L'usage de timbales depuis les cintres, quoique n'étant pas fréquente, est au moins attestée tardivement par le livret de la création des *Fêtes d'Hébé* de Rameau (1739) qui précise, pour la 8<sup>e</sup> scène de la 2<sup>e</sup> entrée: « différents nuages, chargés de trompettes, de timbales, de hautbois et de bassons, descendent sur le théâtre; l'orchestre s'unit à ce nouveau concert »<sup>163</sup>.

Qu'elle soit jouée depuis la fosse, depuis la scène ou depuis les cintres, la partie de timbales n'est pas toujours notée: le timbalier peut être amené à préluder en jouant seul une partie qu'il conçoit lui-même, improvisée ou notée. On peut citer comme exemple documenté le « bruit de tambour qui interrompt le ballet » dans le prologue des *Indes galantes*: la partition de production fait mention de « timbales seules » avec un court prélude ajouté au crayon pour le batteur de mesure.



163. La réécriture de cette entrée, après seulement quelques représentations, et le nouveau livret imprimé à cette occasion, fait toutefois disparaître cette mention, que l'on ne retrouvera pas dans les reprises de 1747, 1756 et 1764. Il est possible que l'effet scénique ait été trop difficile à faire, trop coûteux ou peu convaincant, et qu'il ait été supprimé presque aussitôt.

Jean-Philippe Rameau, *Les Indes galantes* (prologue), ms., F-Po/ Rés A 132 a.

Ainsi, des *bruit de timbales*, *bruit de tambour* ou *bruit de guerre* sont régulièrement mentionnés dans les livrets et/ou les partitions de production destinées au chef d'orchestre, attestant une pratique récurrente.

Pour en revenir au cas de la descente de Cybèle au 1<sup>er</sup> acte d'*Atys*, il apparaît donc que la présence de timbales en scène est tout à fait possible ; qu'elles ont même pu être jouées – comme indiqué sur la gravure – dans la gloire depuis les cintres ; que leur partie a pu être improvisée, selon une pratique documentée. Notons enfin que tout le passage concerné est en *ut* majeur, une tonalité très favorable à l'usage de cet instrument. Pourtant, il faut reconnaître qu'un projet d'élément de décor de Bérain, représentant Cybèle dans sa gloire, ne confirme pas la présence de timbales dans la machine. Le dispositif scénographique paraît toutefois très différent de celui figurant sur le frontispice de l'édition réduite. Quoiqu'il en soit, il ne contredit pas la possibilité de timbales jouées depuis la fosse, depuis la scène ou même cachées dans les cintres et n'apparaissant pas à la vue des spectateurs.



Jean Bérain, *Projet de décor pour la descente de Cybèle dans Atys* (I, sc. 8), F-Pan/ CP/O<sup>1</sup> 3242 A.

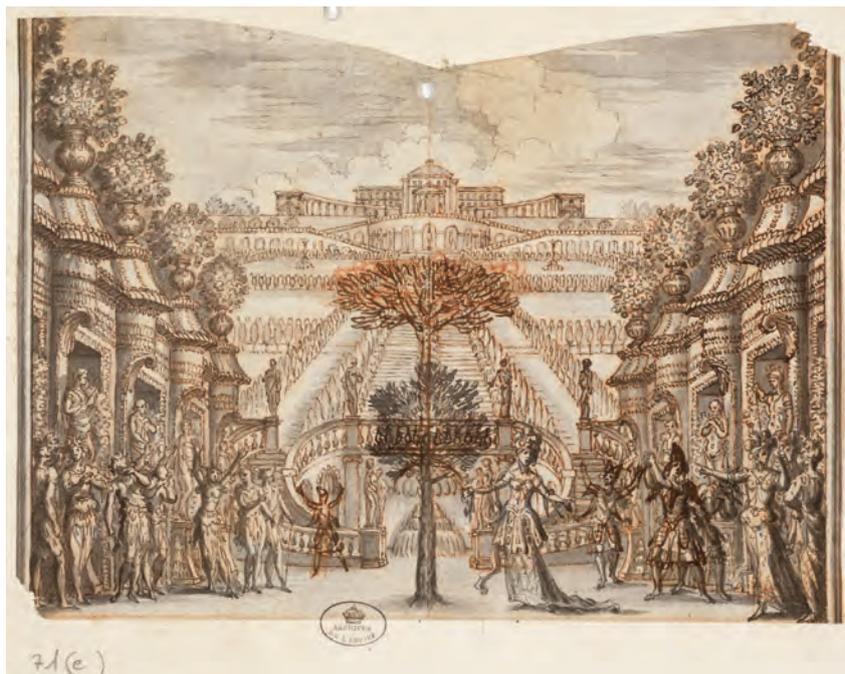
Une fois toutes ces informations mises en balance, il nous a semblé judicieux de donner raison au frontispice de l'édition réduite : puisque les hautbois qui s'y trouvent représentés sont bien présents dans la partition, puisque nous avons décidé de conserver le tambourin, nous avons aussi choisi de garder la présence des timbales qui y figurent, en les utilisant (parcimonieusement) durant la longue séquence de la descente de Cybèle. Les timbales préluderont ainsi avant l'Entrée des Phrygiens, joueront dans cette pièce, et préluderont une nouvelle fois avant le Second Air des Phrygiens.

### ***Le tambour***

Une autre séquence nous a interpellé concernant l'usage probable de percussions : les deux danses de Corybantes à la toute fin de l'ouvrage. En effet, dans la mythologie grecque, les Corybantes sont des prêtres de Cybèle qui dansaient jusqu'à la transe extatique, armés et casqués, aux sons des flûtes, des tambours, des trompes et des boucliers frappés par les lances. On parle d'ailleurs de *frénésie corybantique* en référence à leurs bruyants trépignements, ou de *corybantisme* pour évoquer leur délire et leurs transports. Par extension, le terme de corybante est aujourd'hui utilisé pour nommer un admirateur zélé incapable de contrôler ses manifestations d'enthousiasme.

Un projet de décor de Bérain pour la dernière scène d'*Atys* montre la déesse Cybèle et Atys transformé en pin entourés, d'une part de Nymphes et de Dieux des bois éplorés, et de l'autre de Corybantes représentés avec une coiffe et un habit à l'antique, en attitudes très expressives, dansants ou se lamentant. Il n'est toutefois pas fait état de percussion ou de musiciens en scène<sup>164</sup>.

164. Notons que Bérain ne représente pas non plus de flûtistes en scène, alors que l'Entrée des Nymphes qui précède, comme nous l'avons vu, est semble-t-il joué par des flûtes.



Jean Bérain, *Projet de décor pour la scène finale d'Atys*, F-Pan/ CP O<sup>1</sup> 3241.

Si la musique composée par Lully est déjà en elle-même très appropriée pour dépeindre les transports des Corybantes, en l'absence de version scénique et afin de rendre plus théâtral l'enregistrement, il a semblé convainquant d'utiliser le tambour dans les deux danses concernées pour souligner l'une de leurs caractéristiques.

### *Les « bruitages »*

Un autre aspect de bruits percussifs dans les danses d'opéra français est lié aux costumes et aux accessoires portés par les danseurs. Comme l'attestent beaucoup de sources iconographiques, certains costumes étaient rehaussés de métal, de grelots, d'écaillés et d'autres ornements susceptibles de faire du bruit – de manière plus ou moins mesurée et rythmique – lors des déplacements et des danses. Certains accessoires pouvaient également produire un bruit caractéristique lors de leur maniement. Dans *Atys*, c'est peut-être le cas de l'Air pour la Suite de Melpomène (Prologue), dont une didascalie précise que « la Suite de Melpomène prend la place de la Suite de Flore. Les Héros recommencent leurs anciennes querelles. Hercule combat et lutte contre Antée, Castor et Pollux combattent contre Lyncée et Idas, et Étéocle contre son frère Polynice ». Un bruit d'armes, frappées en mesure ou pas, devait scander la musique. On s'est donc proposé de le reproduire. N'est-ce pas, d'ailleurs, ce dont parle Perrault lorsqu'il évoque « le bruit des tambours et des coups d'épée qui, dans la musique de nos opéras, a été mêlé aux voix et aux instruments, fais[ant] une composition qui avait quelque chose de fort agréable au goût de la plupart des auditeurs<sup>165</sup> » ?

Un dernier aspect de « bruitage », plus que de véritables percussions, est l'utilisation de plaque-tonnerre, de machine à vent et d'autres effets de ce type. C'est surtout durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle que cette pratique est attestée, comme le prouvent notamment de rares machines encore conservées en France<sup>166</sup> et une brève mention – teintée d'ironie – par Rousseau datée de 1761, évoquant l'environnement scénographique de l'Opéra à cette période : « le tonnerre est une lourde charrette qu'on promène sur le cintre, et qui n'est pas le moins touchant instrument de cette agréable musique. Les éclairs se font avec des pincées de poix-résine qu'on projette sur un flambeau ; la foudre est un pétard au bout d'une fusée<sup>167</sup> ». On n'a pas de témoignage de pratique antérieure, mais il n'est pas incongru de penser qu'elle exista dès les premières pièces à machine de Corneille,

165. Claude Perrault, *Traité de la Musique des anciens*, publié pour la première fois dans les *Essais de Physique ou Recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*, Paris, Coignard, 1680-1688, t. 2, p. 335-fin, p. 354.

166. Par exemple au Petit Théâtre de la reine à Trianon ou au Théâtre Graslin de Nantes.

167. Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, t. 1, 2<sup>e</sup> Partie, Lettre XXIII dans *Œuvres de Rousseau*, Paris, Werdet et Lequien Fils, 1826, t. 6, p. 399.

et sans doute aussi dans les premiers opéras. *Alys* présente d'ailleurs un exemple de tels bruitages, à la 7<sup>e</sup> scène du 5<sup>e</sup> acte, puisqu'une didascalie note que « les regrets des Divinités des bois et des eaux, et les cris des Corybantes sont secondés et terminés par des tremblements de terre, par des éclairs et par des éclats de tonnerre ». On s'est donc proposé d'intégrer cet effet au cours de la dernière scène.

## Le chœur

À ce jour, très peu a été dit sur l'écriture et les pratiques chorales chez Lully<sup>168</sup>, qui sont pourtant singulières et méritent que l'on s'y penche. C'est un des aspects novateurs de la production d'*Alys* imaginée par le CMBV et les artistes associés : chercher à restaurer des pratiques chorales d'époque, et rendre justice à l'inventivité du compositeur en la matière. En effet, composant avant tout pour le roi, Lully paraît soucieux de magnifier l'ordre établi à la cour par l'étiquette, en recréant, sur scène, une société structurée, hiérarchisée et ordonnée par un cérémonial strict et pompeux, tout aussi garant du spectaculaire que l'est le merveilleux mythologique ou romanesque. Les grandes masses notamment, celles incarnées par les chœurs de la danse et du chant – en d'autres termes le ballet et le chœur – représentent le lieu d'expression de cet ordonnancement social et forment le cadre architectural dans lequel l'action peut se nouer et les divertissements s'épanouir. Contrairement au ballet, le chœur est un élément participant à la fois du spectaculaire visuel et de la construction sonore : il interpelle donc autant l'œil que l'oreille. Conscient de ce double enjeu, Lully intervient sur les deux tableaux : ses livrets donnent à voir le chœur ; ses partitions le donnent à entendre.

Rappelons que dans les spectacles de cour avant l'opéra – c'est-à-dire dans les ballets, comédies-ballets et autres genres de divertissements théâtraux et musicaux – les chœurs sont rares et même parfois totalement absents<sup>169</sup>. Avec le temps, ils se multiplient : en 1672, la pastorale des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* compte un chœur ou plus dans chaque acte, influencée sans doute par les premiers opéras de Perrin et Cambert, où les chœurs sont déjà relativement nombreux<sup>170</sup>. Mais Lully se montre encore timoré dans sa première tragédie en musique, *Cadmus et Hermione* (1673) : le chœur n'apparaît que dans le prologue et les 3<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> actes. Trois actes entiers sont donc développés sans leur concours. Cependant, dès *Alceste* (1674), l'année suivante, le chœur gagne en importance et, à compter de cette œuvre, il devient un ingrédient indispensable de la construction de chaque acte.

### Effectif et constitution des chœurs

Dans les ballets des années 1660, le chœur est encore d'un effectif assez modeste : 10 chanteurs dans le *Ballet de la naissance de Vénus* (1663) ; 16 dans le *Ballet des Muses* (1666) ; une quinzaine dans *Le Carnaval* (1668). Les effectifs augmentent ensuite insensiblement mais de manière régulière, et dépassent systématiquement la vingtaine à compter de 1670, atteignant même le chiffre de 39 pour le dernier intermède de *Psyché* en 1671 ou 31 pour le 7<sup>e</sup> acte du *Ballet des ballets* (1671). Les plus anciens livrets de tragédies en musique joués à la cour, ceux de *Thésée* en 1675 et d'*Alys* en 1676, donnent selon les actes des chiffres oscillant entre une vingtaine et une trentaine de choristes, ce qui sera la norme pour les spectacles suivants. La dimension des chœurs est variable, mais le chiffre de 24 chanteurs revient régulièrement comme un format moyen, peut-être réparti en 4 x 6. À l'Académie royale de musique, en 1687, l'effectif des chœurs est de 30 chanteurs<sup>171</sup>. Vingt-cinq ans plus tard, en 1713, il est fixé à 32 par le premier règlement de l'Opéra<sup>172</sup>. L'effectif du chœur ne cesse ensuite de croître. Il est de 40 en 1750<sup>173</sup>, un effectif qu'on essaie de restreindre à 34 par règlement l'année suivante<sup>174</sup>, mais sans succès. À l'époque de Rameau, il augmente encore légèrement<sup>175</sup>, puis se stabilise entre 45 et 50 après

168. Si l'on excepte l'article de Lois Rosow, « Performing a Choral Dialogue by Lully » dans *Early Music* 15, n°3 (1987), p. 327

169. C'est le cas dans tous les premiers ballets de Lully, composés jusqu'en 1660 : le *Ballet du Temps* (1654), le *Ballet des Plaisirs* (1655), le *Ballet des Bienvenus* (1655), le *Ballet de la revente des habits du ballet* (1655), le *Ballet de l'Amour malade* (1657), le *Ballet d'Alcidiane* (1658), le *Ballet royal de la Raillerie* (1659). Un « Choro di Passioni amorose » est mentionné dans le livret du *Ballet de Psyché ou la Puissance de l'Amour* (1656), mais il est possible qu'il ait été chanté par les quatre solistes seulement. Après 1660, plusieurs ballets, mascarades et comédies-ballets n'intègrent toujours pas de chœur, comme *Les Fâcheux* (1662), le *Ballet des Arts* (1663), *Les Noces de village* (1663), ou le *Ballet des Amours déguisés* (1664).

170. Voir les livrets de *Pomone*, *Ariane ou Le Mariage de Bacchus*, *Diane et Endymion* et *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour*.

171. François-Charlemagne Lefebvre, *Établissement de l'Académie royale de musique établie rue Mazarine vis-à-vis celle Guénégaud en 1671, Cambert chef*, [entre 1814 et 1855], F-Po/ Fonds Castil-Blaze.

172. Règlement de l'Académie royale de musique de 1713 reproduit dans Jean-Baptiste Durey de Noinville et Louis Travenol, *Histoire du Théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, Duchesne, 1757, p. 120.

173. *Règlement du théâtre*. 1<sup>er</sup> juillet 1751 [accepté le 19 août 1751], F-Pan/ AJ<sup>13</sup> 2 a1, p. 1.

174. *Op. cit.*, p. 2.

175. Voir Mary Cyr, « The Paris Opéra Chorus during the Time of Rameau » dans *Music & Letters*, vol. 76, n°1 (Février 1995), p. 32-51.

la réforme de Trial et Berton en 1767. En 1769, il est fixé à 52<sup>176</sup>. Durant la décennie 1780-1790, les choristes sont presque 60.

Le chœur des spectacles de la cour, jusqu'en 1671, est entièrement masculin, comme celui de la Chapelle : la partie de dessus est uniquement confiée à des enfants, les Pages de la Musique de la Chambre et ceux de la Musique de la Chapelle, qui sont une dizaine en tout, mais sont presque toujours sollicités par deux ou par quatre seulement<sup>177</sup>. Les autres voix masculines sont réparties en trois parties : haute-contre, taille et basse. L'intégration de femmes dans le chœur est étroitement liée à la création et au développement de l'opéra : jusqu'en 1670 à la cour, les femmes sont avant tout considérées comme solistes et ne chantent pas en ensemble. Lully leur destine des airs et des récits, parfois des duos, plus rarement des trios. C'est dans *Psyché*, en 1671, qu'une femme chante pour la première fois dans les chœurs ; dans le *Ballet des ballets*, la même année, elles sont deux. Puis leur nombre augmente progressivement. De 2 à 4 en moyenne par chœur dans les tout premiers opéras, elles peuvent être six, sept voire huit ou neuf dans certains cas exceptionnels comme le final d'*Isis* (1677) ou celui du *Triomphe de l'Amour* (1681)<sup>178</sup>. Leur augmentation ne signifie pas la mise à l'écart des enfants : ils cohabitent pour chanter la partie de dessus jusque dans les derniers livrets conservés du début des années 1680<sup>179</sup>. Il est possible que, dans le cas de division des dessus, les femmes aient chanté une partie et les enfants une autre, quoiqu'à ce stade rien ne permette de l'affirmer catégoriquement.

Un des constats qui s'impose, suite au dépouillement des livrets d'opéras de Lully représentés à la cour, est l'infinie variété qui préside à la constitution des chœurs, pratique très éloignée de celle mise en place par le renouveau baroque de ces cinquante dernières années. Cette variété s'observe aussi bien à l'échelle d'un opéra, puisque chaque acte fait appel à un effectif différent, qu'à l'échelle de l'histoire des œuvres, puisque chaque reprise propose un agencement numérique qui lui est propre. Dans *Isis* en 1677 par exemple, les choristes sont 26 dans le prologue, 24 au 1<sup>er</sup> acte, 30 au 2<sup>e</sup> acte, 36 au 3<sup>e</sup> acte, 23 au 4<sup>e</sup> acte et 49 au 5<sup>e</sup> acte. La variation d'effectif peut donc aller du simple au double, justifiée sans doute par des considérations scéniques et logistiques, mais sans doute aussi musicales, jouant sur la couleur et la puissance. Le chœur n'est en tout cas pas considéré comme une entité fixe, mais comme un ensemble vocal à géométrie variable.

Une variation des effectifs s'observe aussi au fil des reprises successives à la cour : les ouvrages ne sont jamais remontés à l'identique, comme en témoignent les trois séries de représentations d'*Atys* en 1676, 1678 et 1682 :

**Variation des effectifs des chœurs dans *Atys* à la cour en 1676, 1678 et 1682  
d'après les livrets des représentations :**

<b>1676 :</b>	<b>Prologue (31)</b>	<b>Acte I (20)</b>	<b>Acte II (22)</b>	<b>Acte III (11)</b>	<b>Acte IV (18)</b>	<b>Acte V (30)</b>
<b>1678 :</b>	<b>Prologue (20)</b>	<b>Acte I (16)</b>	<b>Acte II (18)</b>	<b>Acte III (11)</b>	<b>Acte IV (11)</b>	<b>Acte V (18)</b>
<b>1682 :</b>	<b>Prologue (34)</b>	<b>Acte I (27)</b>	<b>Acte II (22)</b>	<b>Acte III (14)</b>	<b>Acte IV (32)</b>	<b>Acte V (32)</b>

Si en termes d'effectif et de composition des chœurs les livrets de 1676 et 1682 sont assez proches, celui de 1678 se distingue par deux différences notables : d'abord, le nombre nettement réduit de choristes ; ensuite – et surtout – l'absence totale de femmes.

Quand on observe plus en détail ces trois livrets, on constate avant tout que l'ordonnement spectaculaire du prologue s'estompe au fil des reprises. En 1676, le rôle du Temps est associé aux 24 Heures, présentées symétriquement en 12 Heures du jour (2 femmes, 2 Pages et 8 hommes) et 12 Heures de la Nuit (2 femmes,

176. *Lettres patentes du roi, en faveur de l'Académie royale de musique. Données à Versailles au mois de juin 1769*, Paris, De l'Imprimerie royale, 1769, p. 4.

177. Voir Grégoire Sharpin, *Les Pages de la Musique du roi*, Maîtrise de musicologie, Paris IV-Sorbonne, 1986.

178. À la cour, leur nombre n'atteindra pourtant jamais celui de l'Académie royale de musique, où elles sont dix dès l'époque de Lully, puis douze au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, représentant à elles seules un tiers de l'effectif.

179. Notons que cette cohabitation existera aussi à l'Académie royale de musique, où des enfants sont signalés dans les chœurs jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1687, le chœur est composé de « 16 hommes, 4 pages, 10 femmes. » (François-Charlemagne Lefebvre, *Établissement de l'Académie royale de musique établie rue Mazarine vis-à-vis celle Guénégaud en 1671, Cambert chef*, [entre 1814 et 1855], F-Po/ Fonds Castil-Blaze) ; en 1713, de « Vingt-deux hommes ; savoir Vingt à quatre cents livres et deux Pages à deux cents livres chacun ; Douze filles. » (Règlement de l'Académie royale de musique de 1713 reproduit dans Jean-Baptiste Durey de Noinville et Louis Travenol, *Histoire du Théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, Duchesne, 1757, p. 120). Voir à ce sujet Voir à ce sujet Loïs Rosow, « Performing a Choral Dialogue by Lully » dans *Early Music* 15, n°3 (1987), p. 327 ; Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau et France Marchal-Ninosque, *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, Paris, Garnier, t. 4, p. 15.

2 Pages et 8 hommes). En miroir, Flore est accompagnée par une Troupe de Nymphes (6 hommes) et Melpomène par des Héros chantants (6 hommes). L'intérêt théâtral et musical de ces différents groupes est mis à profit durant le dernier chœur, pour lequel « la Suite de Melpomène s'accorde avec la Suite de Flore », formant un petit chœur à 12 face au grand chœur des Heures à 24. Le Temps et le chœur des Heures chantent les deux premiers vers du quatrain (« *Préparez de nouvelles fêtes, / Profitez du loisir du plus grand des héros* »). Les trois solistes (Flore, Melpomène et le Temps) reprennent ce vers puis, « tous ensemble », les deux chœurs et les solistes chantent les deux derniers vers (« *Le temps des jeux et du repos, / Lui sert à méditer de nouvelles conquêtes* »). Le dialogue musical se fait donc entre un trio de solistes, un chœur à 24 et un ensemble général à 39, ce dont la partition seule ne témoigne pas du tout, mais que le livret éclaire précieusement. En 1682, si les 24 Heures du jour sont encore présentes, les Héros de la Suite de Melpomène disparaissent totalement tandis que la Troupe de Nymphes de la Suite de Flore est augmentée pour atteindre 10 choristes. Le bel équilibre originel, à la fois visuel et auditif, est donc estompé. Mais, entretemps, le livret de 1678 propose une disposition encore plus altérée : le chœur en scène se borne aux 24 Heures, paradoxalement réduites à 20, et supprime les suites chantantes de Flore et Melpomène. L'opposition des groupes prévue pour la séquence finale du prologue disparaît complètement.

La configuration du 4<sup>e</sup> acte d'*Atys* est encore plus mouvante entre les trois livrets, puisque le grand chœur et les différents ensembles vocaux qui le complètent changent à chaque fois de physionomie, sans que les mentions dans le livret ne permettent au juste de comprendre l'application concrète des effectifs annoncés.

**ATYS – Saint-Germain, 1676 (4<sup>e</sup> acte) : 20 solistes et choristes**

<b>Grands Dieux de Fleuves chantants</b>	<b>Divinités de Fontaines</b>	<b>Dieux de Fleuves</b>	<b>Dieux de Ruisseaux chantants et dansants</b>
(12)	(4)	(2)	(2)
M. Langeais (hC)	M <sup>lle</sup> Verdier (d)	Noblet (hC?)	David (d) [ <i>Page</i> ]
M. Gaudin (hC?)	M <sup>lle</sup> Beaucreux (d)	Taulet (t)	Laneau (d) [ <i>Page</i> ]
M. Ribon (hC)	M <sup>lle</sup> Cailliot (d)		
M. La Forest (t)	M <sup>lle</sup> Sainte-Colombe (d)		
M. Rebel (t)			
M. Godechot (t)			
M. Destival (bt)			
M. David (bt?)			
M. Baumaviel (bt)			
M. Rossignol (bt)			
M. Deschamps (bt)			
M. Beaupuits (bt)			

**ATYS – Saint-Germain, 1678 (4<sup>e</sup> acte) : 11 solistes et choristes**

<b>Suite du Fleuve Sangar chantant</b>	<b>Divinités de Fontaines chantants et dansants</b>
(8)	(3)
M. Langez (hC)	M. Lanneau (d) [ <i>Page</i> ]
M. Le Roy (hC)	M. La Grille (hC)
M. La Forest (t)	M. Rebel (t)
M. Rebel (t)	
M. Moreau (bt)	
M. Poyadon (bt?)	
M. Frizon (bt)	
M. Tiphaine cadet (bt?)	

**ATYS – Saint-Germain, 1682 (4<sup>e</sup> acte) : 32 solistes et choristes**

<b>Suite du Fleuve Sangar chantant</b>	<b>Divinités de Fontaines chantantes</b>	<b>Divinités de Ruisseaux chantants</b>	<b>Petites Fontaines chantantes</b>
--	--	---	-------------------------------------

(16)	(4)	(10)	(2)
M. Le Maire (hC)	M <sup>lle</sup> Puvigny (d)	M. Fernon cadet (hC)	M. Pifto (d) [Page]
M. Deville (hC?)	M <sup>lle</sup> Piesche l'aînée (d)	M. Le Roy (hC)	M. Huet (d) [Page]
M. Develois (hC)	M <sup>lle</sup> Piesche la cadette (d)	M. Perchot (hC)	
M. Gaye fils (hC?)	M <sup>lle</sup> Thomasso (d)	M. Aubert (hC)	
M. Petit-Fontaine (hC?)		M. Philippe (hC?)	
M. Miracle (t)		M. Joseph (hC?)	
M. Rebel (t)	<b>Nymphes des eaux</b>	M. Brunet (hC?)	
M. Bernard (t)	<b>chantantes</b>	M. Pietro (d?) [Page]	
M. Guillegault (t)	(2)	M. Antonio (d?) [Page]	
M. Duhamel (bt?)		M. Antoine (d?) [Page]	
M. Frizon (bt)			
M. Langlois (bt)	M <sup>lle</sup> Ferdinand l'aînée (d)		
M. Puvigny (bt)	M <sup>lle</sup> Ferdinand la cadette (d)		
M. Moreau (bt)			
M. Seberet (bt)			
M. Arnoul (bt)			

De 20 en 1676, le nombre total de chanteurs en scène passe à 11 seulement en 1678, et à 32 en 1682. L'organisation des groupes change, de même que la proportion de femmes et d'enfants. Comme dans le cas du prologue, le dispositif d'origine semble le mieux équilibré et le plus contrasté, avec des interventions successives de femmes, de chanteurs-danseurs et d'enfants eux aussi chantants et dansants, dont l'effet devait être pittoresque.

Dans le cadre de notre production, et grâce au *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime* et aux *États de la France*, on a pu reconstituer assez précisément la liste des choristes regroupés pour chanter *Atys* en 1676 (entre les deux tiers et les trois quarts). Ceux dont la tessiture n'a pas pu être identifiée avec certitude l'ont été par recoupement en utilisant comme source les différents livrets d'*Atys* mais aussi les autres livrets contemporains.

<b>PROLOGUE</b>			
<i>(11 dessus, 10 hautes-contre, 7 tailles, 9 basses-tailles)</i>			
Heure du jour	M <sup>lle</sup>	<b>Caillot</b>	dessus
Heure du jour	M <sup>lle</sup>	<b>Sainte-Colombe</b>	dessus
Heure de la nuit	M <sup>lle</sup>	<b>André</b>	dessus
Heure de la nuit	M <sup>lle</sup>	<b>Piesche</b>	dessus
Heure du jour	M.	<b>David</b>	dessus (enfant)
Heure du jour	M.	<b>Lanneau</b>	dessus (enfant)
Heure du jour	M.	<b>Renier</b>	dessus (enfant)
Heure de la nuit	M.	<b>De Lorme</b>	dessus (enfant)
Heure de la nuit	M.	<b>Paisible</b>	dessus (enfant)
Nymphe chantante de la suite de Flore	M.	<b>De Masse</b>	[contreténor dessus ?]
Nymphe chantante de la suite de Flore	M.	<b>Du Four</b>	[contreténor dessus ?]
Heure de la nuit	M.	<b>Dathis</b>	haute-contre (enfant)
Heure du jour	M.	<b>Ribon</b>	haute-contre
Heure du jour	M.	<b>Gillet</b>	haute-contre
Heure du jour	M.	<b>Dumesnil</b>	haute-contre
Heure de la nuit	M.	<b>Langeais</b>	haute-contre
Heure de la nuit	M.	<b>Buffequin</b>	haute-contre
Heure de la nuit	M.	<b>Huart</b>	[haute-contre ?]
Nymphe chantante de la suite de Flore	M.	<b>Du Tartre</b>	[haute-contre ?]
Nymphe chantante de la suite de Flore	M.	<b>Malte</b>	[haute-contre ?]
Héros chantant de la Suite de Melpomène	M.	<b>Gaudin</b>	[haute-contre ?]
Heure du jour	M.	<b>Godechot</b>	taille
Heure de la nuit	M.	<b>Forestier</b>	taille
Heure de la nuit	M.	<b>Miracle</b>	taille
Nymphe chantante de la suite de Flore	M.	<b>Marolle</b>	[taille ?]
Héros chantant de la Suite de Melpomène	M.	<b>Bony</b>	taille[-basse]
Héros chantant de la Suite de Melpomène	M.	<b>Liron [Lyron]</b>	[taille ?]
Héros chantant de la Suite de Melpomène	M.	<b>Beaumont</b>	taille
Heure du jour	M.	<b>Frizon</b>	basse-taille
Heure du jour	M.	<b>Beaupuits</b>	basse-taille
Heure du jour	M.	<b>Seguin</b>	[basse-taille ?]
Heure de la nuit	M.	<b>Aubin</b>	[basse-taille ?]
Heure de la nuit	M.	<b>Jollain</b>	[basse-taille ?]
Nymphe chantante de la suite de Flore	M.	<b>Servant</b>	[basse-taille ?]
Nymphe chantante de la suite de Flore	M.	<b>Vaïsse</b>	[basse-taille ?]
Héros chantant de la Suite de Melpomène	M.	<b>Deschamps</b>	basse-taille
Héros chantant de la Suite de Melpomène	M.	<b>Martial</b>	[basse-taille ?]

<b>ACTE 1</b>			
<i>(7 dessus, 6 hautes-contre, 2 tailles, 4 basses-tailles)</i>			
Phrygienne chantante	M <sup>lle</sup>	<b>Caillot</b>	dessus
Phrygienne chantante	M <sup>lle</sup>	<b>Sainte-Colombe</b>	dessus
Phrygienne chantante	M <sup>lle</sup>	<b>André</b>	dessus
Phrygienne chantante	M <sup>lle</sup>	<b>Piesche</b>	dessus
Phrygienne chantante	M <sup>lle</sup>	<b>Desfronteaux</b>	dessus
Phrygienne chantante	M.	<b>David</b>	dessus (enfant)
Phrygien chantant	M.	<b>Lanneau</b>	dessus (enfant)
Phrygienne chantante	M.	<b>Dathis</b>	haute-contre (enfant)
Phrygienne chantante	M.	<b>Ribon</b>	haute-contre
Phrygienne chantante	M.	<b>Langeais</b>	haute-contre
Phrygienne chantante	M.	<b>Buffequin</b>	haute-contre
Phrygien chantant	M.	<b>Huart</b>	[haute-contre ?]
Phrygien chantant	M.	<b>Gaudin</b>	[haute-contre ?]
Phrygien chantant	M.	<b>Godechot</b>	taille
Phrygien chantant	M.	<b>Miracle</b>	taille
Phrygien chantant	M.	<b>Frizon</b>	basse-taille
Phrygien chantant	M.	<b>Jollain</b>	[basse-taille ?]
Phrygien chantant	M.	<b>Rossignol</b>	basse-taille
Phrygien chantant	M.	<b>D'Estival</b>	basse-taille

<b>ACTE 2</b>			
<i>(6 dessus, 4 hautes-contre, 2 tailles, 6 basses-tailles)</i>			
Troupe de Peuples différents chantant	M <sup>lle</sup>	<b>Caillot</b>	<i>dessus</i>
Troupe de Peuples différents chantant	M <sup>lle</sup>	<b>Sainte-Colombe</b>	<i>dessus</i>
Troupe de Peuples différents chantant	M.	<b>David</b>	<i>dessus (enfant)</i>
Troupe de Peuples différents chantant	M.	<b>Renier</b>	<i>dessus (enfant)</i>
Troupe de Peuples différents chantant	M.	<b>De Lorme</b>	<i>dessus (enfant)</i>
Troupe de Peuples différents chantant	M.	<b>Paisible</b>	<i>dessus (enfant)</i>
Troupe de Peuples différents chantant	M.	<b>Gillet</b>	<i>haute-contre</i>
Troupe de Peuples différents chantant	M.	<b>Huart</b>	[haute-contre ?]
Troupe de Peuples différents chantant	M.	<b>Malte</b>	[haute-contre ?]
Troupe de Peuples différents chantant	M.	<b>Gaudin</b>	[haute-contre ?]
Troupe de Peuples différents chantant	M.	<b>Beaumont</b>	<i>taille</i>
Troupe de Peuples différents chantant	M.	<b>Bony</b>	<i>taille[-basse]</i>
Troupe de Peuples différents chantant	M.	<b>Beaupuits</b>	<i>basse-taille</i>
Troupe de Peuples différents chantant	M.	<b>Jollain</b>	[basse-taille ?]
Troupe de Peuples différents chantant	M.	<b>Servant</b>	[basse-taille ?]
Troupe de Peuples différents chantant	M.	<b>Vaisse</b>	[basse-taille ?]
Troupe de Peuples différents chantant	M.	<b>Deschamps</b>	<i>basse-taille</i>
Troupe de Peuples différents chantant	M.	<b>Rossignol</b>	<i>basse-taille</i>

<b>ACTE 3</b> <i>(3 hautes-contre, 3 tailles, 4 basses-tailles)</i>			
Songe funeste chantant	<b>M.</b>	<b>Dathis</b>	<i>haute-contre (enfant)</i>
Songe funeste chantant	<b>M.</b>	<b>Buffequin</b>	<i>haute-contre</i>
Songe funeste chantant	<b>M.</b>	<b>Huart</b>	<i>[haute-contre?]</i>
Songe funeste chantant	<b>M.</b>	<b>Forestier</b>	<i>taille</i>
Songe funeste chantant	<b>M.</b>	<b>Miracle</b>	<i>taille</i>
Songe funeste chantant	<b>M.</b>	<b>Liron [Lyron]</b>	<i>[taille?]</i>
Songe funeste chantant	<b>M.</b>	<b>Beaupuits</b>	<i>basse-taille</i>
Songe funeste chantant	<b>M.</b>	<b>Jollain</b>	<i>[basse-taille?]</i>
Songe funeste chantant	<b>M.</b>	<b>Vaisse</b>	<i>[basse-taille?]</i>
Songe funeste chantant	<b>M.</b>	<b>D'Estival</b>	<i>basse-taille</i>

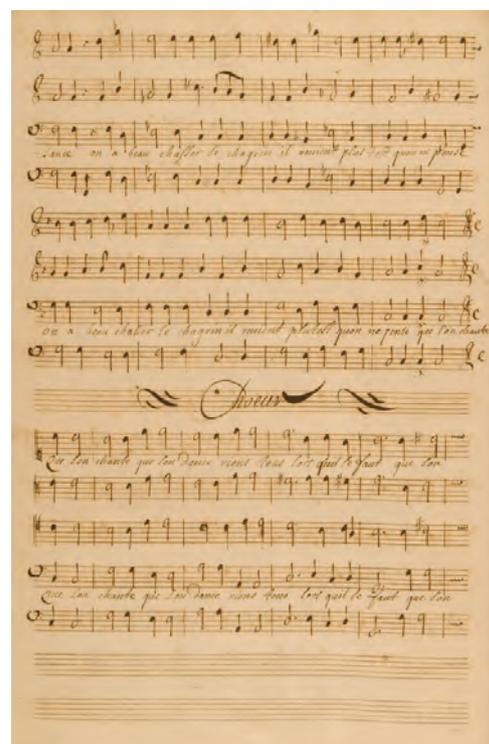
<b>ACTE 4</b> <i>(6 dessus, 3 hautes-contre, 2 tailles, 5 basses-tailles)</i>			
Divinité de Fontaine chantante	<b>M<sup>lle</sup></b>	<b>Caillot</b>	<i>dessus</i>
Divinité de Fontaine chantante	<b>M<sup>lle</sup></b>	<b>Sainte-Colombe</b>	<i>dessus</i>
Divinité de Fontaine chantante	<b>M<sup>lle</sup></b>	<b>Verdier</b>	<i>dessus</i>
Divinité de Fontaine chantante	<b>M<sup>lle</sup></b>	<b>Beaucreux</b>	<i>dessus</i>
Petite Fontaine chantante	<b>M.</b>	<b>David</b>	<i>dessus (enfant)</i>
Petite Fontaine chantante	<b>M.</b>	<b>Lanneau</b>	<i>dessus (enfant)</i>
Suite du Fleuve Sangar	<b>M.</b>	<b>Ribon</b>	<i>haute-contre</i>
Suite du Fleuve Sangar	<b>M.</b>	<b>Langeais</b>	<i>haute-contre</i>
Suite du Fleuve Sangar	<b>M.</b>	<b>Gaudin</b>	<i>[haute-contre?]</i>
Suite du Fleuve Sangar	<b>M.</b>	<b>Godechot</b>	<i>taille</i>
Suite du Fleuve Sangar	<b>M.</b>	<b>Forestier</b>	<i>taille</i>
Suite du Fleuve Sangar	<b>M.</b>	<b>Beaupuits</b>	<i>basse-taille</i>
Suite du Fleuve Sangar	<b>M.</b>	<b>Deschamps</b>	<i>basse-taille</i>
Suite du Fleuve Sangar	<b>M.</b>	<b>Beaumavielle</b>	<i>basse-taille</i>
Suite du Fleuve Sangar	<b>M.</b>	<b>Rossignol</b>	<i>basse-taille</i>
Suite du Fleuve Sangar	<b>M.</b>	<b>D'Estival</b>	<i>basse-taille</i>

<b>ACTE 5</b> <i>(10 dessus, 7 hautes-contre, 4 tailles, 6 basses-tailles)</i>			
Nymphe chantante	M <sup>lle</sup>	<b>Caillot</b>	<i>dessus</i>
Nymphe chantante	M <sup>lle</sup>	<b>Sainte-Colombe</b>	<i>dessus</i>
Nymphe chantante	M <sup>lle</sup>	<b>André</b>	<i>dessus</i>
Nymphe chantante	M <sup>lle</sup>	<b>Piesche</b>	<i>dessus</i>
Corybante chantante	M.	<b>David</b>	<i>dessus (enfant)</i>
Corybante chantante	M.	<b>Lanneau</b>	<i>dessus (enfant)</i>
Corybante chantante	M.	<b>De Lorme</b>	<i>dessus (enfant)</i>
Corybante chantante	M.	<b>Paisible</b>	<i>dessus (enfant)</i>
Corybante chantante	M.	<b>De Masse</b>	<i>[dessus ?]</i>
Corybante chantante	M.	<b>Du Four</b>	<i>[dessus ?]</i>
Corybante chantante	M.	<b>Dathis</b>	<i>haute-contre (enfant)</i>
Dieux des bois chantant	M.	<b>Ribon</b>	<i>haute-contre</i>
Dieux des bois chantant	M.	<b>Langeais</b>	<i>haute-contre</i>
Corybante chantante	M.	<b>Buffequin</b>	<i>haute-contre</i>
Corybante chantante	M.	<b>Huart</b>	<i>[haute-contre ?]</i>
Corybante chantante	M.	<b>Du Tartre</b>	<i>[haute-contre ?]</i>
Corybante chantante	M.	<b>Gaudin</b>	<i>[haute-contre ?]</i>
Dieux des bois chantant	M.	<b>Godechot</b>	<i>taille</i>
Dieux des bois chantant	M.	<b>Forestier</b>	<i>taille</i>
Dieux des bois chantant	M.	<b>Miracle</b>	<i>taille</i>
Corybante chantante	M.	<b>Marolle</b>	<i>[taille ?]</i>
Dieux des bois chantant	M.	<b>Frizon</b>	<i>basse-taille</i>
Dieux des bois chantant	M.	<b>Beaupuits</b>	<i>basse-taille</i>
Dieux des bois chantant	M.	<b>Aubin</b>	<i>[basse-taille ?]</i>
Corybante chantante	M.	<b>Jollain</b>	<i>[basse-taille ?]</i>
Corybante chantante	M.	<b>Deschamps</b>	<i>basse-taille</i>
Corybante chantante	M.	<b>D'Estival</b>	<i>basse-taille</i>

Notons, pour être complet, que les sources musicales divergent parfois quant à la constitution des chœurs et invite à une certaine prudence. Une étude au cas par cas des sources et des contextes de représentation permettrait sans doute de comprendre la raison de ces différences, comme aux 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> actes d'*Alys*, où des chœurs à l'origine exclusivement masculins sont remaniés en chœur mixte.



Jean-Baptiste LULLY, *Alys* (III, sc. 4). Comparaison entre l'édition complète (Paris, Ballard, 1689) et le manuscrit de Valenciennes (F-VA MS-847).

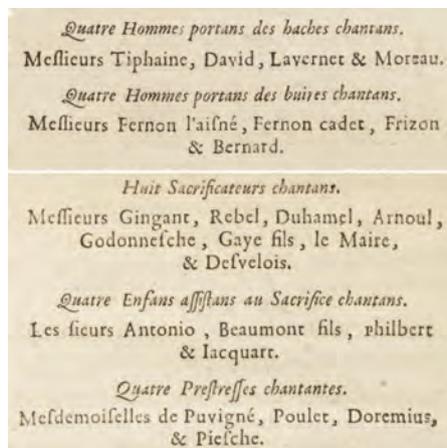


Jean-Baptiste Lully, *Alys* (IV, sc. 5). Comparaison entre l'édition complète (Paris, Ballard, 1689) et le manuscrit de Valenciennes (F-VA MS-847).

On a bien sûr choisi de respecter les effectifs et la répartition des voix tels qu'ils apparaissent dans le livret de 1676 et les autres sources choisies comme référence pour notre production.



saisissants – est celui du final de *Psyché* en 1671, où quatre chœurs entrent successivement pour accompagner Apollon, Bacchus, Mome et Mars, mais se bornent en fait à chanter une pièce à l'unisson. Un autre exemple plus tardif, particulièrement sophistiqué, est celui du 3<sup>e</sup> acte de *Bellérophon* (1679) où les choristes sont méticuleusement divisés en cinq groupes: 4 Hommes portant des haches, 4 Hommes portant des buires, 8 Sacrificateurs, 4 Enfants assistants au sacrifice et 4 Prêtresses.



Philippe Quinault, *Bellérophon* (III, sc. 5), Paris, Ballard, 1679.

D'autres exemples de « fausse polychoralité » sont proposés par exemple au 1<sup>er</sup> acte de *Proserpine*, mais aussi pour la scène finale du même ouvrage, le livret distinguant alors trois groupes: des Divinités célestes qui chantent dans des machines (6 choristes), une troupe de Divinités de la terre (16 choristes) et une de Divinités infernales (14 choristes). Si l'on n'a pas trace des décors de la création devant la cour, la scénographie imaginée par Bérain pour la reprise à l'Opéra en 1699 correspond exactement à cette division, adoptant une stratification sur trois niveaux: les enfers au niveau de la scène, la terre, en surplomb, et la cour céleste au dernier étage dans le lointain, elle-même dominée par Jupiter dans une gloire.



Jean Bérain, *Projet de décor pour le mariage de Pluton et Proserpine à la scène finale de Proserpine* [1699],  
F-Pan/ CP O<sup>1</sup> 3238, n° 68 a.

À côté de ces effets en trompe-l'œil (ou plutôt en « trompe-l'oreille »), une véritable polychoralité – musicale celle-là – se développe progressivement dans les tragédies en musique. Les séquences polychorales les plus impressionnantes sont celles mettant en présence plusieurs « troupes » ou « suites ». C'est ce que nous avons

déjà évoqué pour le prologue d'*Atys*<sup>181</sup>. La dernière scène du même opéra, dans laquelle les Corybantes et les Divinités des bois mêlent leurs clameurs aux plaintes de Cybèle, propose une autre version d'un principe identique. Dans ce cas en effet, Lully oppose deux chœurs distincts de même facture vocale puis les combine pour créer un troisième chœur utilisant l'ensemble des voix.

Jean-Baptiste Lully, *Atys* (V, sc. finale), Paris, Ballard, 1689.

La partition ne fait pas clairement la distinction entre le chœur des Divinités des bois et des eaux (au nombre de 12 en 1676) et celui des Corybantes (au nombre de 14 en 1676), mais celle-ci semble apparaître en creux, puisqu'une partie des interventions chorales est accompagnée par le Petit Chœur instrumental, et l'autre par tout l'orchestre. C'est toutefois dans le livret que la distinction des deux chœurs est la plus claire, faisant apparaître un jeu d'alternance et de superposition absent de la partition :

CYBÈLE

Que cet arbre sacré  
Soit révérer  
De toute la nature.

*Le chœur [des Divinités des bois et des eaux] répète ces trois derniers vers.*

CYBÈLE, et le chœur des Divinités des bois et des eaux

Quelle douleur!

CYBÈLE, et le chœur des Corybantes

Ah! quelle rage!

CYBÈLE, et les [deux] chœurs

Ah! quel malheur!

Cet exemple permet d'affirmer que Lully peut opposer deux chœurs à peu près égaux en faisant doubler seulement l'un des deux par l'orchestre, sans que la présence de l'orchestre ne signifie pour autant que la totalité des chœurs en scène chante. Ce constat permet de comprendre d'autres séquences, voire d'extrapoler dans certains cas ambigus. C'est le cas dans le prologue d'*Armide* où s'opposent le petit chœur des Suivants de la Sagesse et le grand chœur des Suivants de la Gloire. S'il est tentant de penser que le petit chœur est compris dans le grand chœur – ce que tous les interprètes modernes ont pensé –, le livret n'indique pourtant qu'une

181. Parmi les autres exemples marquants, citons le prologue de *Proserpine*, confrontant la Paix, la Victoire, la Discorde et leurs trois suites.

alternance (seulement esquissée, il est vrai, au début de la partition), réservant à la Sagesse et sa Suite de chanter les deux premiers vers du quatrain, et à la Gloire et sa Suite de chanter les deux derniers vers. Les deux chœurs ne sont donc jamais superposés, mais toujours alternés.

LA SAGESSE & sa suite.  
*Chantons la douceur de ses loix.*  
LA GLOIRE & sa suite.  
*Chantons ses glorieux exploits.*  
LA GLOIRE, & LA SAGESSE.  
*D'une égale tendresse,  
Nous aimons le même Vainqueur.*

Philippe Quinault, *Armide* (Prologue), Paris, Ballard, 1686.



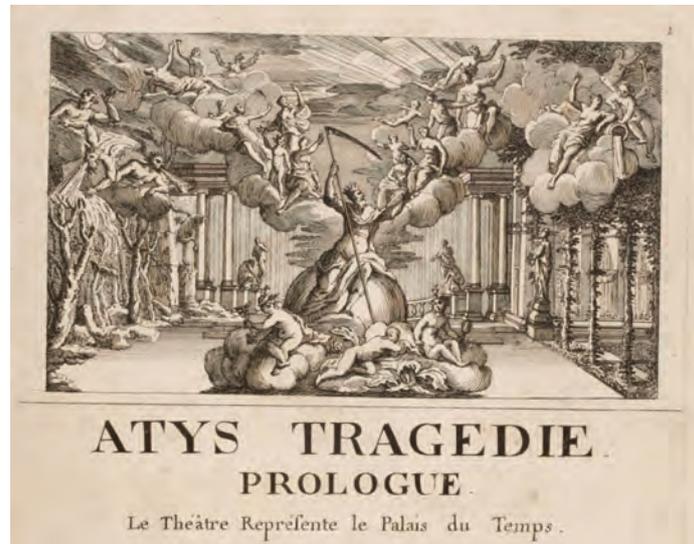
The image shows a page of a musical score titled "PROLOGUE". It features several staves of music. The top staff is for the vocalists, with the lyrics "Chantons, chantons la douceur de ses loix. Chantons, chantons ses glorieux exploits." repeated across the lines. Below the vocal staves are staves for "VIOLONS" and "BASS-CONTINU". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

Jean-Baptiste Lully, *Armide* (Prologue), Paris, Ballard, 1686.

Par extension, on peut s'interroger sur la configuration du chœur des Heures dans le prologue d'*Alys*. Le livret indique que « le théâtre représente le Palais du Temps, où ce dieu paraît au milieu des douze Heures du Jour et des douze Heures de la Nuit », dans une configuration symétrique que l'on retrouve sur le tableau peint par Vigoureux-Duplessis sans doute lors de la reprise de 1708 (lui-même gravé en tête de la seconde édition de la partition chez Ballard en 1715). L'un et l'autre témoignent peut-être assez fidèlement de la scénographie imaginée à cette occasion, elle-même possiblement héritière du dispositif imaginé pour la création à la cour.



Jacques Vigoureux-Duplessis, *Le Palais du Temps, décor pour le prologue d'Atys* [vers 1708], Paris, Musée Carnavalet, P2319.



Frontispice du prologue dans l'édition réduite d'*Atys*, Paris, Ballard, 1715.

La première intervention du chœur des Heures est caractérisée par une alternance très serrée de séquences contrastées de deux mesures, l'une en trio assez originalement dévolu à une partie de dessus, une de haute-contre et une de taille accompagnées par la basse continue, et de séquences à quatre voix traditionnelles soutenues par tout l'orchestre.



Jean-Baptiste Lully, *Atys* (Prologue), Paris, Ballard, 1689.

Il y aurait donc possiblement une opposition autant spatiale que musicale entre le Jour et la Nuit, peut-être seulement valable pour les séquences « *Ses justes lois, / Ses grands exploits* » et plus loin « *Chaque jour, / Chaque instant* », comme le suggère fortement la musique, le reste combinant probablement les deux chœurs.

### Rapport entre solistes et chœur

Plusieurs passages nous ont interpellés concernant le rapport entre les solistes et les chœurs. Le premier d'entre eux, dans le prologue, concerne le dernier chœur (« *Préparons de nouvelles fêtes...* ») ou un trio de solistes (Flore, Melpomène et le Temps) s'oppose à un grand chœur. Le livret ne correspond pas exactement à la répartition proposée par la partition entre solistes et chœur et n'est donc pas d'une grande aide. La segmentation des incises confiées aux solistes, incomplètes du point de vue poétique, laisse penser qu'ils chantent également avec le chœur. Si l'édition de 1689 semble démentir la chose, puisque les portées de Melpomène et du Temps sont clairement complétées par des silences lorsque le chœur chante, le manuscrit de Versailles suggère au contraire que les solistes chantent avec le chœur : Flore et le Temps sont copiés sur les lignes respectivement dévolues aux dessus et aux basses ; Melpomène est copiée sur une ligne à part, laissée vide hors les incises en trio, suggérant une division du dessus entre Flore et elle.



Jean-Baptiste Lully, *Atys*,  
Paris, Ballard, 1689.



Jean-Baptiste Lully, *Atys*, ms.,  
F-V/ Manuscrit musical 100.

Le second extrait concerne le long chœur du 1<sup>er</sup> acte, « *Commençons nos jeux et nos chansons...* », où il est clairement indiqué dans le livret, pour la dernière section (commençant à « *Écoutez un peuple fidèle...* ») que Sangaride, Doris, Atys et Idas chantent avec les chœurs. Comme la partition ne leur destine pas de partie spécifique, nous leur avons respectivement attribué la partie de dessus (pour Sangaride et Doris), celle de taille (pour Atys<sup>182</sup>) et celle de basse (pour Idas).

Enfin, le troisième extrait concerne le dernier chœur de la partition, pour lequel le livret précise de nombreuses interventions de Cybèle avec le chœur; ce dont les sources musicales ne témoignent pas; nous les avons rétablies systématiquement.

182. En effet, Atys étant comme nous l'avons vu une haute-taille et pas une haute-contre, lui attribuer la partie de haute-contre du chœur l'aurait d'un seul coup placé dans une tessiture plus élevée que le reste du rôle, tandis que la partie de taille du chœur est nettement plus centrale. D'autant plus que cette séquence chorale intervient à la fin d'une très longue séquence pour les solistes, ce qui aurait rendu une tessiture tendue d'autant plus éprouvante.

## L'ornementation

### Remarques générales

Le sujet de l'ornementation est central pour qui s'intéresse aux opéras de Lully. Rappelons en préambule ce qu'en dit Brossard en 1703. Deux manières s'offrent à l'interprète pour *embellir* les pièces : « soit en subdivisant les notes en plusieurs de moindre valeur, soit en y ajoutant des agréments<sup>183</sup> ». L'ornementation française consiste donc, d'un côté, à transformer une note longue en plusieurs notes brèves (c'est la *diminution* ou *passage*) ; de l'autre, à ajouter des petites notes pour agrémenter la mélodie (ce sont les *agréments* ou *notes de goût*). Ces deux types d'ornementation sont extrêmement développés dans l'air de cour avec double, mis à la mode par Pierre de Nyert au milieu des années 1630 et encore abondamment pratiqué dans les années 1670 sous l'égide de Michel Lambert (beau-père de Lully), compositeur, interprète et enseignant. Ce chant de salon, accompagné au luth, orné à outrance, est théorisé par Bacilly dans son traité *L'Art de bien chanter*, paru en 1668. L'auteur prétend se faire le défenseur d'un goût qu'il juge – à la honte de ses contemporains – en totale perte<sup>184</sup>. La lecture de Bacilly montre bien qu'il détaille les rouages d'un art finissant, et s'oppose à maintes reprises au nouveau style, celui des comédies-ballets et, bientôt des opéras. Bacilly et Lully sont donc en totale contradiction, et le traité du premier évoquant une musique « ancienne » ne peut en aucun cas servir à interpréter la musique « moderne » du second. Ce conflit est d'autant plus singulier et propre à Lully que les autres compositeurs de l'époque tendaient encore à suivre les préceptes de Bacilly. En 1671 et 1672, les deux opéras de Robert Cambert, représentés par la toute jeune Académie d'opéra à Paris, sont encore totalement redevables à ce chant orné.

PROLOGUE  
A LA LOVANGE DV ROY.  
La Nymphe de la Seine, & Vertumne.

Oy qui vis autrefois le Fleuve des Ro-  
mains Triompher des humains, Et porter le Sceptre du mon-  
de; Vertumne, que dis-tu, de ma rive fonce de:  
- l'Admire, j'admire tes grâces, & la félici- té Dera bel- le Ci-  
té; Mais ta mer- veille la plus gran- de, C'est la pompeuse Majesté Du

Robert Cambert, *Pomone*,  
Paris, Ballard, 1671.

ACTE PREMIER.  
SCENE PREMIERE.  
ASTERIE, ET VNE BERGERE SA CONFIDENTE.

Quoy pen- se Aste- rie au bord de la fontai- ne Qui grof-  
fit de ses pleurs, Je pen- se à mes malheurs, l'ay fait mourir Cli- mene;  
Mais jalouse fu- teur & mon aveugle a- mour Luy ra- viffoit le jour:  
Je croyois que la mort de ma rivale heureuse, Fini- roit ma peine a-  
mouru- se. A Pollon ne veut pl'vous voir! C'EST à mon defet-

Robert Cambert, *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour*,  
Paris, Ballard, 1672.

183 Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703, article « Variatio ».

184 Bertrand de Bacilly, *L'art de bien chanter*, Paris, l'Auteur, 1668.

## La révolution lulliste

Pour tenter de comprendre l'apport particulier de Lully en matière d'ornementation, la documentation directe est assez limitée. Mais on peut s'appuyer sur des sources et des commentaires indirects (*ante* et *post*) qui permettent d'éclairer, en creux, cet aspect.

De longue date, Lully semble s'être positionné en rupture par rapport à ce qu'il convient d'appeler le *beau chant*. En fait, dès le début des années 1660 – d'abord insensiblement – il ouvre une nouvelle voie dans ses ballets et ses comédies-ballets, adoptant un style de plus en plus dépouillé. Dès 1659, dans le *Ballet de la Raillerie*, il se moque d'ailleurs tout autant des diminutions italiennes que des agréments à la française dans un étonnant *Intermedio della Musica francese e della Musica italiana*, interprété par « la Signora Anna Bergerotti, rappresentante la Musica italiana » et « Mademoiselle de La Barre, représentant la Musique française<sup>185</sup> ». Si les chants italiens sont jugés « extravagants » et parsemés de « longs fredons ennuyeux », la musique française est décrite comme réduite à « de languissantes et mornes plaintes » : la partition stylise les deux manières jusqu'à la caricature, opposant l'exubérance de l'un et l'affectation de l'autre. C'est peut-être là le plus ancien témoignage que l'on ait du dédain de Lully pour une ornementation trop chargée. En 1668, Michel de Pure se réjouit de la déclamation moderne qui apparaît alors sous l'égide du compositeur :

« Rien ne m'a donné aussi plus d'estime pour ces nouvelles manières que nous pratiquons depuis peu, sous le nom de *chanter de méthode*, que cette exactitude, et que ce soin de conserver les paroles dans le chant, et d'empêcher que le sens ne s'égaré dans les fréquents et trop longs roulements de voix. Autrefois on fredonnait à perte d'haleine, et le gosier souffrait plus pour un mot, qu'aujourd'hui pour un motet<sup>186</sup> ».

Soulignons que certains contemporains de Lully condamnent eux aussi la surenchère ornementale, mais seulement lorsqu'elle est convoquée sans discernement ; sinon, ils ne trouvent rien à y redire. Mersenne ne l'apprécie qu'employée « bien à propos<sup>187</sup> ». Millet, pourtant défenseur des doubles, assure que « les roulades qui font une partie de la beauté du chant quand elles sont bien prises, en font aussi le désagrément quand elles n'ont pas la juste mesure qu'elles doivent avoir, soit qu'elles soient trop fréquentes, soit qu'une excessive longueur les rende ennuyeuses<sup>188</sup> ». Quant à Michel de Pure, commentant les récits chantés dans les ballets à la cour, il déplore qu'on ne fasse pas « observer aux chanteurs de bien prononcer toutes les paroles, et de ne se point permettre de fredon dans le milieu d'un mot qui coupe et le rende ainsi mal entendu, ou de passage qui porte préjudice à la chose et aux auditeurs<sup>189</sup> ». À l'intention des instrumentistes, le même ajoute que – dans les ballets – celui qui en a la direction « doit prendre un soin exact de faire jouer note pour note l'air du ballet, sans y permettre ni redouble ni batterie qu'alors qu'on ne danse point. Car aussitôt que l'entrée est commencée, la gloire du violon n'est plus qu'à jouer juste de mesure et de mouvement, sans vouloir affecter ni passage, ni diminution, parce que vous ne sauriez prendre ou dérober si adroitement un temps pour faire votre batterie, que vous n'interrompiez en quelque façon le train de celui qui danse<sup>190</sup> ».

Lully est le plus systématique de tous dans son approche, avec semble-t-il l'idée que, bien ou mal employée, l'ornementation altère la clarté et l'immédiateté d'un texte aussi simplement déclamé que possible. *L'art de bien chanter*, pratiqué par Nyert puis Lambert et théorisé par Bacilly, paraît donc battu en brèche sur la scène lorsque Lully s'en mêle. Mais, plus encore que dans ses ballets et ses comédies-ballets, c'est dans ses tragédies en musique que le compositeur tend à mettre en œuvre sa réforme du chant préparée de longue date. Un chant théâtral avant d'être musical. Le succès de ses opéras va d'ailleurs éclipser en seulement quelques années le goût dominant jusque-là ; son *chant de méthode* relègue au second plan le *beau chant* ; l'ancien répertoire est délaissé, de même que ses grands interprètes – comme les chanteuses Bergerotti, Hilaire, Raymond ou Cercamanan. C'est ce que constate et déplore La Fontaine dès 1677, quatre ans seulement après *Cadmus et Hermione*, le premier des opéras de Lully (c'est dire si la révolution fut rapide) :

---

185. *Ballet royal de la Raillerie dansé par Sa Majesté le 19<sup>e</sup> février 1659. Recueilli par Philidor l'aîné en 1690*, partition ms., F-Pn Rés F 508, p. 32.

186. Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Brunet, 1668, p. 270, « Des Récits ».

187. Marin Mersenne, *Seconde partie de l'Harmonie Universelle. Livre sixième de l'art de bien chanter*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1637, t. 2, p. 356.

188. Jean Millet, *La Belle Méthode ou l'art de bien chanter*, Lyon, Grégoire, 1666, p. 6.

189. Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Brunet, 1668, p. 270, « Des Récits ».

190. *Op. cit.*, p. 273 et suivantes, « Des instruments ».

Ce n'est plus la saison de Raymon ni d'Hilaire ; [...]  
Boësset, Gaultier, Hémon, Chambonnières, La Barre,  
Tout cela seul déplaît, et n'a plus rien de rare.  
On laisse là Dubut, et Lambert, et Camus ;  
On ne veut plus qu'*Alceste*, ou *Thésée*, ou *Cadmus*<sup>191</sup>.

Cette révolution d'un chant moins orné n'est pas un détail parmi les nombreux apports de Lully à la musique de son temps. Au contraire, c'est même un de ceux qui, à l'époque, semblent les plus marquants pour ses contemporains. En effet, les anecdotes qui forgent la postérité de Lully juste après sa mort, dans les années 1690-1700, insistent en général sur trois aspects distincts de l'homme qu'il était : sa personnalité, son savoir-faire et son goût. Au sujet de sa personnalité, c'est sa bisexualité et ses penchants pédophiles qui choquent et qui sont chansonnés ; au sujet de son savoir-faire, c'est sa capacité à former lui-même ses interprètes (chanteurs, danseurs et musiciens) qui est soulignée ; enfin, au sujet de son goût, c'est son rejet de l'ornementation qui est pointé du doigt. Celui-ci est même théâtralisé dès 1688 – quelques mois après la mort de Lully – par Bauderon de Sénécé, imaginant le cortège funèbre du compositeur aux Champs-Élysées :

Un violon du feu roi, qui s'était joint à la bande, croyant se signaler par-dessus les autres, joua certain endroit de sa partie avec force variations et roulements, s'imaginant, suivant les principes de son temps, que cette méthode donnait beaucoup de grâce à son jeu, et que c'était là le plus exquis raffinement de son art. Alors la patience échappant à Lully, il tira de son brancard une des plus grosses branches qu'il put arracher, et lui en donnant cinq ou six coups sur les oreilles : *Eh! morbleu, coquin, lui dit-il, ôte-toi d'ici; va-t-en avec ta broderie faire danser les servantes de cabaret, si cabaret il y a dans ce pays, et ne viens point, par tes contretemps, défigurer les meilleurs accords de ma symphonie.* Le malheureux se retira tout honteux avec cette correction<sup>192</sup>.

Contemporain de Lully, ce texte met l'accent sur ce qui semble avoir marqué les esprits, et ne permet pas de douter du positionnement particulier du compositeur. Il donne donc crédit aux écrits de Lecerf de La Viéville, plus tardifs mais aussi plus détaillés :

Quelques années avant que Lully vint en France, Bacilly, ce maître de musique qui a travaillé un des premiers à la propreté et à la netteté de notre chant, avait mis les doubles à la mode, non pas en faisant les airs qui en fussent pleins, car nous ne voyons rien purement de lui, mais ce qui est extraordinaire, en brochant, en doublant les airs du vieux Guédron, aujourd'hui le patriarche de nos musiciens (on ne connaît plus Claudin), de Boësset, et de quelques autres. Lambert était venu là-dessus [...] ; dès qu'il entra dans le monde, il composa, fit des doubles, qui mériteraient d'être appelés beaux, si des jeux d'enfant pouvaient avoir une beauté véritable, et donna une vogue si grande à ces petits agréments, que Lully venant ensuite à faire des opéras publics, n'osa pas se risquer à heurter tout-à-fait le goût triomphant. Lully composant pour lui-même, rejetait la moindre apparence d'agrément et de roulades. [...] Lully composant pour le roi, n'en souffrait pas davantage. [...] Mais Lully composant pour le peuple se relâcha, non pas jusqu'à faire des doubles, mais jusqu'à permettre que Lambert lui doubla quelque air une fois en deux ans. Si bien que le double de *La Grotte de Versailles* « *Dans ces déserts paisibles*, etc. », le petit double de la plainte de *Psyché* « *Rispondete a miei accenti*, etc. » placé pourtant à la honte de Lully, qui ne devait pas le souffrir en cet endroit, le double de l'air du *Malade imaginaire* « *Di rigori armata il seno*, etc. » et tous les autres qui peuvent être dans les ouvrages de Lully, sont de Lambert très constamment et sans exception. Lully marquait encore sa condescendance pour le peuple, et sa considération pour Lambert, d'une manière qui lui coûtait autant. C'était en mettant deux ou trois roulades en un opéra, ce qu'il ne faisait jamais qu'à regret, et dans l'espérance de se défaire absolument de ces beautés indignes de lui, quand Lambert et le peuple s'en seraient désabusés. Observez qu'il en mettait moins dans ses derniers ouvrages, et à mesure qu'il avançait en âge, et en réputation. Vous ne trouverez que de petites roulades dans *Armide*, pas une dans *Acis et Galatée*, et là, pour les doubles, néant<sup>193</sup>.

191. Jean de La Fontaine, *Épître à M. de Nyert sur l'opéra*, 1677 dans *Nouvelles œuvres diverses de J. La Fontaine, et poésies de F. de Maucroix*, Paris, Nepveu, 1820, p. 112.

192. Antoine Bauderon de Sénécé, *Lettre de Clément Marot à Monsieur de \*\*\*, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lully aux Champs-Élysées*, Cologne : Marteau, 1688, rééd. Lyon : Durand et Perrin, 1825, p. 12.

193. Jean-Laurent Lecerf de La Viéville cité dans Laura Naudeix (éd.), *La première Querelle de la musique italienne, 1702-1706*, Paris, Garnier, 2018, p. 561. Le même souligne en plusieurs occasions la singularité, pour un italien de naissance, de

Au-delà de la mise en perspective chronologique que propose Lecerf de La Viéville et du rapport entre Lully et Lambert qu'il dévoile, c'est surtout une affirmation qui retient l'attention : le compositeur « rejetait la moindre apparence d'agrément et de roulades », c'est-à-dire tout ce qui formait le système ornemental français. Une autre anecdote rapportée par Lecerf de La Viéville confirme que les agréments eux-mêmes – et pas seulement les diminutions plus ambitieuses – ne convenaient pas à Lully lorsqu'il s'agissait de déclamer son récitatif :

[Lully] connaissant bien [Lambert] pour le chanteur le plus agréable qui fut jamais, lui envoyait toutes ses actrices, afin qu'il leur apprît cette propreté du chant. Lambert qui se laissait volontiers aller à son propre goût, leur faisait de temps en temps couler un petit agrément dans le récitatif de Lully, et les actrices hasardaient de faire passer ces embellissements aux répétitions. *Morbleu, Mesdemoiselles*, disait Lully, se servant quelquefois d'un terme moins poli que celui-là, et se levant fougueux de sa chaise : *Il n'y a pas comme cela dans votre papier, et ventrebleu, point de broderie; mon récitatif n'est fait que pour parler, je veux qu'il soit tout uni*<sup>194</sup>.

Ce goût pour une musique dépouillée valait autant pour les instruments que pour les voix. Le texte de Bauderon de Sénécé cité plus haut en témoigne, tout comme une autre occurrence, toujours sous la plume de Lecerf de La Viéville :

Les instruments ne s'avisait guère de rien broder. Il ne leur aurait pas plus souffert, qu'il ne le souffrait aux chanteuses. Il ne trouvait point bon qu'ils prétendissent en savoir plus que lui, et ajouter des notes d'agrément à leur tablature<sup>195</sup>.

Broderies et notes d'agréments superfétatoires étaient donc bannies pour eux aussi.

### L'évolution du chant lulliste et son enseignement rétrospectif

Pour tenter de cerner plus en détail la pratique au temps de Lully, il convient de voir comment celle-ci évolue au siècle suivant. Le nouveau style défendu par le Surintendant dans ses opéras fait immédiatement école, à la fois pour la composition, mais aussi pour l'interprétation. Parmi ses successeurs, Campra lui emboîte le pas, ce dont témoigne au moins une anecdote :

Campra disait un jour à un de ces violons, petits maîtres, qui s'était avisé de broder un de ses accompagnements : *Vous avez voulu faire l'habile homme, et vous n'êtes qu'un sot. Si vos fredons étaient nécessaires, je les aurais mis*<sup>196</sup>.

Quant à Montéclair, en 1736, il affirme dans ses *Principes de musique* :

Les passages sont arbitraires, chacun peut en faire plus ou moins, suivant son goût et sa disposition. Ils se pratiquent moins dans la musique vocale que dans l'instrumentale, surtout à présent que les joueurs d'instruments, pour imiter le goût des Italiens, défigurent la noblesse des chants simples, par des variations souvent ridicules. L'incomparable Lully, ce génie supérieur

---

ne pas sacrifier au décoratif et à la virtuosité qu'on jugeait alors comme caractéristiques de la musique ultramontaine. Mais ce débat est à replacer dans le cadre de la querelle qui oppose alors Lecerf de La Viéville à François Ragueneau, dont le *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (Paris, Moreau, 1702) venait d'être publié : « Lully [...] se sert rarement de ces grands roulements, et trois ou quatre fois, tout au plus, dans un opéra. Cela montre bien qu'il n'en croyait pas l'usage si avantageux ni si nécessaire ; [...] tout Italien d'origine qu'il était, il avait si peu de goût et de talent pour les doubles, que quand il avait la condescendance d'en mettre quelqu'un dans ses pièces, il le faisait faire par son beau-père Lambert ; témoin le bel air de *La Grotte de Versailles* « *Dans ces déserts paisibles*, etc. », dont le double est de celui-ci. Monsieur le marquis de P. nous a chanté plusieurs fois un air admirable de Lully qui commence par « *Non vi è più bel piacer* » ; ce sont des paroles italiennes, comme vous voyez, et cependant Lully n'a pas daigné les embellir du moindre petit roulement, tant ce musicien fécond et original faisait peu de cas de ces sortes d'agréments. » (*Op. cit.*, p. 174). « [Lully] avait tellement perdu le goût italien qu'il ne voulait, ou ne pouvait plus faire de doubles, faisant faire par Lambert ceux dont il avait besoin. [...] Voyez la belle plainte de *Psyché*, *Deh, piangete al pianto moi*, etc. Lully en a banni les faux agréments et le badinage italien, pour n'y mettre qu'un beau chant, des tons français. L'air espagnol de la 3<sup>e</sup> entrée du *Bourgeois gentilhomme*, *Se que me muero*, etc., est du même goût. » (*Op. cit.*, p. 232). Lully était le plus farouche détracteur « des passages, des roulements et de toutes ces précieuses gentillesses, dont les Italiens sont infatués. » (*Op. cit.*, p. 560).

194. *Op. cit.*, p. 565.

195. *Op. cit.*, p. 581.

196. Marc-Antoine Laugier, *Apologie de la musique française contre M. Rousseau*. Paris, 1754, p. 68.

dont les ouvrages seront toujours estimés des vrais connaisseurs, a préféré la mélodie, la belle modulation, l'agréable harmonie, la justesse de l'expression, le naturel et enfin la noble simplicité au ridicule des doubles et des musiques hétéroclites dont le mérite prétendu ne consiste que dans les écarts, dans les modulations détournées, dans la dureté des accords, dans le fracas, et dans la confusion. Tous ces faux brillants décèlent la sécheresse du génie de l'auteur, et cependant ils ne laissent pas d'en imposer aux oreilles ignorantes<sup>197</sup>.

En rappelant que « Lully était ennemi des doubles », Lecerf de La Viéville constate surtout que « cette conduite de Lully, cet éloignement adroit des doubles, en a presque déshabitué. Et ceux que Colasse a fait depuis sa mort, et a réappris à faire, ne sont que des demi-doubles<sup>198</sup> ». Ce faisant, la pratique des diminutions se perd parmi les compositeurs et surtout les interprètes, et en premier lieu chez les chanteurs. Dès 1702, Ragueneau affirme que, dans les airs, les Italiens « font cent sortes de passages, et cela tout en badinant ; ils font, dans leur gosier, des échos d'une finesse charmante ; les Français ne savent ce que c'est que ces échos<sup>199</sup> ». Bien plus tard, en 1768, Rousseau constate que « tout chanteur en Italie est obligé de savoir composer des *passi*, au lieu que la plupart des chanteurs français ne s'écartent jamais de la note, et ne font de *passages* que ceux qui sont écrits<sup>200</sup> ». Il remarque de même que la rareté des cadences, dans la musique française, est une bonne chose car plus d'un chanteur « serait fort embarrassé d'[en] faire usage<sup>201</sup> ». Il assure encore que « la vocale française est fort retenue sur les *broderies* ; elle le devient encore davantage de jour en jour, [...] car le chant français ayant pris un ton plus traînant et plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. [...] Aucun acteur français ne se hasarde plus, au théâtre, à faire des *doubles*<sup>202</sup> ». Lalande, à la même époque, rapporte lui aussi que « les chanteurs français tâchent d'exprimer le sentiment avec pureté *en suivant la note*<sup>203</sup> ».

Certes, au XVIII<sup>e</sup> siècle, les chanteurs de l'Opéra ne savent plus diminuer. Mais le goût moderne les pousse par contre à ajouter d'innombrables ornements, et notamment dans les anciens ouvrages, dont ceux de Lully, où peu étaient notés. C'est d'ailleurs peut-être pour contrebalancer leur incapacité à orner les airs que certains artistes lyriques prennent l'étonnante habitude « de prolonger les cadences, ou de faire valoir tous les ornements du chant<sup>204</sup> » dans le récitatif, le rehaussant méthodiquement d'agréments jugés par beaucoup hors de propos, et fermement condamnés par Rousseau :

[Les Italiens] veulent d'ailleurs que rien d'étranger ne se mêle à la simplicité du récitatif, et croiraient le gêner en y mêlant aucun des ornements du chant. Les Français au contraire, en remplissent le leur autant qu'ils peuvent. Leur langue, plus chargée de consonnes, plus âpre, plus difficile à prononcer, demande plus de lenteur, et c'est sur ces sons ralentis qu'ils épuisent les cadences, les accents, les ports-de-voix, même les roulades ; sans trop s'embarrasser si tous ces agréments conviennent au personnage qu'ils font parler, et aux choses qu'ils lui font dire<sup>205</sup>.

Étonnamment, cette manière de chanter n'est pas le fait de quelques têtes folles : c'est un style institutionnalisé. La Borde souligne ainsi le nouveau « goût du chant mis en usage par MM. Rebel et Francœur »<sup>206</sup> durant leur mandat à la tête de l'institution (1757-1767), et enseigné avec soin par Jean-Urbain Levasseur et quelques autres à l'École de l'Opéra. Les parties séparées des chanteurs annotées sont encore

---

197. Michel Pignolet de Montéclair, *Principes de musique divisés en quatre parties*, Paris, L'Auteur, 1736, p. 86.

198. Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville cité dans Laura Naudeix (éd.), *La première Querelle de la musique italienne, 1702-1706*, Paris, Garnier, 2018, p. 563. On observe en effet une résurgence des airs ornés dans les partitions de Colasse, Desmarest, La Barre et quelques autres durant les années 1690-1705 ; mais ils sont bientôt supplantés par l'air italien, plus brillant. Voir Barbara Nestola, *L'air italien sur la scène des théâtres parisiens (1687-1715). Répertoire, pratiques, interprètes*, Turnhout, Brepols, 2020.

199. François Ragueneau cité dans Laura Naudeix (éd.), *La première Querelle de la musique italienne, 1702-1706*, Paris, Garnier, 2018, p. 138.

200. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, réédition Paris, Deterville, 1817, p. 283, article « Passage ».

201. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p. 69, article « Cadenza ».

202. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, réédition Paris, Deterville, 1817, p. 53, article « Broderies, Doubles, Fleuris ».

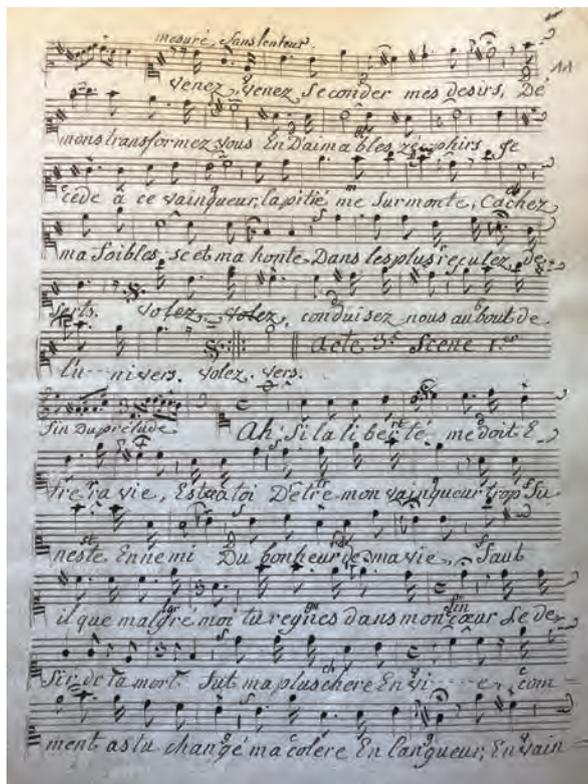
203. Joseph Jérôme Le Français de Lalande, *Voyage en Italie [fait dans les années 1765 et 1766]... troisième édition revue, corrigée et augmentée*, Genève, 1790, t. 5, p. 442 (nous soulignons).

204. *Mercur de France*, mars 1762, p. 182.

205. Claude Dauphin (éd.), *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique*, Bern, Lang, 2008, p. 587.

206. Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Onfroy, 1780, t. 3, p. 508.

conservées pour certaines et en témoignent parfaitement, comme celles de la dernière reprise d'*Armide* de Lully (1761-1766).



Jean-Baptiste Lully, *Armide*, partie séparée pour Rosalie Duplant annotée par Jean-Urbain Levasseur, ms, ca 1762-1766, F-Po/ mat 18 [27<sup>(5)</sup>]

À la même époque, les musiciens de l'orchestre étaient semble-t-il davantage tenus en bride. Si, en 1739, un anonyme regrette « que l'on ne permette pas à chaque symphoniste de l'Opéra de s'écarter de la note, et de faire des agréments à sa volonté<sup>207</sup> », le règlement de 1792 préconisera « qu'aucun symphoniste [...] ne brode ou ne joue une autre partie que la sienne<sup>208</sup> », témoignage, en creux, de l'existence de cette pratique par quelques dissidents, mais aussi de son rejet. Car Rousseau lui-même met en garde : « à l'égard des instruments, on fait ce qu'on veut dans un solo, mais jamais symphoniste qui brode ne fut souffert dans un bon orchestre<sup>209</sup> ».

La profusion d'ornements ajoutés par les chanteurs, et peut-être esquissée par les instrumentistes, a comme conséquence première de ralentir le débit des récitatifs et des airs. C'est pourquoi une partie des commentateurs prône le retour à un jeu instrumental et à un chant épurés, argumentant que c'était la pratique au temps de Lully. En 1754, Laugier, par exemple, défend l'idée avant-gardiste d'une interprétation « historique », respectant les anciens usages :

Autrefois les maîtres étaient extrêmement sévères à ne rien souffrir de ce qui s'écarterait de l'exécution littérale. Mais depuis qu'on a imaginé que toute la gloire consiste à bien filer un son, à bien marteler une cadence, à faire de très longues tenues, des roulements et des fredons de toute espèce, on s'est beaucoup négligé sur la précision du jeu et du chant. On s'est accoutumé à une pratique extraordinaire et déréglée. Les licences les plus inouïes ont pris la place du rigorisme des anciens, et tel morceau qui, exécuté autrefois, produisait l'enchantement le plus délicieux, ne fait plus aujourd'hui qu'une impression superficielle. [...] La musique d'autrefois

207. *Lettre de monsieur l'abbé Carbasus, à monsieur de \*\*\* auteur du Temple du goût, sur la mode des instruments de musique*, Paris, Allouel, 1739, p. 28.

208. *Règlements pour l'Académie royale de musique. Du 1<sup>er</sup> avril 1792*, Paris, De l'Imprimerie de l'Opéra, 1792, p. 27 : Titre III, chapitre VIII, article 5.

209. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p. 220, article « Broderies, doubles, fleurtis ».

n'a cessé de plaire, que depuis qu'on n'en a plus connu les règles de l'exécution, et qu'au lieu de s'appliquer à produire des sons, on a mis toute son habileté à faire du bruit<sup>210</sup>.

Aussi engage-t-il à « prévenir les libertés irrégulières de ceux qui exécutent », en imaginant même de faire « porter une loi qui défendît à tous les chanteurs et à tous ceux qui composent l'orchestre de rien changer à la mélodie dont le caractère leur est tracé, avec ordre de s'en tenir scrupuleusement au noté qu'ils ont devant les yeux. Il faudrait qu'une pareille loi obligeât tous les maîtres qui enseignent de faire prendre à leurs écoliers l'habitude importante de l'exécution littérale<sup>211</sup> ». On retrouve les mêmes consignes en 1779, lors de la dernière reprise de *Thésée* de Lully à l'Opéra. Un commentateur, dubitatif face à la proposition des chanteurs de la troupe, lance un débat spécifique sur la question de l'ornementation. Selon lui, il était impossible de bien juger des qualités intrinsèques d'une œuvre si ancienne sans remettre en cause les pratiques d'interprétation :

Plusieurs prétendent qu'il serait dangereux de prononcer dans ce moment, parce qu'on a perdu les traces de l'exécution; ils assurent que dans les anciennes partitions, on ne rencontre dans le récitatif ni trilles, ni cadences, ni port de voix. Nous n'avons aucune certitude à cet égard; mais il est constant que dans cette supposition, ce récitatif serait, et beaucoup plus rapide, et plus naturel; on serait d'autant plus porté à le croire que Lully a toujours été regardé par les plus fameux compositeurs comme ayant beaucoup d'esprit et notant parfaitement le dialogue. Il y aurait un moyen de s'en assurer, ce serait de tenter de supprimer ces agréments qui forment contresens et fatiguent les gens de goût. Si cette suppression se faisait avec facilité et sans nuire à la phrase musicale, on pourrait supposer avec raison qu'ils y sont étrangers; dans le cas contraire, on les laisserait subsister<sup>212</sup>.

### Les agréments: théorie versus pratique

Fort de tous ces commentaires, il nous a semblé intéressant de confronter la pratique et la théorie de l'époque, et de (re)considérer la question des traités et des méthodes de chant. Au temps de Lully, ceux-ci n'évoquent que très peu d'agréments différents: 6 chez Bacilly (mais, nous l'avons dit, Bacilly parle d'une époque révolue) et seulement 2 chez Rousseau. Leur nombre augmente après la mort de Lully, mais explose vraiment dans les années 1730.

#### Nombre d'agréments cités dans les traités et méthodes de chant (1668-1737)

BACILLY, <i>L'art de bien chanter</i> , 1668:	6
ROUSSEAU, <i>Méthode claire, certaine et facile</i> , 1678:	2
L'AFFILARD, <i>Principes très faciles</i> , 1694:	14
BERTHET, <i>Leçons de musique, Seconde édition</i> , 1695:	4
LOULIÉ, <i>Éléments ou Principes de musique</i> , 1696:	9
DUPONT, <i>Principes de musique</i> , 1713:	12
VILLENEUVE, <i>Nouvelle méthode</i> , 1733:	14
MONTÉCLAIR, <i>Principes de musique</i> , 1736:	18
DAVID, <i>Méthode nouvelle ou principes généraux</i> , 1737:	16

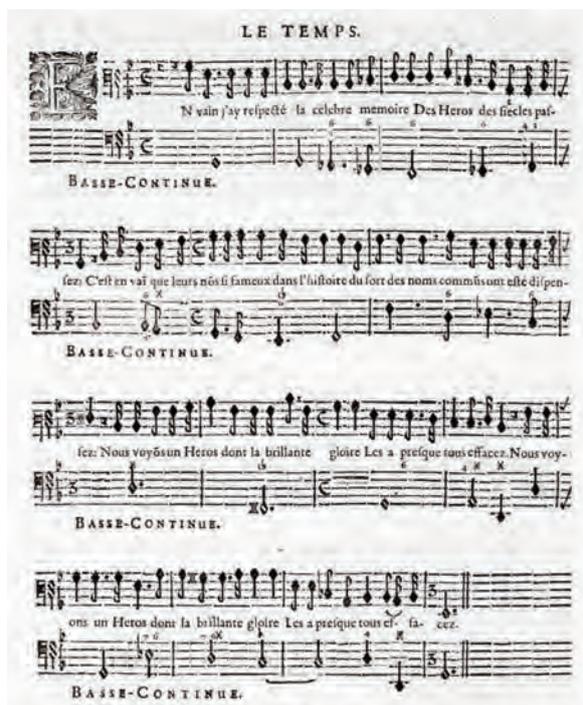
Cette multiplication des agréments dans les traités, va de pair avec leur notation de plus en plus récurrente dans les partitions au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. À ce sujet, la comparaison de la première édition d'*Atys* en partition complète chez Ballard (1689), et de l'édition réduite chez le même vingt-six ans plus tard (1715) est éloquente. Dans le premier récit du Temps (Prologue), par exemple, l'édition de 1689 fait figurer un seul agrément; l'édition de 1715, en stipule neuf.

---

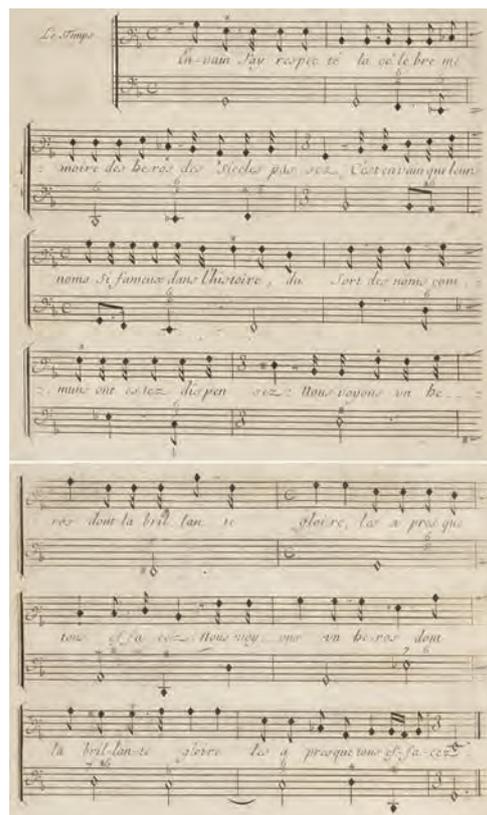
210. Marc-Antoine Laugier, *Apologie de la musique française contre M. Rousseau*. Paris, 1754, p. 68.

211. *Op. cit.*, p. 71.

212 *Abrégé du Journal de Paris*, Paris, Au Bureau du Journal de Paris, 1789, 2<sup>e</sup> partie, t. 2, p. 1199.



Jean-Baptiste Lully, *Atys*, Paris, Ballard, 1689.



Jean-Baptiste Lully, *Atys*, Paris, Ballard, 1715.

Si l'on quitte *Atys* un instant et que l'on s'attache au cas d'*Armide*, opéra pour lequel on possède des sources tardives, cette augmentation est encore plus manifeste. Pour le monologue qui ouvre le 3<sup>e</sup> acte (« *Ah! si la liberté me doit être ravie...* »), l'édition complète de 1686 indique 6 agréments; l'édition réduite de 1724 en indique 14; un manuscrit de Francœur, daté de 1781 mais a priori conforme à la reprise de 1745, en indique 29<sup>213</sup>; les parties séparées de mesdemoiselles Durancy<sup>214</sup> et Duplant<sup>215</sup>, datées des années 1762-1766, en indiquent 36. L'inflation est régulière et, au final, conséquente.

Jusqu'à aujourd'hui, plusieurs théories ont été échafaudées pour expliquer cette présence jugée aléatoire des agréments, et son augmentation dans le temps. Aucun chercheur ne s'est encore emparé de ce sujet comme il l'aurait mérité; les interprètes ont dû, entre eux, mettre au point et se transmettre, de génération en génération, des explications. Première théorie: l'absence ou la rareté des signes d'agréments dans les partitions les plus anciennes seraient une question avant tout d'ordre éditorial: on ne peut nier que ce soit vrai jusque dans les années 1660, du moins dans les partitions d'airs de cour, déjà surchargées de notes. C'est « parce que les imprimeurs n'ont pu mettre les caractères qui signifient les tremblements que l'on doit faire sur les notes sur lesquelles ils se trouvent », que Mersenne lui-même y supplée « avec la main dans [s]on exemplaire, auquel ceux-là pourront avoir recours, qui voudront les marquer dans leur livre<sup>216</sup> ». Comme les tremblements, les « ports de voix ne sont pas marqués dans les livres imprimés<sup>217</sup> », affirme encore le même. Une génération plus tard, Bacilly ne constate pas d'avancée significative quant à la notation des agréments :

La plupart ne se marquent point d'ordinaire sur le papier, soit parce qu'en effet ils ne se pussent marquer par le défaut des caractères propres pour cela, soit que l'on ait jugé que la trop grande quantité de marques embarrasserait et ôterait la netteté d'un air, et ferait quelque sorte de

213. *Armide. Tragédie en cinq actes. Mise en musique par M. de Lully [...]. L'ouverture, et la plus grande partie des airs des divertissements sont de M. Francœur Surintendant de la Musique du roi et Chevalier de Saint-Michel. Édition dernière. 1781*, ms, F-Pc/ Rés. F 564.

214. Partie séparée ms, F-Po/ Mat 18 [27<sup>(1)</sup>].

215. Partie séparée ms F-Po/ Mat 18 [27<sup>(5)</sup>].

216. Marin Mersenne, *Seconde partie de l'Harmonie Universelle. Livre sixième de l'art de bien chanter*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1637, t. 2, « [Avertissement] au lecteur ».

217. *Op. cit.*, p. 355.

confusion. [...] Les ornements du chant qui ne se figurent point d'ordinaire dans une pièce de musique sont à peu près ceux-ci : le port de voix et la cadence<sup>218</sup>.

En 1671 et 1672, l'édition des premiers opéras – ceux de Perrin et Cambert – dément pourtant cette problématique, du moins pour le répertoire lyrique : leurs partitions sont très précises à ce sujet et semblent indiquer, au contraire, tous les ports de voix et les tremblements. Cet argument tombe donc de lui-même, du moins pour l'opéra.



Robert Cambert, *Pomone*, Paris, Ballard, 1671.

Deuxième théorie, le fait que la pratique prévaut sur la notation, les traités affirmant que l'agrément est à la discrétion de l'interprète, en fonction de son goût et de ses capacités. Peu importe donc où les agréments sont notés, le chanteur doit se sentir libre d'en ajouter (voire d'en enlever) où bon lui semble. D'ailleurs, les différences conséquentes d'une source musicale à l'autre seraient la preuve que les agréments sont notés très arbitrairement et très imparfaitement, et que c'est à l'interprète de véritablement trancher. On doit pourtant relativiser une telle argumentation. D'abord, en distinguant bien la nature et le statut du répertoire et des sources. Concernant le répertoire, il n'est pas insensé de considérer que la musique purement instrumentale est plus libre que la musique vocale concernant l'ornementation (la première n'étant pas liée à un texte contrairement à la seconde), celle-ci étant elle-même plus libre que la musique vocale de théâtre (la première n'étant pas liée à une situation dramatique et un environnement scénique contrairement à la seconde). Or, la quasi-totalité des traités concerne les instrumentistes, un petit nombre les chanteurs de salon, et presque aucun

218. Bertrand de Bacilly, *L'art de bien chanter*, Paris, l'Auteur, 1668, p. 135. *Cadence* et *tremblement* sont alors synonymes et le resteront tout au long du siècle suivant.

les chanteurs d'opéra<sup>219</sup>. La liberté des instrumentistes semble donc plus grande que celle des chanteurs de salon, eux-mêmes plus libres que les chanteurs d'opéra.

Concernant la nature et le statut des sources ensuite, il paraît léger de faire une confiance aveugle aux éditeurs ou aux copistes; tous n'ont pas la même fiabilité, n'ayant pas la même proximité avec les auteurs et donc le même accès à des sources musicales de référence, n'ayant en outre pas le même niveau de rigueur, ni la même connaissance des pratiques en usage à l'Opéra ou à la cour (et n'étant donc pas à même de bien décrypter et retranscrire les informations présentes dans les sources, particulièrement concernant le paratexte). Certains ont en outre pu volontairement choisir de remanier la partition en la copiant ou en l'éditant, pour la rendre plus conforme à l'usage que voulaient en faire les commanditaires, ou pour la rendre plus accessible à des amateurs, à des orchestres réduits ou des petites salles, et de ce fait plus largement diffusable et donc économiquement plus rentable. Dans le cas de Lully, pour l'ornementation comme sur d'autres sujets, les éditions complètes chez Ballard qu'il a assurément supervisées peuvent être considérées comme les plus fiables.

D'autres aspects expliquent la présence ou l'absence d'agrèments dans certaines sections: l'écriture (récitatif ou air), le contexte dramaturgique, le texte, le type de voix et la catégorie d'emploi. L'exemple de la partition complète de *Médée* de Charpentier, publiée par Ballard en 1693 selon les mêmes normes que celles de Lully quelques années auparavant, est très éloquent. Compositeur et éditeur sont très scrupuleux quant aux indications de détails. Or, on y voit Médée et Créon, les rôles dramatiques, totalement exempts d'agrèments en maints endroits, tandis que Jason ou Créuse, les rôles tendres, y ont beaucoup plus souvent recours. Médée elle-même, selon qu'elle est submergée par la tendresse (« *Forçons nos ennuis au silence...* » au 1<sup>er</sup> acte) ou par la rage (« *Quel prix de mon amour...* » au 3<sup>e</sup> acte), chante une ligne légèrement ornée ou pas du tout. Ces distinctions très claires sont pourtant totalement gommées par les interprétations modernes, qui tendent à lisser le discours en ornementant de la même manière tous les rôles et toutes les séquences.

Une troisième théorie est que la notation se serait faite de plus en plus précise avec le temps, au fur et à mesure que la tradition d'interprétation se serait perdue: il faudrait donc consulter les partitions les plus chargées en agrèments – les plus tardives – pour comprendre comment on interprétait l'opéra un demi-siècle voire un siècle plus tôt<sup>220</sup>. Pourtant, à l'époque où les agrèments se multiplient dans les partitions, ils se multiplient également dans les traités. L'enseignement leur donne donc une place de plus en plus accrue; de ce fait, il serait plutôt logique que leur notation soit de moins en moins précise dans les partitions, puisque les chanteurs y seraient de plus en plus sensibilisés au cours de leur formation. Au-delà de cultiver ce paradoxe, une telle théorie nie en outre l'idée que l'ornementation est étroitement liée au style, et que ce style évolue considérablement en un siècle: le système ornemental (type et fréquence des agrèments) serait donc un paramètre immuable, tandis que les autres seraient changeants. L'idée est peu crédible.

Le moment semble donc venu de battre en brèche ces différentes théories et de reconsidérer les idées reçues, pour donner à la présence ou à l'absence d'agrèments dans les sources (fiables) de la fin du XVII<sup>e</sup> et du début du XVIII<sup>e</sup> siècle tout leur poids. Il est tout simplement très probable que la multiplication des agrèments dans les partitions au fil du temps témoigne directement de l'évolution du goût pour un style de plus en plus ornemental qui, d'ailleurs, aboutira à la réforme de l'opéra français par Gluck, soucieux de remettre le texte au premier plan, et se prévalant, pour se faire, de... Lully.

Tout cet argumentaire engage donc à considérer que le chant de Lully est véritablement révolutionnaire à son époque, étant exempt de diminution et très sobre en agrèments; ceux-ci sont rares, mais sont précisément notés par le compositeur. Dès lors, doit-on aller jusqu'à faire chanter *Atys* en se bornant scrupuleusement aux quelques tremblements présents dans les sources fiables – en l'occurrence le manuscrit de Versailles et/ou l'édition de 1689 – et presque sans aucun port de voix? À ce stade, une telle épure heurte nos habitudes et notre goût, car la réduction est drastique. Si on prend un peu de champs par rapport à une doctrine trop marquée, et que l'on admet qu'une partie de l'ornementation est à la discrétion de l'interprète, alors quelques règles semblent devoir prévaloir et orienter la marge laissée aux chanteurs.

---

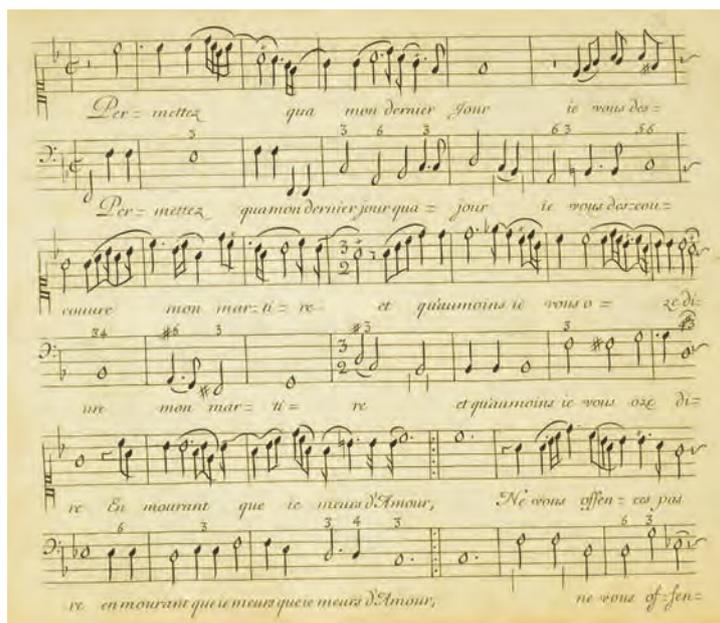
219. Voir Philippe Lescat, *Méthodes et traités musicaux en France, 1660-1880. Réflexions sur l'écriture de la pédagogie musicale en France suivies de catalogues systématique et chronologique, de repères biographiques et bibliographiques*, La Villette-Paris, Institut de Pédagogie musicale et chorégraphique, 1991. Voir le catalogue en ligne: <http://catalogue.philippe-lescat-asso.fr/listeouvrages?cmat=B00> (lien consulté la dernière fois le 30.12.2023).

220. C'est par exemple ce que proposaient, il y a 35 ans, Nicholas McGegan et Gina Spagnoli, « Singing style at the Opéra in the Rameau periode » dans Jérôme de La Gorce (éd.), *Jean-Philippe Rameau. Colloque international organisé par la Société Rameau. Dijon, 21-24 septembre 1983*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1987, p. 209-226.

## Tremblements et ports de voix

D'abord, comme le stipulent les traités, seuls deux ornements sont jugés essentiels : le tremblement et le port de voix<sup>221</sup>. Les autres, plus rares, sont qualifiés d'« agréments accidentels<sup>222</sup> », et sont jugés « moins essentiels » et plus « arbitraires<sup>223</sup> ». Ils sont de fait rarement notés dans les partitions d'opéras, et sont sans doute moins naturels pour les chanteurs et plus difficiles à improviser. Ils paraissent d'ailleurs plutôt destinés à la musique instrumentale et, s'ils intègrent le vocabulaire du chanteur, c'est d'abord dans le répertoire des airs de salon. Dans les opéras, en général, et ceux de Lully, en particulier, on est donc tenté de limiter les agréments utilisés à ces deux seulement. Concernant l'un et l'autre, des questions d'interprétation plus précises se posent car les partitions de Lully suggèrent des particularités qui n'ont pas été prises en compte jusqu'à aujourd'hui. Les principales concernent le port de voix.

La réalisation du port de voix évolue dans le temps. Il est couramment admis de nos jours qu'il se fait avant le temps au XVII<sup>e</sup> siècle, puis sur le temps à compter de la première décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est ce dont témoignent en effet Mersenne dans l'*Harmonie universelle*<sup>224</sup> ou Millet dans *La Belle Méthode ou l'art de bien chanter*<sup>225</sup>, mais aussi plus généralement les livres d'airs et la musique sacrée de Boësset, Lambert, Bacilly ou D'Ambruis, parus jusqu'au milieu des années 1680. De même, les partitions des opéras *Pomone* (1671) et *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour* (1672) de Cambert stipulent, dans les airs comme dans les récitatifs, des ports de voix réalisés de cette manière<sup>226</sup>. Notons que, dans toutes ces partitions, s'il est acquis que les ports de voix se font avant le temps et si on peut les penser improvisés à discrétion, ils sont pourtant presque toujours précisément notés, avec même une valeur rythmique précise (en croche ou en double-croche) : le port de voix avant le temps n'apparaît donc ni comme aléatoire, ni comme accessoire ; aussi est-il peu probable qu'il faille en ajouter davantage que ceux – déjà nombreux – qui sont notés.



Michel Lambert, « Mon âme faisons un effort... » (double) dans *Les Airs du Sieur Lambert gravés par Richer*, Paris, Sercy, 1660, p. 6.

221. En 1736, Montéclair estime que « la cadence, le port-de-voix et le coulé sont les trois principaux agréments du chant » (Michel Pignolet de Montéclair, *Principes de musique divisés en quatre parties*, Paris, Veuve Boivin, 1736, p. 5), ce que confirme encore Rameau en 1760 dans son *Code de musique pratique*, qui se borne à citer le tremblement (« trill ») et le « port de voix » en montant ou en descendant. (Jean-Philippe Rameau, *Code de musique pratique*, Paris, Imprimerie royale, 1760, p. 19).
222. François David, *Méthode nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art de chanter*, Paris, Veuve Boivin/Leclerc, Lyon : Desbrettonnes/L'Auteur, 1737, p. 136.
223. Jean-Antoine Bérard, *L'Art du chant*, Paris, Dessaint, etc., 1755, p. 112.
224. Voir Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, (1636-1637), « Traité des consonnances », p. 355.
225. Jean Millet, *La Belle Méthode ou l'art de bien chanter*, Lyon, Grégoire, 1666.
226. Voir les exemples reproduits plus haut.

Le port de voix ainsi réalisé enrichit considérablement la mélodie c'est un fait ; mais, en retour, il estompe parfois – ou plutôt fausse – l'accentuation des mots, obligeant à appuyer, en l'allongeant, une syllabe qui devrait être courte. Il brouille donc à la fois l'accent tonique des mots (sur la dernière syllabe) lorsqu'il impose un accent sur la première syllabe ou, inversement, affaiblit l'accent d'insistance lié à une déclamation éloquente (qui devrait être au début du mot) lorsqu'il impose un accent sur la dernière syllabe. On comprend dès lors que certains comme Michel de Pure se soient plaints de ne pas comprendre les paroles des récits de ballet s'ils étaient chantés de la sorte. Remarquons enfin que, dans tous les cas, les exemples de ports de voix notés avant le temps le sont dans un contexte mélodique et non pas déclamatoire (airs chantés ou pièces instrumentales). Seuls les récitatifs de *Pomone* et des *Peines et des Plaisirs* de l'Amour de Cambert dérogent à cette généralité. Mais cette déclamation paraît – du fait même desdits ports de voix – quelque peu chargée et archaïque lorsqu'on la compare à celle, épurée, notée par Lully.

Qu'en est-il des ports de voix sur le temps ? Se pratiquaient-ils dès cette époque ? Sa première occurrence semble dater de la *Méthode claire, certaine et facile* de Rousseau, parue en 1678<sup>227</sup>, où les deux types de port de voix sont décrits, l'un avant le temps, et l'autre sur le temps. Auparavant, soit le port de voix avant le temps ne se pratiquait pas ; soit il n'était pas noté et était à *discretion*. Plus facile à réaliser que le port de voix avant le temps – car ne heurtant pas le système déclamatoire et ne nécessitant pas d'anticipation mélodique – il n'est pas illogique de penser qu'il n'était pas noté, mais, lui, improvisé.

Au sujet des ports de voix, un auteur se distingue en son temps : Lully, encore lui. Les partitions conservées de ses ballets et de ses comédies-ballets de la décennie 1660-1670 ne font figurer presque aucun ornement, et précisément pas de ports de voix. La notation des airs, comme celle des embryons de récitatifs, est précise, efficace et épurée, avec une accentuation qui n'a rien de confuse ou de maniérée, contrairement à celle de Lambert ou de Cambert.



Jean-Baptiste Lully, *Ballet des Muses*, ms, F-Pc/ Rés. F 521.

227. Jean Rousseau, *Méthode claire, certaine et facile*, Paris, Ballard, 1678.

Pour être exact, certains airs – mais ils sont rares – indiquent des ports de voix avant le temps : mais il s’agit alors toujours de coulés de tierce sur des finales muettes, le but étant certainement d’adoucir ces finales et de ne pas marquer mélodiquement le temps fort de la mesure, afin d’éviter d’accentuer la syllabe en question.



Jean-Baptiste Lully, *Ballet des Muses*, ms, F-Pc/ Rés. F 521.

Que constate-t-on dans les opéras de Lully, en s’appuyant sur les éditions Ballard parues du vivant du compositeur? D’abord, comme dans les ballets et les comédies-ballets, on observe une absence totale de ports de voix notés. Puisque ses prédécesseurs et contemporains – qui pratiquaient des ports de voix avant le temps – les notent, leur absence chez Lully signifie-t-elle que le compositeur n’en souhaite pas du tout? C’est possible, probable même dans les récitatifs, si l’on considère le soin apporté à la déclamation. Notons que même les coulés de tierce sur les finales sont extrêmement rares chez Lully dans son récitatif, car le compositeur évite le saut de tierce sur la finale (et le coulé inhérent), pour éviter par là même une emphase – aussi légère soit-elle – sur une syllabe muette. Dans l’exemple ci-dessous, tiré d’*Isis*, Lully aurait eu quatre occasions d’intégrer une chute de tierce sur des finales muettes (« dire », « peine », « cesse », « presse »). Mais il n’en fait rien.



Jean-Baptiste Lully, *Isis*, Paris, Ballard, 1677.

Ce sont plutôt les auteurs de la génération suivante (Colasse, Campra et plus tard Rameau) qui en feront un usage fréquent, voire systématique, aboutissant à une forme de maniérisme qui sera fortement décrié par Rousseau.

Quant aux ports de voix sur le temps, ils ne sont pas davantage notés chez Lully. Mais on peut imaginer que, s'ils apparaissent pour la première fois dans la méthode de Rousseau en 1678, puis se développent à compter de la génération suivante, c'est peut-être sous l'influence de Lully, qui aurait alors pu engager à les privilégier dans son récitatif.

## Synthèse

En considérant tous ses aspects, nous nous sommes imposé les règles suivantes concernant l'ornementation :

- Bannir totalement la diminution, même dans les reprises des petits airs ABA. À la question : « à quoi servent ces reprises, si ce n'est à orner ? », nous opposons l'idée que leurs seuls buts sont, d'une part, de répéter clairement le texte (sans l'estomper par des roulades), car il s'agit presque toujours de pensées fines de l'ordre de la morale ou de la maxime dont le sens peut être dur à comprendre en une seule occurrence, et, d'autre part, de répéter la musique de manière aussi dépouillée que possible, car ce sont ces mélodies que le public gardera en tête et fredonnera hors du théâtre, devenant des timbres célèbres qu'on retrouvera aussi bien dans les parodies de la Foire que dans les recueils de chansons spirituelles, comme c'est le cas, dans *Alys*, pour le petit air de Sangaride « *Quand le péril est agréable...* ».
- Ne pas systématiser les ports de voix, mais les employer parcimonieusement et à dessein selon le caractère du personnage, la teneur du texte et la situation théâtrale, la tendresse appelant des ports de voix, contrairement à la fureur.
- Utiliser les ports de voix sur le temps dans le récitatif, pour favoriser une déclamation précise et efficace, et donner au récitatif de Lully toute sa modernité ; utiliser éventuellement les ports de voix avant le temps dans les airs, dont l'interprétation peut avoir été un espace de liberté plus grand pour les chanteurs, et avoir été encore inspirée de l'ancien style de l'air de cour.
- Pour les tremblements, puisqu'ils sont notés dans les partitions éditées de Lully, nous avons choisi de principalement respecter ceux notés et de n'en ajouter là aussi qu'avec parcimonie, et uniquement si la musique semblait devoir vraiment l'appeler.

## Le tempo et la mesure

Les premiers opéras de Lully, comme *Atys*, étant en grande partie constitués de récitatifs, deux questions se posent immédiatement à l'interprète : 1. À quelle vitesse doit-on déclamer ? 2. Doit-on respecter une mesure stricte, ou est-on libre ? C'est ce à quoi nous allons essayer de répondre.

### Le débit

Comme dans le cas de l'ornementation, c'est par une étude « à rebours » qu'on peut tenter de comprendre le débit en usage au temps de Lully. Ce sont en effet des sources tardives qui rétro-éclairent le sujet et peuvent, dans une certaine mesure, orienter le chercheur et l'artiste dans une approche historiquement informée.

Selon l'*Encyclopédie*, *débit*, au théâtre, c'est « rendre avec vivacité, nuances et précision un rôle de déclamation. Le débit est le contraire de la lenteur ; ainsi débiter est chanter un rôle avec rapidité, en observant les temps, en répandant sur le chant l'expression, les nuances nécessaires ; en faisant sentir les choses de sentiment, de force, de tendresse, de vivacité, de noblesse, et tout cela sans manquer à la justesse et à l'articulation, et en donnant les plus beaux sons possibles de sa voix<sup>228</sup> ». La notion de débit, on le voit, est complexe. Rapidité et variété en sont les maîtres mots : la première, pour éviter la langueur ; la seconde, pour éviter la monotonie, celles-ci représentant les deux grands vices attachés à une mauvaise déclamation et, par extension, le reproche habituellement fait au récitatif français (parfois jugé ennuyeux)<sup>229</sup>. Dans le détail, l'*Encyclopédie* peine à donner des éléments concrets d'appréciation d'un débit juste, sauf à préciser qu'« il faut cinq minutes pour débiter en expression trente vers<sup>230</sup> », soit dix secondes par vers ce qui correspond à un rythme en effet assez rapide, relativement proche de la conversation. C'est ce que préconisent d'ailleurs maints penseurs, réclamant « un débit qui rapproche le chant de la conversation familière<sup>231</sup> », une « manière de chanter [...] aisée et naturelle comme celle de parler<sup>232</sup> », « une prononciation marquée et rapide<sup>233</sup> ».

Les moments de suspension de la déclamation correspondent, dans le théâtre parlé, à ce que Riccoboni appelle le *temps*, c'est-à-dire « la précision du moment où l'on doit parler, et les intervalles qu'il faut laisser dans son discours pour reposer le spectateur, pour lui donner les temps de prendre de nouvelles impressions, et pour détacher les uns des autres les différents sentiments, dont un rôle peut être successivement rempli. Ceux qui ne jouent que machinalement n'observent jamais ces pauses ; ceux qui ne sont qu'imitateurs les emploient souvent hors de propos, et d'autres en abusent par un trop fréquent usage<sup>234</sup> ». C'est tout particulièrement dans les « moments où le cœur indécis ne sait à quel sentiment se livrer, et passe successivement à des mouvements qui n'ont point de liaison entre eux [...] que le débit de ces morceaux doit être coupé par des temps considérables<sup>235</sup> ». Si les habiles compositeurs notent scrupuleusement ces silences dans leurs partitions (comme Lully en général, et dans le célèbre monologue d'Armide en particulier)<sup>236</sup>, certains les omettent ; c'est alors aux interprètes de les rétablir. Mais le XVIII<sup>e</sup> siècle, friand de grands effets, ajoutera du silence au silence, comme l'atteste l'ajout de points de repos et de points d'arrêts, ou la mention « silence », dans des partitions pourtant à l'origine parfaitement proportionnées.

À l'époque de Lully, le récitatif était débité rapidement semble-t-il. C'est en tout cas une génération plus tard, dans les années 1700, qu'un constat de lenteur se fait jour. Jeanne-Angélique Pestel (active de 1709 à 1715)

---

228. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1756, t. 4, p. 652, article « Débiter ».  
229. « Le récitatif français est lent ; premier point. Le récitatif français est monotone ; second point. » (Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale*, reproduite dans *Œuvres complètes de J. J. Rousseau, nouvelle édition avec les notes historiques et critiques de tous les commentateurs*, Paris, Armand-Aubrée, 1830, p. 384).  
230. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1756, t. 4, p. 651, article « Débiter ».  
231. *Mercur de France*, mars 1762, p. 182.  
232. Vénard de La Jonchère, « Essai sur l'Opéra » dans *Théâtre lyrique de M. de La J.*, Paris, Barbou/Duchesne, Jombert, 1772, t. 1, p. 133.  
233. Jean-Olivier de Meude-Monpas, *Dictionnaire de musique*, Paris, Knapen et fils, 1787, p. 217, article « Voix ».  
234. Antoine-François Riccoboni, *L'Art du théâtre*, Paris, Simon/Giffart, 1750, p. 84.  
235. *Op. cit.*, p. 90.  
236. « *Enfin, il est en ma puissance...* » (II, sc. 5).

avait pour défaut d'être « un peu lente dans l'exécution du chant<sup>237</sup> », tout comme Françoise Journet (active de 1705 à 1719) qui, selon Destouches, « chantait d'une lenteur à désespérer les gens de bon goût<sup>238</sup> ». Trente ans plus tard, Bricaire de La Dixmérie déplore qu'il se soit « introduit dans le chant français, et en particulier dans le débit de la scène, une lenteur qui [rende] le récitatif presque intolérable<sup>239</sup> ». Cette pratique était-elle vraiment le simple fait des artistes, ou d'une véritable école de chant moderne ? La Borde penche pour la seconde hypothèse, évoquant « le goût du chant mis en usage par MM. Rebel et Francœur, auquel on reviendra peut-être quelque jour, *en diminuant un peu sa lenteur*<sup>240</sup> ». Les deux explications au ralentissement du débit semblent être, d'une part, la surcharge ornementale dont nous avons parlé plus haut et, d'autre part, la recherche d'une expressivité exacerbée. Un chroniqueur du *Mercur* met pourtant les chanteurs en garde, leur rappelant que, pour « l'exécution des morceaux pathétiques [...] c'est une très grande erreur de croire que la mesure de lenteur qu'on y met, détermine la mesure du sentiment qu'on veut exprimer. L'expression vraie de la nature est d'une précision si délicate, qu'on n'en peut excéder les bornes sans tomber dans les grimaces de l'art<sup>241</sup> ». Rousseau estime de même que c'est cette confusion entre *expression* et *lenteur* qui a conduit l'interprétation de l'opéra français à de tels excès :

Toute l'expression de la musique française, dans le genre pathétique, consiste dans les sons traînés, renforcés, glapissants, et dans une telle lenteur de mouvement, que tout sentiment de la mesure y soit effacé. De là vient que les Français croient que tout ce qui est lent est pathétique, et que tout ce qui est pathétique doit être lent<sup>242</sup>.

Lully, modèle de déclamation, semble payer un lourd tribut à cette vogue de la lenteur. En 1719, Dubos constate :

Ceux qui ont vu représenter les opéras de Lully qui sont devenus le plaisir des nations lorsque Lully vivait encore, et quand il enseignait de vive voix à des acteurs dociles ces choses qui ne sauraient s'écrire en notes, disent qu'ils y trouvaient une expression qu'ils ne sentent plus aujourd'hui. Nous y reconnaissons bien les chants de Lully, ajoutent-ils, mais nous n'y retrouvons plus l'esprit qui animait ces chants. Les récits nous paraissent sans âme et les airs de ballet nous laissent presque tranquilles. Ces personnes allèguent comme une preuve de ce qu'elles disent que la représentation des opéras de Lully dure aujourd'hui plus longtemps que lorsqu'il les faisait exécuter lui-même<sup>243</sup>.

Le phénomène ne fait ensuite que s'accroître, alors même qu'on trouve « plus que douteux » que le récitatif de Lully ait pu être « exécuté de son temps avec cette lenteur qui commence à en dégoûter les plus zélés partisans<sup>244</sup> ». Un correspondant du *Mercur de France* est obligé de convenir lui aussi « que le débit [du récitatif] est perdu au théâtre. Les plus zélés partisans de Lully sont les premiers à l'avouer ; mais c'est encore la faute des acteurs, et non pas celle de la musique<sup>245</sup> ». Quelques années plus tard, Grétry reviendra sur le ralentissement du débit dans l'opéra français, mais il l'expliquera alors avant tout par la pénétration du style italien en France :

On n'exécute plus ni Lully ni Rameau dans les vrais mouvements, disent nos vieillards. Cette altération a plusieurs causes. Si l'on précipite la mesure de certains morceaux, c'est parce

237. Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, ms, [1741], F-Pn/NAF 6532, t. 1, p. 120.

238. Lettre d'André Cardinal Destouches au Prince Antoine Grimaldi, « Paris, 12 janvier 1726 », MC-MCapp/ C. 183, reproduit dans *RM*, vol. VIII n°4, 1<sup>er</sup> février 1927, p. 104. Les frères Parfaict confirment : « M<sup>lle</sup> Journet était grande, bien faite, assez jolie, beaucoup d'âme dans le chant, mais accompagné de lenteur. » (Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, ms, [1741], F-Pn/NAF 6532, t. 1, p. 112).

239. Nicolas Bricaire de La Dixmérie, *Les Deux Âges du goût et du génie français sous Louis XIV et sous Louis XV...*, La Haye/Paris, Lacombe, 1769, p. 513, « Le chant ».

240. Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Onfroy, 1780, t. 3, p. 508 (nous soulignons). Il évoque ailleurs encore cette lenteur en affirmant que les ouvrages de Rebel et Francœur sont remplis « d'excellent récitatif, qui n'avait d'autre défaut que d'être chanté trop lentement ». (Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Onfroy, 1780, t. 3, p. 419).

241. *Mercur de France*, mars 1762, p. 182.

242. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris : Veuve Duchesne, 1768, p. 367, article « Pathétique ».

243. Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée, Utrecht, Neaulme, 1732, t. 1, p. 336.

244. Daniel Josse de Villeneuve [Ranieri Calzabigi], *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, Naples/Paris, Duchesne/Lambert, 1756, p. 100.

245. *Examen des réflexions de M. Dalember sur la liberté de la musique* dans *MF*, juillet 1759, II, p. 85.

qu'aujourd'hui l'on a plus de connaissances et plus d'exécution en musique ; c'est parce que l'on comprend rapidement ce que jadis on ne concevait que lentement. L'imagination se précipite lorsqu'elle agit sans obstacle. On nous dit encore que Lully faisait débiter son récitatif et qu'après lui, c'est-à-dire il y a vingt ou trente ans, on le prolongeait infiniment. Ce n'est plus par la raison que je viens d'indiquer, que ce changement a eu lieu ; c'est parce que les chants italiens sont alors parvenus en France, et que les chanteurs français cherchant la mélodie où il n'y en avait que très peu, se sont avisés de chanter et d'orne leur récitatif de tous les agréments qui ne convenaient qu'au chant mesuré<sup>246</sup>.

Quoiqu'on ait peu de témoignages sur la rapidité de déclamation du récitatif à l'époque de Lully, l'évolution du débit au Siècle des Lumières suscite beaucoup de réactions qui nous éclairent en creux. Il paraît donc justifié de conclure que, du vivant de Lully, le débit a pu être pressé, fluide et naturel, ménageant des pauses dans de justes proportions, mais ne recherchant pas une expressivité affectée ou une récitation emphatique et lente. C'est sur cette base que nous avons choisi de faire déclamer le récitatif.

## La mesure

Faut-il mesurer le récitatif de Lully et le chanter tel qu'il est écrit ? Cette question est d'importance, surtout pour un opéra, comme *Alys*, dont le récitatif correspond à la quasi-totalité de ce qui est chanté. Comme sur d'autres sujets, les témoignages sont inexistantes pour la période de Lully ; mais l'évolution de la pratique, au siècle suivant, peut là encore nous éclairer indirectement.

Porté par ses élans, occupé par son jeu, soucieux de sa mémoire ou tout simplement piètre musicien, le chanteur d'opéra risque à tout moment de manquer à la mesure, en accélérant ou en ralentissant le mouvement. Écueil de toute représentation lyrique, la mesure obsède les interprètes. Mais rompre la pulsation peut aussi être une démarche volontaire : « il est à la vérité des situations où le chanteur, pour l'intérêt du geste, ou de certains tours de chant, presse ou ralentit la mesure, mais ce sont de ces situations dont il n'appartient qu'aux gens de goût de sentir tout le mérite<sup>247</sup> », estime Blainville. Plus affirmatif encore, Grimarest assure que « la passion ne saurait être mesurée » ; d'où il conclut que « toute passion assujettie aux intervalles et aux mesures de la musique, perd de sa force ». On peut s'en dédommager par « la voix agréable de l'acteur, qui, quand il a le sentiment juste, s'écarte des mesures de la musique pour approcher le plus qu'il peut de la manière dont la passion doit être exprimée<sup>248</sup> ». Ainsi, l'acteur chantant doit avoir « l'intelligence nécessaire pour sauver les défauts que le compositeur, contraint par les règles de la musique, n'aura pu éviter<sup>249</sup> ». Pour ce faire, Lécuyer conseille de toujours garder en tête l'accentuation du texte et, par-dessus tout, son sens :

Quoique la mesure ne soit pas stricte dans la scène et dans le monologue, et qu'il soit quelquefois permis de se pavaner sur des sons et sur des agréments, l'on n'en est pas moins obligé de bien scander son chant, c'est-à-dire de bien faire sentir les longues et les brèves, de marquer les repos, de ne poser que sur les verbes qui marquent une action ou un mouvement, et surtout d'aller droit au sens<sup>250</sup>.

C'est bien sûr dans le récitatif que la question de la mesure se pose tout particulièrement. Tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, le sujet fera débat : doit-on le chanter tel qu'il est noté ou pas ? Si les musiciens et théoriciens du temps ne sont pas d'accord, une majorité penche pourtant en faveur d'une déclamation libre. En 1703, Brossard est ainsi sans appel lorsqu'il définit le récitatif, sa notation et son interprétation :

C'est une manière de chanter qui tient autant de la déclamation que du chant, comme si on déclamaient en chantant, ou si l'on chantait en déclamant ; par conséquent où l'on a plus d'attention à exprimer la passion qu'à suivre exactement une mesure réglée. Cela n'empêche pas qu'on ne

246. André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique*, Paris, De l'Imprimerie de la République, 1797, t. 1, p. 316.

247. Charles-Henri de Blainville, *L'Esprit de l'art musical, ou Réflexions sur la musique, et ses différentes parties*, Genève, 1754, p. 21, « De la prosodie et de la mesure ».

248. Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant, avec un traité des accents, de la quantité et de la ponctuation*, Paris, Le Fevre/Ribou, 1707, p. 197. Et d'ajouter : « il est si vrai que l'on doit en user de cette manière dans les endroits passionnés, que l'on n'y doit point battre la mesure, parce que l'acteur doit être le maître de son chant pour le rendre conforme à son expression ; et l'accompagnement doit aussi être assujetti à sa manière de chanter. » (*Op. cit.*, p. 219).

249. *Op. cit.*, p. 199.

250. François-Joseph Lécuyer, *Principes de l'art du chant*, Paris, Chez l'Auteur, 1769.

note ces sortes de chants en mesure réglée, mais comme on a la liberté d'altérer les temps de cette mesure, et d'en faire quelques-uns plus longs ou plus courts que les autres, cela fait ordinairement qu'on met en partition la basse continue du récitatif au-dessous, afin que l'accompagnateur puisse suivre plutôt celui qui chante, que celui qui bat la mesure<sup>251</sup>.

Un demi-siècle plus tard, Rousseau partage le même point de vue<sup>252</sup>. Mais l'un comme l'autre sont de fervents défenseurs de la manière italienne, et s'expriment donc en ayant en tête avant tout le *recitativo secco* pratiqué outre-mont. L'article de Rousseau est ainsi plus une critique de la manière française qu'une définition du genre ou un témoignage de la pratique. D'autres auteurs, moins partisans, leur emboîtent pourtant le pas. Lacassagne remarque que, dans le récitatif, « la mesure qu'on y marque ne s'observe pas à la rigueur<sup>253</sup> ». C'est également l'avis de Corette qui affirme que, « dans le récitatif, on n'est point obligé de chanter de mesure », insistant sur l'importance de « débiter seulement aisément et donner tout à l'expression des paroles, et sentir le sens de chaque phrase ; il y en a où le bon goût demande qu'elles soient chantées avec véhémence, d'autres avec enthousiasme<sup>254</sup> ». David va jusqu'à s'en remettre tout entier au chanteur pour débiter les scènes, asservissant l'accompagnement à ses intentions, quelles qu'elles soient :

Le récitatif [...] n'exige que le bon sens et les sentiments de la personne qui le débite, et non des temps marqués par la mesure ; aussi dit-on qu'il faut que celui qui accompagne le chanteur dans un récitatif soit l'esclave du chant, et qu'il s'observe seulement pour suivre d'oreille toutes les cordes harmoniques<sup>255</sup>.

Certains commentateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle remettent en perspective l'idée du récitatif français originel – celui de Lully – avec l'interprétation qui en est faite à leur époque, et c'est ce point qui nous intéresse. Vers 1720, les représentations d'opéras de Lully paraissent de plus en plus longues. D'après Dubos, cela vient « de ce qu'on n'observe plus le rythme de Lully, que les acteurs altèrent, ou par insuffisance, ou par présomption<sup>256</sup> ». Selon Le Pileur d'Apligny, la pratique au temps de Lully était catégorique : pour les airs, l'acteur « était obligé de se soumettre rigoureusement à la régularité de la mesure, et des mouvements lents ou accélérés, qui lui étaient prescrits<sup>257</sup> ». Mais il n'évoque pas la question du récitatif.

Vénard de La Jonchère échafaude sa propre théorie, où Lully tient une place de choix. Selon lui, c'est ainsi la notation même qui explique l'altération de la mesure. En effet, la médiocrité de certains compositeurs – incapables de bien mettre en musique la déclamation – aurait poussé les interprètes à faire entendre le récitatif sans mesure ; il soutient que, si les auteurs écrivaient convenablement leur récitatif, les acteurs ne seraient plus obligés « d'enfreindre les règles de la mesure, et de couvrir un défaut par un autre. Ils trouver[ai]nt le chant d'autant plus facile, qu'il ser[ai]t naturel ; et leurs talents n'aur[ai]nt point à s'exercer, aux dépens de nos plaisirs, sur des difficultés qui ne peuvent que les gêner, et nuire au jeu de la scène<sup>258</sup> ». Mais si les compositeurs modernes sont jugés responsables de la décadence du récitatif, seuls les interprètes sont la cause de l'altération du récitatif ancien, particulièrement celui de Lully, respecté quant à lui pour la qualité de la notation :

251. Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1701, p. 176, article « Recitativo ». Comme une référence directe à Brossard, le même Rousseau ajoute, dans son *Dictionnaire de musique*, que « le compositeur, en notant le récitatif sur quelque mesure déterminée, n'a en vue que d'indiquer à-peu-près comment on doit passer ou appuyer les vers et les syllabes, et de marquer le rapport exact de la basse continue et du chant ». (Claude Dauphin (éd.), *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique*, Bern, Lang, 2008, p. 586).

252. « On ne mesure point le récitatif en chantant ; car cette cadence qui mesure le chant, gênerait la déclamation : c'est la passion seule qui doit diriger la lenteur ou la rapidité des sons. Le compositeur, en notant le récitatif sur quelque mesure déterminée, n'a en vue que d'indiquer à-peu-près comment on doit passer ou appuyer les vers et les syllabes, et de marquer le rapport exact de la basse continue et du chant. Les Italiens ne se servent pour cela que de la mesure à quatre temps, mais les Français entremêlent leur récitatif de toutes sortes de mesures. » (*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, etc., 1754, t. 13, p. 854).

253. Abbé Joseph Lacassagne, *Traité général des éléments du chant*, Paris, Veuve Duchesne, 1766, p. 150.

254. Michel Corette, *Le Parfait Maître à chanter*, Paris, L'Auteur, 1758, p. 53.

255. François David, *Méthode nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art de chanter*, Paris, Veuve Boivin/Leclerc, Lyon, Desbrettonnes/L'Auteur, 1737, p. 138.

256. Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée, Utrecht, Neaulme, 1732, t. 1, p. 336.

257. Charles Le Pileur d'Apligny, *Traité sur la musique, et sur les moyens d'en perfectionner l'expression*, Paris, Demonville, 1779, p. 44.

258. Vénard de La Jonchère, « Essai sur l'Opéra » dans *Théâtre lyrique de M. de La J.*, Paris, Barbou/Duchesne/Jombert, 1772, t. 1, p. 123.

Si son récitatif paraît manquer de mesure, c'est la faute du chanteur, qui se croit permis de le défigurer par une affectation de chant arbitraire et vicieuse. Pour s'en convaincre, que l'on chante le récitatif de Lully sur les anciennes partitions, en s'assujettissant rigoureusement à la mesure qu'il a prescrite, on éprouvera que cette exactitude donnera au chant plus d'expression qu'il n'en reçoit des prétendues grâces que croient lui donner nos acteurs. [...] Cet usage d'abandonner la mesure du récitatif au goût du chanteur, ne s'est introduit, que parce que depuis Lully les musiciens, pour la plupart, ont négligé le récitatif, soit qu'ils manquaient de talents, soit qu'ils ne cherchassent à plaire qu'à une certaine portion du public, dont la passion exclusive pour les airs commençait déjà à se déclarer. De là sont venues cette monotonie, cette uniformité du récitatif, qu'on nous a reprochées. Pour suppléer, dans l'exécution, à ce défaut qui a toujours choqué les moins difficiles, on a laissé l'acteur maître de donner au récitatif tels mouvements que son goût lui a suggérés. Comme on a eu de temps à autre à l'Opéra des sujets qui réunissaient dans un assez haut degré de perfection le double talent de chanteur et d'acteur, on ne s'est quelquefois pas mal trouvé de la liberté qu'on leur accordait. Mais ce n'a jamais été qu'aux dépens de l'art. Il eût mieux valu aller à la source du vice, et le détruire, que d'employer un palliatif, dont on ne tirait qu'un secours passager, et qui laissait faire au mal des progrès dangereux<sup>259</sup>.

Mais la théorie de Vénard de La Jonchère n'appartient qu'à lui. Le Pilleur d'Apligny affirme, à l'inverse, qu'au temps de Lully, « quoique le chant de ce récitatif fût ordinairement noté en trois temps, l'acteur avait la liberté d'altérer les mesures, et de les faire plus longues ou plus courtes, selon que le sujet lui paraissait le requérir<sup>260</sup> ». L'altération de la mesure, très pratiquée au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'était peut-être moins au temps de Lully. Mais elle n'était dans tous les cas recevable que dès lors qu'elle était motivée par l'expression du texte ou par le jeu théâtral. Par contre, lorsque le désir de faire entendre sa voix ou d'orner inconsidérément la ligne mélodique primait, cette altération de la mesure était à bannir: « jamais les agréments ne doivent altérer le chant ni la mesure de la pièce. [...] Il vaudrait mieux n'en point faire du tout que les faire mal<sup>261</sup> », note Saint-Lambert.

Deux éléments, sur lesquels les commentateurs restent muets, nous laissent toutefois penser que la mesure devait être plus scrupuleuse que la théorie ne le préconise. D'abord, le fait que la dimension du continuo – 7 musiciens –, empêchait sans doute des fluctuations trop importantes, trop fréquentes et non préparées, ou des initiatives personnelles de l'un ou l'autre des interprètes (chanteurs comme instrumentistes). Ce continuo – véritable petit orchestre –, certes, pu développer une capacité d'écoute exceptionnelle, mais dans des bornes réalistes seulement. Un élément supplémentaire à considérer est que la quasi-totalité des parties séparées conservées destinées au Petit Chœur – partitions de clavecin comprises – ne fait pas apparaître les parties des chanteurs et se limite à indiquer l'incipit de chaque nouvelle section au début de celle-ci. Pour des ouvrages du répertoire, on pourrait admettre (quoique) l'idée que tout le monde connaissait suffisamment paroles et musique pour réagir facilement à d'éventuelles fluctuations de mesure. Mais pour des opéras n'ayant eu qu'une série de représentations (comme il y en eut beaucoup), parfois même trois ou quatre soirées seulement, peut-on penser que l'ensemble du continuo ait pu assez bien connaître la partition pour être en situation de réagir dans un cadre métrique totalement flou? La chose semble peu probable.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les commentateurs témoignent d'une manière de chanter plutôt lente, mais beaucoup le déplorent; de même, les textes théoriques engagent à chanter le récitatif hors de mesure, mais le matériel d'exécution tend à infirmer la pratique. Ces dialectiques bien en tête, nous avons choisi de conserver un débit plutôt rapide et une mesure assez régulière et stricte, sans variations de tempo trop fréquentes et abruptes, en laissant toutefois aux solistes la possibilité – pour souligner les affects ou les situations dramatiques – d'avoir recours à des arrêts ou des effets particuliers adaptés au contexte.

---

259. *Op. cit.*, p. 118.

260. Charles Le Pilleur d'Apligny, *Traité sur la musique, et sur les moyens d'en perfectionner l'expression*, Paris, Demonville, 1779, p. 44.

261. Michel de Saint-Lambert, *Les Principes du clavecin*, Paris, Ballard, 1702, p. 57.

## Bibliographie

### Sources musicales :

- F-Pc/ Rés. F 521 : Lully (Jean-Baptiste), *Ballet des Muses*, ms. [s.l.n.d.].  
F-Pc/ Rés. F 564 : Lully (Jean-Baptiste), *Armide. Tragédie en cinq actes. Mise en musique par M. de Lully [...] L'ouverture, et la plus grande partie des airs des divertissements sont de M. Franceur Surintendant de la Musique du roi et Chevalier de Saint-Michel. Édition dernière. 1781*, ms. [s.l.].  
F-Pn/ Rés F 508 : Lully (Jean-Baptiste), *Ballet royal de la Raillerie dansé par Sa Majesté le 19<sup>e</sup> février 1659. Recueilli par Philidor l'aîné en 1690*, ms. [s.l.n.d.].  
F-Pn/ Vm<sup>2</sup> 30 : Lully (Jean-Baptiste), *Atys*, ms. [s.l.n.d.].  
F-Po/ Mat 18 [27 : Lully (Jean-Baptiste), *Armide*, parties séparées, ms.  
F-V/ Manuscrit musical 100 : Lully (Jean-Baptiste), *Atys*, ms. [s.l.n.d.].  
F-VA/ MS-847 : Lully (Jean-Baptiste), *Atys*, ms. [s.l.n.d.].

### Sources d'archives :

- F-Pan/ AJ<sup>13</sup> 1 D1, *État des appointements qui seront payés annuellement et distribués à la fin de chaque mois à ceux et celles dont l'Académie royale de musique est composée tant pour la musique que pour la danse suivant le règlement*, « 9 janvier 1713 ».  
F-Pan/ AJ<sup>13</sup> 2 a 1 : *Règlement du théâtre [de l'Opéra]*, 1<sup>er</sup> juillet 1751.  
F-Pan/ MC, CXII, 367, 15 juillet 1673.  
F-Pan/ MC, CXII, 371, 17 août 1675.  
F-Pan/ O<sup>1</sup> 1785 2 n° 68, *Plan de l'orchestre de la salle de spectacle du roi, fait sous les ordres de monseigneur le duc d'Aumont, premier gentilhomme de la Chambre, dans son année de service 1770*.  
F-Pan/ O<sup>1</sup> 1878, n° 240, « Papiers du Grand Écuyer, Secrétariat de la Maison du Roy » : Michel de la Barre, *Mémoire sur les musettes et hautbois. Lettre adressée à Monsieur de Villiers, à l'Hôtel de la Monnaie à Paris*.  
F-Pcf/ 1 AT O (23) : *Mémoire de Catherine Suptille*.  
F-Po/ INV 1 : *Archives de l'Opéra. Inventaires. Inventaires généraux du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1748.  
F-Po/ INV 2 : *Archives de l'Opéra. Inventaires. Inventaires généraux du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 30 mars-13 juin 1767.  
F-R Manuscrit Lebert 5889.

### Sources iconographiques :

- Anonyme, *M<sup>lle</sup> Brigogne. 1700 Opéra*, [1700?], dessin : pierre noire, plume et rehauts de blancs, 29,3 x 22,2 cm, F-Po/ DESSINS 17-12.  
Bérain (Jean I), *Actrice de l'Opéra en habit de Bacchante*, F-Pnm/ VM PHOT MIRI-3 (338).  
Bérain (Jean I), *Maquette de costume pour le Temps*, [1675?], 49,7 x 31 cm, dessin : pierre noire et encre brune, F-Pan/ CP O<sup>1</sup> 3238.  
Bérain (Jean I), *Maquette de costume pour Sangaride*, [1675?], 24 x 19,5 cm, dessin : plume et encres brune et noire, lavis gris et brun, aquarelle, rehauts de gouache, d'or et d'argent, traces de pierre noire, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, 1697 DR/ Recto.  
Bérain (Jean I), *Maquette de costume pour un hautboïste déguisé en femme jouant de la flûte pour la scène du sacrifice de Thésée*, dessin, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, 1719 DR/ Recto.  
Bérain (Jean I), *Maquette de costume pour un monstre grotesque jouant du hautbois [dans Thésée?]*, dessin, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, 2848 DR/ Recto.  
Bérain (Jean I), *Maquette de costume pour un personnage non identifié dans Atys [Doris ou Mélisse?]*, [1675?], 25,2 x 19,2 cm, dessin : plume et encre brune, lavis gris et vert, rehauts d'or, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, 2528 DR/ Recto.  
Bérain (Jean I), *Maquette de costume pour un Satyre jouant du violon (spectacle non identifié)*, contre-épreuve : pierre noire rehaussée d'aquarelle et de lavis gris ; 19,1 x 27,4 cm, F-Po/ D216 O-4 (28,1).  
Bérain (Jean I), *Maquette de costume pour une danseuse aux castagnettes*, dessin, F-Pnm/ VM PHOT MIRI-14 (148).  
Bérain (Jean I), *Projet de décor pour la descente de Cybèle dans Atys (I, sc. 8)*, dessin, F-Pan/ CP/O<sup>1</sup> 3242 A.

- Bérain (Jean I), *Projet de décor pour la scène du sommeil d'Atys (III, sc. 4)*, [1699?], dessin : plume et lavis à l'encre de Chine ; 37,9 x 51,2 cm (f), F-Pnep/ RESERVE TB-1 (+)-FT 5.
- Bérain (Jean I), *Projet de décor pour la scène du sommeil d'Atys (III, sc. 4)*, [1699?], dessin, F-Pnep/ RESERVE TB-1 (+)-FT 5.
- Bérain (Jean I), *Projet de décor pour la scène finale d'Atys*, dessin, F-Pan/ CP O<sup>1</sup> 3241.
- Bérain (Jean I), *Projet de décor pour le mariage de Pluton et Proserpine à la scène finale de Proserpine*, [1699], dessin, F-Pan/ CP O<sup>1</sup> 3238, n° 68 a.
- Berey (Claude-Auguste), *Mademoiselle Maupin, actrice de l'Opéra, dansant en habit de Printemps*, [ca 1700-1705] estampe : eau-forte et burin, 22,5 x 17,5 cm, F-Po/ ESTAMPES PORTRAITS MAUPIN.
- Berey (Claude-Auguste), *Mademoiselle Rochois qui chante et danse à l'Opéra*, [ca 1694-1697], estampe : eau-forte et burin, F-Pnep/ Hennin 7324.
- Bonnart (Henri II), *Mademoiselle Desmatins, actrice qui chante et danse à l'Opéra*, [ca 1699-1705], estampe : eau-forte et burin, F-Pnep/ Hennin 6519.
- Bonnart (Nicolas I), *Gentilhomme jouant de la harpe*, estampe : eau-forte et burin, Paris, Musée du Louvre, L 69 LR/73 Recto
- Boquet (Louis-René), *Maquette de costume pour des Bacchantes dans un ouvrage non identifié*, dessin : encre métallogallique, 25,5 x 32,3 cm, F-Po/ D 216 O-4 (58).
- Larmessin (Nicolas de), *Le Beau jour de la France, arrivé le 6<sup>e</sup> d'août 1682, par l'heureuse naissance d'un prince fils de Monseigneur le Dauphin*, Almanach, 1683, estampe : burin, eau-forte, F-Pn/ Réserve QB-201 (171)-FT 5 [Hennin, 5273.
- Lepautre (Jean), « Première journée, représentation d'Alceste dans la cour de marbre » dans *La Fête donnée par Louis XIV pour célébrer la reconquête de la Franche-Comté, à Versailles en 1674*, Versailles, Musées de Versailles et de Trianon, burin, eau-forte, 29 x 43 cm, GR302.
- Lepautre (Jean), « Troisième journée, *Le Malade imaginaire*, comédie représentée dans les jardins de Versailles » dans *La Fête donnée par Louis XIV pour célébrer la reconquête de la Franche-Comté, à Versailles en 1674*, Versailles, Musées de Versailles et de Trianon, burin, eau-forte, 29 x 43 cm, GR302.
- Mariette (Jean), *Mademoiselle Desmatins dansant à l'Opéra*, [ca 1694-1705], estampe : eau-forte et burin, F-Pnep/ Hennin 6527.
- Mariette (Jean), *Mademoiselle Maupin dansant à l'Opéra*, [ca 1694-1705], estampe : eau-forte et burin, F-Pnep/ Hennin 6528.
- Mariette (Jean), *Mademoiselle Moreau dansant à l'Opéra*, [ca 1694-1702], estampe : eau-forte et burin, F-Pnep/ Hennin 6533.
- Pesne (Antoine), *Portrait de Barbara Campanini, dite Barbarina (ca 1745)*, huile sur toile, 221 x 140 cm, Berlin, Schloss Charlottenburg, N° inv. 1007326.
- Trouvain (Antoine), *Dame de qualité jouant de la guitare*, estampe : eau-forte et burin, Paris, Trouvain, 1694.
- Vigoureux-Duplessis (Jacques), *Le Palais du Temps, décor pour le prologue d'Atys*, [vers 1708], Paris, Musée Carnavalet, P2319.

### Périodiques :

*Abrégé du Journal de Paris*

*État de la France*

*L'Avant-Coureur*

*Les Spectacles de Paris*

*Mercure de France*

*Mercure Galant*

### Ouvrages :

Arco (Augustin d'), Usage de la flûte à bec dans l'œuvre scénique de Jean-Baptiste Lully, mémoire de recherche pour le Master de Musique ancienne, Lyon, CNSMDL, 2021, consultable en ligne : <https://mediatheque.cnsmdl-lyon.fr/EXPLOITATION/doc/ALOES/6258276>

Audéon (Hervé), « État des orchestres en Europe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : le cas de la France » dans Michael Latcham (éd.), *Musique ancienne – instruments et imagination*, Publications de la Société Suisse de Musicologie, Série II, vol. 46, Bern : Peter Lang, 2006, pp. 133-150.

Bacilly (Bertrand de), *L'art de bien chanter*, Paris, l'Auteur, 1668.

Bardet (Bernard), *Les violons de la Musique de la Chambre du roi sous Louis XIV*, Paris, Société française de musicologie, 2016.

*Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XXVIII*, Bâles : Scola Cantorum Basiliensis, 2004.

Bauderon de Sénécé (Antoine), *Lettre de Clément Marot à Monsieur de \*\*\*, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lully aux Champs-Élysées*, Cologne : Marteau, 1688, rééd. Lyon, Durand et Perrin, 1825.

- Bérard (Jean-Antoine), *L'Art du chant*, Paris, Dessaint, etc., 1755.
- Béthizy (Jean-Laurent de), *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique*, Paris, Lambert, 1754.
- Blainville (Charles-Henri de), *L'Esprit de l'art musical, ou Réflexions sur la musique, et ses différentes parties*, Genève, 1754.
- Boindin (Nicolas), *Lettres historiques sur tous les théâtres de Paris*, Paris, Prault, 1719.
- Bonnet (Jacques), *Histoire de la musique, et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent Paris*, Amsterdam, Le Cène, 1726.
- Boscheron, *Vie de M. Quinault de l'Académie française, avec l'origine des opéras en France par Boscheron*, ms., [1715], F-Pn/ Fr. 24329.
- Boucher (Thierry), « Un haut lieu de l'Opéra de Lully: la salle de spectacle du château de Saint-Germain-en-Laye » dans Jérôme de La Gorce (Jérôme de) et Schneider (Herbert) (éd.), *Jean-Baptiste Lully*, actes du colloque Saint-Germain-en-Laye/Heidelberg 1987, Laaber, Laaber Verlag, pp. 457-467.
- Bouissou (Sylvie), « Entre notation et pratique musicale: le rôle du clavecin dans les opéras baroques en France » dans Cécile Reynaud et Herbert Schneider (dir.) *Noter, annoter, éditer la musique*, Paris, Droz, 2012, pp. 191-211.
- Bricaire de La Dixmérie (Nicolas), *Les Deux Âges du goût et du génie français sous Louis XIV et sous Louis XV...*, La Haye/Paris, Lacombe, 1769.
- Brossard (Sébastien de) *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703.
- Burgess (Geoffrey), *Origins of the oboe: Typologies and Musical Functions*, Philadelphie, 2023 (Mémoire inédit).
- Campion (François), *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, Paris, Adam, 1716.
- Christout (Françoise-Marie), *Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672: mises en scène*, Paris, Picard, 1967.
- Corette (Michel), *Le Parfait Maître à chanter*, Paris, L'Auteur, 1758.
- Cowart (Georgia), *The Triumph of Pleasure. Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- Cyr (Mary), « Basses and basse continue in the Orchestra of the Paris Opéra, 1700-1764 » dans *Early Music*, 1982, t. 10, n°2, p. 155-170.
- Cyr (Mary), « The Paris Opéra Chorus during the Time of Rameau » dans *Music & Letters*, vol. 76, n° 1 (Février 1995), p. 32-51.
- Dauphin (Claude) (éd.), *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*, Bern: Lang, 2008.
- David (François), *Méthode nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art de chanter*, Paris, Veuve Boivin/Leclerc, Lyon, Desbretomes/L'Auteur, 1737.
- Dellain (Charles-Henri), *Nouveau Manuel musical, contenant les éléments de la musique, des agréments du chant et de l'accompagnement du clavecin*, Paris/Versailles: Veuve Ballard/Blaisot, 1781.
- Demeilliez (Marie), « L'enseignement de la basse continue en France au XVII<sup>e</sup> siècle: du rôle des exemples musicaux » dans Bernard Dompnier, Catherine Massip et Solveig Serre, *Musiques en liberté. Entre la cour et les provinces au temps des Bourbons*, Paris, École nationale des chartes, 2018, p. 169-188.
- Denécheau (Pascal), « L'orchestre de l'Opéra de sa création à la Révolution » dans Hervé Lacombe, *Histoire de l'Opéra français, (I: Roi-Soleil à la Révolution)*, Paris, Fayard, 2021, p. 802.
- Denécheau (Pascal), *Thésée de Lully et Quinault, histoire d'un opéra. Étude de l'œuvre de sa création à sa dernière reprise sous l'Ancien Régime (1675-1779)*, thèse de doctorat, Saarbrücken, 2006.
- Derosier (Nicolas), *Nouveaux principes pour la guitare, avec une table universelle de tous les accords qui se trouvent dans la basse continue sur cet instrument. Ce qui peut servir aussi aux personnes qui jouent du luth, du théorbe et de la basse de viole*, Paris, Ballard, 1699.
- Destouches (André-Cardinal), Lettre d'André Cardinal Destouches au Prince Antoine Grimaldi, « Paris, 12 janvier 1726 », MC-MCapp/ C. 183, reproduit dans *Revue musicale*, vol. VIII n° 4, 1<sup>er</sup> février 1927, p. 104.
- Dratwicki (Benoît), « Le renouveau de l'orchestre français à l'âge classique (1760-1770): l'exemple du *Persée* versaillais de 1770 » dans Jean Duron et Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 373-397.
- Dubos (Jean-Baptiste), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée, Utrecht: Neaulme, 1732.
- Dubruque (Julien), « Basse continue » dans Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau et France Marchal-Ninosque, *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, Paris, Garnier, 2019 (DOPAR), t. 1, p. 380.
- Durey de Noinville (Jean-Baptiste) et Travenol (Louis), *Histoire du Théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, Duchesne, 1757.
- Encyclopédie méthodique. Musique, publiée par MM. Framery et Ginguené*, Paris, Panckoucke, 1791.
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1756.
- Examen des réflexions de M. Dalember sur la liberté de la musique dans Mercure de France*, juillet 1759, II, p. 85.
- Franchin (Matthieu), « Les bandes de violons à la Comédie-Française. Réflexions sur l'instrumentation de la musique à danser à l'époque de Lully » dans Marie-Françoise Bouchon, Rebecca Harris-Warrick et Jean-Noël Laurenti (dir.), *La Danse française et son rayonnement (1600-1800). Nouvelles sources, nouvelles perspectives*, Paris, Classiques Garnier, 2023, p. 301-319.

- Gétreau (Florence) (éd.), *Orchestres aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : composition, disposition, direction, représentation. Musique-Images-Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, 12, Paris, CNRS Éditions, 2011.
- Greenberg (Michael), *L'Âme des orchestres*, Thèse de musicologie, Université de Paris IV-Sorbonne, 2008.
- Grétry (André-Ernest-Modeste), *Mémoires ou essais sur la musique*, Paris, De l'Imprimerie de la République, 1797.
- Grimarest (Jean-Léonor Le Gallois de), *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant, avec un traité des accents, de la quantité et de la ponctuation*, Paris, Le Fevre/Ribou, 1707.
- Guillo (Laurent), *Christophe Ballard, imprimeur-libraire en musique sous Louis XIV*, Turnhou, Brepols, 2021.
- Harris-Warrick (Rebecca), « From Score into Sound: Question of Scoring in Lully's Ballets » dans *Early Music*, 1993, vol. 21, n°3, French Baroque II (Aug. 1993), p. 354-362.
- Harris-Warrick (Rebecca), « Magnificence in Motion, Stage Musicians in Lully's Ballets and Operas » dans *Cambridge Opera Journal*, 6/3 (1994), p. 189-203.
- Haynes (Bruce), « Le ton de la Chambre du Roy » dans *Recherches sur la musique française classique*, n° 31, Paris, Picard, 2004-2007, p. 93-125.
- Haynes (Bruce), *A History of Performing Pitch. The Story of «A»*, Lanham, Maryland, Oxford, The Scarecrow Press, Inc., 2002.
- Hotteterre (Jacques), *Méthode pour la Musette*, Paris, Ballard, 1737.
- Hourcade (Philippe), *Mascarades et ballets au Grand-Siècle*, Paris, Desjonquères, 2002.
- Josse de Villeneuve (Daniel) [Ranieri Calzabigi], *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, Naples/Paris, Duchesne/Lambert, 1756.
- Kolneder (Walter), « Georg Muffat zur Aufführungspraxis » dans *Collection d'Études musicologiques 50*, Strasbourg/Baden-Baden, 1970.
- La Borde (Jean-Benjamin de), *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Onfroy, 1780.
- La Fontaine (Jean de), *Épître à M. de Nyert sur l'opéra*, 1677 dans *Nouvelles œuvres diverses de J. La Fontaine, et poésies de F. de Maucroix*, Paris, Nepveu, 1820, p. 112.
- La Gorce (Jérôme de), « L'Académie royale de musique en 1704 » dans *Revue de Musicologie*, 1979, t. 65, n° 2, p. 160-191.
- La Gorce (Jérôme de), « L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau » dans *Revue de Musicologie*, 1990, t. 76, n° 1, p. 23-43.
- La Gorce (Jérôme de), « Some notes on Lully's orchestra » dans *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque: essays in honor of James R. Anthony*, John Hajdu Heyer (dir.), Cambridge : Cambridge University Press, 1989, p. 99-112.
- La Gorce (Jérôme de), *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2005.
- Lacassagne (Joseph), *Traité général des éléments du chant*, Paris, Veuve Duchesne, 1766.
- Lacroix (Paul), *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle par Jean-Nicolas du Tralage. Extraits mis en ordre et publiés d'après le manuscrit original par le bibliophile Jacob, avec une notice sur le recueil du Sieur du Tralage*, Paris, 1880.
- Laugier (Marc-Antoine), *Apologie de la musique française contre M. Rousseau*. Paris, 1754.
- Le Français de Lalande (Joseph-Jérôme), *Voyage en Italie [fait dans les années 1765 et 1766]... troisième édition revue, corrigée et augmentée*, Genève, 1790.
- Le Pileur d'Apligny (Charles), *Traité sur la musique, et sur les moyens d'en perfectionner l'expression*, Paris, Demonville, 1779.
- Le Théâtre de M<sup>r</sup> Quinault, contenant ses tragédies, comédies, et opéras. Dernière édition, augmentée de sa vie, d'une dissertation sur ses ouvrages, et de l'origine de l'Opéra*, Paris, Ribou, 1715.
- Lecerf de La Viéville (Jean-Laurent) cité dans Laura Naudeix (éd.), *La première Querelle de la musique italienne, 1702-1706*, Paris, Garnier, 2018.
- Lécuyer (François-Joseph), *Principes de l'art du chant*, Paris, Chez l'Auteur, 1769.
- Lefebvre (François-Charlemagne), *Établissement de l'Académie royale de musique établie rue Mazarine vis-à-vis celle Guénégaud en 1671, Cambert chef, [entre 1814 et 1855]*, F-Po/ Fonds Castil-Blaze.
- Lescat (Philippe), *Méthodes et traités musicaux en France, 1660-1880. Réflexions sur l'écriture de la pédagogie musicale en France suivies de catalogues systématique et chronologique, de repères biographiques et bibliographiques*, La Villette-Paris, Institut de Pédagogie musicale et chorégraphique, 1991. (Catalogue en ligne : <http://catalogue.philippe-lescat-asso.fr/listeouvrage?cmat=B00>).
- Lettre de monsieur l'abbé Carbasus, à monsieur de \*\*\* auteur du Temple du goût, sur la mode des instruments de musique*, Paris, Allouel, 1739.
- Lettres patentes du roi, en faveur de l'Académie royale de musique. Données à Versailles au mois de juin 1769*, Paris, De l'Imprimerie royale, 1769.
- Loret (Jean), *La Muze historique, 1650-1665*, Jules Amédée Désiré Ravenel et Édouard Valentin de La Pelouze (éd.), Paris, Jannet, 1857.
- Marolles (Michel de) « Neuvième discours. Du Ballet » (13 février 1657) dans *Suite des Mémoires de Michel de Marolles, abbé de Ville-loin*, Paris, Sommaille, 1657, p. 167-195.
- Maucroix, *Œuvres diverses*, Reims, Brissart-Binet, 1854.

- McGegan (Nicholas) et Spagnoli (Gina), « Singing style at the Opéra in the Rameau periode » dans Jérôme de La Gorce (éd.), *Jean-Philippe Rameau. Colloque international organisé par la Société Rameau. Dijon, 21-24 septembre 1983*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1987, p. 209-226.
- Mendel (Arthur), « Pitch in Western Music since 1500. A Re-examination » dans *Acta musicologica*, n° 50, I-II, International Musicological Society, janvier-décembre 1978, p. 1-93.
- Ménéstrier (Claude-François), *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, Guignard, 1682.
- Mersenne (Marin), *Harmonie universelle*, Paris, Cramoisy, 1636-1637.
- Métoyen (Jean-Baptiste), *Plans des tribunes et orchestre de la Musique du roi, avec les noms des sujets qui en occupent les places*, 1773, F-Vm/ms F 87.
- Meude-Monpas (Jean-Olivier de), *Dictionnaire de musique*, Paris, Knapen et fils, 1787.
- Millet (Jean), *La Belle Méthode ou l'art de bien chanter*, Lyon, Grégoire, 1666.
- Montéclair (Michel Pignolet de), *Principes de musique divisés en quatre parties*, Paris, L'Auteur, 1736.
- Naudeix (Laura) (éd.), *La première Querelle de la musique italienne, 1702-1706*, Paris, Garnier, 2018.
- Nestola (Barbara), « La professionnalisation des acteurs chantants dans le contexte de création de la première Académie d'opéra (1669-1672) » dans *Revue de musicologie*, 109/1 (2023), p. 3-28.
- Nestola (Barbara), *L'air italien sur la scène des théâtres parisiens (1687-1715). Répertoire, pratiques, interprètes*, Turnhout, Brepols, 2020.
- Nordera (Marina), « Ballet de Cour » dans Marion Kant (éd.), *The Cambridge Companion to Ballet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 19-31.
- Parfaict (Claude et François), *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, ms, [1741], F-Pn/ NAF 6532.
- Perrault (Claude), *Traité de la Musique des anciens* dans les *Essais de Physique ou Recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*, Paris, Coignard, 1680-1688, t. 2, p. 335-fin.
- Perrin (Pierre), *Ariane ou le Mariage de Bacchus*, F-Pn/ Ms. Fr. 15088.
- Perrin (Pierre), premier avant-propos à *Pomone*, cité dans *Pomone, pastorale en musique, 1671. Texte présenté, établi et annoté par Pauline Schill*, Mémoire de master 1, sous la direction de Georges Forestier, Université de Paris IV-Sorbonne, 2010-2011, annexe 1.
- Porot (Bertrand), « Les chœurs derrière le théâtre : une utilisation dramaturgique et musicale des coulisses dans l'opéra français sous le règne de Louis XIV » dans Georges Forestier et Lise Michel (dir.), *La scène et la coulisse dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, PUPS, 2011, p. 229-248.
- Prunières (Henry), *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, Laurens, 1914.
- Pure (Michel de), *Idee des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Brunet, 1668.
- Quantz (Johann Joachim), *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*, Berlin, Voss, 1752.
- Rameau (Jean-Philippe), *Code de musique pratique*, Paris, Imprimerie royale, 1760.
- Règlements pour l'Académie royale de musique. Du 1<sup>er</sup> avril 1792*, Paris, De l'Imprimerie de l'Opéra, 1792.
- Riccoboni (Antoine-François), *L'Art du théâtre*, Paris, Simon/Giffart, 1750.
- Riccoboni (Luigi), *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, Paris, Guérin, 1738.
- Robinet (Charles), *Lettres en vers*, Paris, Chenault, 1671, transcription de David Chataignier, <https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?extractCode=1931>.
- Rosow (Loïs), « Performing a Choral Dialogue by Lully » dans *Early Music* 15, n°3 (1987), p. 327
- Rousseau (Jean-Jacques), *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768.
- Rousseau (Jean-Jacques), *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, dans *Œuvres de Rousseau*, Paris, Werdet et Lequien Fils, 1826, t. 6, p. 399.
- Rousseau (Jean-Jacques), *Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale*, reproduite dans *Œuvres complètes de J. J. Rousseau, nouvelle édition avec les notes historiques et critiques de tous les commentateurs*, Paris, Armand-Aubrée, 1830, p. 384.
- Rousseau (Jean), *Méthode claire, certaine et facile*, Paris, Ballard, 1678.
- Rousseau (Jean), *Traité de la viole*, Paris, Ballard, 1687.
- Sadler (Graham), « The basse continue in Lully's Operas : Evidence Old and New » dans Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider (dir.), *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully/L'Œuvre de Lully: Études des sources*, Hildesheim, Olms, 1999, p. 382-397.
- Sadler (Graham), « The Role of the Keyboard Continuo in French Opera, 1673-1776 » dans *Early Music*, 1980, t. 8, n° 2, p. 148-157.
- Saint-Lambert (Michel de), *Les Principes du clavecin*, Paris, Ballard, 1702.

- Schmidt (Carl B.), *The librets of Jean-Baptiste Lully's tragédies lyriques*, New York, Performer's editions, 1995.
- Schneider (Herbert), *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke, von Jean-Baptiste Lully (LWV)*, Tutzing, Hans Schneider, 1981.
- Sévigné (Françoise de), *Lettres de Madame de Sévigné avec les notes de tous les commentateurs*, Paris, Firmin Didot Frères, fils et C<sup>ie</sup>, 1860.
- Sharpin (Grégoire), *Les Pages de la Musique du roi*, Maîtrise de musicologie, Paris IV-Sorbonne, 1986.
- Smith (Robert), *Continuo Realization on the Cello and Viol*, Thèse de Master, Conservatoire d'Amsterdam, février 2009.
- Tessier (André), « Les répétitions du *Triomphe de l'Amour* à Saint-Germain-en-Laye » dans *Revue musicale*, 1<sup>er</sup> février 1925, p. 123-131.
- Tessier (André), « Un document sur les répétitions du *Triomphe de l'Amour* » dans Actes du congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'histoire de l'art français, Paris, 1924, p. 874-893.
- Thompson (Shirley), « Marc-Antoine Charpentier and the Viol » dans *Early Music*, Oxford University Press, vol. 32, n°4 (Novembre 2004), p. 497-510.
- Titon du Tillet (Évrard), *Le Parnasse français*, Paris, Coignard fils, 1732.
- Vénard de La Jonchère, « Essai sur l'Opéra » dans *Théâtre lyrique de M. de La J.*, Paris, Barbou/Duchesne, Jombert, 1772.

