

## *Un rêve noir habité par un soleil*

Le livret d'*Atys* est peut-être le meilleur de ceux que Quinault a écrits pour Lully. C'était bien l'avis de Louis XIV, qui en a ordonné de nombreuses reprises, jusqu'à la fin de son règne. Cette tragédie lyrique est à la fois, dans son genre, accomplissement et exception. Et c'est précisément dans son caractère exceptionnel qu'elle parvient à l'accomplissement : ses différentes composantes, drame, danses, machines, mélange de styles et scènes chorales concourent à sa profonde unité.

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

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

La métrique de Quinault s'apparente à celle que Corneille avait essayée dans *Agésilas* ou *Psyché*. En Quinault, tantôt c'est le dramaturge qui guide le poète et lui insufflé une clarté, une fermeté d'expression, un bonheur d'affirmation extraordinaire, tantôt c'est le versificateur qui cède au goût dominant et glisse à la fadaise galante. À Corneille, Quinault emprunte aussi une habitude qui remonte aux origines de la tragédie française et même de la tragédie antique : il truffe son texte d'un grand nombre de maximes ou sentences morales. On n'adorait rien tant, à cette époque, que les « applications ». À la différence des maximes de Corneille, qui se carrent dans les douze syllabes de l'alexandrin, celles de Quinault s'étendent sur plusieurs vers. Ce sont les maximes, souvent, qui fournissent la matière des *airs*. Dans *Atys*, la musique qui soutient les maximes est la plus facilement mémorisable, c'est celle que l'on peut chanter à la sortie.

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

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

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

Les mouvements codés définis par les gravures et les traités ne sont rien si l'on oublie ou si l'on néglige ce principe. J'ai d'ailleurs peine à croire que ce code ait été aussi univoque qu'on veut bien nous le dire aujourd'hui. Les grands tragédiens, au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, se sont fait remarquer par leur singularité plus que par leur faculté à entrer dans le moule. Ils ont marqué leur temps par le caractère exceptionnel, inattendu, de leurs interprétations vocales et gestuelles. La scène classique n'était pas homogène. On y supportait une diversité impensable aujourd'hui, un monstrueux collage de styles. N'oublions pas que les acteurs qui ont procédé, par exemple, à une réforme du costume ont agi en solitaires, et que Lekain est apparu en costume « à l'antique » au milieu d'une troupe qui n'avait pas changé ses habitudes vestimentaires. Quand Mademoiselle Duclos inventait de courir sur scène, elle faisait se retourner toutes les têtes, y compris celles de ses partenaires. Il est probable que les divertissements de cour, et par là même la tragédie lyrique, se présentaient de façon plus cohérente. La danse, bien sûr, aidait à cette unification et à cette codification du geste. Les corps qui habitaient le plateau, peut-être munis d'un code comparable à celui que l'on appelle aujourd'hui gestic baroque, étaient entraînés à la danse, à l'escrime, au cheval, rompus aux exercices quotidiens d'une vie très différente de la vie actuelle. Les mouvements du tragédien n'étaient pas le résultat d'un mois de répétition, d'un stage ou deux, mais le *naturel* engendré par tout un mode de vie et de pensée.

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

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

À la première lecture du texte de Quinault, on se dit que cette histoire relève d'une morale qui est la nôtre, que les lieux communs qu'il véhicule ont traversé le temps. « Il faut parfois, pour devenir heureux / Qu'il en coûte un peu d'innocence » (acte III, scène I). Ce dont nous ne nous rendons pas compte, c'est qu'au déclin de Corneille, une telle pensée devait avoir une autre portée qu'aujourd'hui, grincer autrement fort. Si l'on fait le voyage

d'*Atys*, on découvre une œuvre très méchante, un XVII<sup>e</sup> très sinistre, des personnages très souffrants. Des « héros » affaiblis, domptés par le Prince, maladivement fixés au seul « devoir » de lui plaire. C'est cette image-là qu'il faut se forger, comme un cauchemar, pour y voyager ! Lully accentue cette dimension cauchemardesque. Sa musique est extraordinairement triste et noire.

*Atys* annonce la fin de Louis XIV. C'est comme l'enterrement du début du règne, qui n'est lui-même que la progressive mise à l'écart du début du siècle. L'ouvrage est conçu trois ans après la mort de Molière, à la veille du silence de Racine, au lendemain des grandes années de Corneille, au moment où la loi des genres va prendre le pas sur l'éclosion des œuvres. Il décrit très douloureusement cette atmosphère lourde, étouffante, obéissante. Ce que raconte fort bien Quinault, c'est le crépuscule de l'aristocratie, la décrépitude de Corneille. La fin d'un temps, qui avait été le temps des génies ; l'avènement d'un autre temps : le temps des grandes institutions et des pompes funèbres. *Atys* n'est qu'un grand cérémonial funéraire, dans lequel la tragédie tend à remonter à sa source religieuse, à se ritualiser, à s'oublier en tant que théâtre pour verser dans la célébration commémorative. Il est très frappant que le prologue annonce une commémoration (« La puissante Cybèle / Pour honorer *Atys* qu'elle a privé du jour / Veut que je renouvelle / Dans une illustre Cour / Le souvenir de son amour »). Tout est donné comme ayant déjà eu lieu. Cybèle, le personnage central, excède le caractère dramatique. C'est une déesse qui connaît déjà son histoire, qui la revit éternellement, sans jamais pouvoir la vivre.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jean-Marie Villégier  
Janvier 1987