

ATELIER  
DE TOURCOING  
*Lyrique*



LULLY

ATYS

OPÉRA EN VERSION CONCERT AVEC DANSES

Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie

Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles

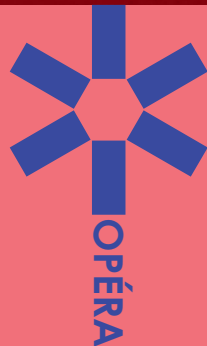
Ballet de l'Opéra Grand Avignon

Alexis Kossenko direction musicale

Victor Duclos chorégraphie

dimanche **17.03.2024** 15h30

**TOURCOING** Théâtre municipal R. Devos



# ATYS

Musique de **Jean-Baptiste LULLY** (1632-1687)  
Poème de Philippe Quinault (1635-1688)  
Tragédie en un prologue et cinq actes (création 1676)

Durée : Env. 3h30 avec entracte  
Surtitrage en français

**Alexis Kossenko** direction musicale  
**Victor Duclos** chorégraphie  
**Pierre Daubigny** lumières

Voir les biographies



## DISTRIBUTION

**Mathias Vidal**, Atys  
**Véronique Gens**, Cybèle  
**Sandrine Piau**, Sangaride  
**Tassis Christoyannis**, Célénus  
**Hasnaa Bennani**, Doris  
**Virginie Thomas**, Flore, Une divinité de fontaine  
**Éléonore Pancrazi**, Melpomène, Mélisse  
**David Witczak**, Le Temps, un Songe funeste, Le Fleuve Sangar  
**Antonin Rondepierre**, Un Zéphyr, Morphée, un Grand Dieu de fleuve  
**Adrien Fournaison\***, Idas, Phobétor  
**Carlos Porto\***, Le Sommeil, un Grand Dieu de fleuve  
**Marine Lafdal-Franc\***, Iris, une Divinité de fontaine  
**François-Olivier Jean\***, Phantase

*\*Chantent également dans le chœur*

## LES PAGES ET LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

**Fabien Armengaud** direction artistique

### LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

**Dessus** Maryna Plumet (Une Divinité de fontaine, soliste), Madeleine Prunel (Une Divinité de fontaine, soliste), Constance Palin, Esther Gutbub  
**Contre-ténors** Jérémy Ankilbeau, Alban Robert  
**Hautes-contre** José Loyola, Angelos Kydoniefs  
**Tailles** Antoine Ageorges, Colin Isoir, Marcos Almeida Costa, Louis Anderson, Julien Giner  
**Basses-tailles** Sacha Riera, Dario Jara Novoa, Brieuc de Brémond d'Ars, Emmanuel Papadopoulos

### LES PAGES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

Inès Coirier-Duet (Un Petit Dieu de ruisseau, soliste), Édouard Dumon (Un Petit Dieu de ruisseau, soliste), Timothée Brédy, Mahaut Adrian, Wandrille Egretier, Erwan Le Roux

### CHORISTES

Benoît Porcherot, Léo Fernique, Virgile Pellerin, Branislav Rakic, Thomas Lefrançois, Gabriel-Ange Brusson, Martin Barigault, Jordann Moreau, François Joron, Jonas Mordzinski

### BALLET DE L'OPÉRA GRAND AVIGNON

Lucie-Mei Chuzel, Béryl De Saint-Sauveur, Aurélie Garros, Hanae Kunimoto, Tabatha Longdoz, Marion Moreul, Arnaud Bajolle, Sylvain Bouvier, Joffray Gonzalez, Léo Khébizi, Kyril Matantsau, Ari Soto  
Emilio Calcagno, directeur de la Danse | Brigitte Claret, maîtresse de ballet

## ORCHESTRE LES AMBASSADEURS ~ LA GRANDE ÉCURIE

**Dessus de violon** Stefano Rossi, Diana Lee, Virginie Descharmes, Akane Hagihara, Nadi Perez Mayorga, David Wish

**Hautes-contre de violon** Alix Gauthier, Murielle Pfister, Laura Alexander, Juliette Shenton

**Tailles de violon** Maialen Loth, Alain Pegeot, Myriam Bulloz, Alexandre Garnier

**Quintes de violon** Philippe Couvert, Marie Saint Loubert Bié, Françoise Rojat, Hélène Couvert

**Basses de violon** Tormod Dalen\*, Elena Andreyev\*, Magdalena Probe, Nicolas Verhoeven, Claire Lamquet, Paul Poupinet

**Hautbois et basse de cromorne et flûtes** Neven Lesage, Sidonie Millot, Nathalie Petibon, Elsa Franck, Jérémie Papasergio, Anabelle Guibeaud, Krzysztof Lewandowski, Anaïs Ramage

**Clavecin** Béatrice Martin\*

**Théorbes** Etienne Galletier\*, André Henrich\*

**Viols de gambe** Salomé Gasselin\*, Ondine Lacorne-Hébrard\*

**Percussions** David Dewaste

**Régisseur d'orchestre** Jérôme Paoletti

\* *Basse Continue*

## CONSEILLERS

Julia Gros de Gasquet [Université de Sorbonne nouvelle], conseillère théâtrale (déclamation)

Lola Soulier [IReMus] membre du comité de pilotage du projet Hautbois

Achille Davy-Rigaux [IReMus] membre du comité de pilotage du projet Hautbois

Neven Lesage [CMBV] chargé de mission et membre du comité de pilotage du projet Hautbois

Benoît Dratwicki [CMBV] conseiller musicologique (interprétation et pratiques historiques)

Thomas Leconte [CMBV] conseiller musicologique (sources musicales et édition)

Nathalie Berton-Blivet [IReMus] conseillère musicologique (sources musicales et édition)

Fabien Guilloux [IReMus] conseiller musicologique (sources musicales et édition)

Loïc Chahine conseiller théâtral (dramaturgie)

**Équipe technique Atelier lyrique de Tourcoing & Les Ambassadeurs~La Grande Écurie** François Lewyllie (régie générale), Élise Herbe (coiffure), Noémie Capron (surtrirage)

**Équipe technique Théâtre municipal Raymond Devos** René Blairon, Véronique Renard, Gérald Peningue, Alexis Blairon, Jean Gossot, Julie Taverne

### Avant-concert animé par Grégory Guéant de 14h à 15h

\* *Grégory Guéant, agrégé de musique, enseigne l'histoire de la musique, l'écriture, l'analyse et la composition au Département Arts-Musique et Musicologie à l'Université de Lille.*

Coproduction et partenariat Atelier lyrique de Tourcoing | Centre de musique baroque de Versailles | Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie | Opéra Grand Avignon | Théâtre des Champs-Élysées

Partition réalisée par Nicolas Sceaux pour le Centre de musique baroque de Versailles sous la supervision de Thomas Leconte, Nathalie Berton-Blivet, Fabien Guilloux.

L'ensemble Les Ambassadeurs~La Grande Écurie est en résidence à l'Atelier Lyrique de Tourcoing dans le cadre du dispositif de « résidences croisées » du Centre de musique baroque de Versailles.

Ce programme fait l'objet d'un enregistrement discographique pour le label Alpha Classics.

Projet « En scène ! » du Centre de musique baroque de Versailles, concert réalisé avec la participation d'étudiants des conservatoires supérieurs français dans le cadre de leur partenariat de formation et d'insertion professionnelle.

A l'occasion de la production d'Atys, le CMBV fait reconstruire des copies de hautbois historiques français par les facteurs Henri Gohin, Thierry Bertrand, Olivier Clémence et Alberto Ponchio grâce au financement apporté par Monsieur Romain Durand, Grand mécène du CMBV - instruments Durand Milano.

Photos : p.3 Pierre Mignard (1691) *Sainte Cécile* - détail, p.4 Portrait J-B Lully gravure de Jean-Louis Roulet d'après Paul Mignard, 1683-1699. Gallica-BnF, p.6 Jacques Vigoureux-Duplessis - *Le Palais du Temps Décor* pour le prologue d'Atys, p.7 1684 - *La Danse* (détail) tenture des Sujets de la Fable, p.11 Gravure flûte ATYS *Le Beau Jour de la France*, almanach royal, p.15 Photo de répétition Ballets de l'opéra d'Avignon.



Résidences  
Croisées

# SYNOPSIS



**Tiré du quatrième livre des *Fastes d'Ovide*, le livret de Quinault, rédigé pour répondre au répertoire lyrique de l'époque, révèle un sujet considérablement étoffé par rapport au récit hérité de l'Antiquité. Contrairement aux opéras antérieurs de Lully, les principaux rôles ne sont plus uniquement des mortels, mais campent désormais, en partie, des divinités.**

## PROLOGUE

Dans son palais, le Temps paraît au milieu des Heures du jour et de la nuit. Avec Flore, il rend hommage à Louis XIV, tandis que Melpomène, muse de la tragédie, annonce le sujet de l'opéra. Cybèle lui a en effet demandé de retracer « dans une illustre cour » l'histoire du bel Atys (divertissement).

## ACTE I

Atys, favori du roi de Phrygie Célénus, est chargé d'ordonner une grande fête en l'honneur de Cybèle. Il partage avec sa parente Sangaride un amour secret qu'ils vont s'avouer l'un à l'autre, le jour où elle doit épouser Célénus. Les amants se plaignent de leur sort, puis la cérémonie, qu'ils ont préparée, commence (divertissement). Cybèle invite l'assistance à la suivre dans son temple où elle doit choisir un sacrificateur.

## ACTE II

Dans ce lieu sacré, Célénus, qui souhaite être nommé par la déesse, a remarqué le trouble de Sangaride. Rassuré par Atys, il apprend ensuite que celui-ci a été retenu pour être sacrificateur. Cybèle avoue à sa confidente Mélisse son choix : elle a succombé au charme du jeune Phrygien. À tous les peuples de la Terre, elle demande de le révéler (divertissement).

## ACTE III

Dans le palais qui lui est désormais réservé, Atys subit les avances de Cybèle. Durant son sommeil, les Songes agréables et funestes lui font connaître les avantages et les inconvénients, auxquels il doit s'attendre selon qu'il accepte ou refuse l'amour de la déesse (divertissement). À son réveil, celle-ci lui confirme les intentions qu'elle a laissées entrevoir pendant qu'il dormait et consent à recevoir Sangaride dans son temple.

## ACTE IV

La fille du fleuve Sangar, croyant qu'Atys s'est laissé séduire par Cybèle, décide par dépit d'épouser Célénus. Les noces sont organisées en présence de son père et d'une troupe de Fleuves, de Ruisseaux et de Divinités de fontaines (divertissement). Après avoir refusé de célébrer cette union, Atys use du pouvoir conféré par Cybèle pour appeler des Zéphirs qui l'enlèvent avec Sangaride dans les airs.

## ACTE V

Les plaintes de Célénus convainquent Cybèle de l'amour d'Atys et de Sangaride. Pour se venger, elle fait perdre la raison au jeune Phrygien et le pousse à tuer Sangaride dans une crise de folie. Quand il reprend ses esprits, il réalise son crime et de désespoir, se suicide. Prise de remords, la déesse, ne pouvant le ressusciter, le transforme en pin, auquel viennent rendre hommage les Divinités des bois et des eaux, accompagnées de Corybantes (divertissement).

# NOTE

Né à Florence en 1632 et mort à Paris en 1687, Jean-Baptiste Lully est le grand ordonnateur des spectacles de la cour de Louis XIV. Après s'être illustré pendant une vingtaine d'années dans le ballet et la comédie-ballet, secondé respectivement par Bensérade et Molière, c'est avec Philippe Quinault qu'il crée finalement la « tragédie en musique », c'est-à-dire l'opéra français. Chaque année, à compter de 1673 et jusqu'en 1687, date de la mort du compositeur, une nouvelle œuvre sera créée. Après *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674) et *Thésée* (1675), c'est *Atys* que le roi peut applaudir en 1676. L'opéra est donné sur le théâtre du château de Saint-Germain-en-Laye, où il sera repris en 1678 et 1682, à la demande expresse de Louis XIV qui l'aimait tant, qu'on le baptisera « l'Opéra du Roi ».

*Atys* est la première tragédie de Quinault et Lully où le spectaculaire cède devant la psychologie. Dans leurs trois premiers ouvrages, des tableaux contrastés, une place importante donnée au comique, à la danse et aux effets de machineries laissent peu de place au développement de l'intrigue et ne permettaient que d'esquisser des silhouettes dramatiques archétypales. Dans *Atys*, l'équilibre s'inverse : les personnages principaux sont désormais des êtres de chair et de sang, de véritables héros tragiques, dont les tourments s'entrechoquent pour créer une arche dramatique soutenue, se rapprochant du modèle racinien. L'ouvrage conserve malgré tout une pompe scénique qui contamine la musique elle-même : de grands chœurs architecturés (dont un double-chœur dans la scène finale et quatre chœurs combinés dans le prologue), des danses contrastées et une participation active d'instrumentistes costumés sur scène. Des hautbois et des cromornes interviennent ainsi dans le prologue et les deux premiers actes, et des ensembles de flûtes soutenues par la basse continue dans les trois derniers. Placés dans des gloires ou des nuées, les instrumentistes représentent tour-à-tour des Zéphires, des Songes, des Fleuves et des Nymphes des eaux. Ils sont donc, autant que les chanteurs et les danseurs, partie prenante du spectacle.

Joué très régulièrement entre 1676 et 1740 à Paris et en province, *Atys* ne fait son grand retour à la scène qu'en 1987, dans une production mise en scène par Jean-Marie Villégier et dirigée par William Christie. Celle-ci marque les esprits, au point d'être aujourd'hui considérée comme l'un des événements fondateurs du renouveau baroque, alors en plein essor. D'autres Lully suivront, particulièrement au Théâtre des Champs-Élysées dans le cadre d'une trilogie,

où *Alceste* (1991), *Armide* (1992) et *Roland* (1993) feront successivement date. Lorsque le CMBV, Alexis Kossenko et leurs partenaires, l'Atelier lyrique de Tourcoing, l'Opéra Grand Avignon et le Théâtre des Champs-Élysées, décidèrent de s'attaquer à *Atys*, c'était avec l'idée de porter un nouveau regard sur la musique, éclairé du fruit des recherches historiques, musicologiques et organologiques de ces dernières années. C'est donc un Lully inouï auquel vous êtes conviés.



Le livret de la création à Saint-Germain-en-Laye en 1676 tient lieu de clé de voûte du travail scientifique et artistique qui a été mené. Celui-ci est en effet riche d'informations, puisque tous les artistes présents sur le plateau (chanteurs solistes, choristes, danseurs et musiciens) y sont successivement détaillés (nature, nombre) et nommés. L'examen détaillé de ce document oblige à reconsidérer certaines pratiques musicales admises de longue date. Il apparaît ainsi que les instruments à vent sont uniquement des musiciens de scène, et ne sont jamais réunis aux cordes dans la fosse. Il n'y a donc pas de doublure des dessus (flûtes ou hautbois et violons) et des basses (bassons et basses de violon), comme cela se pratiquera à l'Opéra de Paris dans les années 1700. En outre, le « petit chœur » (jouant la basse continue) est presque toujours distingué du grand chœur (le tutti) : les deux entités se répondent, se complètent parfois, mais ne se superposent presque jamais. Les ensembles vocaux changent d'effectifs à chaque acte (oscillant entre une dizaine et une quarantaine de chanteurs), et incluent majoritairement des voix d'hommes (y compris des falsettistes pour le dessus) ainsi que des enfants (dont deux solistes au 4<sup>e</sup> acte).

Pour mettre en œuvre ces pratiques historiques, plusieurs chantiers ont été lancés parallèlement il y a trois ans de cela. La distribution de solistes a cherché à rassembler des artistes qui semblaient posséder le plus de caractéristiques communes avec les chanteurs de la création, puisqu'on sait exactement qui ils étaient et qu'on connaît beaucoup de leurs particularités vocales et théâtrales. Pour le chœur, il était tout naturel de faire appel aux Pages et aux Chantres du

CMBV, regroupant enfants et adultes, préparés par Fabien Armengaud, expert de ce répertoire. Concernant l'aspect instrumental, l'accent a été mis sur la recréation d'un consort de hautbois et de cromornes : en partenariat avec le Musée de la Musique, l'IreMus et un collège de spécialistes, le CMBV a lancé un grand projet organologique de restitution d'une bande d'instruments à anche double (5 dessus de hautbois, 2 tailles et une basse de cromorne), copiés à partir d'originaux conservés au Musée de la Musique. La bande ainsi constituée permet de jouer, dans le bon effectif et le bon diapason, les pièces d'*Atys* destinées aux « hautbois et cromornes » dans le prologue et les deux premiers actes. Un travail sur les anches (coupe, séchage et taille du roseau) ainsi que sur les doigtés historiques parachève ce chantier. La question de l'orchestre de fosse a aussi donné lieu à un travail spécifique. Pour les cordes, le choix a été fait de restituer strictement l'ensemble des Vingt-quatre Violons du roi (répartis en 6 dessus, 4 hautes-contre, 4 tailles, 4 quintes et 6 basses de violon), jouant avec des archets courts, typiques du XVII<sup>e</sup> siècle français. Pour la basse continue, on a rassemblé comme les sources l'indiquent 2 basses de viole, 2 basses de violon, 2 théorbes et 1 clavecin, sans aucun effet d'instrumentation (respectant ainsi les témoignages du temps), mais en proposant aux violes de jouer polyphoniquement, comme on peut imaginer qu'elles le faisaient alors (une pratique quasiment abandonnée aujourd'hui pour ce répertoire). Le travail ne s'est pas limité à la question des effectifs, des instruments ou des modes de jeu : avec les chanteurs, on a questionné le sujet de la déclamation (sans pour autant faire choix de la prononciation restituée) en s'intéressant aux aspects du débit, de l'accentuation et de l'articulation ; on a de même épuré l'ornementation, respectant en cela les sources affirmant que Lully « rejetait la moindre apparence d'agrément et de roulades » et revendiquait que son récitatif n'était « fait que pour parler » et qu'il voulait qu'il soit « tout uni ». Distribution, effectifs, instrumentarium, modes de jeu, déclamation, ornementation : chaque paramètre a ainsi été méticuleusement étudié par

des spécialistes dans le secret des bibliothèques, des archives, des ateliers de fabrication ou des salles de répétition. Après trois ans de travail, les fruits de ces recherches paraissent enfin au jour, réunis sous le geste fédérateur d'Alexis Kossenko, dont la vision artistique est toute entière pétrie de ce travail préparatoire. Cet *Atys* quitte l'ombre pour la lumière ; il est désormais le sien, et surtout... le vôtre !

*Benoit Dratwicki*  
Centre de musique baroque de Versailles



Dessin de Bérain pour *Le Temps*, création de 1676 à St-Germain-en-Laye



C'est un *Atys* résolument neuf que le Centre de musique baroque de Versailles entreprend de faire entendre avec la complicité d'Alexis Kossenko (*Les Ambassadeurs~La Grande Écurie*) et de Fabien Armengaud (*Les Pages et les Chantres du CMBV*). Une œuvre de Lully qui révélera des sonorités inouïes grâce aux recherches scientifiques et organologiques menées par les chercheurs du CMBV et leurs partenaires. Le CMBV s'est lancé dans la reconstruction de hautbois historiques, ainsi que dans une analyse de manuscrits récemment découverts.

*Atys*, tragédie en musique de Lully sur un livret de Quinault, suscite un intérêt exceptionnel de la part de Louis XIV, avant même sa création. Le roi assiste à plusieurs répétitions de l'œuvre, plus d'un mois avant sa première représentation, le 10 janvier 1676 à Saint-Germain-en-Laye. L'attachement du souverain à cet ouvrage aurait valu à *Atys* le qualificatif d'« opéra du roi ».

Son succès s'explique par la double qualité du livret – la déclaration d'amour de Sangaride à *Atys* à l'acte I compte aujourd'hui encore parmi les plus belles scènes de Quinault– et de la partition de Lully. Outre les chœurs pathétiques commentant dans le final le désespoir de Cybèle, une très grande attention est accordée à

l'expressivité des récitatifs et à une remarquable variété d'airs. Lully réserve également à Sangaride une innovation dans sa production lyrique, au premier acte : l'accompagnement de la voix par une basse obstinée, conférant à la partie instrumentale un rôle obsessionnel, psychologique, propre à évoquer la passion amoureuse de la nymphe à l'égard d'*Atys*. La somptuosité de la réalisation scénique joue sans nul doute un grand rôle dans ce succès : décors grandioses, costumes fantasques, machines et présence d'une centaine d'interprètes appelés à paraître sur scène.

Malgré un premier accueil critique, *Atys* est repris par l'Académie royale de musique jusqu'en 1753. Son succès se prolonge pendant toute la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle lors de reprises dans diverses villes de province et hors du royaume.

# ATYS, ETERNEL RECOMMENCEMENT

Depuis sa résurrection en 1987 par William Christie et Jean-Marie Villégier, *Atys* reste l'emblème du mouvement de renouveau baroque qui marqua le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle. L'engouement sans borne du public s'était mué à l'époque en fascination puis, avec l'éloignement temporel, en véritable mythe. Cette production « mythique », remontée en 2011 sous l'égide de l'Opéra-Comique, nous en dit aujourd'hui pourtant plus sur 1987 que sur 1676 ; sur la perception du baroque que sur le baroque lui-même. Et pour cause : décennie après décennie, siècle après siècle, le patrimoine musical ne cesse de se réinventer. Par essence immatériel, il reprend vie au travers d'artistes guidés par une quête de justesse d'interprétation, elle-même nourrie de la recherche musicologique et du travail pédagogique plus largement mis en œuvre dans les conservatoires, les universités, les centres de recherche et de ressources.

Cette quête de la juste interprétation se construit aussi sur les échanges internationaux, aujourd'hui si communs dans le milieu artistique, et sur la mixité des générations, à l'heure où le renouveau baroque entre dans un nouveau demi-siècle d'existence. Il est pourtant difficile, voire impossible de dire si un *Atys* sera plus juste qu'un autre ; par contre, il est évident qu'aucun *Atys* ne sera semblable au précédent : la connaissance, la pratique, le goût ne le montreront toujours qu'au miroir de son public et de ses interprètes, à une époque donnée.

Animés par un même souci d'explorer le patrimoine musical français avec rigueur et curiosité, de redécouvrir et d'expérimenter, d'envisager l'univers sonore et théâtral comme objet d'études et de spéculations, mais aussi de plaisir purement auditif et visuel aux confins de la sensualité, Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie et le Centre de musique baroque de Versailles ont symboliquement choisi *Atys* pour faire entendre le fruit de nombreuses années de recherche et de pratique. Au-delà des questions de sources, de disposition, de déclamation ou d'ornementation, c'est la question même des instruments et des voix qui sera au cœur de cette nouvelle production. La présence d'enfants, systématique dans les spectacles de la Cour au temps de Louis XIV, donnera au chœur une sonorité originale, renforcée par l'usage attesté d'ensembles vocaux de tailles différenciées selon les séquences, et non pas d'un bloc choral monolithique.

La reconstruction de hautbois et de flûtes aujourd'hui disparus, l'utilisation d'un ensemble de cordes dans les justes proportions des 24 Violons du roi et d'un continuo fourni, l'absence enfin de ce dernier dans les pages purement orchestrales, pareront la partition d'*Atys* de couleurs inouïes, y insufflant une énergie, une théâtralité et des contrastes pour l'heure encore insoupçonnables. Pas de guitare, de castagnettes, de percussions abusives, d'ornements inappropriés, et d'effets de manchettes : *Atys* sera tel qu'en lui-même, tel, du moins, que les sources nous permettent à ce jour de le comprendre et de l'interpréter ; tel qu'un restaurateur de tableau fait apparaître la couleur originelle sous les couches déposées par le temps. Charge à une nouvelle génération, d'ici vingt ou trente ans, d'apporter sa nouvelle pierre à l'édifice de la connaissance du répertoire et de son interprétation.

Benoît Dratwicky, directeur artistique au Centre de musique baroque de Versailles





# ATYS BOUFFON

## La tragédie au filtre de ses parodies

Lorsqu'Atys est créé en 1676, le genre de la parodie dramatique – qui consiste à suivre généralement pas à pas l'intrigue d'une œuvre théâtrale pour en proposer une lecture comique – n'existe pas encore, il se développera une génération plus tard. Le public se pressera désormais à la Comédie-Italienne et aux théâtres installés dans les foires parisiennes pour voir le répertoire de l'Opéra détourné, voire caricaturé, et méticuleusement critiqué par des auteurs aussi piquants qu'inspirés. Trois parodies sont ainsi créées en parallèle de la reprise d'Atys en 1726 : *Arlequin Atys* de Pontau, *La Grand-Mère amoureuse* de Fuzelier et d'Orneval et *Atys* de Piron. Trois autres sont imaginées lors de la reprise de 1738 : *Cybèle amoureuse* de Sticotti, *Atys* de Riccoboni et Romagnesi et une parodie anonyme (non destinée à être représentée). S'y ajoute un *Atys travesti* de Carolet (1736). Toutes permettent de saisir, en creux, comment Atys fut reçu par le public parisien du XVIII<sup>e</sup> siècle.

## L'INTRIGUE

Que nous disent ces textes ? D'abord, les multiples références à Quinault – parmi lesquelles nombre de citations littérales – prouvent l'admiration qu'on vouait encore au poète, dont Atys est assurément l'un des chefs-d'œuvre. Mais, si sa versification fait toujours les délices du Siècle des Lumières, quelques incohérences de l'intrigue sont soulignées. Le 2<sup>e</sup> acte paraît le plus inutile à l'action, car Cybèle aurait pu nommer son sacrificateur dès la fin de l'acte précédent. Les parodistes suggèrent donc de l'écourter : « il est inutile de vous envoyer dans mon temple pour vous dire ce que je puis vous dire ici », décrète la déesse dans *La Grand-Mère amoureuse*. Il en va de même chez Riccoboni et Romagnesi : « Monmons un prêtre tout d'un coup : / Par là nous perdons tout un acte / Et n'y perdons pas beaucoup ».

Quoique jugée ingénieuse en ce qu'elle permet un déploiement de merveilleux spectaculaire, la scène du sommeil est elle aussi égratignée : Cybèle ne peut-elle avouer ses sentiments sans faire usage de cet artifice ? « Le plaisant ambassadeur / Pour me déclarer votre ardeur ! », s'exclame le héros chez Sticotti. « Pourquoi prendre un tour si bizarre ? », renchérit celui de Riccoboni et Romagnesi. Les parodistes soulignent la longueur de ladite scène, teintée d'une musique certes envoûtante mais manquant peut-être de relief : « Madame, je crains qu'avec lui / [Le Sommeil] ne conduite aussi l'Ennui », s'inquiète Atys. « J'aime la musique... elle endort », raille celui de Pontau. On s'étonne aussi que les cris des Songes funestes ne perturbent pas le sommeil du héros : « On fera bien du fracas / Des sauts et des cris terribles / Mais ne vous réveillez pas », s'exclament-ils chez Piron. Riccoboni et Romagnesi font de leur Atys un gros dormeur ; tout juste s'interroge-t-il en se réveillant : « me suis-je levé trop matin ? » – écho au début de l'œuvre de Quinault où Idas pointe qu'Atys s'« éveille si matin ». En revanche, aucune des parodies ne signale que l'Atys de Quinault réduit à néant la scène du sommeil en affirmant à Cybèle qu'il ne croit point aux rêves.

S'il est considéré comme un passage obligé et systématiquement repris par les parodistes – plusieurs glissent là une musique originale, contrastant avec les airs « populaires » employés dans le reste de leur œuvre –, le divertissement si enlevé du 4<sup>e</sup> acte interpelle lui aussi. D'abord, on s'étonne de voir danser une cour de Fontaines, de Ruisseaux et de Fleuves : « Que tout danse / Jusques aux ruisseaux », raille Sticotti. C'est que, dans les années 1730, le ballet a pris le pas sur le chant, ce dont s'émeuvent Riccoboni et Romagnesi : « Mes chers enfants, sans l'assistance / De la danse, / Que ferions-nous ? ». Les charmantes maximes placées à cet endroit par Quinault sont également parodiées : « les petits ruisseaux font les grandes rivières » (*Riccoboni et Romagnesi*). Quelques-uns s'étonnent d'une fête si longue avant le mariage, et non après : en retardant la noce, danseurs et chanteurs permettent à Atys de venir enlever Sangaride. En conséquence de quoi, Céléus fustige : « Vous deviez avant la danse / Songer à cette union ».

Un autre moment dont les parodistes n'ont pas manqué de se saisir est celui de l'apparition de la furie Alepton au 5<sup>e</sup> acte, appelée par Cybèle pour tourmenter Atys et le rendre fou. L'occasion est trop belle et chaque auteur s'en donne à cœur joie. Dans *La Grand-Mère amoureuse*, des « apothicaires poursuivent Atys » avec leur médecine. Piron s'en souviendra dans sa parodie, où Alepton « poursuit Atys comme on poursuit Monsieur de Pourceaugnac » – ce sont justement des apothicaires qui courent derrière le héros de Molière pour lui administrer un lavement. Chez Sticotti, « un diable couvert de papier et de plumes prend Atys par la main et le fait danser ». S'il est attendu que les parodies soient drôles et

donc se saisissent de ce moment-clé de la tragédie, les auteurs cherchent peut-être aussi à ridiculiser la réalisation théâtrale de cette scène à l'Opéra. Enfin, Carolet choisit un tout autre stratagème : c'est un chien qui « communique la rage » à Atys en le mordant.

La triste fin de l'opéra attire quelques commentaires. Jusqu'alors, tous les ouvrages de Quinault et Lully s'achevaient par des réjouissances. Ce sera encore le cas avec tous les opéras suivants, à l'exception d'*Armide* et – dans une moindre mesure – de *Roland* (mais les parodies de cet opéra ne manquent pas de signaler l'ineptie que constitue, selon elles, le 5<sup>e</sup> acte marquant le retour à la raison du héros). Ici, on s'étonne que la toute-puissante Cybèle ne puisse pas simplement redonner le jour à Sangaride et à Atys, en leur pardonnant leur amour. Pontau estime que « cet endroit devient trop sérieux » ; dans *La Grand-Mère amoureuse*, on trouve que le rôle d'Atys « agit froidement » et qu'il convient d'égayer la conclusion. C'est ce que font presque tous les parodistes, profitant de la métamorphose du héros et de sa castration dans l'un des mythes originels. Dans *La Grand-Mère amoureuse*, Cybèle change Sangaride en poule et Atys en chapon, un poulet castré. Piron fait aussi allusion à cette opération lorsque le héros est décrit « amoureux comme un matou — Quand il a passé par les mains du chaudronnier » (à l'époque chargé de stériliser les chats). La parodie anonyme joue sur un autre registre et voit dans la transformation d'Atys un symbole sexuel, puisqu'il se dresse désormais, « droit comme un pin », pour contenter le désir de Cybèle. La déesse faisant pousser un arbre suggère aussi une autre métaphore évidente pour les auteurs du temps, celle du jardinage, souvent grivoise. Carolet, particulièrement, fait d'Atys le jardinier de Cybèle, recruté pour entretenir son petit jardinet, le rafraîchir, l'arroser et le bêcher. Enfin, d'autres pistes sont exploitées, comme le fait Sticotti qui estime que le plus grand des châtiments pour punir le couple d'amants est tout simplement... de les marier. Ainsi, affirme-t-il, « Cybèle sera / Plus cruelle qu'à l'Opéra ».

Plus encore que le livret, la musique est épargnée par la critique, preuve du respect qu'on a encore pour Lully au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, alors que la querelle des lullistes et des ramistes fait rage. On apprécie beaucoup l'air « Écoutons les oiseaux de ces bois d'alentours... » que chante Sangaride à son entrée : il est repris par presque tous les parodistes. Certes, il est parfois question de « moineaux » au lieu d'« oiseaux », ceux-ci étant une métaphore d'un grand appétit sexuel. Mais la séquence est incontestablement un tube, tout comme un autre air de Sangaride, « Quand le péril est agréable... », qui deviendra lui-même un vaudeville et contaminera les futures parodies.

## LES PERSONNAGES

### *Amours tragiques... ou cousinade ?*

Plusieurs auteurs insistent sur le fait qu'Atys et Sangaride sont cousins, ce qui semble estomper la pureté de leurs amours : « Oui ce cousin est sûrement / L'amant / De cette cousine », raille-t-on, tandis qu'Atys prend soin de préciser n'être cousin qu'« à la mode de Bretagne » (éloigné) dans *La Grand-Mère amoureuse*. Est-ce cette proximité qui rend leurs sentiments plus coupables ? Toujours est-il qu'on souligne leur incapacité à se déclarer : « parlez plus clairement, vous ne faites que tourner autour du pot », leur reproche Fuzelier et d'Orneval, Riccoboni et Romagnesi moquant que leurs aveux soient – chez Quinault – étalés en plusieurs séquences : « nous pourrons finir l'entretien / dans l'autre scène », décident ainsi les amoureux.

### SANGARIDE

#### *Une princesse presque parfaite ?*

Un fait est à souligner : aucune parodie ne discrédite franchement le rôle de Sangaride. Celui-ci n'est jamais attaqué, ridiculisé ou même seulement commenté. Serait-elle la parfaite princesse de tragédie ? Tout au plus lui reproche-t-on – ainsi qu'à son amant – la véhémence de certains échanges. Dans *La Grand-Mère amoureuse*, leur dispute au 4<sup>e</sup> acte est jugée disproportionnée : « voilà bien du carillon pour rien » ! Sticotti, mais surtout Carolet, caricaturent aussi leurs échanges : « c'est vous ! [...] c'est vous ! » devient « c'est toi — C'est toi-même — Oh c'est toi — Et moi je te dis que c'est toi », non sans que leur duo d'amour soit ensuite parodié : « un petit duo va nous raccommoier ensemble, c'est ainsi que les amants se réconcilient à l'Opéra ». Cet épisode incontournable est également mis en avant par Pontau qui affirme : « Il faut un serment », allusion au « Je jure, je promets », que Sticotti détourne par des « Jurons ! » répétés, devenant finalement des « Ne jurons jamais » !

### ATYS

#### *Un benêt hyperactif*

Atys se voit reprocher son agitation en scène : on remarque qu'il « ne fait qu'aller et venir » dans les premières scènes. On le trouve en général trop spontané, irréfléchi et même benêt : pourquoi

attendre qu'il soit trop tard pour avouer à Sangaride qu'il l'aime ? « En effet, je suis ridicule », admet-il dans la parodie de Sticotti. Mais la plupart des auteurs vont plus loin, et présentent le héros comme sans morale : « oui l'opéra qui si bien pense / d'être généreux nous dispense », affirme Atys dans *La Grand-Mère amoureuse*, reconnaissant lui-même avoir un « cœur perfide et traître » qui « lâchement trompera » Célénus, pourtant son « bienfaiteur » et « maître ». Sticotti lui fait même chanter pour morale de la fable qu'« un peu de tricherie / Dans la vie / Est toujours de saison ». Enfin, Riccoboni et Romagnesi vont jusqu'à affirmer que « jamais malhonnête homme / Ne fut un plus grand chien ».

## CYBÈLE

### *Une vieille nymphomane sans vergogne*

Le titre même de *La Grand-Mère amoureuse* donne le ton : tous les auteurs font de Cybèle une vieille femme agitée par une passion qui ne sied guère à son âge ni à son rang. Piron reprend la musique de l'opéra en y remplaçant le nom de Cybèle : « Allons, allons, accourez tous, / La vieille va descendre », clament en chœur les personnages de sa pièce. Certes, Cybèle chante « d'un ton de vieille » chez Fuzelier et d'Orneval, certes Carolet la traite de « vieux parchemin ridé » mais, « quoique vieille », la déesse est persuadée que sa « beauté décrépite » va tout de même « rendre amoureux » le fringuant Atys. Elle se trompe : c'est un vrai dilemme pour lui. « Aimer une vieille ou crever ! », telle est la question... Cybèle a beau le mettre en garde en affirmant : « les vieilles sont plus malignes que tu ne penses » ; Atys n'en a cure.

Pourquoi donc faire de Cybèle une femme âgée ? D'abord, parce que c'est la mythologie qui le dicte : elle est « la grand-mère » des dieux, rappelle Carolet. En effet, Cybèle est une divinité d'origine phrygienne, adoptée par les Grecs puis les Romains, personnifiant la nature sauvage et présentée comme la Magna Mater, c'est-à-dire la « grande déesse », la « déesse mère » ou encore la « mère des dieux ». En faire non pas leur mère mais leur grand-mère, c'est bien sûr exagérer son âge, mais c'est aussi s'assurer le ressort comique de la vecchia (la vieille), un emploi très goûté dans les intrigues théâtrales comiques. Laide et hors d'âge mais volontiers coquette malgré ses charmes surannés, « la vieille » s'abuse sur ses appas, tentant le tout pour le tout puisque le temps lui est compté. Seul le plaisir compte désormais. N'assure-t-elle pas, chez Quinault, que « trop d'égalité rend l'amour sans appas » ? Et que fait une vieille femme lorsqu'elle ne peut plus plaire ? Elle paie, tout simplement. C'est à quoi se voit réduite la déesse chez Fuzelier et d'Orneval : « De Cybèle qui t'aime / Si tu veux des écus », monnaie-t-elle en désespoir de cause. Elle est aussi « riche » que « tendre » chez Carolet ; c'est ce qui lui permet d'offrir une baguette à Atys, dans la parodie de Piron, couvrant son sacrificateur de cadeaux comme un gigolo.

Mais moquer l'âge de Cybèle c'est peut-être aussi égratigner la fraîcheur de certaines de ses interprètes. Rappelons que Mlle Saint-Christophe, qui créa le rôle en 1676, avait alors plus de cinquante ans, ce qui était sans exemple pour une actrice ou une chanteuse de cette période. En 1738, Marie Antier, qui chantait alors le rôle, arrivait aussi au terme d'une longue carrière, entamée en 1711. Si sa voix étonnait encore en 1738, sa santé s'altéra soudainement l'année suivante ; en 1741, la chanteuse dut se retirer tout à fait.

## CÉLÉNUS

### *Un vieux cocu benêt*

Chez Quinault, Célénus est roi de Phrygie, bienveillant avec Atys et sincèrement épris de Sangaride. Il est tout sauf méchant. Comme l'Oreste d'*Andromaque*, il se retrouve, par amour et malgré lui, embarqué dans une sordide histoire qui le dépasse. Il n'en faut pas plus pour que les parodistes le dégradent au rang de faible, l'affublant au passage d'un âge certain, synonyme d'impuissance, peut-être aussi pour en faire le double masculin de Cybèle, soulignant en creux le tempérament fougueux de cette dernière : un vieux roi libidineux qui n'en peut plus, appareillé à une déesse hors d'âge brûlant de désir charnel. Voilà un duo à faire trembler... de rire. Piron fait ce Célénus « un vieux pénéard », un « barbon ». C'est un cocu de comédie idéal – il a des « cornes à la tête » selon Carolet –, qui se montre bien accommodant avec sa promise et son amant, n'hésitant pas à les laisser seuls en tête-à-tête pour se conter fleurette : « Je vais chercher vos parents. / Il serait de la décence / De leur envoyer mes gens, / Mais enfin si je demeure, / J'embarasse mon ami, / Il vaut mieux que de bonne heure / Je sois comode mari » (Riccoboni et Romagnesi). Sa faiblesse se signale encore dans les dernières scènes, puisqu'il n'a pas même le courage de chapitrer ouvertement Cybèle après qu'elle a fait assassiner Sangaride : « Il ne fallait pas la laisser tuer tout à fait », se borne-t-il à lui reprocher en voyant le corps inerte de celle qu'il aime. Riccoboni et Romagnesi ont pitié du personnage et reconnaissent au final son élégance : « J'en agis assurément / Avec politesse, / Convenez que c'est à tort / Que je passe pour un butor / Dans toute la pièce », lui font-ils dire.

## D'ENCOMBRANTS CONFIDENTS

Confidentes et confidents sont des utilités qu'on juge indispensables dans les tragédies au XVII<sup>e</sup> siècle. Recueillant les secrets de leurs maîtres, cherchant à les reconforter ou à les pousser aux aveux, ils n'ont pourtant qu'un rôle borné. Les critiques pleuvent en général sur leurs têtes, dans le cas d'*Atys* comme dans d'autres pièces. Pourtant, Doris et Idas ont ici quelques belles scènes. Les parodistes soulignent toutefois les incohérences de leurs apparitions et disparitions. Avant les aveux d'*Atys* et Sangaride, la Doris de Pontau déclare, en aparté, « Je m'écarte prudemment ; un tiers gâterait cette scène ». Dans la même séquence, celle de Sticotti assume plus franchement de se retirer : « Je suis votre humble servante / Car vous n'avez pas je crois / Maintenant besoin de moi ». Mélisse, confidente de Cybèle, a moins d'interactions avec les principaux personnages et se limite à accompagner la déesse. Chez Pontau, Cybèle lui dit sans façon : « Je te fais la confidente de mes amours seulement pour l'intelligence du sujet, car je ne compte tirer aucun service de toi par la suite. » Carolet supprime même purement et simplement le personnage, tandis que, dans la parodie anonyme, Mélisse s'étonne : « Que ne vous servez-vous de moi ? / C'est là mon véritable emploi ». Ces personnages subalternes sont rejetés par les principaux rôles, dont l'un s'exclame, au début du 3<sup>e</sup> acte de la parodie de Riccoboni et Romagnesi : « si quelqu'un se présente / confident ou suivante / ... / qu'on dise là-bas / Que je n'y suis pas ». Les chœurs et les ballets ne sont guère mieux traités : dans *La Grand-Mère amoureuse*, Cybèle exhorte : « Allons, Messieurs les Phrygiens, complimentez au plus vite mon grand sacrificateur et décampez tous. J'ai deux mots à dire à ma confidente ». À la fin de la parodie, la déesse s'agace : « Que vienne faire ici mes prêtresses et les Phrygiens sans que je les y appelle ? ». Ce à quoi un Phrygien lui répond factuellement : « Nous venons chanter les chœurs »... « Voilà des témoins que je n'avais pas mandés ici », soupire la déesse, décidée à les chasser.

Relu au miroir de ses parodies, *Atys* amuse, certes, mais révèle surtout ses incroyables qualités, tant théâtrales que musicales. Pour la première fois dans l'histoire de l'opéra français, une véritable tragédie est mise en musique. Elle y perd peu en efficacité : elle y gagne beaucoup en expressivité. C'est, en creux, ce que nous disent tous les parodistes.

Loïc Chahine et Benoit Dratwicki Centre de musique baroque de Versailles

Pour aller plus loin : Françoise RUBELLIN, *Atys burlesque. Parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne 1726-1738*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2011.



# LES HAUTOIS D'ATYS

Avant l'invention de l'opéra par Lully, les instrumentistes ne formaient pas un orchestre, mais intervenaient en bandes constituées et faisaient partie intégrante de la dramaturgie visuelle des spectacles de cour, donnés dans de vastes galeries. On mêlait alors aux violons « les flageolets, les flûtes, les musettes, les hautbois et les cromornes », et on les faisait paraître « vêtus en tritons, en sirènes, en faunes, en satyres, en maures, en nymphes et en bergers ». Les musiciens entraînent et sortaient en procession avec les chanteurs et les danseurs, ou pouvaient prendre place dans des chars mobiles et sur des gradins. (fig. 1) Avec l'invention de la comédie-ballet puis de la tragédie lyrique, une partie des instrumentistes est regroupée en fosse, devant la scène, pour constituer un véritable « orchestre » : ce sont les cordes et le continuo. Les instruments à vent – flûtes, hautbois, cromornes, bassons et trompettes – continuent à être partie prenante du spectacle, paraissant sur le plateau en costumes, le plus souvent dans une ou deux pièces à chaque acte au maximum. C'est plus tard seulement que les vents gagnent progressivement la fosse et sont utilisés plus régulièrement, doublant le dessus et la basse des cordes pour de longues séquences.



Hautbois d'Atys par le Centre de musique baroque de Versailles

En 1676, *Atys* fait encore appel à des ensembles de vent, notamment des flûtes, mais aussi des anches doubles. Au 2<sup>e</sup> acte, huit Zéphirs jouent un air mêlant hautbois et cromornes : l'esprit du consort de la Renaissance semble encore vivace. Quoique bref, cet Air des Zéphirs était une occasion unique, pour le CMBV et ses partenaires, de reconstruire un ensemble de hautbois adéquat pour interpréter les tragédies lyriques de Lully. C'est ainsi qu'est né le projet des « Hautbois d'Atys ».

À l'époque de Louis XIV, le hautbois est une nouveauté très appréciée : « de la manière dont on en joue maintenant chez le roi et à Paris, il y aurait peu de chose à en désirer », commente Michel de Pure en 1668. C'est que des modifications structurelles ont été apportées à l'instrument, dans une temporalité correspondant à celle de la carrière de Lully à la cour ; Michel de La Barre assure que l'élévation du Surintendant « 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 ».

À l'époque de la création des premiers opéras de Lully, les hautbois sont souvent mentionnés en compagnie des cromornes ; les deux termes désignent en réalité la même famille instrumentale. La basse de cromorne (instrument de plus de 2 mètres de long) était donc la « basse du hautbois » jusque dans les années 1680, avant d'être remplacée par le basson, plus maniable. *Atys* (1676) serait une des dernières œuvres dans lesquelles Lully fait appel à un consort d'anche double complet. Si la musique est écrite à quatre parties, le livret distingue 5 musiciens jouant des hautbois et 3 jouant des cromornes. Les recherches de Geoffrey Burgess ont démontré la probabilité d'un groupe atypique formé de 5 hautbois jouant le dessus, 1 taille de cromorne jouant la haute-contre, 1 taille de cromorne jouant la taille, et 1 basse de cromorne jouant la basse.

La reconstruction de cet ensemble instrumental a réuni le CMBV, l'IReMus et le Musée de la musique-Philharmonie de Paris. Des instruments originaux proches de la première génération du hautbois baroque ont été identifiés dans les collections du Musée et copiés d'abord à l'identique, pour obtenir des « instruments-témoins ». Parallèlement, la prise de mesures numériques (tomophotographies) a permis la réalisation d'impressions numériques 3-D en résine des deux dessus de hautbois. Forts des comparaisons ainsi rendues possibles, commande a été passée à quatre facteurs de hautbois (Henri Gohin, Thierry Bertrand, Olivier Clémence et Alberto Ponchio) d'instruments conformes aux originaux mais adaptés pour être jouables au diapason usuel de 392 Hz. Conjointement à cette reconstruction, une étude sur les anches historiques a été menée (incluant la récolte, et le grattage séchage du roseau selon les techniques anciennes), ainsi qu'un travail sur les doigtés en accord avec les sources historiques.

La reconstruction des « Hautbois d'Atys » est un projet soutenu par Monsieur Romain Durand, Grand mécène du CMBV – instruments Durand Milanolo.

Benoît Dratwicki et Neven Lesage, Centre de musique baroque de Versailles



# NOTE CHORÉGRAPHIQUE

## ATYS : DIVINE MORTALITE, HUMAINE DIVINITE | UNE DUALITE CONSTANTE

Notre histoire dépeint un quotidien. Celui de la Cour, celui des dieux, demi-dieux et mortels. Un quotidien avec ses protocoles mais aussi son lot de tourments et d'affects. L'intrigue écarte un manichéisme de conte de fée et revêt des aspects complexes : la condition de bonheur et de choix ne va pas de soi. Bien que dieu, on peut connaître la peine et souhaiter les tourments d'amour des mortels; Bien que se précipitant dans la mort, on peut être élu des dieux et devenir éternel.

Atys n'est pas une tragédie ballet, cependant cette tragédie lyrique invite régulièrement la danse. L'opéra alterne longs récits en petit comité et grandes scènes de groupe. La danse accompagne le nombre et revêt alors plusieurs natures : la célébration d'une fête ritualisée, le geste divin qui ensorcelle, ou encore la métamorphose, le changement d'état de mortel à l'immortalité divine.

Ces fonctions oscillent, tout comme nos personnages, entre humanité et divinité.

Ces fonctions viennent directement questionner l'essence du spectacle, l'essence de « ce qui fait théâtre ».

Comment le spectateur vient voir et entendre l'acte divin de l'artiste au plateau ?

Comment les artistes, incarnant des dieux et leur cohorte, n'en sont pas moins mortels ?

Comment chacun de nous peut toucher une part de mystérieux en s'émerveillant, en se laissant émerveiller, en créant le merveilleux ?

Avec une version concert, nous convoquons un protocole : vestimentaire, spatial, comportemental.

Pas de mise en scène, un temps dévolu à la musique. Ces codes organisent le moment divin. En quelque sorte, le quotidien de la Cour que nous avons décrit plus haut.

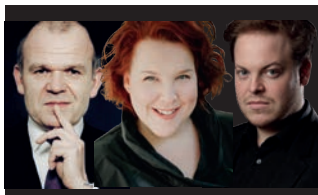
Avec notre version concert ballet, nous respecterons le protocole du concert tout en s'en jouant et en le menant plus loin. La danse s'appuie sur la narration. Elle est le prolongement d'une humanité triviale aussi bien que d'une divinité conventionnelle. Elle se joue de la frontière ténue entre profane et sacré par la métamorphose et la dualité constante : Divine mortalité, humaine divinité.

Victor Duclos - Chorégraphe

# TOURCOING

## NOS PROCHAINS RENDEZ-VOUS

### MARS 2024



#### Concert

##### MAHLER, LE CHANT DE LA TERRE

Les Siècles

Marie-Nicole Lemieux contralto

Andrew Staples ténor

François-Xavier Roth direction

**Samedi 23 mars 2024 – 18h**

**TOURCOING, Théâtre municipal Raymond Devos**



#### Récital

##### FLÛTE ET SOUPIRS

Jenny Daviet soprano

Musiciens des Siècles

**Dimanche 24 mars 2024 – 18h30**

**TOURCOING, MUba Eugène Leroy**

**COMPLET**

Liste d'attente au

03.20.70.66.66 ou par mail

Dans le cadre de l'exposition du MUba Eugène Leroy Tourcoing, autour du paysage impressionniste en partenariat avec le Musée d'Orsay du 16 mars au 24 juin 2024. Exposition accessible gratuitement dès 17h pour les détenteurs d'un billet pour le récital.

### AVRIL 2024



#### Récital

##### PARIS AT NIGHT

La Symphonie de Poche

Marie Perbost soprano

Nicolas Simon direction

**Jedi 4 avril 2024 – 20h**

**TOURCOING, Auditorium Albert Roussel du Conservatoire**



#### Concert

##### MOZART, REQUIEM

Version de chambre, arrangement Félix Roth

Musiciens des Siècles

Chœur de Radio France

Lionel Sow direction (directeur musical du Chœur de Radio France)

**Vendredi 12 avril 2024 – 20h**

**TOURCOING, Église Saint-Christophe**

**Samedi 13 avril 2024 – 17h**

**ABBAYE DE VAUCELLES – Rue des vignes**

L'Atelier Lyrique de Tourcoing est une association dirigée par François-Xavier Roth et subventionnée par la Ville de Tourcoing, la Région Hauts-de-France, le Conseil Départemental du Nord et le Ministère de la Culture / DRAC Hauts-de-France.

+33 (0)3 20 70 66 66 | [atelierlyriquedetourcoing.fr](http://atelierlyriquedetourcoing.fr)



Tourcoing



Centre national de la musique

Fondation

