

Lecture philologique d'un exemplaire des représentations d'Amadis de Lully en 1759 (Paris, Bibliothèque de l'Opéra, A16b)

Bertrand Porot

Université de Reims, CERHIC et PLM Paris-IV Sorbonne
bertrand.porot@gmail.com

§ L'exemplaire d'*Amadis* de Lully, conservé à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris sous la cote A16b, a servi pour les représentations de la reprise de l'opéra en 1759. Il s'agit d'un objet hybride, foisonnant et complexe, qui évoque la genèse du spectacle procédant par étapes au gré des répétitions et des représentations, témoignage de la vie de l'Opéra au milieu du XVIII^e siècle. La partition nous livre la manière dont on envisageait la reprise d'un opéra du répertoire à cette époque : les remaniements procèdent d'une démarche fondée sur le concept de progrès artistique et sur l'évolution du goût musical.

L'examen philologique permet aussi de montrer les rôles joués par les personnalités chargées des reprises : les adaptateurs, Rebel et Francœur qui coupent, ajoutent, réorchestrent et réécrivent des parties importantes de l'œuvre ; le chef d'orchestre qui a en charge l'interprétation et la direction pour les répétitions et les représentations, enfin les interprètes, instrumentistes et chanteurs dont nous pouvons approcher les choix musicaux, notamment à travers l'interprétation du récitatif très différente de celle du temps de Lully.

§ A copy of *Amadis* by Lully stays on the shelves of the Opéra de Paris library under the reference A16b. In 1759, at the moment of the resumption of that piece, this copy was used to perform. This shows perfectly what opera life was like in the middle of the 18th century. The score also says how a revival of an opera of the repertoire was considered at that date: all the changes are based upon a conception of the progress in art, taking into account the evolution of the taste for music.

Thanks to a philological study of the score, it is possible to show how the people in charge of the revivals were working. We do discover how, Rebel and Francœur, the adapters, are cutting, adding, rewriting important parts of the work, how the conductor practises for the rehearsals and the performances of which he is in charge. Then we come very close to the musical choices of the singers and of the musicians, essentially through the conception of the recitative that is very different of what was in use at the time of Lully.

Introduction

Les opéras de Lully se sont maintenus au répertoire de l'Académie Royale de musique tout au long du XVIIIe siècle: ils ont contribué à la permanence et à la propagation d'un certain modèle français. Toutefois, plus on avance dans le siècle, plus la musique de Lully est remaniée afin d'être mise au goût du jour,¹ comme en témoignent bien des partitions utilisées pour les reprises. On trouve ainsi à la bibliothèque de l'Opéra des exemplaires des représentations qui comportent de nombreuses annotations et des rajouts attestant de ces réajustements. C'est le cas d'un exemplaire d'*Amadis* conservé sous la cote A16b (LULLY A16b).² Herbert Schneider l'a déjà mentionné dans son ouvrage *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Regime*, et l'a authentifié comme la partition qui a servi à la reprise de l'opéra en 1759 (SCHNEIDER 1982, pp. 96-99). Mais son étude restait générale et il manquait un examen plus détaillé sur le plan philologique et musical. Celui-ci, en effet, est susceptible de nous renseigner non seulement sur la restitution d'une partition au XVIIIe siècle, mais aussi sur la réception de Lully et sur le goût musical de l'époque. En bref, l'exemplaire A16b laisse entrevoir la manière dont on entendait *Amadis* au milieu du XVIIIe siècle. Toutefois, en raison de sa richesse et de sa complexité, son étude fouillée dépasserait le cadre de cet article: nous nous centrerons donc sur certains de ses aspects les plus significatifs. Après une analyse philologique, nous présenterons deux éléments importants de l'exemplaire: les transformations dramaturgiques et l'interprétation.

L'opéra d'*Amadis*, appelé aussi *Amadis de Gaule*, sur un livret de Philippe Quinault et une musique de Lully, a été créé à l'Opéra de Paris le 18 janvier 1684.³ Le sujet est tiré de la littérature romanesque si à la mode au XVIIe siècle: il provient d'un roman espagnol de Montalvo, *Amadis de Gaule* (ca 1470), qui a été adapté en France par Herberay des Essarts à partir de 1540 (GIRDELSTONE 1972, p. 98). *Amadis* fait donc partie de la dernière trilogie de Quinault et Lully, avec *Roland* (1685) et *Armide* (1686), où le merveilleux chrétien remplace le merveilleux mythologique.

L'opéra est apprécié, malgré des critiques sur son livret,⁴ et jouit de huit reprises à Paris, à l'Académie Royale de Musique, entre 1687 et 1771.⁵ Des vedettes de la scène ont pu s'y produire comme Pierre Jélyotte (1740) ou

¹ Sur ce sujet voir les ouvrages suivants: ANTHONY 1981, ch. 9 et 10, COWART 1981, ch. 3-5, SCHNEIDER 1982, ROSOW 1981, 1987 et l'étude récente de DENÉCHEAU 2009.

² Pour plus de clarté, nous renverrons à cet exemplaire sous les termes seuls d'A16b.

³ Il ne fut pas créé à la cour en raison du décès de la reine. Il le fut toutefois un an après, en mars 1685, mais sans décors ni costumes.

⁴ Notamment dans la critique du *Mercur* pour la reprise de 1759 qui reproche des défauts dans le premier acte et juge le cinquième «superflu et sans aucun intérêt» (*Le Mercur* déc. 1759, p. 182). C'est surtout la poésie de Quinault qui est appréciée.

⁵ En 1687, 1701, 1708, 1718, 1731, 1740, 1759 et 1771.

encore Catherine Le Maure (1731 et 1740), adulée du public. Pour la reprise de 1759, un long compte-rendu publié à l'occasion par *Le Mercure* (*Le Mercure* déc. 1759, pp. 182-188) montre que l'œuvre connaît le succès, plutôt en raison de sa scénographie et de son interprétation que pour ses qualités intrinsèques. Ainsi les chanteurs comme Marie-Jeanne Chevalier (Arcabonne), Marie-Jeanne Lemièrre (Corisande) et Henry Larrivée (Florestan) ont-ils été remarqués. Le rôle de l'héroïne principale, Oriane, aurait dû être tenu par la célèbre Sophie Arnould, mais cette dernière y a renoncé en raison de sa fragilité physique et d'une «indisposition accidentelle» (*Le Mercure*, déc. 1759, p. 187).⁶ Elle fut remplacée d'abord par la demoiselle Dubois puis par Marie-Jeanne Lemièrre. Comme dans toute représentation du XVIIIe siècle, les danseurs sont aussi à l'honneur, en particulier les deux Vestris: Thérèse Vestris «a fait la plus vive impression dans l'enchantement d'Amadis. M. [Gaëtan] Vestris s'est surpassé dans une chaconne au cinquième acte» (*Le Mercure* déc. 1759, p. 188).

Lors de la dernière reprise en 1771, l'auteur des *Mémoires secrets* note encore le goût pour cet opéra, pourtant vieux de près d'un siècle: «L'opéra d'*Amadis de Gaule* [...] a attiré un monde prodigieux. C'est un des plus beaux de Quinault pour la composition et le spectacle, et de ce côté-là l'admiration ne s'est pas affaiblie» (BACHAUMONT 1777-1789, t. 6, p. 49, 28 nov. 1771).

Toutefois, comme nous l'avons souligné, cette admiration connaît des limites: de nombreuses retouches sont réalisées pour mieux correspondre aux attentes du public du milieu du XVIIIe siècle. Les reprises, en effet, obéissent à un système assez organisé où se reconnaissent différentes responsabilités depuis l'adaptation jusqu'à la direction et à l'interprétation de l'œuvre (ROSOW 1987, pp. 296 et sq.). Elles s'appuient sur des matériels musicaux variés – exemplaire du chef d'orchestre, parties séparées, etc. – qui nous livrent, lorsqu'ils sont conservés, des renseignements précieux sur la vie de l'institution et la pratique des musiciens.

L'exemplaire A16b: un objet composite.

Pour les représentations, on se sert le plus souvent d'un exemplaire imprimé ou gravé de l'opéra en version réduite, c'est-à-dire sans les parties intermédiaires de l'orchestre et des chœurs. Ce type de partition est courant à l'époque et est aussi utilisé par un public d'amateurs ou pour des concerts publics. À l'Opéra, en raison de son côté plus maniable qu'une partition générale, il est l'outil privilégié du batteur de mesure, c'est-à-dire du chef d'orchestre (LEGRAND 2010, p. 3).⁷ Les indications de ce dernier, notées pour les répéti-

⁶ Le *Mercure* note en effet: «on craignait avec raison que la délicatesse de ses organes ne put soutenir la situation pénible et violente au quatrième acte qu'Oriane remplit presque toute seule et sans aucune relâche» (*Le Mercure*, déc. 1759, p. 187).

⁷ Nous remercions l'auteur de nous avoir communiqué la teneur de cet article avant parution. Voir aussi notre thèse sur l'exemplaire des représentations de *Manto la fée* (POROT 2003, vol. 1, pp. 425-433).

tions et les représentations, se retrouvent donc tout naturellement dans l'exemplaire choisi. Ce dernier peut aussi accueillir les suppressions, les coupures et les ajouts réalisés pour la reprise: il est donc vite chargé d'annotations, de collettes, de feuillets voire de cahiers interpolés qui témoignent des changements opérés dans l'œuvre, changements qui cette fois-ci sont plutôt à la charge des compositeurs-adaptateurs.

Deux types d'écriture attestent dès lors de ces multiples interventions: l'une, la plupart du temps réalisée à la plume, concerne les remaniements prévus en général avant les répétitions (remaniements du livret et du texte musical) ainsi que les ajouts de pièces nouvelles. Elle est le fait de copistes, parfois des adaptateurs, voire du chef. L'autre, effectuée à la sanguine ou avec un crayon gras de couleur noire, est celle du batteur de mesure lui-même. Elle a trait au domaine de l'interprétation et nous livre le témoignage des répétitions ou des représentations elles-mêmes (voir planche 1).

Nous retrouvons ces différents éléments dans l'exemplaire d'*Amadis* A16b, qui reste toutefois un objet complexe et dont la description n'est pas facile. La partition d'origine est la version réduite de l'opéra, gravée par Henri de Baussen. Il est difficile de la dater car la page de titre a été supprimée. En effet, la version réduite est d'abord sortie en 1711, bien après la mort de Lully, et a fait l'objet de deux autres tirages en 1719 et 1725: seules les pages de titres permettent de les dater.⁸ Pour faciliter son maniement, l'exemplaire A16b a été dérelié et il a été monté, sans page de titre, comme un recueil factice. Tout est donc rassemblé sous la même reliure, que ce soit les pages gravées ou les ajouts manuscrits.⁹

L'exemplaire ainsi transformé correspond aux changements opérés pour la reprise de 1759: la datation en est possible grâce à plusieurs sources qui concordent. Le livret de 1759 correspond, en effet, assez fidèlement aux modifications visibles dans la partition (QUINAULT 1759).¹⁰ Une autre source comporte les musiques ajoutées ou modifiées et les date aussi de 1759: il s'agit d'un exemplaire de la partition réduite de 1711, conservé à la Bibliothèque de l'Opéra, qui a appartenu au marquis de La Salle¹¹ et qui se présente plutôt comme un exemplaire de collection que de représentations (LULLY 1711,

⁸ L'édition réduite gravée (1711) est rééditée avec des pages de titre imprimées par J.-B.-C. Ballard en 1719 et 1725. Les vignettes gravées et le texte musical sont identiques, seules les pages de titres changent.

⁹ Dans le *The New Grove Dictionary* (2001², «François Francœur», vol. 9, p. 196), une erreur s'est glissée quant à l'exemplaire utilisé pour la reprise de 1759: il ne s'agit pas de l'édition complète imprimée en 1684 chez Ballard, mais bien l'édition réduite gravée par H. de Baussen.

¹⁰ Les quelques différences entre le livret et la partition annotée, comme souvent au XVIII^e siècle, correspondent à des changements survenus lors des répétitions et des représentations, donc après la sortie du livret imprimé.

¹¹ Voir la notice de la BnF pour les parties séparées d'*Amadis* du fonds La Salle (Lully 1759-1770?).

A16c).¹² Cet exemplaire nous donne la précision suivante pour la fin de l'acte V: «En 1759 on a ajouté les changements suivants» (LULLY 1711, p. 180), changements qui sont les mêmes que dans l'exemplaire A16b.

L'article du *Mercur*, cité plus haut, nous aide de son côté à identifier les adaptateurs de l'opéra de Lully: il s'agit de François Rebel et François Francœur qui, à cette date, assurent la direction de l'Opéra. *Le Mercur* nous précise que les «Directeurs» ont donné des «airs de danse et de chant d'un caractère plus brillant que la musique de Lulli» (*Le Mercur* déc. 1759, p. 185). Rebel et Francœur, qui sont de fidèles collaborateurs, arrivent à la direction de l'Opéra en mars 1757: ils se chargent à la fois de la réforme des personnels et de la direction musicale (ROSOW 1987, pp. 301-302). À ce titre, ils s'occupent de la révision des partitions anciennes destinées à être reprises: *Proserpine* de Lully en 1758, *Amadis de Gaule* de Destouches en 1760 et bien sûr *Amadis* de Lully en 1759. En effet, selon une pratique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les remaniements sont le fait des musiciens de l'Opéra dont la charge comprenait ce type de travail, que ce soit des directeurs comme Rebel et Francœur ou des chefs comme Louis-Joseph Francœur (ROSOW 1987, pp. 297-301).

Les interventions des deux directeurs en 1759 ont pour but de remodeler l'opéra original, qu'il s'agisse des suppressions ou des raccourcissements dans le texte original, ou bien encore des ajouts de pièces nouvelles – airs, chœurs, danses – tous éléments reportés dans l'exemplaire A16b. Nous notons également dans ce dernier des indications d'interprétation liées directement au spectacle. Ce sont ces deux aspects – les remaniements et l'interprétation – que nous nous proposons d'étudier.

Ajouts et suppressions: un rééquilibrage dramaturgique

Les ajouts concernent les changements les plus importants, ceux qui affectent la dramaturgie elle-même. Ils prennent la forme de pages manuscrites insérées ou collées dans l'édition gravée originale. On trouve ainsi dix interventions de ce type, allant d'une page seule interpolée¹³ jusqu'à des ensembles de quatre ou huit pages, comme celles qui sont ajoutées pour les divertissements de l'acte II et de l'acte III.¹⁴ Dans ce cas, elles sont numérotées avec des lettres *a*, *b*, *c*, *d*, etc.

Toutefois l'ensemble le plus spectaculaire est celui qui est constitué de deux cahiers différents qui remplacent à partir de la page 172 les pages gravées

¹² En raison de son état et du soin apporté aux ajouts manuscrits. Pour les autres sources musicales concernant les musiques ajoutées à *Amadis*, voir SCHNEIDER 1982, p. 96-98. Nous n'avons pas tenu compte des deux autres partitions citées par Schneider, car elles n'ont sans doute pas été exécutées pour la reprise de 1759.

¹³ Entre les p. 164 et 165 par exemple.

¹⁴ Entre les pages 97 et 98 et entre les pages 128-131. Dans ce dernier cas, les pages 129 et 130 ont été supprimées.

(en tout 31 pages supprimées). Ces cahiers proposent un réaménagement substantiel des scènes finales et du divertissement de l'acte V. Ils sont de deux mains différentes, mais sont numérotés en continu de la lettre *a* à *z* ce qui est plus adapté pour une représentation. Les deux graphies – à la plume – qui figurent dans ces cahiers se reconnaissent également dans le reste de l'exemplaire A16b, sauf pour quelques passages peu étendus et peu authentifiables, ce qui montre que nous sommes en présence d'interventions assez homogènes prévues pour une reprise.¹⁵

Quant aux suppressions et changements de détails, ils sont réalisés par un système de 'collettes'. Ce sont des morceaux de papier, collés sur le texte original et destinés à le cacher. Ces collettes servent à opérer une coupure pure et simple, comme dans le premier trio des Bergers de l'acte II, scène 7 (A16b, p. 94-95). Elles servent également à reporter des réajustements: dans l'acte IV, scène 1 (A16b, p. 138), quelques mesures du rôle d'Arcabonne sont réécrites dans une tessiture plus grave, sans doute pour ménager la chanteuse, à l'époque Marie-Jeanne Chevalier, spécialiste des rôles d'enchanteresses. Un système encore plus particulier est constitué par la mise en place d'une épingle à l'acte III, scène 1 (A16b, p. 109): elle agrafe, de façon artisanale et provisoire, un ensemble de pages à supprimer,¹⁶ celles qui contiennent les chœurs des prisonniers (voir *infra*). Enfin, dans le texte musical lui-même, des ratures à la plume viennent compléter le système des suppressions. Elles concernent le plus souvent des répétitions de phrases musicales qu'elles soient vocales ou instrumentales.

Ces différentes interventions visent à remanier l'œuvre de Lully et à l'adapter à la mode du XVIII^e siècle: les divertissements sont les plus touchés et en sont sans doute les exemples les plus significatifs. Il ne s'agit pas forcément d'un allongement des 'fêtes' que le public apprécie, mais bien d'une réorientation esthétique correspondant aux habitudes de l'époque qui témoignent de la manière dont on traite une reprise d'un opéra. Voici, en effet ce que rapporte Charles-Henri de Blainville en 1754:

Autant Lully est rempli d'âme et d'action dans sa déclamation et dans beaucoup de morceaux de caractère, autant ses chœurs sont nus, ses symphonies et ses fêtes sont froides et peu intéressantes [...]. On voudra de l'amusement; où en trouver sans variété? Il était un moyen, c'était de conserver les scènes et quelques autres morceaux précieux de ses ouvrages, retranchant ailleurs tout ce qui n'est pas l'action du poème, ajouter d'une même main les airs, les chants et les fêtes: et pour dire, en un mot, refaire tous les ornements de ce bâtiment, qui ne montre

¹⁵ Une comparaison avec les manuscrits autographes de Francœur n'a pas permis de conclure à des ajouts autographes dans l'exemplaire A16b (voir par exemple: *Ismène*, manuscrit autographe, Paris, Bibliothèque nationale, département musique MS 2425 et *Zélinde, roi des Silphes*, manuscrit autographe, Paris, Bibliothèque nationale, département musique MS 2428). Dans l'état actuel des recherches, il est plus prudent d'y voir les mains de copistes.

¹⁶ L'épingle attache les pages 110 à 117 afin de supprimer la fin de la scène 1, comme dans le livret de 1759.

qu'un beau fonds d'architecture, dont tous les dehors paraissent négligés.
(BLAINVILLE 1754, p. 110-112)

On décèle deux démarches artistiques dans cette citation: la première est liée au goût et à son évolution au XVIII^e siècle. En effet, si Lully demeure un modèle et un auteur apprécié, il l'est pour une partie seulement de ses compositions – «déclamation et morceaux de caractère» –, le reste paraissant démodé et vieilli. Il s'agit donc de le restaurer et de le réactualiser, un peu à la manière d'un palais ou d'une église qui se 'modernise' avec une décoration rococo. La deuxième démarche, sous-jacente et qui justifie d'ailleurs la première, s'appuie sur le concept de progrès en art, une notion partagée à l'époque par certains penseurs et philosophes: l'opéra s'améliore avec les années et ses réalisations sont supérieures à celles de l'ancien temps, celui de Lully. Il y a donc deux aspects esthétiques qui se combinent pour justifier une adaptation de l'œuvre lullyste: les progrès accomplis par l'art au XVIII^e siècle et la mode de ce temps qui demande de la variété et de la légèreté.¹⁷

C'est pourquoi, toujours dans cette citation, Blainville nous livre les procédés mis en œuvre pour une telle adaptation. Le corps du drame, resserré autour de l'«action du poème», est maintenu – il est constitué du récitatif et dans ce domaine Lully reste d'actualité –, alors que le divertissement, qui est envisagé comme une pause décorative, doit être remis au goût du jour. Les adaptateurs, et avec eux le public, n'ont pas conscience en effet qu'un opéra chez Lully forme un tout, solidement charpenté dans toutes les parties de sa composition.¹⁸

On se tourne donc plutôt vers l'esthétique de l'opéra-ballet, un genre où fleurit la «variété» recherchée: les moments chorégraphiques, les airs et les ariettes s'y imposent et accentuent l'aspect léger et divertissant de ce spectacle que l'on aime à retrouver aussi dans la tragédie en musique. De plus, en 1759, l'influence de Jean-Philippe Rameau reste décisive: même si son œuvre a été contestée, voire brocardée dans la Querelle des Bouffons, sa musique vocale et instrumentale touche le public (voir TOLONO 1999, p. 204). Son langage inventif et original fait sûrement apparaître plus «froids» et «peu intéressants» les divertissements de Lully.

La critique du *Mercure* pour la reprise d'*Amadis* en 1759 relaie également cet état d'esprit, en avançant un autre critère de jugement, la «tristesse» de l'opéra:

¹⁷ Ce type de pensée, fondée sur la notion de progrès en art, est repris au XIX^e siècle, notamment par le mouvement positiviste. Il est largement remis en question de nos jours, au nom du respect pour les arts du passé et au nom d'une recherche d'authenticité. Il est sûr que le renouveau des instruments anciens et de la musique 'baroque' dans les années 1970 a contribué à cette démarche, opposée à celle de Blainville.

¹⁸ Sur cet aspect voir LEGRAND 1992, pp. 9-14 pour *Thésée*, et POROT 2009, p. 153-164 pour *Amadis*.

Le défaut qu'on reproche à l'opéra d'*Amadis*, c'est d'être triste; et ce défaut est relatif au goût de notre siècle qui semble décidé pour la musique vive et légère. Les directeurs ont tâché d'y remédier par des airs de danses et de chant d'un caractère plus brillant que la musique de Lully. Du reste ils n'ont rien négligé pour donner au spectacle de cet opéra toute la pompe dont il est susceptible. (*Le Mercure* déc. 1759, p. 184-185)

Le respect ou l'admiration que l'on doit au maître Lully s'arrange donc de son œuvre, en évacuant tout ce qui semble désormais démodé – ici le manque de brillant: et c'est bien cette démarche, liée à l'évolution du goût et des conceptions artistiques, qui est à l'œuvre dans les remaniements réalisés dans *Amadis*.

Ainsi Rebel et Francœur ont-ils modifié tous les divertissements de l'opéra par l'ajout de danses – ou par leur remplacement –, et souvent par le raccourcissement ou la suppression des chœurs. Comme souvent dans les adaptations de Lully au XVIII^e siècle, ils font aussi appel à des musiques d'autres compositeurs, notamment celle de Rameau et de Mondonville, ou bien à celle d'opéras plus anciens (Lully). Donnons comme exemple le divertissement de l'acte III: les directeurs de l'Opéra y ont supprimé les danses originales,¹⁹ inséré de nouvelles qui comprennent un air et une loure de Lully²⁰ ainsi que deux gavottes issues de leurs propres œuvres.²¹ Enfin ils ont ajouté, en final, un duo virtuose avec orchestre concertant entre Florestan et Corisande.²² Dans l'acte IV, nous avons deux versions pour les danses: la première fait appel à deux pièces d'autres auteurs. Une didascalie manuscrite note en effet: «le trio de Proserpine²³ ensuite l'air de Titon et l'Aurore de Mr de Bury²⁴ ce sera tout le divertissement» (A16b, p. 156). La seconde version est très différente: le divertissement de Lully est gardé à peu près intact,²⁵ mais Rebel et Francœur lui ont ajouté deux danses, un «mouvement de menuet

¹⁹ Dans notre article cité ci-dessus (2009), une erreur n'a pas été corrigée p. 158 et 161: le troisième acte original d'*Amadis* comporte bien deux danses et non aucune comme il est indiqué.

²⁰ Air du *Temple de la Paix* (1685), «Entrée des bergers et des bergères»; loure d'*Achille et Polyxène* de Lully et Collasse (1687), air pour Vénus et les Grâces, authentifiés par DENÉCHEAU 2009, pp. 41-2. Comme le souligne Denécheau, cet emprunt à d'autres œuvres de Lully est courant dans les adaptations de Rebel et Francœur. Il permet de «renouveler le répertoire avec des valeurs sûres sans que ces emprunts puissent être aisément reconnus par l'auditeur» (DENÉCHEAU 2009, p. 9). La reprise d'*Amadis* en 1759 se signale toutefois par la modestie de ce type d'emprunt avec deux airs de Lully seulement, le reste étant plus contemporain.

²¹ Les deux gavottes sont tirées de *Baucis et Philémon* (1748) de Rebel et Francœur (DENÉCHEAU 2009, p. 42).

²² Ce duo n'apparaît pas dans l'exemplaire A16b, mais il y est mentionné («au duo», p. 130 d). Il est toutefois présent dans l'exemplaire A16c (p. 130 d-i): on peut penser assez vraisemblablement qu'il s'agit du même.

²³ Opéra de Lully créé en 1680.

²⁴ *Titon et l'Aurore*, opéra de Bernard de Bury créé à Paris en 1751.

²⁵ Sauf pour le duo des suivantes d'Urgande, en alternance avec un menuet, qui doit être chanté par un «chœur avec la symphonie» (A16b, p. 155).

gracieux sans vitesse» et un «air léger et à demi jeu sans vitesse» (A16b, p. 157 et sq.). Impossible de savoir quelle est la version finalement retenue: aucune rature, aucune indication ne viennent le préciser.

Le changement le plus spectaculaire est sans doute celui du cinquième acte, visiblement conçu comme un final brillant où domine la danse et qui fait largement appel à une œuvre de Rameau, *Le Temple de la Gloire*. Le tableau suivant en donne le plan et le compare avec le divertissement original de Lully (tableau 1):

Lully	Rebel et Francœur
-Prélude	-Air plutôt lent, mouvement de gavotte gracieuse, Rameau, <i>Le Temple de la Gloire</i> , entracte acte 1
-Une héroïne (solo) – grand chœur	-Grand chœur «Digne sang de Lisvart», Rebel et Francœur (?)
▲-Chaconne	-Chaconne I en sol maj., Rameau, <i>Le Temple de la Gloire</i> , acte 3
▼-Grand chœur	-Solo de Corisande - Duo Florestan-Corisande «D'un bonheur nouveau», Rameau, <i>Le Temple de la Gloire</i> , acte 3
▲-Petit chœur	-Chœur dansé: petit chœur/grand chœur «D'un bonheur nouveau», Rameau, <i>Le Temple de la Gloire</i> , acte 3
-Florestan (solo)	-Air de Corisande «Volez Plaisirs», Rameau, <i>Le Temple de la Gloire</i> , acte 3
-Grand chœur	-Chœur «D'un bonheur nouveau» (reprise)
-Petit chœur	-Mineur (danse en ternaire en sol mineur) Rebel et Francœur (?)
-Grand chœur	-Gavotte I, Mondonville, <i>Isbé</i> , acte 3
-Un des héros enchantez (solo)	-Gavotte II, Mondonville, <i>Isbé</i> , acte 3
-Grand chœur	-Solos de Corisande et chœur dansé en rondeau ²⁶ «Aimable maître de nos vies», parodiés de la gavotte II d' <i>Isbé</i>
-Corisande (solo)	-Chaconne II en sol maj., début de Rameau, <i>Le Temple de la Gloire</i> , acte 3
-Grand chœur	
-Trio Corisande, Un Héros, Florestan	
-Grand chœur	
-Trio Corisande, Un Héros, Florestan	
-Grand chœur	
▼-Corisande (solo)	
▲-Grand chœur (reprise du 1 ^{er} chœur de la chaconne)	
-Chaconne (reprise)	
▼-Grand chœur (reprise du 1 ^{er} chœur de la chaconne)	

Tableau 1:
Comparaison des divertissements de l'acte V d'*Amadis* (Lully - Rebel et Francœur).

Chez Lully, même s'il conçoit son divertissement comme une apothéose, il lui donne une architecture pensée (blocs indiqués par la flèche), construite sur une chaconne, d'abord instrumentale puis chorale (chœurs et solos en alternance), et qui utilise deux motifs de basse obstinée. Le compositeur confère de plus une forme symétrique à son divertissement grâce à des systèmes de reprise qui lui sont familiers (chaconne et grand chœur, voir les

²⁶ Le premier solo de Corisande est supprimé: il est rayé au rouge avec une indication manuscrite: «au chœur» (A16b, V, 5, p. u).

flèches). On a donc une sorte de forme en arche avec une introduction, et trois parties A, B et A'. La danse est à l'honneur grâce à la chaconne, une des plus longues du répertoire (296 mesures), qui doit être jouée en entier à la fin du divertissement. Mais ce sont les chœurs qui dominent: on y compte deux petits chœurs et dix grands chœurs, dont neuf sont différents.

En comparaison Rebel et Francœur n'allongent pas le divertissement de cet acte mais ils en changent le contenu et surtout le style. Leur souci est un spectacle diversifié où les solistes et les danseurs prennent le pas sur les interventions chorales – la «variété» prônée par Blainville. Outre leurs propres pièces ajoutées,²⁷ ils font un large emprunt à une œuvre de Rameau, l'acte trois du *Temple de la Gloire* représenté en 1745.²⁸

De cette œuvre proviennent une chaconne, un solo suivi d'un duo et d'un chœur («D'un bonheur nouveau»), un air de facture virtuose, «Volez plaisirs», enfin le début d'une deuxième chaconne (voir tableau 1). Ces pièces figurent toutes dans le divertissement final du *Temple de la Gloire* (Rameau 1745, pp. 206-216): musique et texte ont été importées telles quelles dans le final d'*Amadis*, sauf pour la chaconne II qui est remaniée. Ses vingt-deux premières mesures sont, en effet, de la main de Rameau, mais la deuxième partie en mineur est supprimée: Rebel et Francœur l'ont remplacée par des variations en majeur de style brillant et virtuose. Ils n'ont gardé que le quart environ de la danse originale en lui adjoignant cinquante neuf mesures de leurs propres mains, dont le nouveau caractère modifie profondément celui voulu par Rameau. On a donc une adaptation à plusieurs niveaux dans ce divertissement final: des pièces spécialement écrites pour la circonstance, l'emprunt à Mondonville et à Rameau, enfin la réécriture d'une des danses de ce dernier.

Globalement, le divertissement de 1759 offre une plus grande variété de danses que dans l'original de Lully: deux airs sans titres, deux chaconnes et deux gavottes, au lieu d'une seule chaconne. Il faut encore ajouter les chœurs «dansés», précisément notés dans la partition, pratique qui n'existait pas au temps de Lully (HARRIS-WARRICK 1998, pp. 233-236):²⁹ la danse, sauf pour deux chœurs et un air de Corisande, est donc pratiquement omniprésente et a dû mettre en valeur les vedettes du temps, comme Vestris particulièrement remarqué dans une chaconne du cinquième acte.

²⁷ Dans l'état actuel des recherches, les pièces non identifiées semblent bien être de Rebel et Francœur, notamment le chœur «Digne sang de Lisvart».

²⁸ Certains des emprunts de Rameau se retrouvent dans les parties séparées d'*Amadis* du fonds La Salle (Lully 1759-1770?): y figurent un air dansant, la chaconne I et le chœur «D'un bonheur nouveau». C'est leur attribution à Rameau dans la notice de la Bibliothèque de l'Opéra qui a permis l'authentification complète. Schneider, sur la foi d'un manuscrit plus tardif, avait identifié la première chaconne comme une pièce de Mondonville (SCHNEIDER 1982, p. 97-98).

²⁹ L'auteure montre en effet que chant et danse s'exécutent alternativement sous Lully: la scène ne doit être occupée que par un seul centre d'intérêt, sauf pour les finales de chœur. Les chœurs entièrement dansés apparaissent à l'époque de Rameau, voir: HARRICK-WARRICK, 1998, pp. 55-80.

Ce sont donc les chœurs qui sont réduits par rapport au divertissement de Lully: on en compte douze en tout chez ce dernier contre quatre seulement chez Rebel et Francœur, dont deux, rappelons-le, sont dansés. Mais ce qui frappe, c'est le mélange de pièces d'auteurs divers, en l'occasion Rameau, Mondonville, Rebel et Francœur. Le souci d'une remise à la scène fidèle et 'authentique' n'habite pas vraiment les adaptateurs et les musiciens: en reprenant *Amadis* en 1759, ils ont eu pour objectif d'offrir au public un spectacle plus à leur goût, avec des pièces à succès, tout en mettant l'accent sur la danse et sur les «chants». Nous touchons ainsi du doigt ce qui différencie l'esthétique lullyste, pensée comme une architecture cohérente, de celle du XVIIIe siècle plus décorative et rococo, celle du temps de Louis XV.

Les suppressions de chœurs se retrouvent également dans le reste de l'opéra: le reproche fait par Blainville – des chœurs «nus» – se concrétise dans la reprise d'*Amadis* de 1759. Ainsi a-t-on retiré un des ensembles choraux les plus spectaculaires et les plus dramatiques de l'œuvre dans les premières scènes du troisième acte. Ce ne sont pas moins de vingt-sept vers qui sont supprimés dans la scène 1 et quarante-cinq dans la seconde.³⁰ Il s'agissait, dans la partition originale, de dialogues entre un chœur plaintif de prisonniers et un chœur menaçant de geôliers. Des solistes, personnages secondaires et principaux, venaient, par leurs interventions, ajouter encore au tragique de cette situation. Les coupures réalisées en 1759 ont pour but, outre de supprimer ces chœurs et ces solos, d'arriver plus vite à l'invocation de l'ombre d'Ardan par Arcabonne (scène 2) et à l'apparition de l'ombre elle-même (scène 3). Cet effet dramatique très attendu du public, constitue d'ailleurs un des clous du spectacle si l'on en croit *Le Mercure*:

La scène de l'Ombre d'Ardan au troisième acte, est un morceau admirable du poète, et Lulli l'a secondé dans la peinture de ce tableau terrible, autant que pouvaient lui permettre les difficultés qui s'opposaient alors à l'exécution d'une Musique savante. (*Le Mercure* déc. 1759, p. 183)

Malgré sa vision 'positiviste', la critique nous révèle ce qui impressionne le public du milieu du XVIIIe siècle: une scène de fantôme pleine d'imprécations et de menaces. Ici la musique de Lully joue encore son rôle, même si l'on pense qu'elle doit être modernisée. Visiblement, d'après les coupures effectuées, ce sont les scènes chorales qui sont passées sous les ciseaux de la mode et des faveurs du public.

Il ne faut pas penser toutefois que cette tendance s'observe dans tous les actes: bien des chœurs originaux sont conservés, ce qui nuance quelque peu la critique de Blainville. C'est le cas pratiquement de tous ceux du prologue, alors qu'ils nous paraissent moins dramatiques et expressifs que ceux du troisième

³⁰ Ces coupures se retrouvent dans le livret de 1759: elles ont donc été prévues avant les répétitions (Quinault 1759, pp. 35-37). Dans l'exemplaire A16b qui contenait les chœurs originaux, on a reporté ces coupures par plusieurs systèmes: des ratures au crayon rouge, une épingle pour la scène 1 (voir *supra*) et des collettes.

acte, ainsi que ceux de l'acte I malgré quelques coupures qui les allègent.³¹ On note même que dans l'acte IV, qui n'avait pas de chœurs à l'origine, un duo des suivantes d'Urgande est remplacé par un «chœur avec la symphonie» (A16b, IV, 6, p. 155).³²

Toutefois, ce ne sont pas les seuls éléments qui sont touchés dans la refonte de l'œuvre de Lully: nous assistons également à des coupures dans «l'action» même de l'opéra, c'est-à-dire dans des récitatifs et des ensembles. Il n'y existe certes pas de réaménagements tels que ceux que l'on trouve dans les divertissements – il n'y a pas de musiques nouvelles ou ajoutées par exemple³³ –, mais plutôt une volonté de réduire la matière musicale lullyste.

Le livret de 1759 comporte déjà un certain nombre de coupes dans les récitatifs, les airs, et les ensembles: le poème a été retravaillé afin d'alléger l'ensemble de l'œuvre comme l'a déjà noté Schneider (SCHNEIDER 1982, p. 96). Il faut ajouter à ces suppressions, celles qui sont d'ordre musical et que l'on trouve cette fois dans la partition elle-même. Comme nous l'avons mentionné plus haut, ce sont les répétitions qui sont le plus souvent visées: celles des récitatifs ou celles des petits airs, notamment les reprises.³⁴ On compte dix-sept interventions de ce type et tous les actes sont touchés. En ce qui concerne les petits airs, le plus souvent c'est la première ou la seconde reprise qui est rayée (A16b, IV, 3, p. 141 par exemple). Parfois c'est l'air entier qui doit disparaître sous ces ratures soigneusement réalisées à la plume, comme l'air d'Amadis «Ah! Que l'amour paraît charmant» (A16b, I, 1, p. 29-30). Il peut sembler étonnant que l'on ait supprimé ces parties plus lyriques et plus affectives: les petits airs chez Lully n'interrompent pas l'action, mais animent son récitatif de manière souple même si leur organisation formelle (en général AABB et ABB), leur basse active et leur interprétation mesurée les singularisent du tissu déclamatoire dans lequel ils sont inclus. On aurait pu penser que leur style, proche du «chant», aurait convenu au goût du XVIII^e siècle, tel que Blainville le décrit. Il est vrai que, selon ce dernier, on doit «retrancher» le superflu de l'action, ce qui est le cas des petits airs souvent plus lyriques et introspectifs.

On assiste donc à une volonté de ramasser le récitatif et de lui ôter la fluidité, voulue par Lully, qui se réalise par l'équilibre entre déclamation et chant. On peut y voir deux raisons: la première c'est qu'il faut raccourcir l'ensemble du spectacle, car on y a rajouté des danses et des airs dans la plupart des divertissements. De plus ces derniers doivent arriver assez vite, car ce sont les moments attendus du public. La deuxième raison qui est, à notre avis, la plus

³¹ Deux vers et sept mesures d'interlude (A16b, p. 59).

³² L'effort de modernisation d'*Amadis* n'obéit donc pas toujours à une grande cohérence, à moins que le public ne goûtât encore les chœurs d'apparat ou de divertissement des prologues.

³³ Sauf pour de nouveaux accompagnements avec orchestre.

³⁴ Auxquels il faut ajouter des suppressions de ritournelles, d'interludes instrumentaux et de préludes de basse.

importante est due à un changement profond dans la manière d'interpréter le récitatif: il est chanté plus lentement que du temps de Lully et de façon plus lyrique. Comme le rapporte Cahusac «La lenteur est un des grands défauts du chant français de scène» (CAHUSAC 1751-1780, t. 4, p. 651). De plus, comme nous le montrerons plus loin, il se pare d'agrèments à la française qui font briller le talent des interprètes. Ainsi transformé, il est sûr que le récitatif prend en charge presque tout l'aspect lyrique que Lully avait réparti entre sections mesurées et sections récitatives. De même, la lenteur du débit oblige à réduire les autres parties de l'opéra et à repenser un drame que Lully avait prévu plus théâtral et plus enchaîné.

L'interprétation: des indications précieuses

Le deuxième type d'indications donné par l'exemplaire A16b concerne cette fois l'interprétation musicale et la direction de l'œuvre: dans ce cas, d'autres personnalités interviennent, comme celle du chef d'orchestre, à l'époque Pierre-Montan Berton. Il a laissé des indications manuscrites directement portées sur la partition et qui la rendent encore plus surchargée. Elles sont le plus souvent réalisées avec des crayons gras, noir ou rouge (voir planche 1): comme elles concernent surtout des indications agogiques ou scéniques, il est clair qu'il s'agit là d'annotations du chef. L'écriture est grossière, réalisée rapidement dans la fébrilité des répétitions et sans doute aussi des décisions de dernière minute. Elle précise les termes de vitesse, («très gai», prélude de III, 4, A16b, p. 127), les enchaînements à faire («de suite» pour la reprise de l'ouverture, prologue, A16b, p. 23),³⁵ enfin quelques suppressions (ritournelle de II, 5, A16b, p. 83).

Des marques de silence ajoutent encore au pathétique de quelques scènes: c'est le cas dans l'acte III, scènes 2 et 3. Cette dernière est celle de l'apparition de l'ombre d'Ardan: à la fin, le chef a indiqué au crayon noir: «silence» (A16b, p. 120).³⁶

Mais l'exemplaire A16b offre des indications qui le rendent encore plus riche et plus captivant: ce sont celles qui sont destinées aux chanteurs et aux instrumentistes et qui sont soigneusement reportées à la plume. Nous en détaillerons quelques-unes plus loin, mais disons tout de suite qu'elles concernent les articulations, le tempo (notamment dans le récitatif), les respirations, les rythmes et surtout l'ornementation, tous éléments extrême-

³⁵ Le problème de l'ouverture est difficile à trancher: Schneider suppose qu'elle a été supprimée et que la nouvelle ouverture se trouverait dans le manuscrit d'Agen de la bibliothèque des ducs d'Aiguillon (SCHNEIDER 1982, p. 97). Toutefois, dans l'exemplaire A16b, seule la première page est barrée de rouge et l'indication manuscrite «de suite» prouve qu'on a sans doute pensé à donner l'ouverture originale. Elle a pu être remplacée par la suite, lors des répétitions ou des représentations.

³⁶ Il ne faut pas confondre ces didascalies manuscrites du chef avec les indications de silences destinées aux chanteurs dans leurs récitatifs: ils sont réalisés à la plume (voir *infra*, la partie sur l'interprétation du chant).

ment précieux pour mieux approcher l'interprétation à cette époque (planche 2). Il est donc possible que l'exemplaire A16b ait servi au chef de chant, celui qui enseigne et apprend les rôles aux chanteuses, principalement les doublures, dans l'école du Magasin où se trouvait une salle de répétitions.³⁷ Il est possible aussi que Rebel et Francœur se soient penchés sur l'interprétation de l'orchestre et des chanteurs et aient précisé leurs demandes dans ce domaine: Rebel a été un temps batteur de mesure, quelque dix ans avant 1759, et y a paraît-il «excellé» (LA GORCE 1990, p. 33-34). De plus, on trouve dans un manuscrit autographe de Francœur ce type de détails destinés aux interprètes: il s'agit d'*Ismène*, une pastorale dont la couverture indique «Cette partition est conforme aux intentions de l'auteur» (REBEL et FRANCOEUR s. d. MS 2425).³⁸ Enfin il est à noter que le chef d'orchestre Berton est lui-même chanteur et claveciniste et qu'il a également réalisé des adaptations d'opéras anciens (Rosow 1987, p. 302-303): ces pratiques pouvaient l'amener à faire travailler les interprètes de l'œuvre dont il assurait la direction.

Les indications reportées dans l'exemplaire A16b font partie d'un système couramment utilisé pour les chanteurs depuis le début du XVIIIe siècle, que l'on retrouve dans bien des partitions annotées ou des parties séparées (SAINT-ARROMAN 1983, pp. 307-312 et 415-416). La comparaison de ces différents matériels permet de mieux comprendre les annotations employées par les interprètes, les chefs de chant ou les chefs d'orchestre.³⁹ De leur côté, certains traités nous aident à avoir une idée de l'exécution des divers symboles ou termes employés, notamment pour les ornements: celui de Bérard, *L'Art du chant*, est sûrement le plus proche et le plus exact quant à l'interprétation du chant français au milieu du XVIIIe siècle (BÉRARD 1755).⁴⁰

On trouve tout d'abord dans l'exemplaire A16b, des indications agogiques. Elles sont très précieuses dans les récitatifs, puisque ces derniers ne sont pas mesurés: «saisir» (plus vivement) et «mesuré» en sont les termes les plus courants. De même les signes de respiration indiqués par une barre horizontale assez épaisse sont systématiquement présents, et sont parfois suivis de silences rajoutés (planche 2, système 3, mesure 10-11).

Mais c'est l'ornementation qui est à noter: dans tous les récitatifs et les petits airs, elle a été rajoutée et précisée. Elle forme une virtuosité 'à la française' qui repose sur «un rendu exact des ornements» et «qui représente d'aussi sérieuses difficultés que les traits et passages» chez les Italiens (LESCAT 1992, p. 12). L'ornementation favorise aussi une interprétation expressive, que

³⁷ Le Magasin de l'Académie Royale de Musique se trouvait rue Saint-Nicaise, proche de la salle de spectacle elle-même. On y trouvait aussi des ateliers de copie et de fabrication des décors.

³⁸ Voir par exemple scène 1, «ariette gaie», pp. 7-10. Ce manuscrit autographe possède une griffe de Francœur.

³⁹ Comme dans les parties séparées d'*Armide* (Lully 1766). Rosow date ces parties de la reprise de 1766, reprise supervisée par Berton (ROSOW 1987, p. 304, n. 48).

⁴⁰ Il a été étudié par Sophie Jouve-Ganvert: JOUVE-GANVERT 1987 et 1996-1998.

l'on fonde sur le texte poétique qu'elle met en valeur, et que de nombreux auteurs comparent aux techniques de l'art oratoire déclinées dans l'*actio*.⁴¹ Il s'agit non d'un 'rajoutis' quelque peu artificiel mais bien d'un des moyens les plus pertinents que possèdent les interprètes dans l'expression de leur art.

Nous retrouvons ainsi dans l'exemplaire A16b les grands types d'ornements courants dans l'art musical de l'époque: le tremblement, le pincé, l'accent et le port de voix (tableau n° 2).⁴²

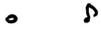
	Tremblement feint
	Tremblement simple
	Tremblement jeté
	Tremblement appuyé
	Pincé
	Accent
	Port de voix
	Respiration

Tableau 2:
Symboles des ornements dans A16b

Le système se révèle assez logique et homogène: les symboles sont affectés à un ornement précis et ils ne varient pas au cours de la partition. L'exemple choisi (planche 2) est bien représentatif de cet art vocal: il s'agit d'un récitatif simple d'Arcabonne (A16b, II, 2, p. 65) où l'enchanteresse, tourmentée et plaintive, évoque son amour pour un inconnu qui l'a sauvée. On y retrouve tous les agréments cités plus haut. Si l'on étudie le cas du seul tremblement, il permet de percevoir à la fois le système de notation et de mieux comprendre l'état de l'interprétation vocale au milieu du XVIIIe siècle.

Le tremblement, aussi souvent appelé cadence,⁴³ est, en effet, l'agrément le plus répandu. Selon Montéclair, il «tient le premier rang, en ce qu'il est le plus brillant et qu'il se rencontre plus souvent que les autres» (MONTÉCLAIR 1736, p. 80). Il existe plusieurs catégories de tremblement, qui reflètent les différentes manières de l'exécuter selon le contexte littéraire et musical. Dans

⁴¹ «Les agréments bien exécutés sont dans le chant ce que les figures habilement employées sont dans l'éloquence: c'est par elle qu'un grand orateur remue à son gré les cœurs...» (BÉRARD 1755, p. 136).

⁴² Sur la définition et l'exécution de ces ornements, voir SAINT-ARROMAN 1983.

⁴³ On peut le comparer, schématiquement, au trille moderne. Le terme de «cadence» vient du fait que le tremblement est un des ornements favoris pour les cadences.

l'exemplaire A16b, il est noté par deux signes principaux: une petite ligne ondulée et une croix (planche 2, mesure 5, deuxième système et tableau 2). La première désigne un tremblement 'feint', c'est-à-dire un tremblement dont la note d'appui est longue et dont les tremblements eux-mêmes se réduisent à un battement. Comme le note Saint-Arroman, il «est très souvent utilisé, à la fois comme lien et comme césure entre deux éléments d'une même phrase» (SAINT-ARROMAN 1983, p. 414). Le deuxième signe utilisé, la croix (planche 2, système 4, mesure 14), désigne quant à lui le tremblement 'simple', c'est-à-dire celui qui fait entendre la note d'appui suivie de plusieurs battements qui remplissent toute la durée de la note: son effet est plus brillant et plus virtuose. Selon le contexte, le chanteur peut lire aussi la croix comme un tremblement 'jeté', c'est-à-dire un tremblement dans lequel on ne s'arrête pas sur la note d'appui et qui se bat immédiatement: il se trouve le plus souvent sur des notes brèves et il est courant dans le récitatif. Nous en avons un exemple au système 3, mesure 12 sur le mot «honte». Lorsque la croix est surmontée d'une liaison, il s'agit du tremblement 'appuyé': la note d'appui est longue et sa durée est proportionnelle à la durée de la note. Cet ornement convient plutôt au mouvement modéré ou lent et se trouve dans les cadences finales (système 2, mesure 5). Enfin un tremblement plus rare, réservé aux passages dramatiques ou plaintifs, est le tremblement 'mou' ou cadence 'molle'. Il est indiqué, dans la planche 2, par le terme «mole» au-dessus d'un tremblement appuyé sur le mot «Hélas» (système 6, mesure 24, flèche rouge). Selon Bérard «cette cadence molle n'a jamais d'appui; elle commence par des martellements en dedans battus très lentement et mollement, de sorte que le son paraisse sortir un peu de la poitrine. On la termine en laissant mourir la voix par gradation» (BÉRARD 1755, p. 115-116). Ici, la cadence molle souligne, de manière dramatique, l'impact affectif du mot «Hélas», symbolique des tourments de l'héroïne.

Nous sommes donc en présence de la notation d'un art raffiné et expressif en même temps que d'un exemple pédagogique précisant l'emploi des agréments.⁴⁴ Ces derniers, s'ils dépendent du contexte dramatique et poétique, dépendent aussi du goût musical: comme le montre très bien la planche 2, on ne chante pas en général deux tremblements de suite de la même manière (voir système 5 et 6, mesures 20 et 21).

Pour l'exécution de l'ornementation, des réaménagements prosodiques sont nécessaires: il faut en effet plus de temps, donc des valeurs plus longues, pour pouvoir placer cette agrémentation expressive. Lully n'avait pas prévu une telle surcharge et son aversion pour l'introduction, au sein de son récitatif, de «broderies» dans le style de son beau-père Lambert est bien connue. Il conseillait ainsi les chanteuses: «...point de broderie, mon récitatif n'est fait

⁴⁴ L'exemplaire étudié ne comporte cependant pas tous les secrets de l'art du chant français: Bérard par exemple cite plusieurs autres sortes de tremblements et surtout détaille leur exécution (BÉRARD 1755).

que pour parler, je veux qu'il soit tout uni». ⁴⁵ Il y a donc un changement dans la conception du débit qui nécessite une réécriture des rythmes du texte original et aussi des chiffrages de mesure. Nous voudrions en montrer un exemple, toujours dans la planche 2. Sur les mots «Je fuis partout l'amour» (système 4, mesure 14, cercle rouge), Lully avait prévu un débit assez alerte en noires dans une mesure à 2 (donc rapide), mettant en valeur l'idée de fuite et conduisant rapidement à l'accent de vers sur «amour». En revanche, l'annotation manuscrite bouleverse cette conception: pour permettre au tremblement 'simple' de se déployer – c'est le plus complet et le plus riche –, on a allongé le mot «fuis» par une blanche et raccourci en croches le dernier temps de la mesure («partout l'amour»). Si les accents de la prosodie lullyste sont respectés, accents toniques ou accents de vers, ils sont étirés et mis en valeur par des ornements. De plus un interprète, pour bien exécuter son tremblement, aura tendance à ralentir le débit et à mettre en valeur la blanche qui porte l'ornement. Le type de réécriture que nous venons de montrer, une longue pour l'ornement suivie de brèves pour respecter les accents poétiques, est très courant tout au long de l'exemplaire A16b: il donne au récitatif de cette époque un aspect lyrique et orné, ce qui a pour résultat de le ralentir et de l'étirer. ⁴⁶

Certains contemporains avaient une vision négative de cette interprétation: outre Cahusac que nous avons déjà cité à propos du débit, Rousseau se joint aussi à la critique à propos des chanteurs: «C'est sur ces sons ralentis qu'ils épuisent les cadences, les accents, les ports-de-voix, même les roulades [...]. Le récitatif français approche plus du chant, et l'italien de la déclamation» (ROUSSEAU 1751-1780, t. 13, p. 854). Il est sûr qu'il s'agit là d'une incompréhension envers l'art vocal français, art aussi pratiqué par Rameau (TOLONO 1999, pp. 209 et *sq.*). Par un paradoxe singulier, ses contempteurs lui souhaitent des vertus italiennes, mais en fait, ils sont à la recherche, sans doute inconsciemment, de ses origines lullystes de vivacité et de théâtralité: l'examen philologique du récitatif d'Arcabonne le montre bien.

Conclusion

Avec l'exemplaire A16b d'*Amadis*, nous sommes donc devant un objet hybride, foisonnant et complexe, qui évoque la genèse du spectacle, procédant par étapes au gré des répétitions et des représentations, témoignage de la vie de l'Opéra au milieu du XVIIIe siècle. Mais la partition nous livre aussi la manière dont on envisageait la reprise d'un opéra du répertoire à cette époque: les remaniements procèdent d'une démarche, fondée sur le concept de progrès artistique et sur l'évolution du goût musical.

⁴⁵ LECERF DE LA VIÉVILLE 1972, Seconde partie, cinquième dialogue, p. 204.

⁴⁶ Ce n'est pas le cas dans l'exécution de tous les chanteurs: Larrivée, qui chante dans *Amadis* en 1759, est réputé pour son débit plus rapide.

L'examen philologique a permis ainsi de montrer les rôles joués par les personnalités chargées de la reprise d'un opéra: les adaptateurs, Rebel et Francœur, qui coupent, ajoutent, réorchestrent et réécrivent des parties importantes de l'œuvre; le chef d'orchestre qui a en charge l'interprétation et la direction pour les répétitions et les représentations, enfin les interprètes, instrumentistes et chanteurs dont nous pouvons approcher les choix musicaux.

En ce qui concerne l'adaptation elle-même, ce sont les divertissements qui sont les plus touchés. Ils se présentent souvent comme des 'patchworks' de pièces musicales destinées en grande partie aux vedettes de la scène. Cette juxtaposition est assez anachronique pour nos conceptions du XXI^e siècle, avec son mélange d'auteurs éloignés dans le temps: Lully, Rameau, Mondonville, Rebel et Francœur. Elle évoque ainsi l'esthétique des 'Fragments' si à la mode au XVIII^e, ces spectacles qui mêlent des extraits de différents genres et de différents auteurs.

Dans le corps du drame lui-même, on note des suppressions de chœurs, même s'ils ont un rôle dramatique certain comme ceux de l'acte III, ainsi que des coupures littéraires et musicales, notamment dans les petits airs. La matière de l'action est ainsi ramassée au profit des divertissements mais aussi au profit de l'interprétation vocale qui nécessite plus de temps pour se déployer.

Cette dernière est d'ailleurs précisée par de nombreux signes d'exécution, ce qui constitue sans doute l'aspect le plus original de l'exemplaire et contribue sinon à sa complexité, du moins à sa richesse. On perçoit ainsi clairement les options prises par les chanteurs dans le récitatif, qui ont pour résultat de ralentir son débit et d'orner ses mélodies, alors que Lully le voulait plus théâtral et «tout uni».

Devant ces transformations, on peut donc se demander si le maintien d'opéras de Lully au répertoire de l'Académie royale de musique correspond vraiment à un maintien de l'esthétique lullyste, ou s'il s'agit plutôt de recréation, ou de 'remake', si l'on nous permet l'expression. C'est bien ce que tendrait à montrer l'analyse philologique et c'est là tout son intérêt.



Planche 1:

Jean-Baptiste Lully, *Amadis*, exemplaire des représentations, Paris, s. n., s. d. (1711 ?),
Paris, BnF, Bibliothèque de l'Opéra, A.16.b, I, 4, p. 56

Acte II. Scene II. 65

1
...rue que trop agre-able, Il m'en revient sans cesse une i-mage agre-able, Qui me plait plus que je ne veux. Il m'en revient sans cesse une i-mage agre-able, Qui me plait plus que je ne veux. J'ay honte de mon trouble extreme Je fus par tout l'amour, Je sens par tous ses traits; Je cherche en-vain les pai-sibles forests; Helas! helas! jusqu'au silence meme tout me parle de ce que j'ayme. Helas! helas! jusqu'au silence

3
8
13
18
21

mole

R

Planche 2:

Jean-Baptiste Lully, *Amadis*, exemplaire des représentations, Paris, s. n., s. d. (1711 ?), Paris, BnF, Bibliothèque de l'Opéra, A.16.b, Récitatif d'Arcabonne, II, 2, p. 65.

Sources et bibliographie

Sources littéraires et musicales

LULLY, J.-B. (1684), *Amadis*, C. Ballard, Paris.

_____ (1711) *Amadis*, seconde édition, gravée par H. de Baussen, s. n., Paris, petit in-f°, 204 p., Paris, Bibliothèque de l'Opéra, A16c.

_____ (s. d. 1711?), *Amadis*, seconde édition, gravée par H. de Baussen, Paris, petit in-f°, 204 p., exemplaire des représentations, Paris, Bibliothèque de l'Opéra, A16b.

_____ (1759-1770?), *Parties séparées d'Amadis parties doubles du prologue en tout 18 parties*, manuscrit, Paris, Bibliothèque de l'Opéra, Fonds La Salle 37 (1-20).

_____ (1766), *Armide*, parties séparées, Paris, Bibliothèque de l'Opéra, Matériel 18 [27 (1-206)].

RAMEAU, J.-P. (1745), *Le Temple de la Gloire*, manuscrit, Paris, Bibliothèque nationale, département musique, Vm² 357.

REBEL, F. et FRANÇOEUR, F. (s. d.), *Ismène*, manuscrit autographe, Paris, Bibliothèque nationale, département musique, MS 2425.

_____ (s. d.), *Zélindor, roi des Silphes*, manuscrit autographe, Paris, Bibliothèque nationale, département musique, MS 2428.

_____ (ca 1770), *Recueil de symphonies de Messieurs Rebel, et Francoeur*, manuscrit, Paris, Bibliothèque nationale, département musique, MS 940.

QUINAULT, P. (1759), *Amadis*, tragédie, représentée, pour la première fois, par l'Académie-Royale de Musique, le 16 janvier 1684, reprise le 31 mai 1701, le 13 mai 1718, le 4 octobre 1731, le 8 novembre 1740, et remise au théâtre, le mardi 6 novembre 1759, Veuve Delormel & fils, Paris.

Bibliographie

Avant 1800

BACHAUMONT, PETIT de, L. (1777-1789), *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres*, John Adamson, Londres, t. 6.

BÉRARD, J.-A. (1755), *L'Art du chant*, C. Ballard, Paris, (1972²), Minkoff, Genève.

BLAINVILLE de, H. (1754), *L'Esprit de l'art musical, ou réflexions sur la musique et ses différentes parties*, s. e., Genève, (1974²), Minkoff, Genève.

CAHUSAC de, L. (1751-1780), «Débit», *Encyclopédie ou dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers*, dir. Diderot et d'Alembert, Briasson, Paris, (1966-1988²), Bad Cannstatt, F. Frommann, Stuttgart.

- LECERF DE LA VIÉVILLE DE FRENEUSE, J.-L. (1705-1706²), *Comparaison de la musique italienne et française*, chez François Foppens, Paris, Bruxelles, (1972³), Minkoff, Genève, 2 t. en 1 vol.
- Le Mercure de France* (déc. 1759), (1970²), Slatkine, Genève, vol. 77, p. 182-188.
- MONTÉCLAIR, PIGNOLET de, M. (1736), *Principes de musique*, Veuve Boivin, Paris, (1972²), Minkoff, Genève.
- PARFAICT, C. et F. (1756-1767), *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Lambert, Paris, consultable sur:
http://www.cesar.org.uk/cesar2/books/parfaict_1767/
- ROUSSEAU, J.-J. (1751-1780), *Récitatif, Encyclopédie ou dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers*, dir. Diderot et d'Alembert, Briasson, Paris, (1966-1988²), Bad Cannstatt, F. Frommann, Stuttgart., t. 13.

Après 1800

- ANTHONY, J. (1981), *La Musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeux à Rameau*, traduction B. Vierne, Flammarion, Paris.
- COWART, G. (1981), *The Origins of Modern Musical Criticism: French and Italian Music: 1600-1750*, Studies in Musicology n° 38, Ann Arbor.
- DENÉCHEAU, P. (2009), «*Les opéras de Lully remaniés par Rebel et Francoeur entre 1744 et 1767: héritage ou modernité?*», Archives ouvertes,
<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/43/76/41/PDF/Denecheau-RebeletFrancoeur.pdf>
- GIRDELSTONE, C. (1972.), *La Tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Droz, Genève.
- HARRIS-WARRICK, R. (1998), *Recovering the Lullian divertissement, Dance and Music in French Baroque Theatre: Sources and Interpretations, Study Texts n°3*, ed. Sarah MacCleave, Institute of Advanced Musical Studies, King's College London, London, pp. 55-80.
- _____ (2008), *La Danse dans Cadmus et Hermione*, «*Cadmus et Hermione de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault*», J. Duron éd., Mardaga, Wavre, pp. 231-250.
- JOUVE-GANVERT, S. (1987) *Bérard et l'art du chant en France au XVIIIe siècle. Analyse du traité*, «*Recherches sur la musique française classique*», 25, pp. 207-233.
- _____ (1996-1998) *Bérard et l'art du chant en France au XVIIIe siècle. Analyse du traité*, «*Recherches sur la musique française classique*», 29, pp. 103-162.
- LA GORCE de, J. (1990), *L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau*, «*Revue de Musicologie*», 76/1, pp. 23-43.

- LEGRAND, R. (1992), «*Persée*» de Lully et Quinault: orientations pour l'analyse dramaturgique d'une tragédie en musique, «Analyse musicale», 27, pp. 9-14.
- _____ (2010 à paraître), *Chroniques d'une tragédie en musique: le Dardanus de Rameau et la partition du batteur de mesure de l'Opéra*, «Revue d'histoire du théâtre».
- LESCAT, P. (1992), *La virtuosité à l'époque baroque*, «Marsyas», 21, p. 9-13.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001²), éd. par Stanley Sadie, MacMillan Publishers, London, 29 vol.
- POROT, B. (2003), *Jean-Baptiste Stuck (1680-1755) et la réunion des goûts au seuil du XVIIIe siècle en France*, thèse de doctorat de l'université François Rabelais de Tours, Presses universitaires du Septentrion, Lille, 3 vol.
- _____ «*Poétique de la haine dans Amadis de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault (1684)*», colloque international, *Les Discours de la haine*, éd. Marc Deleplace, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 153-164.
- ROSOW, L. (1981), *Lully's Armide at the Paris Opéra: A Performance History, 1686-1766*, Ph. D. diss. Brandeis University.
- _____ (1987), *From Destouches to Berton: editorial responsibility at the Paris Opera*, «Journal of the American Musicological Society», 40/2, pp. 285-309.
- SCHNEIDER, H. (1982), *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Regime*, Tutzing: H. Schneider, Collection: Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 16.
- TOLONO, E. (1999), *Réécritures du 'chant de scène': «Castor et Pollux» de Rameau (1754) à Candeille (1791), Entre théâtre et musique: récitatifs en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, «Cahier d'histoire culturelle», Université de Tours, UFR de Lettres, 6, pp. 201-228.
-

Bertrand Porot est Maître de conférences en histoire de la musique baroque à l'Université de Reims; il est rattaché au CERHIC et au groupe PLM de Paris-IV Sorbonne. Ses recherches portent sur l'opéra et l'opéra-comique français ainsi que sur la vie musicale des XVIIe et XVIIIe siècles: il a publié plus de trente articles scientifiques et chapitres d'ouvrages.

Bertrand Porot works at Reims University as a Maître de Conférences in Baroque History of Music. As such he collaborates with and the CERHIC and PLM (Paris-IV Sorbonne). His own research focuses on opera, opera-comique and musical life in the baroque period in France: he has published more than thirty musicological articles and book chapters.